



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

DOTTORATO IN ITALIANISTICA

XXXI CICLO

UNIVERSITÉ  
**FRANCO**  
ITALIENNE

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

ECOLE DOCTORALE LANGAGES, TEMPS,  
SOCIÉTÉ

DOCTORAT EN LANGUES, LITTÉRATURES ET  
CIVILISATIONS

SPÉCIALITÉ ITALIEN

CIVILISATIONS



Thèse de Doctorat nouveau régime

---

***La «verità plurale» - itinerario spirituale di Gesualdo Bufalino, in dialogo  
coi Francesi.***

Présentée et soutenue publiquement par:

**Madame Marta Aiello**

| Civilté/Prénom/Nom                                  | Lieu de la fonction           | Rôle                 |
|-----------------------------------------------------|-------------------------------|----------------------|
| <b>Mme Elsa Chaarani<br/>française de thèse</b>     | <b>Université de Lorraine</b> | <b>Directrice</b>    |
| <b>M Rosario Castelli<br/>italien de thèse</b>      | <b>Université de Catane</b>   | <b>Co-directeur</b>  |
| <b>Mme Giorgia Bongiorno<br/>française de thèse</b> | <b>Université de Lorraine</b> | <b>Co-directrice</b> |

*A Corrado, Riccardo ed Ester: l'amore, praticamente.*

## Indice della tesi

|                                                               |                   |
|---------------------------------------------------------------|-------------------|
| <b>INTRODUZIONE .....</b>                                     | <b>p. 4</b>       |
| INTRODUZIONE AL PROGETTO DI RICERCA.....                      | p. 5              |
| INTRODUZIONE ALL’AUTORE: IL ‘PUNTO’ SU GESUALDO BUFALINO...   | p. 18             |
| SCRIVERE, «VIZIO PUNITO»: BUFALINO LETTORE DEI FRANCESI ..... | p. 22             |
| <i>UN DÉBUT DANS LA VIE</i> : BUFALINO POSTMODERNO? .....     | p. 44             |
| <br><b>PARTE PRIMA: LA VERITA’ DELLA POESIA .....</b>         | <br><b>p. 60</b>  |
| BUFALINO E I POETI FRANCESI                                   |                   |
| - BUFALINO E BAUDELAIRE .....                                 | p. 65             |
| - BUFALINO E RIMBAUD .....                                    | p. 85             |
| - BUFALINO E MALLARMÉ .....                                   | p. 97             |
| - BUFALINO E TOULET .....                                     | p. 109            |
| <br><b>PARTE SECONDA: LA VERITA’ DELLA FEDE .....</b>         | <br><b>p. 122</b> |
| BUFALINO E GLI SCRITTORI CATTOLICI FRANCESI .....             |                   |
| - BUFALINO E CLAUDEL .....                                    | p. 129            |
| - BUFALINO E BERNANOS .....                                   | p. 150            |
| - BUFALINO E MAURIAC .....                                    | p. 171            |
| - BUFALINO E CENDRARS .....                                   | p. 183            |

|                                                    |                   |
|----------------------------------------------------|-------------------|
| <b>PARTE TERZA: LA VERITA' DELLA RAGIONE .....</b> | <b>p. 190</b>     |
| <b>DAL CORPO DI CRISTO AL CORPO UMANO.....</b>     | <b>p. 191</b>     |
| - BUFALINO E RENAN .....                           | p. 204            |
| - BUFALINO E CAMUS .....                           | p. 220            |
| <br><b>PARTE QUARTA: LA «VERITA' PLURALE».....</b> | <br><b>p. 243</b> |
| - ALLEGATI .....                                   | p. 249            |

## **INTRODUZIONE**

## Introduzione al progetto di ricerca

«Après tout», dit Mistigris, «le temps est un grand maigre!». En ce moment, la mode d'estropier les proverbes régnait dans les ateliers de peinture. C'était un triomphe que de trouver un changement de quelques lettres ou d'un mot à peu près semblable qui laissait au proverbe un sens baroque ou cocasse<sup>1</sup>.

«Il tempo è un gran magro» è uno dei tanti calembours con cui Mistigris<sup>2</sup>, pittore di basso profilo che preferisce guadagnare bene piuttosto che impegnarsi a dipingere opere meno commerciali e artisticamente più valide, si diverte a parafrasare Corneille<sup>3</sup>. Lo leggiamo in *Un début dans la vie*, uno dei romanzi de *La Comédie Humaine* di Balzac, e il pensiero va immediatamente al Gran Magro di *Diceria dell'autore*, romanzo d'esordio e tuttavia apicale della produzione di Bufalino. Numerose sono state negli anni le interpretazioni critiche intese a mettere in luce le valenze che questo personaggio riveste all'interno del romanzo<sup>4</sup> ma noi, proprio sulla scia della doppia citazione Balzac-Corneille,

---

<sup>1</sup> HONORÉ DE BALZAC, *Un début dans la vie*, in *La Comédie Humaine* - avec une présentation et des notes de Pierre Citron, Éditions du Seuil, 1965, Paris, p. 300.

<sup>2</sup> «Mistigris; qui naquit de gentilshommes catalans décavés; qui vint tôt à Paris pour apprendre le métier de peinture; qui fut une sorte de Géricault apostat; qui aime la peinture mais préfère l'argent, si bien que, quand il avait dans sa palette et son esprit de quoi être l'égal de son ami Bridau, c'est-à-dire Delacroix, il fit interminablement des paysages académiques dont les bourgeois ne s'emparaient que sous réserve d'en recouvrir la surface de pièces d'or; qui sans doute, davantage encore qu'à gagner de l'argent, se plut à démontrer dans sa propre personne que les arts sont une imposture, un air du temps. Qui surtout avait le don de calembourdiser les proverbes» in PIERRE MICHON, *Trois auteurs*, Verdier, Paris, 1997, pp. 14-15.

<sup>3</sup> «Le temps est un grand maître, il règle bien des choses.» PIERRE CORNEILLE, *Sertorius*, II 4. Nella Biblioteca della Fondazione Bufalino di Comiso sono presenti sia H. DE BALZAC, *Un début dans la vie*, che P. CORNEILLE, *Sertorius*. La singola sentenza di Corneille inoltre è citata nel *Dictionnaire illustré des pensées et maximes*, Collection Seghers, Paris, 1963, p. 244 che è presente nella Biblioteca della Fondazione.

<sup>4</sup> Riportiamo qui le principali. A. Cinquegrani per esempio, ne dà più di una lettura: «Potrebbe essere interessante proporre anche un'identificazione del Magro con Ermete, anche se non ci sono dei caratteri precisi atti a sovrapporli.» ALESSANDRO CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, Padova, Il Poligrafo, 2002, p. 49; oppure: «[...] accanto al protagonista un chierico, padre Vittorio, e un eretico bestemmiatore, il Magro. Proprio a quest'ultimo egli affida il compito di sciogliere l'enigma [...]» Ivi, p. 52. Cfr. poi, le diverse interpretazioni di Traina: «[...] il Gran Magro, primario del sanatorio e blasfemo maieuta d'una sola guarigione», GIUSEPPE TRAINA, *La felicità esiste, ne ho sentito parlare – Gesualdo Bufalino narratore*, Nerosubianco edizioni, Cuneo, 2012, p. 12. Vd. anche: «[...] il Gran Magro si presenta come *alter ego* di Dio e gioca in rapporto concorrenziale con l'Ente Supremo sul terreno, tutto suo, della scienza medica (si veda l'allusione all'archiatra)», ivi, p. 18. Cfr. inoltre: «Al medico, l'autore ha ceduto la sua vocazione di «triste eresiarca» ma, d'altro canto e quasi per contrappasso, il Gran Magro morente assume connotati riconducibili alla figura di Cristo». Ivi, p. 19. E aggiunge ancora Traina: «[...] il Gran Magro, il regista dello spettacolo o, in altri e più sicali termini, il puparo, non sfugge al pirandelliano destino di essere contemporaneamente pupo: difatti, agli applausi degli spettatori, risponde con «un rigido inchino di marionetta». Ivi, p. 22. È tuttavia MARINA PAINO in *Diceria dell'autore*, Leo Olschki Editore, Firenze, 2005, p. 61 a riportare il personaggio alla sua originale intenzione, riprendendo la definizione che Bufalino stesso ne dà, nell'appendice al suo romanzo,

vogliamo immaginarle ridotte al comune denominatore del Tempo umano: Mariano Grifeo di Canicarao di nobili natali infatti, ben si presta ad incarnare lo spirito della Storia. Caustico detrattore di Dio, incarnazione di Satana, Antico Avversario, vice-Dio<sup>5</sup> e dunque Dio imperfetto, il Gran Magro con un vero e proprio *coup de théâtre* inserito appena prima della fine del romanzo, muore. Implacabile nei suoi giudizi, medico come sempre lo è il Tempo, egli non può infatti contenere in sé l'eternità poiché egli stesso è l'inesorabile Tempo a cui nulla sfugge, nemmeno lui stesso dunque, esposto come gli altri allo scandalo del dover morire:

Mi avvicinai al letto, donde lui offriva lo sguardo, con una sottomissione, finalmente, la povertà risoluta della barba lunga, della faccia color terra, che s'andava corrompendo a vista, di minuto in minuto. Come lavorava presto, con che abili dita, la malabestia dentro di lui, come aveva fretta di finire<sup>6</sup>.

L'appellativo di «Gran Magro» viene fatto risalire invece da Rosa Maria Monastra a *Le ventre de Paris* di Émile Zola dove il protagonista, Florent, viene appunto definito «Grand Maigre» dalle donne delle Halles<sup>7</sup>. Non abbiamo elementi di disambiguazione per ritenere che, all'epoca della scrittura di *Diceria* e del concepimento del personaggio del Gran Magro, Bufalino abbia pensato proprio a Corneille o a Balzac, o se invece abbia in lui agito la suggestione zoliana ma:

L'intertestualità, condizione di qualsiasi genere di testo, non può naturalmente essere ridotta a un problema di fonti e influenze: l'intertexto è un campo generale di formule anonime la cui origine è sempre difficile da localizzare; di citazioni inconsce e automatiche, date senza virgolette. [...] l'interezza del linguaggio, anteriore o contemporaneo, giunge al testo senza seguire il percorso

---

che ha per titolo *Istruzioni per l'uso*, dove lo scrittore parla del Gran Magro come di «un replicante di quel 'medico della *Recherche* proustiana, che si comporta analogamente col malato Marcel'». A questo proposito, cfr. anche «[il Gran Magro] un secondo Cottard, sorrisi fra me, la natura imita l'arte» in G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, Milano, Bompiani, 2006, p. 40. Riportiamo infine la supposizione di R. M. Monastra che osserva il sistema dei personaggi del romanzo e considera il Gran Magro «rivale e complice» del protagonista. ROSA MARIA MONASTRA, «*Diceria dell'untore*» tra sacro e profano, in *Bufalino Narratore - fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 267.

<sup>5</sup> Più volte, soprattutto in *Diceria* dove questo tema è centrale, Bufalino abbatte il mito dell'unicità di Dio. Qui sottoponendolo ad un'entità superiore, l'Ur-Gott, parlandone come di una riproduzione in serie. Cfr. GESUALDO BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 17: «una catena di eoni e padreterni sempre più grandi, l'uno dentro l'altro, come scatole di Cina.» Per l'intera questione critica, A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., pp. 55-109.

<sup>6</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 136.

<sup>7</sup> R. M. MONASTRA, «*Diceria dell'untore*» tra sacro e profano, in *Bufalino Narratore*, op. cit., p. 267.

di una filiazione scopribile o di una imitazione volontaria, bensì quella di una disseminazione<sup>8</sup>.

Non c'è ragione dunque per cui una congettura debba scalzare l'altra, le due ipotesi possono coesistere. Non è infatti impossibile che in Bufalino abbiano giocato tutte queste suggestioni ed è peraltro tipico dell'autore richiedere un lettore provveduto<sup>9</sup> e privilegiare simili procedimenti a scatole cinesi in cui citazioni più esplicite ne contengono altre<sup>10</sup>.

Sotto la suggestione di questa potenziale intersezione testuale fra Balzac-Corneille-Zola e Bufalino, inauguriamo il campo di indagine di questa ricerca il cui obiettivo è di osservare l'influenza che alcune letture francesi, che Bufalino fece in modo assiduo e continuativo dalla fanciullezza fino alla fine della sua vita, esercitarono sull'evoluzione spirituale dello scrittore alla ricerca della verità.

Premettiamo a questo lavoro alcune indicazioni di carattere metodologico che mettano in luce le ragioni delle scelte operate. A seguito di una disamina della corrispondenza privata dello scrittore, dei libri presenti nella Biblioteca della Fondazione Bufalino<sup>11</sup> che ha luogo a Comiso suo paese natale e dei riferimenti presenti nella sua opera, incrociando i dati abbiamo individuato gli snodi utili a

---

<sup>8</sup> REMO CESERANI *Raccontare il Postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 138.

<sup>9</sup> «Usare [...] parole e moduli stilistici trovati nella tradizione poetica – sapendo che sarebbero stati riconosciuti dai lettori più attenti – significava segnalare al proprio pubblico la loro qualità di immagini letterarie, di figure che si collegavano alla tradizione poetica, che da quella tradizione poetica ricevevano la loro forma», RAFFAELE MORABITO, *L'intertestualità*, in *Dimensioni della Letteratura - le forme, gli strumenti, le istituzioni*, Roma, Carocci, 2004, p. 81.

<sup>10</sup> «Bufalino da un lato è un raffinatissimo esperto di ludi retorici, dall'altro possiede come i grandi autori barocchi una cultura letteraria assai vasta in ambito di testi classici, medievali, moderni da utilizzare nel sublime gioco dello stile e della citazione occulta», Maria Corti, introduzione a G. BUFALINO, *Opere/1*, op. cit., p. XVII.

<sup>11</sup> La *Fondazione Gesualdo Bufalino* si trova a Comiso, in Piazza delle Erbe, nella sede dell'ex Mercato Casmeneo, uno dei luoghi più suggestivi della città storica: un edificio neoclassico con un elegante loggiato, dove lo stesso Bufalino, quotidianamente, amava trascorrere alcune ore del mattino passeggiando e conversando con gli amici. Istituita nel 1999 dal Comune di Comiso, la Fondazione ha lo scopo di far conoscere e valorizzare la figura e l'opera dello scrittore comisano mediante l'organizzazione di convegni, seminari, mostre, borse di studio. È gestita da un Consiglio di amministrazione e si avvale di un Comitato scientifico. Nei locali della Fondazione si conservano, oltre alle "carte" manoscritte dello scrittore e alla corrispondenza, la sua biblioteca privata, costituita da un fondo librario di 10.000 volumi, in gran parte di narrativa e saggistica letteraria, dal corpus completo delle sue opere nelle varie edizioni italiane e straniere, da una piccola emeroteca, da una videoteca e una preziosa collezione di dischi che testimoniano la grande passione di Bufalino per il cinema e la musica. Un'ultima e significativa sezione della biblioteca riguarda la fortuna critica italiana e straniera dello scrittore, le sue interviste, le sue collaborazioni giornalistiche. Tutto il catalogo è consultabile online su <http://www.fondazionebufalino.it/biblioteca.html>.

ripercorrere la linea evolutiva della sua ricerca esistenziale. In seguito, abbiamo isolato e poi raggruppato in modo omogeneo alcuni autori francesi in vari modi significativi per Bufalino e, assumendoli di volta in volta a paradigma, abbiamo inteso rileggere l'opera dello scrittore allo scopo di rintracciare le loro influenze dirette o indirette, i richiami intertestuali palesi o allusivi, le possibili suggestioni, ma soprattutto la «funzione» che essi esercitarono sulle varie tappe dell'itinerario spirituale di Bufalino, che ci proponiamo di ricostruire. Utilizziamo il termine «funzione» con riferimento al paradigma ermeneutico che, a proposito di Carlo Emilio Gadda, traccia Gianfranco Contini. Servendosi di questa categoria critica per spiegare i rapporti che gli autori presenti nel volume instaurano con la scrittura di Gadda infatti, egli utilizza come paradigma trasversale la

eterna «funzione Gadda» che da Folengo agli altri macaronici, passa per Rabelais e persiste fino a Joyce<sup>12</sup>.

A spiegare ulteriormente nel dettaglio il concetto di «funzione» è Andrea Cortellessa che in un suo saggio breve osserva la «mediazione gaddiana» in autori appartenenti agli «ultimi dieci anni di narrativa italiana» (il saggio è del 1998), su cui agisce detta «funzione Gadda» che giunge a produrre una situazione di «gaddismo mescidato», o di «gaddismo mediato», e:

fa comunque insorgere nell'interprete, necessariamente, il dubbio della poligenesi. Dubbio che per ovvi motivi si eleva a metodo (o a strategia) nel tempo del postmoderno. Dubbio ancor più radicale, nel nostro caso, essendo già l'autore modello un autore iper-colto: quanto c'è di Gadda, in un autore, e quanto dei «maestri», o «modelli» di Gadda – fruiti direttamente, senza la mediazione di Gadda?<sup>13</sup>

Questa categoria di «funzione» diviene così lo strumento per osservare la letteratura su cui un autore, Gadda in questo caso ma la «funzione» è naturalmente estensibile, esercita la sua influenza. Assumendo questa categoria critica, abbiamo deciso di osservare in che modo alcuni modelli francesi fungano

---

<sup>12</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Torino, Einaudi, 1992, p. 12. Contini esplicita chiaramente come lo scrittore milanese divenga un «prezioso reagente che ci aiuta a comprendere le corrispondenze». Ivi, p. 18. Più volte osserveremo che Bufalino fa un uso antifrastico del modello, adottandolo cioè per trasgredirlo, ma anche in quei casi possiamo utilizzare lo stesso paradigma continiano di «funzione».

<sup>13</sup> ANDREA CORTELLESA, *Gaddismo mediato. «Funzioni Gadda» negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, «Allegoria», anno X, n. 28, Gennaio-Aprile 1998.

appunto da reagente sulla scrittura di Bufalino, su cui la «funzione» di questi autori in alcuni casi può avere risonanze che si spingono ben al di là dello stile e ne influenzano il pensiero.

Detti modelli hanno agito su di lui a differenti gradi di «intertestualità»<sup>14</sup>, una categoria critica individuata da Julia Kristeva che tuttavia assumiamo secondo la specifica accezione di Gérard Genette:

exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'intertextualité [...] cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>15</sup>.

Talora si tratta di vere e proprie «fonti», termine che assumiamo dalla categorizzazione di Cesare Segre<sup>16</sup>, con le quali egli instaura un rapporto a volte dialogico a volte dialettico; tal altra essi agiscono in modo decisamente più indiretto, contribuiscono alla sua formazione, costituiscono un repertorio ideologico, tematico, stilistico, fungono da contesto di riferimento, e impegnano Bufalino in un rapporto «interdiscorsivo»<sup>17</sup>. Numerosi appaiono i casi di intertestualità «intenzionale» che cioè «non si limita a involontarie

---

<sup>14</sup> «Introdotta una quindicina di anni fa da Julia Kristeva, la parola intertestualità ha avuto accoglienza entusiastica, ed è subito entrata nel linguaggio critico corrente. [...] Si tratta di un termine anch'esso intertestuale, essendo stato proposto entro un'interpretazione delle teorie linguistiche di Bachtin, ma con inevitabili apporti della semanalisi di Julia Kristeva.» in CESARE SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in *Opera Critica*, Milano, Mondadori, 2014, p. 573. Cfr. anche: «All'inizio, l'idea di intertestualità venne introdotta per portare a termine l'ultimo, manovrato attacco contro l'autore e il vecchio mito romantico dell'originalità, suo fondamento epistemologico. Di fatto, il rapido ampliarsi teorico della nozione di intertestualità corresse quello stesso feticcio, il testo, in nome del quale la battaglia era stata a lungo preparata.» in STEFANO CALABRESE, *www. Letteratura. Global – il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi 2005, p. 27.

<sup>15</sup> GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes – la littérature au second degré*, collection Poétique, Seuil, 1982, p. 8.

<sup>16</sup> «Si parla di fonti in senso tradizionale quando il dialogismo del linguaggio (specie romanzesco) non mette l'autore a contatto con *intenzioni*, come dice Bachtin, anonime, collettive, non induce il lettore a “virgolettare” idealmente le parole di provenienza ideologica generica, ma mette a contatto con *intenzioni*, e induce a “virgolettare” espressioni, dal chiaro e individuale marchio di fabbrica, quello d'un altro scrittore», C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in *Opera Critica*, op. cit., p. 575.

<sup>17</sup> «Poiché la parola *intertestualità* contiene *testo*, penso essa sia usata più opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di *interdiscorsività*.» C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, op. cit., p. 582.

reminiscenze»<sup>18</sup>. In essi, è possibile rintracciare fra l'opera di Bufalino e quella di questi autori francesi rapporti di filiazione diretta e parlare dunque, facendo ricorso alla categorizzazione indicata dal Gardini di veri e propri «prestiti»<sup>19</sup>; frequente risulta altresì in Bufalino un uso antifrastico del modello che si concreta in «allusioni»<sup>20</sup> e che ci inducono a parlare in Bufalino di «ibridismo letterario»<sup>21</sup>. Restano infine svariati casi di «imitazione»<sup>22</sup>, tramite i quali Bufalino tende ad inserirsi nel panorama letterario, con intenzione nascostamente agonistica. In taluni casi infine, laddove pur in presenza di una loro disseminazione nelle opere bufaliniane, le intersezioni con i testi<sup>23</sup> francesi di riferimento appaiono meno dimostrabili poiché non si sono trovati riferimenti espliciti, abbiamo messo in luce temi e forme dell'opera di detti autori francesi onde rintracciarne la «funzione» all'interno del percorso spirituale dello scrittore siciliano e dunque le ragioni della 'simpatia' di Bufalino per questi autori, che certamente determinarono il suo orizzonte ideologico e che concorsero a costituire l'intelaiatura su cui si incardina il suo percorso spirituale. Forniremo esempi di queste relazioni intertestuali di volta in volta nei capitoli che seguiranno, specificamente riferiti a Bufalino e a ciascuno dei modelli francesi che abbiamo trascelto.

Per ricostruire l'itinerario esistenziale di Bufalino, abbiamo di necessità adottato un criterio cronologico. Abbiamo dunque individuato quattro fasi critiche della vita dello scrittore che possono essere comprese esclusivamente alla luce della

---

<sup>18</sup> NICOLA GARDINI, *Letteratura Comparata*, Mondadori-Università, San Casciano Val di Pesa (FI), 2002, p. 11.

<sup>19</sup> «Il prestito designa un tipo di intertestualità che presuppone similarità di linguaggio, ma non comporta alcuna forma di interferenza o di dialettica tra i contesti delle due opere. [...] Il prestito è un'operazione esterna, che interessa solo parti di testo (il tessuto verbale).» Ivi, p. 12.

<sup>20</sup> «L'allusione comporta similarità di linguaggio e stabilisce una relazione di capovolgimento ovvero di non identità tra i contesti delle due opere. [...] L'allusione, diversamente dall'imitazione, valorizza le differenze del testo derivato, sottolineando la sua distanza dall'ipotesto.» *Ibidem*.

<sup>21</sup> Ivi, p. 13.

<sup>22</sup> «L'imitazione presuppone similarità sia di linguaggio sia di morfologia e una relazione di equivalenza tra le opere di cui il sottotesto e il testo moderno sono parte», ivi, p. 12.

<sup>23</sup> Utilizziamo qui il termine generico di «testi» poiché racchiude le tre opzioni indicate da Gardini: «Data la specificità dei tre tipi principali di intertestualità (*prestito*, *imitazione* e *allusione*), l'onnicomprendente concetto di *sottotesto* va sostituito da una terminologia più esatta [...] Sarà bene sostituire "sottotesto" con "modello" [...] nel caso dell'*imitazione* vera e propria, con "intertesto" in quello dell'*allusione* e con "referente" in quello del *prestito*.» *Ibidem*.

sua francofilia, perché come vedremo, la sua riflessione esistenziale si sostanzia proprio di una fruizione ampia e sistematica della letteratura francese<sup>24</sup>.

È ovvio che dette fasi non sono omogenee né risultano tali le letture di Bufalino che in più momenti della sua vita si è allontanato da alcuni autori o è tornato a rileggerli in età diverse e con mutato spirito, ma la sistematizzazione che proponiamo è utile a costruire una visione d'insieme della vita spirituale di Bufalino impegnato a vagliare alcune opzioni relative alla ricerca della verità, e si basa su alcune conferme oggettive che di volta in volta cercheremo di fornire. Chiariamo altresì che per ciascuna di queste fasi abbiamo adottato sia un criterio sincronico, scegliendo di leggere i modelli francesi in rapporto a Bufalino nella fase della sua vita in cui egli iniziò a leggerli; sia un criterio diacronico, continuando in taluni casi a individuare la presenza intermittente di questi modelli in Bufalino, fino alla fine della sua esperienza personale e artistica.

La prima fase è intitolata «Bufalino e i poeti francesi».

Essa parte dagli anni che vanno dalla fanciullezza fino alla chiamata alle armi, dunque più o meno dal periodo compreso fra il 1930 e il 1942. Formatosi sin da adolescente sui simbolisti francesi e soprattutto su Baudelaire di cui tentò un'ingenua retroversione<sup>25</sup>, il giovane Bufalino ne ricavò, come del resto

---

<sup>24</sup> Allo scopo di dimostrare una maggiore incidenza della letteratura francese su Bufalino, rispetto alle altre letterature straniere, riportiamo qui la nota descrittiva della Biblioteca della Fondazione Bufalino: «La consistenza della biblioteca personale di Gesualdo Bufalino è di circa 10.000 volumi. Essa costituisce una testimonianza significativa degli interessi culturali e letterari dello scrittore. La maggior parte delle edizioni abbracciano l'intero Novecento. Si tratta principalmente di libri di letteratura italiana e straniera, con un gruppo significativo di testi di saggistica letteraria. Sono presenti i grandi autori della poesia e della narrativa dell'Ottocento e del Novecento. Le sezioni bibliografiche più ricche sono rappresentate dalle opere di letteratura italiana e francese. Di quest'ultima sono presenti numerosi testi in lingua originale».

Tra le pagine si riscontrano tracce di lettura di Bufalino: brevi postille a margine, sottolineature interlineari con segni a margine del testo, pagine evidenziate, note e date di possesso, ritagli di giornale inseriti, ecc.

<sup>25</sup> «Nel 1936 avevo 16 anni. Mi venne in mano, nella profonda provincia dove vivevo, una traduzione in prosa delle *Fleurs du Mal*, che portava segnati per avventura gli stacchi fra strofa e strofa. Questo mi consentì, essendomi inaccessibile l'originale, l'impresa abbastanza eroica d'una retroversione, in virtù, appunto, di quegli spazi bianchi, che, isolando quartine e terzine, aiutavano a trovare all'interno di ciascuna, con certissima polizia, i *mots-sésame* delle rime; e, partendo da queste, a risarcire in qualche modo i misteriosi alessandrini perduti. Fu come lavorare champollianamente su una lingua scomparsa, spiandone ogni volta il riaffiorare con gli stessi occhi del fotografo che interroga i negativi nella bacinella. Ne ricavai emozioni vicarie di non spregevole natura, ma altresì una finale mortificazione quando, anni dopo, potei confrontare con l'originale i miei maleducati restauri», G. BUFALINO, *Le ragioni del tradurre*, in CH. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, Introduzione e traduzione di G. Bufalino, Mondadori, Milano, 1983, p. XXX.

accadde a molti della sua generazione, una visione esistenziale improntata alla domanda di Senso la cui risposta rimane inevasa, alla lacerazione della coscienza che sfocia in disperazione metafisica; nonché anche strumenti retorici, emozioni, una messe di immagini, e più di tutto una visione della letteratura come depositaria di una verità indecifrabile, un'attività a cui dedicarsi infaticabilmente e spendersi fino a consacrare la propria esistenza al culto della forma. Di questa fase giovanile e del rapporto che già a quest'altezza Bufalino intraprese con la letteratura francese, è testimone un quaderno di scuola, pubblicato nel 2010<sup>26</sup>, dove un Gesualdo Bufalino adolescente appuntava i suoi esperimenti di traduzione; e la raccolta giovanile di poesie *I languori e le furie* che recano traccia evidente dei modelli poetici francesi e in particolare dell'influenza di Baudelaire, come vedremo nel corso di questa trattazione. Come si potrà osservare, il rapporto fra Bufalino e questi poeti nasce negli anni giovanili, ma poiché si protrae fino alla fine della sua vita, noi lo abbiamo percorso fino agli esiti conclusivi. In tal senso, abbiamo osservato Bufalino in relazione ad alcuni poeti per lui più significativi: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Toulet.

La seconda fase è intitolata «Bufalino e gli scrittori cattolici francesi» e va circa dal 1942, anno in cui Bufalino fu chiamato al fronte in Friuli, fino al '50. Essa coincide con la giovinezza di Bufalino e dunque con gli anni del secondo conflitto mondiale durante il quale, ammalatosi di tisi, lo scrittore fu ricoverato in un ospedale di Scandiano. Qui il marchese Biancheri di professione medico, primario dell'ospedale e uomo di raffinata formazione umanistica, gli mise a disposizione la sua biblioteca privata. Furono circa due anni di intense letture e soprattutto di una prima scoperta di Proust<sup>27</sup> che per Bufalino costituì una vera e propria folgorazione e che egli introiettò al punto che nella sua opera assistiamo ad una disseminazione ampia e variegata di moduli, suggestioni, rimandi interni,

<sup>26</sup> AA. VV., *I Carnets di traduzioni poetiche - un inedito di Gesualdo Bufalino*, a cura di Cetti Rizzo, Roma, Bonanno Editore, 2010.

<sup>27</sup> A questo proposito, si veda la lettera dell'1 Dicembre 1944 che Bufalino invia all'amico e compagno d'armi Angelo Romanò: «Un caso fortunato (un ignoto marchese ha sfollato la sua biblioteca, stupenda, in un vasto abbaino del sanatorio e io vi attingo di furto, scandalizzate ma complici le suore) e la pietà discreta degli amici hanno fatto fiorire sul mio lenzuolo grandi album luminosi e libri, libri amati e irraggiunti. [...] 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», G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, Catania, Il Girasole, 1994, p. 69.

citazioni e criptocitazioni proustiane che tuttavia rievochiamo in questa introduzione solo fuggevolmente giacché, sebbene il dominio della memoria e l'utilizzo della metafora<sup>28</sup> nonché le intersezioni fra i due siano indubbie e meritevoli di uno studio specifico a questo dedicato, come dice Giuseppe Traina la figura di Proust risulta meno centrale nella speculazione metafisico-esistenziale di Bufalino, oggetto specifico di questa ricerca<sup>29</sup>. Richiamato dal fronte a causa di un peggioramento delle sue già precarie condizioni di salute, nel 1946 Bufalino fu trasferito in un sanatorio di Palermo, dove intraprese e portò avanti regolarmente fino al 1950, una fitta e feconda corrispondenza con l'intellettuale Angelo Romanò<sup>30</sup> che, a sua volta impegnato in un travaglio religioso, lo iniziò a molte letture e in particolare a quella degli scrittori cattolici francesi, fra i quali noi abbiamo isolato Claudel, Mauriac, Bernanos, Cendrars che ci sono sembrati più di altri utili al nostro discorso, come cercheremo di dimostrare. Messo in quotidiano contatto con la morte infatti, Bufalino che all'epoca aveva poco più di vent'anni attraversò una profonda crisi spirituale che inevitabilmente assunse una coloritura religiosa e che, seppure in una certa misura lo abbia spinto alla lettura delle sacre scritture, fu sostanzialmente vissuta attraverso l'unica scrittura che realmente Bufalino considerava «sacra» e cioè la letteratura, che anche in questo caso fu soprattutto quella francese. Bufalino lesse avidamente Renan<sup>31</sup>, Claudel, Gide, Bernanos, Cendrars, Mauriac, Green,

---

<sup>28</sup> «La metafora è il cibo della mia prosa [...] Le mie metafore hanno o vogliono avere un plusvalore di adescamento, cercano il piacere contemporaneo dell'autore e del lettore, instaurano fra i due una complicità di massoni; secondo una regola fissa, codificata: che la dilatazione di significato interessi due estremi quanto più è possibile divaricati. Il piacere della sorpresa (ecco la componente barocca!), sta nel chiamare in causa a un tempo due estremi, che so io, un verme e una stella, e nel farli viaggiare con la velocità della luce da due punti A e Z, per incontrarsi in una dimensione di purissimo immaginario. È lo stesso gioco che fa Proust nella *Recherche*, mediante le sue associazioni triadiche di aggettivi l'uno remoto dall'altro.» G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, Taormina, Edizioni di «Agorà», 1989, edizione non venale, pp. 39-40.

<sup>29</sup> «Il proustismo di Bufalino, d'altronde, emerge meno con la chiarezza della citazione intertestuale esplicita che non piuttosto sotto forma di cadenza, tono, sapore disseminato in tutta la sua opera, fino a denunciare - credo - l'origine più autentica di quella 'modulazione musicale e ritmica del periodo' che caratterizza anche la più occasionale e svagata fra le pagine bufaliniane, ma che risplende con intensità assoluta nel romanzo capolavoro l'esordio.» G. Traina in *La felicità esiste, ne ho sentito parlare – Gesualdo Bufalino narratore*, Nerosubianco edizioni, Cuneo, 2012., p. 13. Per questo, cfr. anche N. ZAGO, *Sicilianerie - Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi immagini, 1997, p. 144.

<sup>30</sup> Redattore di «Officina», Angelo Romanò fu un critico letterario di area marxista. Nel corso della sua vita ricoprì importanti ruoli culturali e istituzionali tra i quali la direzione della casa editrice Garzanti, la dirigenza Rai e la carica di senatore della Repubblica.

<sup>31</sup> Del quale qualche anno più tardi, tradusse la *Prière sur l'Acropole*, poi pubblicata nel volume ERNEST RENAN, JEAN GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, Sellerio, Palermo, 1981.

Jammes, Laforgue, Huysmans<sup>32</sup>, cui fece seguire una lettura appassionata di Pascal<sup>33</sup> che costituisce il denominatore comune fra Bufalino e questi autori. A queste letture si aggiungano quella di Francesco di Sales<sup>34</sup>, e naturalmente della Bibbia<sup>35</sup> con un'attenzione particolare alle Lettere Paoline, ai Vangeli, all'Apocalisse senza tuttavia trovarvi in definitiva la risposta alla grande domanda sul Male, senza ottenerne in cambio cioè il dono della Fede in una verità assoluta.

Ne conseguì un mutamento di rotta, una sterzata in direzione di una soluzione del tutto antitetica: la svolta esistenzialista.

La terza fase della vita spirituale di Bufalino inizia orientativamente negli anni '50 e finisce nel 1981, anno della pubblicazione del suo primo romanzo, il già ricordato *Diceria dell'untore*. Essa inizia con questo suo interesse per

---

<sup>32</sup> Il presente elenco è una sintesi tratta dai numerosi elenchi di letture presenti in G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, op. cit. Qui, citiamo solo gli autori utili a confermare come la crisi religiosa di Bufalino si sia sostanziata di letture francesi, specifiche sull'argomento.

<sup>33</sup> Presso la fondazione Bufalino sono presenti due edizioni dei *Pensées* di Pascal, recanti traccia della lettura bufaliniana: BLAISE PASCAL, *Pensées*, texte de l'édition Brunschvicg, ed. Ch. Marc. Des Granges, Paris, édition illustrée Classiques Garnier, 1961 dove un Bufalino, evidentemente assai interessato a cogliere questo particolare passaggio delle riflessioni di Pascal, ha apposto numerose note di traduzione a margine. In particolare, si rilevano quelle delle pagine 94-95 che appartengono al capitolo dal titolo *Misère de l'homme sans Dieu*. Fra le sottolineature invece, ne spicca una particolarmente significativa, a p. 17: «[...] le Dieu des chrétiens est un Dieu d'amour et de consolation». A questo volume, aggiungasi anche l'edizione B. PASCAL *Pensées*, Paris, Nilsson - Les 100 chefs d'oeuvre qu'il faut lire, 1929.

<sup>34</sup> Presso la Fondazione Bufalino sono presenti i seguenti testi, contrassegnati dall'autore con sottolineature e piegature di pagina: *Imitazione di Cristo*, traduzione e note di A. Masini, Firenze, A. Salani, 1950. Tre edizioni dell'*Introduzione alla vita devota* di Francesco di Sales, di cui segnaliamo le due che recano i segni della lettura di Bufalino, attestata da alcune piegature di pagina: FRANCESCO DI SALES, *Introduction à la vie dévote*, introduction par Henry Bordeaux, Paris, Nelson, 1935; e FRANCESCO DI SALES *Introduzione alla vita devota*, con un saggio di Henri Bremond, a cura di Benedetta Papàsogli, traduzione di Nanda Montresor Colombo, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1986.

<sup>35</sup> Si badi bene tuttavia che, pur in presenza di un'ansia metafisica, la Scrittura Sacra è in definitiva considerata da Bufalino più per il suo valore narrativo che per quello religioso. A questo proposito, cfr.: «La Scrittura fa parte del grande bagaglio di don Gesualdo e viene da lui manipolata con perizia, ma senza che mai essa innervi il racconto e lo sostenga fornendogli quadri di riferimento nascosti ma imprescindibili. La Bibbia di *Diceria* insomma non è mai 'attualizzata', non si inabissa nelle pieghe della vicenda odierna come uno spartito a cui l'organismo narrativo segretamente obbedisce, ma risplende sulla pagina come uno stemma, da cui la scrittura del grande comisano non è forzata verso un oltre ma semplicemente impreziosita. In questo senso, è ormai chiaro come non sia dal lato della memoria biblica che possiamo intravedere il profilo eventualmente 'religioso' di Bufalino, essendo la Scrittura sapientemente assimilata nell'universo verbale di *Diceria* e non provocandone dunque in alcun modo la crisi.» ANTONIO SICHERA, *Echi scritturali e lessico religioso nel primo Bufalino*, in AA. VV., *Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione* - Atti del Convegno 11-12 Aprile 2013, a cura di Nunzio Zago e Giuseppe Traina, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2014, p. 91.

l'esistenzialismo ed è meno percorribile, in termini cronologici. Se infatti possiamo rintracciare in alcune dichiarazioni di Bufalino la sua fascinazione per queste tematiche ed in particolare per l'opera di Albert Camus, non abbiamo ragguagli di rapporti intertestuali diretti o relativi alla durata di queste letture, né del resto dobbiamo necessariamente considerarle esclusive di quegli anni. Per questa ragione, abbiamo osservato il rapporto fra Bufalino e questo scrittore francese più per la «funzione»<sup>36</sup> che egli ebbe per Bufalino, che non per le loro relazioni intertestuali. Fra gli esistenzialisti, Bufalino predilesse infatti sostanzialmente Camus che lesse esaustivamente e che rappresentava per lui una sorta di felice compromesso: se da un lato Camus ricusava ogni apertura metafisica e consacrava l'*assurdo* come unica dimensione dell'esistenza, scongiurava tuttavia il rischio di un arido materialismo, additando nell'amore per l'uomo il varco verso una bellezza ancora attingibile. Ricordiamo inoltre che non a caso, proprio in questi anni Bufalino scrisse il primo abbozzo di quello che diventerà *Diceria dell'untore* originariamente concepito, per ammissione dello stesso Bufalino, come un prosimetro sul modello della *Vita Nuova* di Dante<sup>37</sup> di cui le poesie, solo successivamente pubblicate a parte col titolo *L'amaro miele*, a quell'epoca dovevano far parte integrante<sup>38</sup>: un'opera intrisa di disperazione metafisica che si presenta come una sintesi delle letture francesi: sia dei poeti che di quelle dei grandi prosatori cattolici; un romanzo che elabora e in definitiva

<sup>36</sup> Abbiamo già richiamato il paradigma critico di «funzione», individuato da Gianfranco Contini.

<sup>37</sup> «Una prosa grondante stilemi lirici, insomma. Non sorprende, allora, che il progetto originario del romanzo prevedesse, prima d'ogni capitolo, una poesia e un'epigrafe: la lirica prevista per il primo capitolo è stata raccolta, come le altre, in *L'amaro miele*; più significativa, la seconda epigrafe, poi cancellata: *Espiare certi sogni*, ricavata dai Taccuini di Joubert.» G. TRAINA in *La felicità esiste, ne ho sentito parlare*, op. cit., p. 14. Ricordiamo che il «prosimetro», un genere letterario in cui versi e prosa si alternano in modo equilibrato, è pratica assai consolidata nella tradizione letteraria italiana che ne ha l'esempio più illustre appunto nella *Vita Nuova* di Dante Alighieri: «La *Diceria*, abbozzata sin dai primi anni Cinquanta, con punte anche più antiche, di brani del '47, fu poi finita al principio degli anni Settanta [...] originariamente voleva essere una sorta di *Vita Nuova*, con poesie alternate ai capitoli», G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., pp. 31-32.

<sup>38</sup> «Il periodo iniziale [...] si situa per le poesie di *L'amaro miele* fra il '40 e il '54, con l'eccezione di alcune primizie databili fra il '32 e il '40. Un piccolo numero di poesie e di prose comparve fra il '46 e il '48 nella rivista *L'Uomo*, già viva durante la Resistenza e in *Democrazia*, entrambe milanesi, a cui Bufalino approdò per l'amicizia con un grande operatore culturale di quegli anni, Angelo Romanò», M. Corti, introduzione a G. BUFALINO, *Opere/I*, op. cit., p. VIII. «In realtà, oggi lo sappiamo, egli aveva già alle spalle un lungo tirocinio "segreto" di scrittura, documentato sia dalle liriche di prima giovinezza, edite nel '95 col titolo *I languori e le furie*, sia dalle varie stesure della stessa *Diceria*, conservate al Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei di Pavia», NUNZIO ZAGO, *Nascita di un romanzo (e di un'amicizia)*, in *Bufalino Narratore – fra cinema, musica, traduzione*, Comiso, Salarchi Immagini, 2002, pp. 188-189.

supera il travaglio religioso degli anni precedenti. L'abbozzo degli anni '50 verrà presto abbandonato da Bufalino, che vi tornerà dopo gli anni '70 e vi riverserà anche l'esperienza esistenzialista. Risalgono altresì a questi anni le traduzioni di Bufalino che, pubblicate poco prima delle sue opere narrative, ne faranno un 'intellettuale di professione'.

La quarta ed ultima fase inizia subito dopo il 1981, e osserva la svolta finale della ricerca spirituale di Bufalino fino alla fine della sua vita, e cioè fino al 1996. Bufalino sentì sempre l'urgenza di una ricerca esistenziale e tuttavia, rinunciando in definitiva ad entrambe le opzioni, quella metafisica come quella materialistica, affidò la sua domanda di Senso alla ricerca letteraria *tout court*<sup>39</sup>. La letteratura divenne a quel punto pratica prioritaria, produzione fecondata attraverso innumerevoli letture fra le quali, lo ribadiamo, la predominanza degli scrittori francesi risulta schiacciante<sup>40</sup>. In deroga ad una risposta univoca alle grandi domande dell'esistenza, attraverso la lettura e successivamente la sua scrittura Bufalino coltivò interrogativi, dubbi, baluginazioni che lo gratificavano con l'infinita riproposizione di un mistero che la letteratura possedeva<sup>41</sup> senza farsene dispensatrice e a cui Bufalino si dedicò sempre come ad una pratica religiosa. La tardiva pubblicazione dell'opera di Bufalino che non facilmente si presta ad uno studio evolutivo in ragione della sua potente stratificazione guadagnata attraverso un indefesso lavoro di revisione e riscrittura che, almeno per alcune opere, è durato praticamente trent'anni, ci interroga anche sulla sua eventuale collocazione fra i Postmodernisti italiani, possibilità sulla quale

---

<sup>39</sup> Osserviamo in Bufalino il segno di una «coscienza 'secolarizzata' postmoderna» proprio nell'abbandono di questa ricerca di una Verità forte, «intesa alla maniera della metafisica occidentale con i suoi attributi di 'presenza' e 'fondamento'». In definitiva, Bufalino partecipa a quel generale «processo di secolarizzazione e indebolimento della verità [...], che caratterizza questo scorcio della nostra era tardo moderna. [...] La secolarizzazione, in quanto corollario della modernizzazione non avviene, però, attraverso un definitivo abbandono della tradizione, ma attraverso una sorta di interpretazione ironica di essa.» NINO ARRIGO, *Mito: itinerari di una storia intertestuale*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2012, pp. 45-50.

<sup>40</sup> Solo per dare un'idea della predominanza degli autori francesi nella vita artistica di Bufalino, si veda l'elenco (qui, in ALLEGATI) dei principali autori direttamente citati nelle sue opere, nei suoi interventi pubblicistici o nelle interviste. A questo, si aggiungano poi naturalmente gli autori francesi non direttamente menzionati da Bufalino, le cui opere sono tuttavia presenti nella Biblioteca della Fondazione e che in svariati casi recano contrassegni di lettura effettuata da parte dell'autore. Si aggiungano infine gli autori francesi che compaiono in forma di criptocitazioni e la cui ampia campionatura non è possibile tracciare per intero.

<sup>41</sup> «Simile a un colombo viaggiatore, il poeta porta sotto l'ala un messaggio che ignora.» G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, Milano, Bompiani, 2007, p. 903.

forniremo se non altro alcune ipotesi di lavoro. Sebbene infatti essa non sia direttamente oggetto di questo studio, abbiamo voluto almeno rapidamente tracciare sia il contesto degli anni '50 che decisero Bufalino a rimandare il progetto di scrittura di *Diceria dell'untore*; sia il contesto degli anni '80 in cui Bufalino si affacciò, presentando successivamente nella sua scrittura alcuni tratti tipici del postmodernismo.

Ricapitoliamo: tralasciando gli aspetti traduttologici che hanno già ottenuto l'attenzione della critica bufaliniana e che non costituiscono l'oggetto di questa ricerca, questa tesi individua alcune influenze degli scrittori Francesi sulla ricerca di una verità esistenziale-religiosa, condotta da Bufalino lungo tutto l'arco della sua vita e le diverse strade che lo scrittore percorse.

### Il punto su Gesualdo Bufalino

Seppure abbia ricevuto negli anni premi importanti<sup>42</sup>, consensi da parte della critica, attestazioni di stima da parte di scrittori come Sciascia o Manganelli<sup>43</sup>, nonché un prestigio editoriale che culminerà con la pubblicazione dell'*opera omnia* per Bompiani nel 2006, Bufalino è per lo più considerato un autore di retroguardia<sup>44</sup>, non è inserito nel canone ed è pertanto rimasto inevitabilmente

---

<sup>42</sup> Bufalino vinse il Premio Campiello, nel 1981. Riportiamo qui la cinquina dei finalisti: Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Anna Banti, *Un grido lacerante*, Gian Piero Bona, *Il silenzio delle cicale*, Tonino Guerra, *I guardatori della luna*, Bino Sanminiati, *La vita in campagna*. In seguito, vinse il Premio Strega 1988. La cinquina dei finalisti era così composta: Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte*; Giuliana Berlinguer, *Il braccio d'argento*; Giorgio Montefoschi, *Lo sguardo del cacciatore*; Brunello Vandano, *Donna con cerchio e spada*; Carlo Bernari, *Il grande letto*.

<sup>43</sup> «“Una volta” - racconta Silvano Nigro – “lo scrittore di Racalmuto [L. Sciascia] mi telefonò perché voleva mettersi in contatto con Manganelli. Sapeva di certe sue bizzarrie, di alcune spigolosità caratteriali: gli serviva insomma un'interposta persona. Si proclamava suo lettore appassionato, incuriosito anche per il fatto che non pochi gialli Mondadori erano stati tradotti proprio da Manganelli dall'inglese in italiano. Sapere di questa, diciamo così, parentela letteraria, mi sconvolse un poco. In realtà, a pensarci bene, entrambi condivisero un'alta idea dello stile. Insomma, chiamo al telefono Manganelli e anche lui si dice lettore interessato di Sciascia. Penso io: allora l'incontro si può fare. Ma bisognava creare un'occasione”. Così Nigro propone allo scrittore di origini parmensi un viaggio in Sicilia, alla scoperta del barocco: Manganelli trasecola. L'idea lo conquista subito, ma vorrebbe andarsene in giro per l'isola assieme a Sciascia, da un lato, e Gesualdo Bufalino, dall'altro. “Manganelli era pure attratto dal liberty mortuario bufaliniano e dallo stile baroccheggiante”. Anche a Bufalino la cosa va a genio: ma non se ne fa nulla. “Nel frattempo” - aggiunge Nigro – “Sciascia si ammala e muore nel 1989; l'anno dopo Manganelli passa pure a miglior vita. Rimane Bufalino unico sopravvissuto”», SALVATORE FERLITA, *Manganelli e i Siciliani, lettere d'amore e odio*, «La Repubblica», 23 Giugno 2011.

<sup>44</sup> Ricordiamo che nel 1988, a seguito dell'assegnazione del Premio Strega a *Le menzogne della notte* di Bufalino, Barilli scrisse: «Un nostalgico allo stato puro, mal situato nel contesto dell'oggi, proteso appunto a ricostruire ambienti, stili, maniere di passate stagioni. Un esercizio che magari produce un suo fascino, ma proprio di chi esibisce un'abilità gratuita, fine a se stessa. Desueta e polverosa la lingua, altrettanto si dica dei temi e dei luoghi della vicenda», in RENATO BARILLI, *Stroncatura di Bufalino e Loy*, in «Alphabeta», X, 113, Ottobre - Novembre, 1988, Milano, p. 11. Cfr. anche il giudizio di Donnarumma che parla di scrittura «iperletteraria» e «opaca» di Bufalino, in RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità - Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 46. Di un Bufalino «decadente» parla GIANNI BONINA in *Il fiele ibleo: sdegno e riserbo*, in «La Sicilia», 11 luglio 1995. Sebbene di «carattere ritardatario» parli anche Nunzio Zago, tuttavia il critico suggerisce di leggere questo tratto stilistico di Bufalino semmai come l'espressione di una volontà di opporsi alle tendenze a lui coeve e ritiene sia necessario contestualizzarlo all'interno di una «valutazione complessiva della carriera dello scrittore», NUNZIO ZAGO, *I sortilegi della parola - Studi su Gesualdo Bufalino*, Euno Edizioni / Fondazione Gesualdo Bufalino, Leonforte (EN), 2006, p. 80. Lo stesso Zago sottolinea altresì il «tradizionalismo, anzi un anacronismo», riferendosi tuttavia in entrambi i casi alla prima produzione bufaliniana. Ivi, p. 83. Col medesimo atteggiamento di chi vede in questo un punto di forza, un elemento di originalità di Bufalino e non un limite, anche Alvino parla di una scrittura improntata a «virtuosismi fomentati dal riciclaggio di materiali aulici e prestigiosi:

confinato in una dimensione 'locale'. Costretti ad un'inevitabile eccesso di semplificazione, intendiamo far emergere esclusivamente le linee direttive su cui la critica bufaliniana si è mossa. Legato a Gesualdo Bufalino da antica amicizia, è Nunzio Zago a dare l'abbrivio<sup>45</sup> nel 1987 alla messe di studi che impegnano la critica<sup>46</sup> negli anni successivi e individuano argomenti tematici, costanti stilistiche, il sistema dei personaggi delle opere, aspetti narrativi e metanarrativi, le trasgressioni di genere e le tecniche di composizione, atti a fornire un quadro capace di cogliere la complessità di visione che emerge dalla scrittura di Bufalino, per osservarne diacronicamente e cioè lungo l'arco della sua intera produzione, occorrenze ed evoluzioni: la claustrofilia, la felicità, la religiosità interrogante, la malattia come «stigma» e «stemma»; la dialettica mito/storia; la memoria come identità collettiva e personale non disgiunta dal sogno e dalla funzione della scrittura; il grumo verità/menzogna e la finzione consapevole che consacra il primato della letteratura; il mistero, l'incertezza conoscitiva e lo scacco della conoscenza; ma anche una persistente presenza della Sicilia metafora di una verità complessa, dimensione ultrageografica, luogo spirituale e culturale di un'appartenenza che lega Gesualdo Bufalino allo scrittore e amico Leonardo Sciascia<sup>47</sup>. Grande attenzione è stata rivolta sia alle tecniche di composizione<sup>48</sup>, che alle dominanti stilistiche della scrittura di Bufalino che ha

---

insomma, a un classicismo fuori stagione», GUALBERTO ALVINO in *Effetto Ikebana, Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, op. cit., p. 19.

<sup>45</sup> NUNZIO ZAGO, *Gesualdo Bufalino la figura e l'opera*, Marina di Patti (ME), Pungitopo, 1987.

<sup>46</sup> Indichiamo solo i principali referenti e rimandiamo alla bibliografia: Leonardo Sciascia, Maria Corti, Francesca Caputo, Nunzio Zago, Giuseppe Traina, Massimo Onofri, Alessandro Cinquegrani, Antonio Di Grado, Matteo Collura, Antonio Sichera, Rosa Maria Monasta, Marina Paino, Gilberto Lonardi, Enzo Siciliano.

<sup>47</sup> Leonardo Sciascia è una delle voci più autorevoli della letteratura italiana e siciliana del '900. Fortemente influenzato dalla letteratura francese, la sua attività di narratore di racconti e romanzi, saggista, storico, critico d'arte, giornalista, drammaturgo, poeta, si è svolta congiuntamente all'impegno civile nei confronti della sua Sicilia. Partecipa alle più urgenti questioni del suo tempo ma soprattutto in prima linea nella lotta alla mafia, condotta come battaglia culturale e politica, Sciascia ha militato nel PCI (Partito Comunista italiano) e nel PR (Partito Radicali), ricoprendo ruoli politici di responsabilità. Parleremo della funzione che, come intellettuale, egli rivestì per Bufalino in vari passi della tesi.

<sup>48</sup> «Ho scoperto che fra artificio e pietà un mio spazio esisteva e che stava a me coltivarlo e farne nascere fiori. Adoperando le armi più capziose della retorica antica e moderna: le criptocitazioni, gli ossimori, il belcanto, l'allitterazione, e tanti altri effetti di retorica che nuovi non sono, ma che a me piace intitolare con nomi di fantasia, mutuati dalle discipline più varie: l'effetto *retard*, copiato da certe compresse che si sciolgono nelle 24 ore, il *piano sequenza*, copiato dal cinema, il *fiori napoletano* e il *gioco di compressione* dal bridge, il *gambetto di re* degli scacchi, il *bluff* dal poker, lo *slow burn* da Laurel e Hardy, il canto *scat* da Armstrong, il *non finito* di Michelangelo, le *punizioni a rientrare* dal grande ex numero dieci dell'Inter Mariolino Corso, certe copule di aggettivo con sostantivo dal Kamasutra. Ma si aggiunga anche l'effetto che chiamo *Ikebana*, cioè l'arte di combinare le parole secondo accordi di grazia e d'armonia, come

diviso la critica e l'ha impegnata in una controversa collocazione dell'autore, all'interno del suo contesto letterario.

Il primo tentativo volto a riunire contributi critici di autori vari sullo scrittore comisano si deve al numero speciale, a lui interamente dedicato, di «Nuove Effemeridi» a.V, 18 del 1992 dove, sotto la supervisione finale dello stesso Bufalino, viene tracciato un primo ritratto complessivo dello scrittore a quell'altezza già oggetto di numerose interviste<sup>49</sup> e articoli giornalistici che ne individuavano i principali temi, e tuttavia ne consentivano un ritratto inevitabilmente frammentario e frammentato. Esiste anche un ristretto nucleo di pubblicazioni critiche che hanno inteso mostrare la varietà di interessi di un Gesualdo Bufalino intellettuale completo, appassionato di storia dell'arte, di cinema e di musica jazz<sup>50</sup>.

Con l'eccezione di alcuni articoli di giornale che in varia misura contengono episodici riferimenti alle traduzioni, e che risultano inevitabilmente insufficienti a fornirne una visione d'insieme, sulle intersezioni fra Bufalino e i Francesi esistono solo alcuni studi isolati e due importanti pubblicazioni, entrambe a cura di Cetti Rizzo: precisamente *Le voleur de feu* e il già citato *I Carnets di traduzioni*, che affrontano esclusivamente l'attività del Bufalino traduttore.

*Le voleur de feu*<sup>51</sup> è un volume di saggi monografici, ciascuno dedicato alle traduzioni che Bufalino pubblicò per Sellerio e cioè: le *Contrerimes* di Toulet; «La storia di Alphonse et Bélasure» estratto della *Zayde* di Madame de La Fayette; i *Fleurs du mal* e l'operetta *Per Poe* di Baudelaire; *Suzanne et le Pacifique* di Giraudoux di cui poco dopo Bufalino pubblicò anche la traduzione della *Prière sur la Tour Eiffel* in un fruttuoso raffronto con la *Prière sur*

---

nell'uso giapponese di disporre i fiori e le foglie.» G. BUFALINO, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di Paola Gaglianone e Luciano Tas, nota critica di Nunzio Zago, Roma, Omicron, 1996, pp. 40-41.

<sup>49</sup> Ricordiamo che le principali sono a firma di Leonardo Sciascia, Massimo Onofri, Matteo Collura, Michael Jacob e rimandiamo alla bibliografia, dove dette interviste sono citate in esteso.

<sup>50</sup> *In forma di parole*, in *Lo sguardo italiano. Ventidue artisti italiani per Bufalino*, a cura di G. Distefano, testi M. Di Capua, P. Nifosi e N. Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2004. *Bufalino e il jazz. Discografia di una collezione*, in «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 2», Comiso 2004. Cfr. anche *Suggestioni cinematografiche nella narrativa di Bufalino*, in *Bufalino Narratore - fra cinema, musica, traduzione*, Comiso, Salarchi Immagini, 2002 pp. 17-25, poi confluito in N. ZAGO *I sortilegi della parola - Studi su Gesualdo Bufalino*, Euno Edizioni / Fondazione Gesualdo Bufalino, Leonforte (EN), 2006, pp. 177-187. Cfr. anche *Bufalino e le arti figurative*, ivi, pp. 189-204. Una sezione *Bufalino e la musica* è presente all'interno dello stesso volume, pp. 27-86.

<sup>51</sup> AA. VV. *Le voleur de feu*, a cura di Cetti Rizzo, Firenze, Olschki, 2005.

*l'Acropole* di Renan anch'essa tradotta da Bufalino; alcune poesie di Hugo appartenenti a *Les Orientales* e una ballata intitolata *La Légende de la Nonne*, contenuta in *Odes et Ballades*.

*I Carnets di Traduzioni*<sup>52</sup> invece è la pubblicazione del quadernetto del Bufalino adolescente, da lui conservato e intitolato *Quaderno di traduzioni infantili e di gioventù* che abbraccia il decennio 1935-1945, e contenente i suoi numerosi esperimenti di traduzione<sup>53</sup>. Vi figurano autori come Verhaeren, Rimbaud, Sarrère, Samain, de Nicolai, De Musset su cui un Bufalino poco più che ragazzino si cimentò, nell'intenzione di guadagnare una sempre più ampia competenza linguistica del francese. L'indagine condotta da questi due volumi ci consegna il ritratto di un Bufalino in cui scrittura e riscrittura si configurano come un'attività unica:

L'attività traduttiva di Bufalino non può essere considerata come un aspetto secondario della sua produzione letteraria, al contrario essa investe l'intero arco della vita dello scrittore siciliano, inserendosi in processi creativi complessi e ancora non investigati, come lo stretto legame tra lettura e scrittura, interpretazione ed appropriazione, citazione e innovazione. [...] i testi d'arrivo di Bufalino, al di là delle sue affermazioni di riscritture umili e fedeli, sono veri laboratori creativi, in cui l'autore diviene splendido pretesto per scrivere di sé, consapevolmente o meno, perché è certo che nelle opere scelte, quasi sempre liberamente, esiste un filo conduttore ci riporta alle ragioni profonde del lettore-traduttore<sup>54</sup>.

Sebbene dunque sia a tutti noto che una fitta rete di relazioni lega Bufalino alla letteratura francese, sia per ammissione dello stesso autore che in numerosissime occasioni fa delle dichiarazioni di lettura; sia per la poderosa presenza nella Biblioteca della Fondazione Bufalino di Comiso di testi di scrittori francesi di ogni epoca, in lingua e in traduzione; che per le traduzioni di Bufalino e le innumerevoli citazioni testuali riferiti al vastissimo panorama della letteratura d'oltralpe; ad oggi, uno studio sistematico che, tralasciando il versante

---

<sup>52</sup> AA. VV. *I Carnets di traduzioni poetiche - un inedito di Gesualdo Bufalino*, a cura di Cetti Rizzo, Roma, Bonanno Editore, 2010.

<sup>53</sup> «Il manoscritto olografo è ricchissimo di riferimenti intertestuali, vero percorso attraverso autori fondanti per l'evoluzione e la maturazione artistica: il romanticismo con le 'riflessioni' su Victor Hugo e de Musset, la poetica baudelariana, il simbolismo francese con Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. [...] Esso offre la possibilità di scoprire poeti e traduttori oggi per lo più dimenticati dal grande pubblico, da de Nicolai a Gandon», C. RIZZO, *I Carnets di traduzioni poetiche*, op. cit., p. 10.

<sup>54</sup> C. RIZZO, *Le voleur de feu*, op. cit., p. 7.

traduttologico, indaghi la complessa rete dei rapporti fra Bufalino e la letteratura francese manca del tutto. Si vedrà che i rapporti fra Bufalino e la letteratura francese sono molto fitti e articolati. Ci piace tuttavia ricordare qui le parole di Sciascia:

E così, fuori dalla Sicilia e come casualmente, le è accaduto quel che a ogni siciliano colto accade nell'ordine delle cose: l'ancoraggio alla cultura francese. [...] Questo le varrà l'accusa, da parte di qualche critico, di aver fatto, con la *Diceria dell'untore*, un libro molto francese<sup>55</sup>.

Questa tesi si propone dunque di inaugurare un campo di studi assai vasto di cui esplora la ristretta porzione utile allo scopo che ci siamo preposti, che è quello di rintracciare alcune influenze francesi che, come un *fil rouge*, legano il percorso spirituale di Bufalino, e indica altresì le numerose piste ulteriormente percorribili, per chi volesse intraprendere un'auspicabile ricerca futura che appare sin d'ora promettente di sviluppi.

---

<sup>55</sup> LEONARDO SCIASCIA, *Che mastro, questo Don Gesualdo*, intervista a G. Bufalino apparsa su «L'Espresso», 1 Marzo 1981; poi anche in *Nuove Effemeridi*, numero speciale dedicato a Bufalino, V, 18, 1992; e infine confluita in G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., pp. 1317-1318.

## «Scrivere, vizio punito»

Quando nel 1981 *Diceria dell'untore* vinse il Premio Campiello, il successo fu immediato e subito emerse chiaramente che ci si trovava di fronte ad un 'autore'. In realtà, la prima apparizione pubblica della scrittura di Gesualdo Bufalino non è costituita da *Diceria*, ma dal volume *Comiso ieri*, Sellerio, 1978, una manifestazione dell'autore cauta, in 'modalità-protetta', una scrittura vicaria alle fotografie di Gioacchino Iacono e Francesco Meli, corredate da didascalie esplicative e confinata nella stretta misura del commento agli scatti di luoghi cari allo scrittore che utilizzava quelle immagini come schermo, garanzia d'anonimato di una personalità restia a rendersi riconoscibile. Ne risultò un effetto contrario e per di più amplificato: Leonardo Sciascia ed Elvira Sellerio si accorsero immediatamente della qualità letteraria di quelle didascalie e contattarono l'autore, chiedendogli di tirar fuori le probabili opere che custodiva in un cassetto. Lo scambio avvenne telefonicamente e dunque non può essere documentato<sup>56</sup>, ma sappiamo che Bufalino procedette con passo misurato anche in questa occasione, che accennò vagamente all'esistenza di «due manoscritti» probabilmente nell'intenzione di una ennesima revisione, e che reagì con una controproposta, offrendo cioè alla casa editrice la traduzione del romanzo di Giraudoux *Susanna e il Pacifico*<sup>57</sup> e subito di seguito, giacché dovevano essere pronte da anni, quella delle *Controrime*<sup>58</sup> di Toulet. A queste traduzioni che uscirono a distanza di pochi mesi l'una dall'altra, si affianca *L'amor geloso*<sup>59</sup>, un volume contenente due racconti lunghi tratti da *Zayde* di Madame de La Fayette. Prima ancora che come scrittore, Bufalino si presentò dunque ufficialmente al giudizio della comunità dei letterati in qualità di traduttore, un ruolo che egli considerò sempre tutt'altro che secondario:

Il traduttore è con evidenza l'unico vero lettore di un testo. Certo più d'ogni altro critico, forse più dello stesso autore. Poiché d'un

---

<sup>56</sup> Esso appare tuttavia direttamente testimoniato da Elvira Sellerio, nell'intervista presente all'interno del documentario *Gesualdo Bufalino - L'altro '900*, programma a cura di Isabella Donfrancesco e di Alessandra Urbani, regia di Roberto Giannarelli - Raiplay, 2018.

<sup>57</sup> JEAN GIRAUDOUX, *Susanna e il Pacifico*, Palermo, Sellerio, 1980.

<sup>58</sup> PAUL JEAN TOULET, *Le Controrime*, Palermo, Sellerio, 1981.

<sup>59</sup> MADAME DE LA FAYETTE, *L'amor geloso*, Palermo, Sellerio, 1980.

testo un critico è solamente il corteggiatore volante, l'autore il padre e marito, mentre il traduttore è l'amante<sup>60</sup>.

Nessuno scrittore prescinde dalla lettura che è frequentazione intima, quotidiana, coi materiali di cui necessita per mettere mano alla sua opera che nasce insaputa dallo scrittore stesso e cresce per stratificazioni successive. Uno scrittore, che è lettore al grado fortissimo, ha origine sempre dalla fascinazione che ha sentito fin dall'infanzia per le letture e che presto si fa vocazione esclusiva come lo è ogni vocazione vera, a cui a un certo punto non basta più ricevere ma d'un tratto occorre dare, creare. Che dunque lo statuto dell'uno inglobi l'altro può essere considerata un'ovvietà: uno scrittore è innanzitutto un lettore<sup>61</sup>. Tuttavia, per alcuni autori questo ha un significato ulteriore. Sono quelli che coltivano la lettura con la devozione dell'anacoreta, che sacrificano alla letteratura la vita e vivono esclusivamente attraverso la scrittura: fra loro, c'è Gesualdo Bufalino<sup>62</sup>:

[...] si scrive per popolare il deserto; per non essere più soli nella voluttà di essere soli; [...] Morte e scrittura, quindi: ecco una connessione cruciale. Ha ragione Blanchot: si scrive per non morire. In questa vita, s'intende. [...] Si scrive per surrogare la vita, per viverne un'altra. L'arte, in quel caso, diventa, se il bisticcio è lecito, un arto, un arto artificiale, la protesi d'una vita non vissuta. [...] Si scrive per rendere verosimile la realtà<sup>63</sup>.

Fu, la pubblicazione delle opere di Bufalino, la resa tardiva di chi con l'età perda i freni inibitori, una veniale capitolazione<sup>64</sup>, il culmine di una parabola che

---

<sup>60</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante - Lunario dell'anno che fu*, in *Opere/1*, op. cit., p. 1085.

Cfr anche.: «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. Chi traduce intreccia con l'autore un rapporto di ripicche, invidie, rivalità, complicità, che è simile a un duello amoroso. Taluno può uscirne mortificato ho distrutto», *Autoritratto con personaggio*, di MASSIMO ONOFRI in *Nuove Effemeridi*, numero speciale dedicato a Bufalino, V, 18, 1992, intervista poi confluita in G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., p. 1344.

<sup>61</sup> «[leggere] a me non servì soltanto da risorsa conoscitiva, utile a esplorare, dal fondo del mio pozzo buio, il più che potessi del lontanissimo cielo: significò soprattutto mangiare, saziare una mia fame degli altri e delle loro vite veridiche o immaginarie: dunque fu, in qualche modo, una pratica cannibalesca. [...] io mangiavo nei libri il mondo, la vita, gli uomini, la visione e la storia.» G. BUFALINO, *Cere perse*, in *Opere/1*, op. cit., p. 832.

<sup>62</sup> Sui rapporti fra Bufalino e la scrittura, cfr. G. Bufalino, *Le ragioni dello scrivere, Cere Perse*, in G. BUFALINO, *Opere/1*, Bompiani, Milano, 2006, pp. 821-825. Sui rapporti fra Bufalino e la lettura, cfr. *Leggere, vizio punito*, da *Cere Perse*, contenuto in G. BUFALINO, in *Opere/1*, op. cit., pp. 830-834.

<sup>63</sup> G. BUFALINO, «Le ragioni dello scrivere» in *Cere Perse*, in *Opere/1*, op. cit., pp. 822-824.

<sup>64</sup> «Il silenzio, invece... la perfezione, l'asepsi, l'impunità del silenzio! Poter assistere alla vita dal proprio loggione piuttosto che recitarla; fra tanti che smaniano di arrivare, scegliere di non partire! [...] Veramente ogni libro stampato è una bara...», G. BUFALINO, *Le ragioni dello scrivere*, in *Cere Perse*, in *Opere/1*, op. cit., p. 822.

tuttavia occorre osservare, come dicevamo, a partire dalla sua formazione di lettore. Confinato a Comiso, «un paese all'estrema periferia geografica e culturale d'Italia»<sup>65</sup>, il bambino Gesualdo che precocemente mostrava i primi segni di quella che sarà la sua vocazione, trovò innanzitutto nella piccola biblioteca paterna e negli studi di scuola l'occasione per mettersi alla prova. Con Victor Hugo e Ponson du Terrail, presenti nella sparuta raccolta di libri del padre, iniziò una frequentazione degli autori francesi in traduzione che, non appena egli giunse all'età della scuola media, diventò lettura in lingua originale: la lingua e la letteratura francese<sup>66</sup> furono per Bufalino una specie di patria spirituale, un altrove di fuga per evadere da una realtà provinciale inadeguata ai suoi azzardi intellettuali, tanto più che per lunga tradizione la Francia rappresentava nell'immaginario collettivo italiano ciò che dopo il secondo conflitto mondiale diventerà in parte l'America<sup>67</sup>: un Eldorado, un *alibi*, una patria d'elezione. Traducendo grandi autori come Baudelaire<sup>68</sup>, Rimbaud, Verlaine, ma anche Hérédia, Gandon, Samain, de Nicolai, de Musset, Verhaeren, Godoy, e Hugo<sup>69</sup>, Bufalino imparò la lingua e fu indefesso lettore, al punto che è possibile rintracciare nella sua opera una messe di modelli e citazioni che ci consegnano

---

<sup>65</sup> Così, G. Bufalino, nell'intervista rilasciata a M. ONOFRI e intitolata *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, «La Voce Repubblicana», 7 Maggio 1988.

<sup>66</sup> «La sua biblioteca è un esempio straordinario del palinsesto di interessi e della stratigrafia di scritture da cui l'autore siciliano era attratto ed in particolare il fascino per la letteratura francese appare evidente fin dalla più giovane età.» in AA. VV. *Le voleur de feu, Bufalino e le ragioni del tradurre*, op. cit., p. 7.

<sup>67</sup> Scrive Pavese in una lettera del 13 dicembre 1941: «Ho sempre tradotto libri dall'inglese e dall'americano. L'Inghilterra è il passato, l'America il presente. Il Nuovo Mondo non è più solo fisico, ma anche letterario [...]. La supremazia statunitense dilaga ormai in tutti i campi: siete quanto di meglio c'è al mondo! Vi è toccato il predominio in questo secolo su tutto il mondo civilizzato, come già accadde alla Grecia, e all'Italia, e alla Francia. Ne sono sicuro». CLAUDIO ANTONELLI, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Firenze, EdarcEdizioni, 2008, pag. 49.

<sup>68</sup> Ricordiamo che proprio l'esperimento traduttivo di Baudelaire, la retroversione dall'italiano dei *Fleurs du mal* che Bufalino approntò a sedici anni, è andata perduta e probabilmente nel 1942. A fornirci l'ultima informazione che la riguarda è N. Zago: «[Bufalino] intraprende gli studi universitari a Catania, [...] nell'agosto del '42 è costretto a interromperli perché chiamato alle armi. A Campobasso, dov'è destinato, porta con sé un quaderno di versi, la retroversione di Baudelaire, un Montale, un piccolo Dante», N. Zago, Introduzione a G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù*, op. cit. p. 21.

<sup>69</sup> Desumiamo questo elenco dal già citato *I Carnets di traduzioni poetiche*. Ricaviamo la datazione del quadernetto dall'introduzione al volume, a cura di Cetti Rizzo «Palinsesto, quindi, di grande pregio, poiché stratigrafico delle molteplici conoscenze dell'autore e delle sue diverse tipologie di approccio a testi nel periodo di formazione, nell'arco che abbraccia gli anni intorno al '35-'45, che getta luce sulle pratiche di scrittura e su alcuni nuclei portanti dell'intera opera», *I Carnets di traduzioni poetiche*, op. cit., pp. 9-10.

l'immagine di uno scrittore che si formò davvero alla scuola dei Francesi<sup>70</sup> e ne seguì gli esiti letterari lungo un arco di tempo vastissimo, giacché le sue letture vanno dalle origini della letteratura francese a quella a lui contemporanea e ci rivelano un Bufalino assai solerte ai fermenti culturali del suo tempo, per nulla fermo al culto classicista.

Se osserviamo rapidamente il contesto in cui inizia a comporre, possiamo forse ipotizzare alcune delle ragioni per cui Bufalino, che pure aveva iniziato a scrivere già negli anni '50 e che tuttavia era restio all'ideologizzazione delle pratiche artistiche imperante in quegli anni, ripiegò infine sull'attività di fruitore della letteratura rimandando la pratica compositiva per i successivi trent'anni. Le poesie de *L'Amaro miele* che dovevano costituire la parte lirica di *Diceria dell'untore* inizialmente concepito come un prosimetro<sup>71</sup>, anche se furono pubblicate solo successivamente, possono essere considerate l'opera prima di Bufalino e vennero scritte, così come un iniziale abbozzo di *Diceria*, intorno agli anni '50 durante la convalescenza nel sanatorio di Palermo<sup>72</sup>, ad elaborazione di un lutto: quello della sua giovinezza. Bufalino le stralciò infine dal romanzo e le pubblicò nell'82 come un'opera autonoma, in una prima versione contenente *Gli annali del malanno*, *Asta Deserta* e *La festa breve*; e in una edizione ampliata, con l'aggiunta della sezione *Rimanenze*, nell'89. Infine nel '96, con l'ultimo apporto di una sezione denominata *Senilia*. Dalla loro prima redazione erano passati trent'anni e tutte le movenze moderne, i tratti originali e le possibili novità tematico-stilistiche avevano ormai perso la loro eventuale capacità dirompente rispetto al contesto in seno al quale si erano sviluppati, ma è per noi

---

<sup>70</sup> Per sua stessa dichiarazione, all'origine dell'interesse di Gesualdo Bufalino per la letteratura francese ci furono «l'inquietudine e la ricchezza tematica», A. Fortuna, *Conversando con Gesualdo Bufalino*, «La vita diocesana», 18 Marzo 1990, p. 4.

<sup>71</sup> A proposito della scelta fra prosa e poesia, se è vero che la retorica costituisce una sorta di paludamento del personaggio e che il verso non è che un marchio che serve a isolarlo e a chiuderlo dentro una sfera di incomunicabilità, è tuttavia altrettanto vero che «la prosa non è determinante per il genere», non caratterizza cioè lo statuto del romanzo, ma pure segnala «una perdita di fiducia nella poesia», G. LUKÁCS *Teoria del romanzo*, Garzanti, Milano, 1962, p. 87. Sebbene Bufalino abbia poi alleggerito il romanzo privandolo in definitiva della sua componente poetica, la sua fiducia nella poesia permane, al punto che egli sposta la liricità sul versante della prosa, adottando uno stile eminentemente poetico. Questa iniziale opzione del prosimetro inoltre, ci mostra uno dei tratti più moderni dell'autore, da subito incline alla manipolazione dei generi e in particolare alla deroga allo statuto del romanzo.

<sup>72</sup> Il sanatorio dove fu ricoverato fino al 1947, e che in *Diceria dell'untore* Bufalino non nomina mai col suo vero nome ma definisce 'La Rocca', è probabilmente da individuare oggi nell'Ospedale Ingrassia di Palermo, ex-sanatorio per tubercolotici appunto, sito nella parte più a Nord della grande arteria di Corso Calatafimi che unisce la città al comune di Monreale.

interessante osservarle oggi in rapporto all'epoca in cui furono redatte. Esse fondevano i moduli dei poeti simbolisti che «il miglior fabbro»<sup>73</sup> Bufalino aveva voracemente letto e tradotto per tutta la giovinezza, con i gusti e le suggestioni della lirica degli anni del dopoguerra. Bufalino opera infatti una sua, se non del tutto originale negli esiti, tuttavia personalissima sintesi fra le due linee contrapposte che attraversano il '900, la cosiddetta «poesia pura» di carattere analogico-simbolista improntata all'essenzialità e sostanzialmente incentrata sull'io; e quella «anti-novecentista», usiamo qui il noto termine pasoliniano, talora di andamento realistico-prosastico e diaristico, lontana comunque dall'assolutezza lirica<sup>74</sup>. Strettamente legata al dato di realtà, alla sua personale condizione biografica della malattia, della guerra e successivamente del recupero di una normale condizione di vita, la poesia di Bufalino risulta una commistione di entrambe le tendenze, giacché se mantiene l'aspetto lirico-soggettivo privilegiando il registro aulico e le scelte lessicali di pregio, tuttavia non rinuncia mai all'istanza comunicativa, ad una chiarezza che recupera inoltre certe tonalità pascoliane e crepuscolari, e tuttavia si esprime anche nell'abbandono della metrica e nell'adozione di un ritmo discorsivo, nell'impianto diaristico, nella presenza di numerosi correlativi oggettivi<sup>75</sup> e soprattutto in una vistosa tendenza narrativa che infatti si manifesta nella scelta di una misura ampia per alcune liriche talora tendenti al poemetto.

Sebbene il Sanguineti di *Laborintus* e il Pasolini dei poemetti lo abbiano «già messo sottosopra», non c'è ancora stato quello che Romano Luperini definisce «un vero e proprio terremoto del genere lirico» che investe «tutte le opere uscite

---

<sup>73</sup> Utilizzata per Bufalino da N. Zago e G. Traina, l'espressione «il miglior fabbro» richiama il verso 117 del XXVI canto del *Purgatorio* dantesco. «Il miglior fabbro del parlar materno» è, per Dante, il trovatore Arnaut Daniel. La definizione è stata poi ripresa da Eliot che, nel dedicargli *The Waste Land*, la riferì a Pound.

<sup>74</sup> Certamente Bufalino non fu immune da alcuni eccessi dell'ermetismo («... falò di luna labili fioriscono/ sulla tua fronte...», da *Barcarola*; «...navighi un fiume d'aria/ fra uno sterminio docile di fiori», da *Serenata a Gessica*). Si veda per esempio il ricorso frequente al 'di': «ricciuta di fiumane», «infinita di fiaccole», «fulminata di felicità», «piovosi di lunghi capelli»: un espediente assai utilizzato dai poeti ermetici, che aspiravano a condensare al massimo l'espressione per potenziarne il significato.

<sup>75</sup> Non si dimentichi che Montale, il protagonista dell'operazione corrosiva operata dalla linea anti-novecentista ai danni della grande tradizione simbolista, è fra i principali modelli di Bufalino, che ritrovava in lui la tensione leopardiana della radicalità del Male che col suo egualitarismo non risparmiava di sé nessuna creatura; non disgiunta dalla dannunziana lezione di stile che Montale assumeva ma oltrepassava.

nella prima metà degli anni Sessanta»<sup>76</sup>. Le liriche de *L'Amaro miele* registrano i fermenti degli anni '50 ma è pur vero che il Bufalino lirico non ha la stessa forza di quello narrativo, e ci si consenta di dire che non ha neppure la forza di quello 'metanarrativo'<sup>77</sup>, proprio perché in fondo si limita a riprendere alcune maniere del poetare. L'originalità di Bufalino risiede semmai nella sua prosa intrisa di liricità barocca, nel virtuosismo spinto che imbeve i romanzi e i racconti di una retorica sontuosa che ha origine nella predilezione di Bufalino per D'Annunzio e che però risolve proprio quello che è talora considerato il limite dannunziano<sup>78</sup> del formalismo vuoto, riempiendolo di senso. Un modo della scrittura che tuttavia, così a Bufalino dovette sembrare, rispondeva poco al gusto del pubblico di allora, più propenso forse a recepire la lezione di Montale. Bufalino rinunciò in definitiva a «torcere il collo all'eloquenza»<sup>79</sup> e decise di rendere la prosa «un tutt'uno con la poesia»<sup>80</sup>:

Sarà lecito compiere l'operazione contraria e a un prosatore usurpare i moduli della poesia. Così nel caso mio la critica non ha abbastanza insistito, mi pare, su questo carattere di narratore impuro, di imboscato di *travesti*. [...] È quello che io ho sperimentato nel corso del mio lavoro. Dando ragione a Valéry che diceva: «A volte una volontà d'espressione cerca le parole in cui manifestarsi; altre volte, al contrario, un elemento di forma cerca la propria causa, cerca un senso nello spazio della mia anima». In termini più semplici, a volte c'è un senso che vuole farsi suono altre volte un suono che vuol farsi

<sup>76</sup> Per tutta la questione, cfr. R. LUPERINI *Dal Modernismo a oggi – Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci editore, 2018, p. 76.

<sup>77</sup> Sugli aspetti metanarrativi di Bufalino, vedi le preziose considerazioni di Maria Corti, presenti in G. BUFALINO, *Opere/1*, Introduzione di MARIA CORTI, *op. cit.*, p. XX-XXI.

<sup>78</sup> Ricordiamo che D'Annunzio costituì un modello imprescindibile per Bufalino: «Il mio apprendistato si è svolto, dunque, in un paese all'estrema periferia geografica e culturale d'Italia. C'era un ritardo culturale negli anni della mia formazione di trenta, quarant'anni. Sicché, quando frequentavo la Biblioteca Comunale, leggevo le collezioni di «Critica» e «Nuova Antologia» dei primi anni del secolo. La letteratura degli anni Trenta, quando avevo circa quindici anni, mi era assolutamente ignota. Mi confrontai, insomma, con i grandi testi della narrativa ottocentesca e, per quanto riguarda la letteratura italiana, non andavo al di là di D'Annunzio», cfr.: Intervista rilasciata a MASSIMO ONOFRI, *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, *op. cit.*

<sup>79</sup> Si tratta di un aforisma di Bufalino: «Torcere il collo all'eloquenza? Mai più!», G. BUFALINO, *Bluff di parole* in *Opere/2*, *op. cit.*, p. 923. Com'è noto tuttavia, l'espressione è già di EUGENIO MONTALE ed è tratta dal suo *È ancora possibile la poesia?*, Discorso di ringraziamento pronunciato in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel, 12 Dicembre 1975. Per il nesso prosa-poesia in Bufalino, cfr. anche G. BUFALINO, *In corpore vili*: «Consumata l'esperienza decadente, quindi (più rapidamente) l'ermetica, respinta d'acchito l'opzione neorealista, cercai una mia direzione che coniugasse, come scrissi in un punto, metrica e dolore, ordine e follia», in *Come si scrive un romanzo*, a cura di Maria Teresa Serafini, Bompiani, Milano, 1996 (pp. 1-21), p. 3.

<sup>80</sup> L. SCIASCIA, «La Stampa», 5 Giugno 1982, poi in «Nuove Effemeridi», anno V (1992), n° 18, p. 75

senso. Il romanzo nasce generalmente dalla prima esigenza, la poesia dall'altra<sup>81</sup>.

Questa attenzione al linguaggio mostrata da Bufalino appare un tratto comune anche ad altri scrittori siciliani, in particolare in Leonardo Sciascia. A sottolinearlo, è Vittorio Coletti:

La scelta dell'eleganza, della lingua ricercata, osservata in Sciascia è una delle risposte della narrativa recente al dilagare dell'italiano medio. [...] Risposta, spesso accademica e manierata, ma indicativa del ricorrente bisogno di nuovi spazi espressivi. Non è forse un caso che su questo versante si segnalino scrittori, come Sciascia, siciliani [...]; Vincenzo Consolo frequenta un italiano arcaico, tra letterario e regionale [...] è un tentativo, molto manierato e artefatto, «di far esplodere il linguaggio medio, spingendolo contemporaneamente verso i livelli più alti e quelli più bassi dello spazio linguistico»<sup>82</sup>. Gesualdo Bufalino, il più celebrato di questi autori, riesuma elisioni d'un tempo e arcaismi<sup>83</sup>.

Fatte salve le motivazioni personali di Bufalino, schivo per carattere e certamente incline ad uno stile di vita poco appariscente, è pur vero che le urgenze storiche non consentivano più all'intellettuale di rifugiarsi in soluzioni ermetiche o comunque intese al disimpegno, rispetto allo stimolante ma ancora drammatico contesto nazionale della ricostruzione. Si usciva dalla guerra e la fiducia nella Storia e nel progresso, che derivavano dalla grande epopea resistenziale italiana, la necessità di promuovere la cultura come volano per cooptare le masse popolari con lo scopo di dotarle di una coscienza di classe<sup>84</sup> e di conseguenza la ricerca di un linguaggio diretto, scarno, che privilegiasse per esempio il parlato o comunque improntasse lo stile all'essenzialità, producevano i ben noti esiti del neorealismo che determinarono gusti e atteggiamenti

---

<sup>81</sup> G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>82</sup> C. SEGRE *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, in *Intrecci di voci – la polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 71-86.

<sup>83</sup> VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario – Dalle Origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 380-381.

<sup>84</sup> È risaputo che «Gramsci difende il valore rivoluzionario della cultura e quindi l'importanza della lotta in ambito culturale [...] La vittoria del Fascismo aveva convinto Gramsci che il processo rivoluzionario sarebbe stato lento e complesso, qualcosa come una 'guerra di posizione' dove contavano anche i rifornimenti e le retrovie. [...] Gramsci parla degli intellettuali in rapporto all' 'organizzazione della cultura' e si preoccupa di stabilire la connessione tra i gruppi intellettuali e i più vasti gruppi sociali, smentendo la pretesa degli intellettuali tradizionali che si ritengono indipendenti e autonomi, quando invece la loro funzione è quella di essere i 'commessi del gruppo dominante'», FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996, p. 118.

intellettuali attivi poi per i successivi vent'anni<sup>85</sup> e, con le dovute differenze, ancora oggi che esauritasi la parentesi postmodernista, nuovamente interrogano il nostro presente. Con specifico riferimento alla compagine italiana infatti, se è vero che il postmodernismo ha soppiantato il neorealismo, è interessante osservare che oggi si assiste ad un ritorno di certe istanze del realismo, tuttavia non senza qualche contraddizione visibile soprattutto sull'uso della lingua:

Incoraggiati dai giornali che parlano di «ritorno alla realtà», si moltiplicano i partigiani di un italiano a vario titolo speziato, che però a sua volta non ha molto di realistico. [...] L'impressione è che al realismo moderato, sobrio e verosimile, [...] si stia affiancando un realismo per eccesso, espressivo, tentato dal bozzetto [...]<sup>86</sup>

All'epoca dell'affermarsi del Neorealismo, nulla di tutto questo poteva esprimere la poetica di Bufalino la cui scrittura appare governata da una lacerazione interna della coscienza, da un'ansia metafisica e metastorica, nonché da un pessimismo che evolve in scetticismo antiprogressista. A scoraggiarlo sulla possibilità che la sua scrittura venisse favorevolmente accolta concorrevano, risvegliate dalla critica di Gramsci a Croce, le ragioni del

---

<sup>85</sup> «La fine degli anni '50 è caratterizzata da un dibattito letterario che ruota attorno a questi temi fondamentali: liquidazione dell'eredità ermetica e della letteratura realistica ed *engagée* degli anni 1945-1956; tentativi sperimentali sia nella poesia che nella narrativa [...] superamento, nella critica letteraria cosiddetta 'di sinistra', delle posizioni crocio-gramsciane ampiamente diffuse nel dopoguerra; volontà (o velleità) di adeguarsi ad una nuova realtà economica e sociale (il 'neocapitalismo') e di reperire mezzi adeguati per scandagliarla, comprenderla, descriverla.» R. LUPERINI *Marxismo e Intellettuali*, Marsilio ed., Venezia-Padova, 1974, p. 52. «Fra il 1955 e il 1956, [...] scoppiò la polemica intorno a Metello di Pratolini. [...] In quegli anni cominciano a venire battute strade diverse, ma il neorealismo è ancora presentato come l'unica poetica praticabile, con tutta la sua impalcatura storicistica, per chi voglia impegnarsi per una società migliore. A ciò si aggiunga l'incapacità del P.C.I di rinnovare la sua attenzione verso i problemi della cultura e della letteratura», *Ibidem*.

<sup>86</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante - Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, 2018, Il Mulino, p. 118. A proposito di un ritorno alle istanze del realismo, segnaliamo anche il questionario che nel 2017 Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro hanno sottoposto a otto scrittori italiani: Mauro Covacich, Marcello Fois, Giuseppe Genna, Nicola Lagioia, Aldo Nove, Antonio Pascale, Laura Pugno, Vitaliano Trevisan. Riportiamo qui solo alcune domande, per indicare i termini della questione: «Da più parti, ormai, si parla di un mutamento di scenario nella letteratura e nel cinema recenti. Ciò che è accaduto dopo l'11 settembre 2001, si dice, avrebbe cambiato il nostro orizzonte storico e posto fine al clima culturale del postmoderno. Condividi questa diagnosi? [...] Le sembra si possa parlare di un "ritorno alla realtà"?» E ancora: «Qual è il rapporto della sua scrittura con la tradizione del realismo? Crede che la letteratura possa ancora incidere sulla realtà e avere un valore politico o civile? Oppure la marginalità della letteratura, insieme a quella dell'intera sfera intellettuale, è oggi definitivamente assodata?», in RAFFAELE DONNARUMMA, GILDA POLICASTRO, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», anno XXIX terza serie, numero 57 gennaio/giugno 2017.

marxismo<sup>87</sup> che imponevano una distinzione netta fra i letterati-letterati e i letterati-ideologi<sup>88</sup> e spingevano in direzione di un'attività poetica volta a coltivare l'epica e la cronaca piuttosto che la lirica, una poesia corale che sostituisse la prosasticità alla purezza e alla rarefazione stilistica. Sono questi gli anni in cui si esaurisce l'esperienza del *Politecnico*, che vede in Vittorini la realizzazione piena del paradigma dell'intellettuale *engagé*, cui circa dieci anni dopo seguirà *Officina* con la sua proposta di una poesia narrativa e antilirica, gli anni appunto di quella «glaciazione neorealista»<sup>89</sup> che decisero Bufalino a rinunciare a lavorare alla scrittura volta ad una eventuale pubblicazione e a ripiegare sull'attività «professionale» di lettore: ci si passi il termine, Bufalino intese sempre la pratica della lettura come un mestiere e vi si dedicò con abnegazione, leggendo indefessamente giorno e notte<sup>90</sup>, mantenendo sempre un'attenzione solerte al dibattito teorico letterario in anni in cui centrale risultava il problema della ricezione del marxismo e per esempio del «marxismo umanistico» di Lukács che trasformava radicalmente lo scopo della letteratura e soprattutto della critica, preparandola a quelle che saranno poi le istanze dei movimenti di contestazione degli anni '60<sup>91</sup>. Bufalino mostrò interesse per le 'neoavanguardie' italiane e per le speculazioni dei teorici francesi che mettevano

---

<sup>87</sup> «Rispetto alla tradizione marxista e alla questione del rapporto tra politica e letteratura, la preoccupazione principale di Gramsci sembra essere quella di evitare sia l'autonomia del giudizio letterario, sia però - per converso - l'intromissione del giudizio politico» in F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, op. cit. p. 117. Per la ricezione del marxismo in Italia e la critica di Gramsci a Croce, cfr. anche UGO DOTTI, *Storia degli intellettuali in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1999, pp. 264-293.

<sup>88</sup> «Nella politica culturale dei partiti comunisti negli anni centrali del Novecento (politica culturale che influenzò fortemente la ricerca marxista sulla letteratura) il valore estetico non venne annullato o superato, quanto piuttosto ridotto e strumentalizzato. Il far consistere la politicità della letteratura nella ricerca di temi immediatamente utilizzabili a scopi politici (magari di mero propagandismo) conduceva evidentemente nella trappola di uno schematismo rozzo e incapace di articolazione», F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, op. cit., p. 116.

<sup>89</sup> L'espressione è di Bufalino ed è tratta da *Istruzioni per l'uso*, un breve prontuario di note relative alla composizione *Diceria dell'untore*. Cfr.: «Tempi di stesura: l'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Smisi quasi subito turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti. Da allora una revisione ininterrotta fino alla pubblicazione (1981)», G. BUFALINO, *Opere/I*, op. cit., p. 1299.

<sup>90</sup> Proverbiale l'insonnia di Bufalino che passava quasi tutta la notte a leggere. A questo proposito, cfr.: G. BUFALINO, *Umoresca del non dormire*, da *Cere Perse*, contenuto in *Opere/I*, op. cit., p. 957-963.

<sup>91</sup> «La rivolta fu totale perché coinvolse tutti questi piani; e fu soprattutto un ritorno a Marx nel tentativo di recupero di un metodo critico-pratico, in cui la negazione storicamente determinata è sempre collegata ad una prassi rivoluzionaria, e in cui perciò la critica delle ideologie si risolve non in una sterile battaglia delle idee ma in un'indicazione di lotta sul piano politico», in R. LUPERINI, *Marxismo e intellettuali*, Marsilio Editori, Padova, 1974, p. 11.

in crisi lo statuto del romanzo e che, nell'arco di poco più di vent'anni, si articolano principalmente nel *Nouveau Roman* teorizzato da Robbe-Grillet, nello strutturalismo francese di Genette, «nell'abbandono di ogni storicismo»<sup>92</sup> con la *Nouvelle Critique* di Barthes e Rousset<sup>93</sup>.

Il romanzo continuava ad essere, più che mai in quegli anni, un campo aperto alla sperimentazione e alla critica<sup>94</sup>, la forma che meglio si prestava alla ricodifica di tutti i generi letterari narrativi e dei criteri utili ad una loro classificazione, e consacrava l'autorevolezza del pensiero dei teorici francesi all'interno di un dibattito di proporzioni mondiali che rispondeva alle esigenze di un pubblico sempre più avvertito: se infatti fino al primo '900 il lettore di romanzi poteva essere definito «generalista», già nella seconda metà del secolo era diventato uno «specialista di generi (giallo, noir, etc.)»<sup>95</sup>. Mentre le teorie intorno al romanzo maturavano nel contesto europeo, l'urgenza del movimento di contestazione che fiorì negli anni '60 e si propagò fino al decennio successivo interrogava gli intellettuali sui rapporti fra marxismo e neoavanguardia tanto più che, grazie al boom economico, lo scenario post-bellico poteva in una qualche misura essere archiviato e con esso quel desiderio di rivoluzione in parte sotteso al neorealismo, che la letteratura d'intrattenimento iniziava ormai a soppiantare, tanto più che dall'America giungeva una spinta, ne è un esempio la pop art ma se ne possono fare numerosi, in direzione della costituzione di una «cultura di massa». In Italia ciò avvenne più tardi, il neorealismo che aveva prodotto massimamente nel cinema alcuni fra i più grandi capolavori che consolidavano nell'immaginario collettivo mondiale i *clichés* dell'italianità che tuttora resistono nella percezione mondiale che dell'Italia si ha, dettavano ancora gusti

---

<sup>92</sup> GÉRARD GENETTE, *Figure III - Discorso del racconto - critica e poetica*, Einaudi, Torino, 1976, p. 7. Ricordiamo tuttavia che sarà proprio Genette a considerare la Storia «l'approdo finale della critica formalista», *Ibidem*.

<sup>93</sup> Le opere teoriche di questi indirizzi della critica letteraria di quegli anni, unitamente a quelle di Blanchot e Kermode, Mauriac C., Augé, Deleuze e altri sono direttamente citati da Bufalino nella bibliografia intitolata *Libri Utili*, presente in G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Il Saggiatore, Milano, 1982, pp. 17-19.

<sup>94</sup> «[...] sul fronte della critica politicamente impegnata, l'ala più radicale dei critici attaccava e distruggeva la pretesa esemplarità della letteratura impegnata, accusandola di populismo. Anche su questo fronte dunque si preparava il terreno alla rivincita dell'avanguardia, o comunque della letteratura della negazione, cioè di quell'atteggiamento letterario che non pretende di dare un insegnamento positivo, ma solo d'esser un segnale del punto in cui siamo. [...] La destrutturazione dell'opera letteraria poteva aprire la via a una nuova valutazione e a una nuova strutturazione», ITALO CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, ora in *Saggi*, tomo I, Mondadori, Milano 1995, pp. 353-354.

<sup>95</sup> FRANCO MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005, p. 12.

e tendenze che, sebbene già se ne intravedesse un superamento, resistevano soprattutto nelle loro finalità ideologiche. La specificità del contesto italiano, dominato da un'arretratezza maggiore rispetto alle altre realtà europee a causa di un processo di unificazione relativamente recente e ancora tutto da realizzare, rallentava la diffusione di una letteratura d'evasione che invece si affermava nel contesto extranazionale e innanzitutto in Francia, l'incubatrice di ogni tendenza culturale europea. Genette per esempio vede proprio in questa «rivendicazione del disimpegno in letteratura» l'origine del *Nouveau Roman* e della sua «offensiva formalista». Lo ribadiamo, successivamente e in più di un'occasione Bufalino manifestò il suo disagio verso la compagine letteraria neorealista<sup>96</sup> e si può forse ravvisare in questo l'interesse rivolto inizialmente al *Nouveau Roman*, attestato da una corposa selezione presente nella sua Biblioteca di autori che gravitavano attorno a quell'area<sup>97</sup>. A conferma di questo suo interesse, la collocazione dell'opera di Robbe-Grillet *Le Nouveau Roman* nell'elenco *Libri Utili* che Bufalino pone in apertura a *Dizionario dei personaggi di romanzo*, un'antologia pubblicata nel 1982, in cui Bufalino intenderà proprio rivendicare il primato del personaggio<sup>98</sup>, nel recupero di una tradizione letteraria per lui imprescindibile. Sia chiaro, l'opera narrativa di Bufalino non dimostra che egli

---

<sup>96</sup> Bufalino ne rifiutò soprattutto la semplicità stilistica, alla quale opponeva la sua ricerca formale: «Parole mi servivano, dunque: magari più aggettivi che sostantivi. Per contrastare l'ossificazione del mondo.» G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/1*, op. cit., p. 306.

<sup>97</sup> Sono presenti nella Biblioteca della Fondazione Bufalino di Comiso:

MICHEL BUTOR, *L'impiego del tempo*, Milano, A. Mondadori, 1961; MICHEL BUTOR, *Una lettera di Baudelaire: saggio su un sogno di Baudelaire*, Milano, Il Saggiatore, 1962; MICHEL BUTOR, *La modification / suivi de Le réalisme mythologique*, Paris, Les éditions de minuit, 1957; MICHEL BUTOR, *Repertorio: studi e conferenze 1948-1959*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

MARGUERITE DURAS, *Una diga sul Pacifico*, Milano, A. Mondadori, 1961; MARGUERITE DURAS, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

JEAN RICARDOU, *L'ordine e la disfatta e altri saggi di teoria del romanzo*, Cosenza, Lerici, 1976.

NATHALIE SARRAUTE, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953; NATHALIE SARRAUTE, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.

<sup>98</sup> «La scelta di farsi antologista di letteratura con la mediazione dei personaggi rivela quanto in Bufalino il culto dello stile si coniuga alla convinzione che le parole abbiano maggior potere d'impatto quando assumono sagoma d'uomo, quando veicolano modelli umani in cui si riconosce, risarcisce, mette in discussione, riscatta, anche stando un passo avanti ai tempi», Francesca Caputo, Introduzione a G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., p. XXVI. Cfr. anche: «Fra affetto e consapevolezza critica, Bufalino muove dalla dissoluzione del compatto personaggio ottocentesco per recuperarne il fantasma, ma sottoponendolo a diverso destino, proprio perché sa, da scrittore del Novecento che parla a lettori del Novecento, di muoversi in un orizzonte di attesa aduso alla mancanza di corrispondenza - avrebbe detto Debenedetti - fra personaggio e destino.» G. TRAINA, *L'uomo invaso ed altre considerazioni* in AA. VV., *Simile a un colombo viaggiatore: Per Bufalino*, a cura di N. Zago, Comiso, Ed. Salarchi Immagini, 1998, p. 110.

abbia in definitiva accolto la proposta di Robbe-Grillet<sup>99</sup> giacché nella sua scrittura non si colgono né riferimenti specifici<sup>100</sup> né esiti che concretizzino quelle proposte teoriche, ma nel convincimento che sia opportuno «evitare uno studio meccanico di fonti e influenze»<sup>101</sup>, senza operare deterministiche forzature vogliamo in questo caso utilizzare la poetica del *Nouveau Roman* come paradigma e provare a osservare alcuni fondamenti della poetica di Bufalino in rapporto ad essa, per comprendere le eventuali suggestioni che egli poté ricevere da questo nuovo indirizzo della ricerca letteraria che comunque si presentava a Bufalino alternativa rispetto al panorama letterario italiano coevo. Solo apparentemente infatti, la proposta teorica di Robbe-Grillet, e gli esiti letterari che poi trovarono voce nei suoi romanzi, risultavano in continuità con l'ondata di realismo che nel dopoguerra aveva costituito una palese tendenza di molta letteratura europea, e solo ad uno sguardo ingenuo sembravano distaccarsi poco dai moduli neorealistici, se non altro nelle premesse teoriche<sup>102</sup>. In realtà il *Nouveau Roman* e l'*École du regard* accoglievano le forme di un «realismo geometrico», ma sfociavano in tutt'altra direzione. Bufalino dovette avvertire il senso di questa svolta che, contrariamente a quanto appariva di primo acchito, rappresentava la ricerca di un'alternativa agli stilemi della narrazione oggettiva che egli rifiutava<sup>103</sup>. È del resto proprio questo l'annoso problema che sorge dalla

<sup>99</sup> Nella Biblioteca della Fondazione di Comiso, si rileva una buona selezione delle opere di Alain Robbe-Grillet. In particolare, risultano presenti: A. ROBBE-GRILLET, *La gelosia*, traduzione di Franco Lucentini, III edizione, Torino, G. Einaudi, 1962; A. ROBBE-GRILLET, *Le gomme*, traduzione di Franco Lucentini, II edizione, Torino, Einaudi, 1962; A. ROBBE-GRILLET, *Les gomme*, suivi de «Clefs pour le *Les Gomme*» par Bruce Morrisette, Paris, Les Éditions de minuit, stampa, 1966; A. ROBBE-GRILLET, *Istantanee*, traduzione di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1963; A. ROBBE-GRILLET, *Nel labirinto*, traduzione di Franco Lucentini, Torino, G. Einaudi, 1962.

<sup>100</sup> Ricordiamo però che a lumeggiare rapidamente un legame interdiscorsivo fra Bufalino e Robbe-Grillet, con specifico riferimento al genere diaristico che riguardò entrambi, è ANGELO GUGLIELMI in *Quell'amore così disperato*, «Paese Sera», 28 Marzo 1985.

<sup>101</sup> In tal senso, risultano ancora validi i criteri del metodo comparatistico di M. Praz. Per questa questione, cfr. N. GARDINI, *Letteratura Comparata*, op. cit., pp. 8-12.

<sup>102</sup> A Robbe-Grillet venne contestata una certa «debolezza teorica» che gli derivava da una sua presupposta «schematicità lineare nello sviluppo del romanzo», da un discutibile «determinismo delle forme» per cui «a struttura romanzesca corrispondeva una sovrastruttura narrativa», cfr.: Luciano De Maria, introduzione a A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Milano, Sugar, 1965, pp. 7-10.

<sup>103</sup> Per la questione dell'oggettività in Robbe-Grillet, citiamo qui alcuni esempi chiarificatori: «Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui le revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires» A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1961, p. 116. Cfr. anche: «C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps conditionné

lettura di Robbe-Grillet, e cioè che l'oggettivismo portato alle estreme conseguenze conduce al soggettivismo assoluto, al punto che Genette sintetizza la sua opera apponendovi l'etichetta ossimorica di «realismo soggettivo»<sup>104</sup>. Il *Nouveau Roman* aggrediva innanzitutto l'ermeneutica del romanzo che lo aveva cristallizzato in schemi<sup>105</sup> ormai vetusti, adatti all'interpretazione di narrazioni rispetto alle quali ci si muoveva erroneamente solo come epigoni, al punto che qualunque deroga poteva essere tacciata di ὕβρις avanguardistica, e rivendicava invece allo scrittore totale autonomia e libertà di sperimentazione<sup>106</sup>. Effettivamente, proprio la trasgressione di genere e la messa in scacco delle norme della narrazione sono una vistosa costante dell'intera produzione di Bufalino<sup>107</sup>, ma un'affinità ancor più probabile con la proposta di Robbe-Grillet è il fatto che rispetto alla speculazione teorica veniva privilegiata la pratica narrativa, a sostegno del primato della letteratura sulle sue interpretazioni. Bufalino seguiva meno volentieri il dibattito critico *tout court* e certamente poteva apprezzare l'opzione, per così dire 'a poetica implicita', dello scrittore

---

par ses passions, un homme comme vous et moi.» Ivi, p. 118. E ancora: «Comme il y avait beaucoup d'objets dans nos livres, et qu'on leur trouvait quelque chose d'insolite, on a bien vite fait un sort au mot 'objectivité', [...] Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes: engagé au contraire toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire». Ivi, p. 117-118. E infine: «Ce n'est pas l'objectivité de la camera qui les passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire. [...] Il ne s'agit plus alors de la nature des images, mais de leur composition». Ivi, p. 128.

<sup>104</sup> «Erroneamente interpretato come autore realista, in realtà l'universo di Robbe-Grillet poggia sul doppio asse sogno-allucinazione, rifiuta il neorealismo cosista e semmai si sostanzia di immaginazione e soggettività», GÉRARD GENETTE, *Vertigine Immobile*, in *Figure - Retorica e Strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969.

<sup>105</sup> «[Le critique]: il doit préciser ce que le livre apporte, dire pourquoi il l'aime, porter sur lui des jugements absolus de valeur. Or il n'y a que les valeurs du passé. [...] il est obligé de juger les œuvres contemporaines en se servant de critères qui, au mieux, ne les concernent pas. [...] La meilleure méthode possible, c'est [...] de porter ensuite un jugement provisoire sur les formes qu'aujourd'hui l'artiste lui livre», A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., pp. 123-124.

<sup>106</sup> «Chaque romancier, chaque roman, doit inventer sa propre forme [...] Le livre crée pour lui seul ses propres règles. Encore le mouvement de l'écriture doit-il souvent conduire à les mettre en péril, en échec peut-être, et à les faire éclater. Loin de respecter des formes immuables, chaque nouveau livre tend à constituer ses lois de fonctionnement en même temps qu'à produire leur destruction.» Ivi, p. 11.

<sup>107</sup> A questo scopo, cfr.: MARTA AIELLO, «L'uomo invasore» di G. Bufalino: *transgression de genre et récit post-moderniste*, qui in ALLEGATI.

francese<sup>108</sup>. Inoltre, restio alla funzione ideologica dell'arte<sup>109</sup> cui rivendicava assoluta autonomia, Bufalino ebbe in comune con Robbe-Grillet la visione relativa al compito dell'intellettuale all'interno della società e il rifiuto della necessità di un suo mandato politico<sup>110</sup>, dichiaratamente espresso da Robbe-Grillet anche per reazione al ruolo che Sartre, Camus e molti altri intellettuali avevano assunto nel dopoguerra, e le cui prerogative erano ormai giunte al punto di saturazione<sup>111</sup>.

Allo scopo di osservare i fondamenti della poetica di Bufalino in rapporto al *Nouveau Roman* che abbiamo qui assunto a paradigma, forniamo anche qualche ragguaglio relativo alle divergenze che emergono da un confronto fra le due differenti poetiche. A Bufalino, grande assertore della necessità di una retorica mai fine a se stessa e capace di caricare di sensi il contenuto<sup>112</sup>, apparve forse poco convincente questo specifico argomento dell'opzione di Robbe-Grillet che, fra le numerose istanze di cui si fa portavoce assume indubbiamente quella della

---

<sup>108</sup> «[...] les idées restent brèves, par rapport aux œuvres [...]. Un roman qui ne serait que l'exemple de grammaire illustrant une règle – même accompagnée de son exception – serait naturellement inutile : [...] c'est surtout au niveau de l'écriture que cette recherche s'opère». A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 12. Cfr. anche : «Il romanziere svela i suoi procedimenti, i suoi artifici, demolisce e nello stesso tempo costruisce. In Robbe-Grillet e Butor e ancor più in Ricardou, Sollers e Thibaudeau, la riflessione critica sulla letteratura accompagna la creazione romanzesca. Per alcuni scrittori del gruppo di *Tel Quel* o di *Change*, la produzione di un testo conta quanto il prodotto finito. Scrivere un romanzo costituisce per loro un modo di conoscenza del linguaggio, talvolta un pretesto per esporre una teoria.» ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976, p. 5.

<sup>109</sup> Se per esempio volessimo adottare la classificazione che Sartre fa delle diverse tipologie di intellettuale, riportata in JEAN-PAUL SARTRE, *Situations VIII*, Paris, 1972, pp. 371-455, non troveremmo un posto per Bufalino né fra «les techniciens du savoir pratique», né fra «les chiens de garde» del potere e neppure fra «les intellectuels radicaux».

<sup>110</sup> «Le seul engagement possible, pour l'écrivain, c'est la littérature», A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 120. «Il n'est pas raisonnable, dès lors, de prétendre dans nos romans servir une cause politique [...]. La vie politique nous oblige sans cesse à supposer des significations connues: significations sociales, significations historiques, significations morales.» *Ibidem*.

<sup>111</sup> «Comme d'autre part on admet volontiers, même parmi nos conservateurs, que les grands artistes contemporains, [...] appartiennent le plus souvent [...] aux parties progressistes, on se laisse aller à construire ce schéma idyllique: l'Art et la Révolution avançant la main dans la main [...]» Ivi, p. 34. E ancora : «L'art ne peut être réduit à l'état de moyen au service». Ivi, p. 35.

<sup>112</sup> «Alla base della ricerca letteraria di Bufalino c'è soprattutto un'ineludibile richiesta di 'senso' esistenziale e financo metafisico, che giustifica le oltranzze dello stile», N. ZAGO, *Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, op. cit., p. 17. Di «prevalenza del suono sul senso» parla invece ALESSANDRO CINQUEGRANI in *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., p. 83. Cfr. anche: «[...] egli si prepara una serie di parole o di frasi da utilizzare, ma è anche vero che esse gravitano comunque attorno ad un nucleo di senso prestabilito. Ad ogni modo risulta palese che il significante e il suono assumono un valore primario nell'organizzazione della prosa di Bufalino». Ivi, p. 77.

centralità della forma<sup>113</sup>. Più volte definito autore «barocco» per numerose ragioni e certamente prima fra tutte per il suo uso spinto della metafora, come abbiamo già osservato, Bufalino non esprime nella sua scrittura il medesimo rifiuto che Robbe-Grillet opponeva alle allegorizzazioni e all'utilizzo della metafora, che lo scrittore francese riteneva istituissero rapporti arbitrari fra le cose, dotandole di sovrasensi che, anziché di caricarle di significati ulteriori, ne impoverivano l'essenza, svuotandole.<sup>114</sup>

Sebbene solerte ad alcune sollecitazioni, in definitiva Bufalino non condivise la visione del *Nouveau Roman* e per esempio recisamente rifiutò il valore che esso attribuiva alla descrizione incentrata sullo sguardo e non sull'oggetto, il cui esito diventava un vero e proprio «souci de précision qui confine parfois au délire»<sup>115</sup>. Parimenti impossibile gli risultava accogliere quella che Robbe-Grillet definì «rinuncia all'onnipotenza della persona» e cioè il convincimento che i personaggi fossero solo dei «fantocci»<sup>116</sup>. Tutta l'opera di Bufalino va semmai in direzione opposta e prova ulteriore ne sarà proprio il già citato *Dizionario dei personaggi di romanzo*, nella cui introduzione Bufalino dà prova del suo spiccato interesse per lo statuto del romanzo e le sue trasformazioni che possono essere spiegate ad un «educabile lector»<sup>117</sup> a cui è possibile fornirne una rassegna:

---

<sup>113</sup> «Croire que le romancier a 'quelque chose à dire', et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contre-sens. Car c'est précisément ce 'comment', cette manière de dire, qui constitue son projet», A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 121. Cfr. inoltre: «[...] c'est aussi dans leur forme que réside leur sens, leur «signification profonde», c'est-à-dire leur contenu. Il n'y a pas, pour un écrivain, deux manières possibles d'écrire un même livre. Quand il pense à un roman futur, c'est toujours une écriture qui d'abord lui occupe l'esprit [...]. Il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire [...] Parler du contenu d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art». Ivi, pp. 41-42.

<sup>114</sup> «[La métaphore] introduit en fait une communication souterraine, un mouvement de sympathie (ou d'antipathie) [...] qui est sa véritable raison d'être. Car, en tant que comparaison, elle est presque toujours une comparaison inutile, qui n'apporte rien de nouveau à la description». Ivi, p. 49. A proposito del dominio della forma in Bufalino, cfr. anche: «Gesualdo Bufalino è stato, in Italia, uno degli ultimi interpreti di questa tradizione letteraria «alta», che alla forma affidava il compito di riscattare la vita, di mimarne il caos senza rassegnarsi ad esso, ma trasfigurandolo e redimendolo», N. ZAGO, Preambolo a *Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, op. cit., p. 13.

<sup>115</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 127.

<sup>116</sup> Per le riflessioni di Robbe-Grillet sui personaggi «fantoche», ivi, p. 28.

<sup>117</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit., p. 7. Con questa antologia, Bufalino si ricollega ad una tradizione editoriale già attiva in precedenza. Bompiani per esempio, aveva pubblicato un *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature* e il volume è presente nella Biblioteca della Fondazione Bufalino. Per questo, cfr.: M. RITA MASTROPAOLO, *Vizi e vezzi del puparo: citazioni e criptocitazioni nel*

Un minimo 'musée de l'homme', dell'homo sapiens e insipiens, cioè, ma con maggiore evidenza una galleria di cere Grévin che, al pari di quella, finge fiocamente per il visitatore ingenuo il rosa tiepido della vita<sup>118</sup>

sciorinando rapidamente i principali romanzi che hanno fatto la storia del genere, fino ad arrivare agli esiti più moderni in cui

Il romanzo comincia a riflettere su se stesso. [...] il narratore smonta i doppi fondi e le mille manovelle nascoste nella macchina della finzione [...]<sup>119</sup>.

e la cui punta più alta è comunque offerta da Dostoevskij:

È in quest'ultima voce il sorprendente regalo dell'epoca [...] l'eroe ora impara a vedersi, a sentirsi diviso; s'interroga e non si risponde<sup>120</sup>;

In contrasto con le posizioni del *Nouveau Roman*, è proprio nel personaggio cioè che Bufalino individua la potenzialità futura del romanzo, allineandosi in tal senso alle posizioni, frutto di ripensamento di alcuni strutturalisti francesi, un esempio lo abbiamo in Roland Barthes che, praticando una disintegrazione del genere romanzesco atta a ridurlo ai suoi elementi principali, restituivano al personaggio centralità. In tal modo, ribaltavano infine le posizioni del *Nouveau Roman* così come quelle di molta teoresi letteraria coeva che invece, tracciando i fondamenti della narratologia, privilegiavano i ruoli di *narratario* e *narratore* cui conferivano una specie di onnipotenza, a scapito di una progressiva svalutazione del personaggio<sup>121</sup>. Bufalino parlerà invece di «crisi della figura del

---

Guerrin Meschino di Gesualdo Bufalino, in «Oblio» - Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca, Anno VI, numero 21, 2016, pp. 71-85.

<sup>118</sup> G. BUFALINO, *Dizionario*, op. cit., p. 14.

<sup>119</sup> Ivi, p. 7. La definizione del testo letterario come «macchina» è certamente riferibile a U. Eco che Bufalino conosceva e che infatti cita esplicitamente nella bibliografia intitolata *Libri Utili*, ivi, p. 17.

<sup>120</sup> Ivi, p. 12.

<sup>121</sup> Va da sé che le posizioni non sono così nette. Un'evoluzione del pensiero del resto è possibile osservare in alcuni seguaci del *Nouveau Roman*. Portiamo come esempio Roland Barthes che negli anni successivi alla pubblicazione de *Il grado zero della scrittura* nel 1953, che conteneva «opinioni controcorrente, che vennero ben presto condannate dalla critica ufficiale, svolse un'ampia attività come studioso [...] e come scrittore militante, vicino all'avanguardia del *Nouveau Roman*», ALBERTO CASADEI, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 113. Barthes finisce poi per compiere una significativa ritrattazione. Dopo essersi espresso per anni contro uno studio psicologico del personaggio, infatti afferma che: «il personaggio è un prodotto combinatorio: la combinazione è relativamente stabile (caratterizzata dal ritorno dei semi) e più o meno complessa (comportando tratti più o meno congruenti, più o meno contraddittori): questa complessità determina la "personalità" del personaggio, altrettanto

narratore» che ha perso il suo mandato sociale e il suo «carisma pedagogico»<sup>122</sup>, dichiarazioni che autorizzarono la critica a confinarlo nell'orizzonte dei nostalgici tardo-decadenti<sup>123</sup>. L'operazione che Bufalino fa in *Dizionario* somiglia a quella su cui è costruito il racconto autobiografico presente nella raccolta *L'uomo invaso*, che ha per titolo *Le visioni di Basilio ovvero La battaglia dei tarli e degli eroi*<sup>124</sup> ed è il disperato tentativo di chi si assume la vicaria responsabilità di scegliere «sommersi» e «salvati», il naufragio di chi in previsione dell'«apocalisse prossima ventura» dell'affondamento, prova a portare sull'isola la *summa* della letteratura mondiale, il surrogato da tramandare ai posteri, il libro dei libri. Per logistiche necessità di sintesi, Bufalino attua così una mastodontica ellissi di tutta la letteratura classica e parte dal romanzo moderno per antonomasia, *Don Chisciotte*:

capostipite degli eroi di romanzo un eroe che insanisce leggendo romanzi, e della cui credulità l'autore c'impone di sorridere nell'atto in cui vuole noi creduli delle proprie cartacee bugie: consumando così in anticipo, senza aspettare sentenza, quel contenzioso fra immaginario e reale che sarà presto il preoccupante *Hic Rhodus* d'ogni raccontatore di favole<sup>125</sup>.

La galleria dei personaggi scelti da Bufalino a rappresentare l'intero sviluppo del romanzo moderno culmina con *L'innominabile* di Beckett, autore caro a Bufalino il quale sottolinea tuttavia il valore di questa scelta che potrebbe

[...] apparire una specie di premeditato requiem del personaggio,  
[...] a cui, viceversa, siamo i primi a non prestar fede. Poiché,

---

combinatoria quanto il sapore di una pietanza o l'aroma di un vino». ROLAND BARTHES, *S/Z* (ed. or. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970), Torino, Einaudi, 1972, p. 66. Tuttavia, è vero che «Si può comunque, con una certa semplificazione, parlare di un primo Barthes, vicino alle posizioni più conosciute di studiosi come Todorov, Bremond e Genette, almeno nell'ambito della *analyse du récit*.» in ANGELO MARCHESE, *L'officina del racconto - semiotica della narratività*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990, p. 54. Va infine detto a proposito di alcune teorizzazioni di Barthes che «Non mancano incertezze e confusioni [...] ad esempio non è ben chiara la differenza fra funzioni e azioni, fra personaggi e attanti (che Barthes identifica).» Ivi, p. 55. Inoltre, «La lettura di Barthes (fin dall'ingegnoso ed enigmatico titolo: *S/Z*) è essa stessa un racconto letterario: difficilmente se ne potrebbe evincere una metodologia, ancor meno una sistematicità di principi teorici [...]» Ivi, p. 57.

<sup>122</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit., p. 2.

<sup>123</sup> «Scambiare quest'inattualità di Bufalino, questa sua fedeltà alla letteratura con un'operazione regressiva e nostalgica o, peggio, con una compiaciuta manifestazione di gusto provinciale, come pure è stato fatto, sarebbe un grave errore. Al contrario, siamo di fronte ad una scelta inequivocabilmente segnata dal divario, tutto novecentesco, fra l'arte e la vita, dalla perdita di senso e di riferimenti stabili che ha reso assai impervio, [...] attingere l'oggettività delle cose.» in N. ZAGO, *Sicilianerie - Da Tempio a Bufalino*, op. cit., p. 143.

<sup>124</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio ovvero La battaglia dei tarli e degli eroi*, in *L'Uomo Invaso*, in *Opere/I*, op. cit., pp. 473-480.

<sup>125</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit., p. 4.

quand'anche fosse vero [...] che il romanzo è defunto [...] certo è ch'esso [...] ha tutta l'aria di volersi rivelare indistruttibile, e si può giurare che i suoi risorgimenti non finiranno di meravigliarci<sup>126</sup>.

A conclusione di questa nostra breve disamina del contesto in cui Bufalino si mosse, ribadiamo che il dibattito sul romanzo certamente fu all'attenzione dello scrittore che, lungi dall'essere solo un autore di retroguardia e dal coltivare una pratica letteraria esclusivamente rivolta allo studio dei classici, contemperava due esigenze che costituiranno proprio le due anime della sua scrittura: da un lato il culto della tradizione, dall'altro la disponibilità al nuovo che si concreta sia in uno sperimentalismo di forme e generi, sia nel personale aggiornamento sul dibattito critico contemporaneo, internazionale e «locale».

Dopo una giovinezza dedicata alla scrittura lirica Bufalino opererà dunque per la prosa, tanto più che gli anni '60 segnarono la crisi del genere lirico<sup>127</sup>. In quegli stessi anni fioriva in Sicilia e precisamente a Palermo *Gruppo 63*, un movimento di intellettuali accomunati dal rifiuto degli epigoni del neorealismo<sup>128</sup>, che rivendicavano una libertà compositiva e contenutistica talora spinta fino al rifiuto della trama e comunque volta alla sperimentazione, intesa alla messa al bando dei valori esterni o trascendenti con una conseguente dilatazione della quotidianità, e tuttavia favorevole ad un uso poetico della lingua<sup>129</sup>. Si vede bene che la concezione letteraria di Bufalino andava in una direzione per molti versi

---

<sup>126</sup> G. BUFALINO, *Dizionario*, op. cit., p. 13. Cfr. anche: «Che cosa è rimasto, dell'eroe romanzesco, nell'*Innominabile*? Meno dell'ombra di quell'uomo, sopra un muro d'Hiroshima. [...] solo un ronzio di parole distrutte nell'atto stesso della pronuncia e che tuttavia colano senza principio né fine, [...] Ma lui non tace, per ora. Lui, essi, contro ogni senso e speranza, continuano». Ivi, p. 491.

<sup>127</sup> «Gli anni Sessanta segnano la crisi del genere lirico: Luzi a partire da *Nel magma*, Pagliarini con *La ragazza Carla*, gli altri *novissimi*, Pasolini, Sereni stesso con *Gli strumenti umani*, Giudici con *La vita in versi*, Caproni con *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, anche lo Zanzotto di *La Beltà*, persino il vecchio Montale di *Satura* e dei diari introducono nel linguaggio poetico il lessico pubblicitario, industriale, della informazione giornalistica e televisiva, [...]. E tuttavia la letterarietà resta evidente [...]. Era diventata una letterarietà 'inclusiva': una letterarietà che accoglieva e assorbiva in sé l'extraletterario.» R. Luperini, *Dal Modernismo a oggi*, op. cit., p. 100.

<sup>128</sup> «[...] con spirito polemico e dissacratore, ai modelli neorealistici gli esponenti del *Gruppo 63* contrappongono la lezione di Gadda e le rinnovate forme del *Nouveau Roman*.» MATTEO DI GESÙ, *La tradizione del Postmoderno*, FrancoAngeli, Milano, 2003, p. 30.

<sup>129</sup> «Il problema dello scrittore sperimentale sarà quello di liberare nella lingua la funzione poetica, cioè di liberare la lingua dagli usi in cui si è irrigidita, di riportarla a uno stato di disponibilità, di esaltarne le potenzialità strutturali [...] una lingua che tanto più realizza la sua funzione poetica quanto più si allontana dalla sua funzione meramente comunicativa.» NANNI BALESTRINI (a cura di) *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 34.

contraria, per esempio nel suo recupero tematico proprio della dimensione metafisica; e che tuttavia in taluni casi risultava allineato ad alcune posizioni del *Gruppo*, per esempio nella sua più che evidente volontà di apporre sulla lingua un marchio prepotentemente lirico. *Gruppo 63* diede origine a varie riviste che influenzarono non poche scelte editoriali in campo nazionale ed ebbero il merito di svecchiare alcune pose della narrativa e della lirica italiana, in quegli anni ancora attardate su moduli tradizionali<sup>130</sup>:

Il gruppo 63 è nato dall'intolleranza. Intolleranza dell'inerzia, dell'immobilità, della ripetizione, del provincialismo, del conformismo. Intolleranza del dominio del mercato, non ancora assoluto ma già incombente e minaccioso. Intolleranza della torre d'avorio, dell'intimismo lirico, del patetico, del sublime, del lavoro solitario, privo di confronti<sup>131</sup>.

Leggiamo come un ulteriore tentativo di sprovvincializzare la cultura italiana del tempo il dibattito che *Gruppo 63* avviò proprio sul romanzo sperimentale<sup>132</sup>. A tenere la relazione di apertura dei lavori fu Renato Barilli che individuò nelle nuove istanze del romanzo non una frattura rispetto ai moduli primo-novecenteschi ma al contrario, numerosi fattori di continuità da ravvisare per esempio in due categorie già presenti appunto nel romanzo novecentesco e che a suo dire, permanevano: l'«abbassamento» e la «normalizzazione»<sup>133</sup>. Come si

---

<sup>130</sup> « [...] *Gruppo 63* che, liquidando per sempre una certa tematica populistica e resistenziale, da un lato ha contribuito a mettere definitivamente in crisi una cultura di Sinistra ormai in via d'esaurimento, dall'altro, proprio nel momento in cui il nostro capitalismo si integrava in quello occidentale, induceva in Italia una problematica europea che sprovvincializzava il nostro chiuso mondo culturale restato fermo allo storicismo idealista appena ricoperto da una mano frettolosa di materialismo dialettico», R. LUPERINI, *Marxismo e intellettuali*, Marsilio Editori, Padova, 1974, p. 23.

<sup>131</sup> FAUSTO CURI, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014, p. 115.

<sup>132</sup> All'interno del *Gruppo* non mancarono inevitabili contraddizioni: «[...] ciò che permette di leggere insieme Arbasino, Manganelli e Calvino è anche il loro rapporto con il *Gruppo 63*. Arbasino e Manganelli aderiscono inizialmente alla neoavanguardia: diciamo meglio, non a quella parte di avanguardia che si poneva come contestazione radicale del mondo borghese e capitalistico sul terreno del linguaggio (Sanguineti, Pagliarani, Balestrini, Giuliani), ma a quell'avanguardia aideologica, astorica e disimpegnata propagandata da Angelo Guglielmi e promossa, nel suo carattere di normalizzazione dell'avanguardia storica, da Renato Barilli. [...] Esistono insomma due avanguardie; e il postmoderno ha a che fare con l'ala destra, di Guglielmi e Barilli, piuttosto che con l'ala sinistra sanguinetiana». R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., p. 37.

<sup>133</sup> «La problematica dell'uomo libero, dell'uomo angosciato ecc., si «normalizza» nel senso che, nell'attuale stagione narrativa, si può constatare che in genere non tocca più a un protagonista d'eccezione assumerla eroicamente e contrapporla al filisteismo di quanti vivono ancora al livello del buon senso. Sembra venir meno, cioè, l'obbligo di «predicare» questo nuovo atteggiamento umano, di annunciarlo solennemente come un verbo rivoluzionario, come una religione iniziatica. Esso diviene appunto normale, da eslege che era un tempo [...]», RENATO

vedrà più avanti, queste due chiavi ermeneutiche risultano indispensabili a comprendere la produzione narrativa di Bufalino che appare interamente dominata dai suoi numerosi 'io', l'eccezionalità della cui condizione consiste in una assoluta normalità di vita e in taluni casi in forme di vita 'ribassate' cui, per converso, corrisponde un registro aulico spinto alle vette, onde più facilmente ottenere effetti di 'abbassamento' ironico quando non addirittura di improvvisa caduta. Nessuno degli 'io' dei romanzi di Bufalino ha più qualcosa da predicare, neppure laddove questi personaggi vengano sorpresi in momenti apicali delle loro esistenze e cioè di fronte alle grandi questioni del Bene e del Male, della colpa e della salvezza, della vita e della morte. Di contro, la scrittura di Bufalino si contrappone recisamente ad alcune istanze del nuovo romanzo indicato da *Gruppo 63* e per esempio a quella che Barilli chiama «dilatazione della quotidianità», che implica una «messa al bando dei valori che siano posti fuori dall'uomo, trascendenti rispetto a lui»<sup>134</sup>. Nulla di tutto ciò infatti ritroviamo in Bufalino per il quale al contrario, il bisogno di metafisica e le grandi questioni ultime sono sempre al centro della narrazione. Possiamo insomma desumere che fra le due avanguardie che si profilano a quel tempo, Bufalino potrebbe al limite essere accostato a quella che il Donnarumma definisce «ala destra», dove appunto il postmoderno ha attecchito:

L'ala sinistra della neoavanguardia, ripetendo il gesto delle avanguardie primonovecentesche, aveva rotto la continuità con la tradizione letteraria [...]. Ora, quel patrimonio veniva sbugiardato come vecchio o, peggio, vuoto. Restavano allora due possibilità, per chi riconoscesse in esso le proprie origini: farlo tornare in forme umiliate, riproducendo la ferita che, ben più della neoavanguardia, la società di massa gli stava infliggendo (l'informale di Montale, Pasolini o Zanzotto); oppure recuperarlo nella consapevolezza che la sua gloria era tramontata, e dunque con ironia e manierismo, come fa per prima l'ala destra della neoavanguardia. [...] La letteratura postmoderna indietreggia, si guarda allo specchio, affoga nella propria contemplazione<sup>135</sup>.

A conferma di questa ipotesi, citiamo qui il ritratto che Angelo Guglielmi fa di Giorgio Manganelli, esponente di spicco appunto dell'«ala destra» di *Gruppo 63*:

---

BARILLI *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine del «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 12.

<sup>134</sup> Ivi, p. 13.

<sup>135</sup> R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., p. 42.

Manganelli se avesse potuto avrebbe desiderato nascere nel Seicento, si riconosceva per intero nella cultura del barocco. Quel genio assoluto di Benjamin [...] scrive che 'il Rinascimento esplorava l'universo, il Barocco esplora le biblioteche'. [...] Ma Manganelli va oltre Benjamin: la biblioteca per lui è una sorta di monumento funebre [...] in cui, seppure con il rispetto che si deve ai morti, sono seppellite le parole [...]. Con il barocco, che è la radice della modernità (e senza il quale non riusciremmo a intendere Manganelli), la parola, che fino allora (per tutta l'età rinascimentale), era stata limpida e consequenziale, entra in lotta con i significati (che finiscono d'essere la giustificazione della sua esistenza). Nella parola la valenza logica cede il posto alla valenza retorica, cioè si definisce più che per l'intento di significare che per quello di evocare. La parola non è più utilizzabile e utilizzata per pronunciare sermoni, ma per organizzare delle grandi messe in scena. E qui sta il punto. Manganelli monta degli straordinari spettacoli di parola e costruisce metafore di un mondo che ha perduto il suo senso e apre spazi soltanto per alti esercizi di sublime retorica. La retorica diventa la verità del mondo<sup>136</sup>.

È una concezione della letteratura del tutto simile a quella di Gesualdo Bufalino. Adduciamo a testimonianza ulteriore solo questo breve aforisma, che trascogliamo fra le numerosissime dichiarazioni del medesimo tenore:

Biblioteche, musei, cineteche...non amo che camposanti<sup>137</sup>

Se questa affinità fra Manganelli e Bufalino è confermata anche da Federica Timeto<sup>138</sup>, tuttavia un giudizio più cauto sulla collocazione dello scrittore siciliano, esprimono Maria Corti e Giuseppe Traina<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> Angelo Guglielmi presenta Giorgio Manganelli, in *Il gruppo 63 quarant'anni dopo - Atti del convegno di Bologna, 8-11 Maggio 2003*, Bologna, Pendragon, p. 204

<sup>137</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante, Lunario dell'anno che fu*, in *Opere/2, op. cit.*, p. 53.

<sup>138</sup> «[Bufalino] di lui condivideva l'assunto della fondamentale menzogna ordita dalla letteratura ai danni della verità, e con questa, del lettore, nonché del piacere essenzialmente retorico che questa medicamentosa eppure venefica impostura comportava. Menzogna mai troppo dichiaratamente tale, ma appunto astutamente ambigua, creata per sfuggire alla lapide dell'interpretazione», FEDERICA TIMETO *Le parole di Freud, Immagini della psicoanalisi nella retorica bufaliniana*, in AA. VV., *Simile a un colombo viaggiatore: Per Bufalino*, cit., p. 133.

<sup>139</sup> «[...] ciò non vuol dire che Bufalino si collochi nella scia di nessuna 'avanguardia', neppure in quella più congeniale di un Manganelli», G. TRAINA in *La felicità esiste, ne ho sentito parlare*, op. cit., p. 62. Cfr. anche: «La scrittura ha spessori che si ritrovano agevolmente nei testi barocchi del passato, Daniello Bartoli in testa. Forse Manganelli, lontanissimo nel suo manierismo da Bufalino, aveva in comune con lui la vastità eccezionale dei prelievi oltre che delle letture: tutti e due, naturalmente aristocratici, solitari.» M. CORTI, Introduzione a G. BUFALINO, *Opere/1, op. cit.*, p. XVII.

Indubbiamente caratterizzato anche da una dichiarata militanza politica<sup>140</sup> e dunque da un rapporto stretto con la società, *Gruppo 63* considerò centrale soprattutto la speculazione critica<sup>141</sup> e fu in qualche caso tacciato di cerebralismo. Bufalino amava pochissimo la critica letteraria e il dibattito teorico, preferendo semmai la diretta sperimentazione, mai spinta tuttavia fino al rischio di sovrapporne le ragioni ai significati profondi, prediligendo le architetture narrative tradizionali. Lui che del resto aveva vissuto una vita intera appartata in provincia, si mostrava restio all'impegno, ad un collegamento fra la sua pratica artistica e la funzione politica, rifiutava la collocazione della letteratura all'interno di un qualsivoglia orizzonte ideologico<sup>142</sup>.

In questa breve disamina abbiamo cercato di mettere in luce elementi di appartenenza e di inappartenenza di Gesualdo Bufalino, rispetto ai diversi contesti che inevitabilmente andarono via via cambiando nei decenni anni del suo lungo apprendistato letterario, con lo scopo di fare emergere chiaramente come anche la collocazione dello scrittore risulti in definitiva ibrida.

---

<sup>140</sup> «Non vi era un'ideologia del *Gruppo*, ciascun membro, dal punto di vista ideologico, rappresentava se stesso. [...] l'anarchismo d'avanguardia (come mostrano gli opposti esempi del futurismo, filofascista, e del surrealismo, filocomunista) può volgersi sia a sinistra che a destra, conviene chiarire subito che l'anarchismo del *Gruppo 63* era nettamente e solidamente di sinistra, come, del resto, imponeva la dominante cultura di centro-destra» FAUSTO CURI, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 116.

<sup>141</sup> «Altro merito del *Gruppo*, una sorta di uso totalizzante del pensiero critico, con la collocazione della critica al centro di ogni operazione. L'atto critico diventava l'atto preventivo e istitutivo di ogni altro atto.» *Ibidem*. Cfr. anche: «*Gruppo 63* ha introdotto l'immediatezza e la collegialità dell'analisi, con tutti i rischi ma anche i vantaggi che ciò comporta. Ha introdotto soprattutto l'idea di un lavoro da fare insieme, in comune. E l'idea che il lavoro letterario incomincia dalla critica, cioè dalla pluralità dei punti di vista, da un dialogo non pacifico, dal dubbio, dalla diversità. Non è esagerato dire che, per quanto riguarda la letteratura, e in modi per forza di cose ancora approssimativi, il *Gruppo 63* ha anticipato Internet.» Ivi, pp. 120-121.

<sup>142</sup> Sia chiaro tuttavia che proprio il rifiuto della funzione ideologica della letteratura è alla base della riflessione di *Gruppo 63*: «[...] la sua pur legittima critica delle ideologie finisce in pratica col far passare un neutrale a-ideologismo (omologo a quello indotto dagli strumenti di comunicazione del capitale), che riconosce nel nonsenso la realtà (tutta la realtà), nella crisi delle ideologie la fine della storia, universalizzando e immobilizzando una situazione di storia borghese come storia tout court.» R. LUPERINI, *Marxismo e intellettuali*, Marsilio Editori, Padova, 1974, p. 62.

### «Un début dans la vie»: Bufalino postmoderno ?<sup>143</sup>

Nell'arco del trentennio che va dagli anni '50 agli anni '80 la «glaciazione neorealista» lasciò il posto alle nuove forme dell'*High Modern* e successivamente a quelle pienamente post-moderne<sup>144</sup>, che in Italia si affermavano in campo narrativo e che tuttavia stentavano ad essere recepite dalla critica letteraria coeva<sup>145</sup>. Quando nel 1981 si presentò al Premio Campiello, Bufalino era un anziano professore in pensione: aveva atteso più di trent'anni prima di capitolarne, dando alle stampe il suo romanzo d'esordio. Il panorama letterario italiano su cui si affacciò era radicalmente cambiato rispetto agli anni in cui *Diceria dell'untore* era stato concepito e alcuni scrittori, primo fra tutti Italo Calvino, avevano direttamente incarnato il passaggio dal neorealismo al post-moderno non solo attraverso la sistematizzazione teorica delle loro posizioni, ma anche attraverso l'evoluzione delle loro opere narrative<sup>146</sup>;

---

<sup>143</sup> A mettere in luce il versante postmodernista di Bufalino è Nunzio Zago: «Ho parlato più volte del post-modernismo che sembra caratterizzare una fase, l'ultima o la penultima, della carriera di Bufalino. [...] un postmodernismo "critico" *sui generis* [...]» N. ZAGO, *Un Bufalino post-moderno?*, in *I sortilegi della parola - Studi su Gesualdo Bufalino*, op. cit., p. 125. E ancora: «Una postmodernità che risuona ancora in *Calende Greche*.» Ivi, p. 131.

<sup>144</sup> Ricordiamo la categorizzazione proposta da Luperini: «Il Postmoderno, o globalizzazione che dir si voglia, è insomma una fase della modernità, non un'epoca nuova, a essa successiva e alternativa, come diversi anni fa alcuni hanno sostenuto. Si tratta di fasi diverse [...] all'interno delle quali è possibile distinguere a loro volta periodi diversi. Per esempio, all'interno dell'ultima fase, quella del postmoderno e della globalizzazione, si può distinguere il periodo del postmodernismo da quello più recente che alcuni chiamano ipermoderno. Il postmoderno, insomma, si prolunga sino ai nostri giorni mantenendo i caratteri sostanziali che lo definiscono ma anche progressivamente cambiandone alcuni e assumendone nuovi, e invece si è estinto il postmodernismo che lo ha caratterizzato negli ultimi due o tre decenni del Novecento.» R. LUPERINI, *Dal Modernismo a oggi*, op. cit., p. 98. Per tutta la questione, cfr. anche R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>145</sup> «L'Italia è stata velocissima nell'adattarsi alla nuova temperie e ha contribuito con tanta prontezza a darle forma, e invece gli intellettuali e i critici letterari italiani sono rimasti così inflessibili nel respingere le nuove tendenze. [...] nell'insieme, gli storici italiani della cultura e della letteratura non vogliono avere nulla a che fare con la postmodernità, che temono e disprezzano, anche se ci vivono dentro.» R. CESERANI, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., pp. 146-147. Cfr. anche: «All'inizio degli anni Novanta in Italia si accendevano e spegnevano interminabili dibattiti sul postmoderno, soprattutto se esistesse qualcosa riconducibile a questo termine. Ma quei dibattiti erano inutili perché nel frattempo il romanzo postmoderno era già in necrosi, e stava per cominciare quel processo di cartolarizzazione delle sue eredità che sarebbe durato per tutto il decennio (l'intertestualità, ad esempio, fu acquistata a poco prezzo dalla comunicazione pubblicitaria, il *double coding* dalla satira televisiva).» S. CALABRESE, *www.Letteratura.global*, op. cit., p. 20.

<sup>146</sup> «Il postmoderno nasce in Italia anche come un tentativo di rispondere al disagio della postmodernità per maturare, quasi subito, la convinzione che non è possibile uscire dalle sue contraddizioni, e che l'orizzonte si è chiuso.» R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., pp. 30-31. È ampiamente noto che la produzione di Calvino mostra un ventaglio che va dai moduli della letteratura neorealistica e post-resistenziale, per esempio di un romanzo come *Il sentiero dei nidi*

Umberto Eco aveva appena pubblicato *Il nome della rosa*, la prima opera italiana che possiamo ritenere pienamente postmoderna<sup>147</sup> perché supera l'atteggiamento per qualche verso ancora «neoclassico»<sup>148</sup> di Calvino ed elabora il lutto della tradizione, fornendone una rivisitazione ormai priva di nostalgia. La percezione di un contesto pronto a riceverlo, la vecchiaia di una vita il cui senso era stato univocamente affidato alla letteratura e infine il semplice fatto di disporre a quel punto del materiale utile ad una sua affermazione sul campo, convinsero Bufalino ad osare il grande passo e a fare il suo ingresso, tardivo ma trionfale, nella comunità letteraria. Nel giro di pochissimi anni Bufalino pubblicò le sue prime opere cui, in un modo o nell'altro, aveva atteso da un quarantennio e che tuttavia apparvero in un breve arco temporale. Pur presentandosi a stretto giro di tempo, ugualmente palesano l'evoluzione personale dello scrittore nonché alcune tendenze generali della scrittura narrativa degli ultimi quarant'anni. In poco più di due anni soltanto e precisamente fra l'80 e l'82, uscirono traduzioni e opere narrative di cui alcune dovevano essere già da diverso tempo approntate per la pubblicazione, altre già forse esistenti almeno in forma di intenzione uscirono negli anni immediatamente successivi. Prova ulteriore ne sono le numerose autocitazioni che Bufalino si diverte a disseminare nella sua scrittura e che se in parte sono riferimenti ad opere precedenti, in una certa misura si

---

di ragno, a quelli di una produzione più squisitamente post-modernista che secondo John Barth ha avvio in *Le Cosmicomiche*, e per Matei Calinescu trova la sua massima espressione in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Per tutta la questione, cfr. R. CESERANI, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., pp. 169-170.

<sup>147</sup> «Quali sono le prime opere postmoderne italiane? [...] *Fratelli d'Italia* di Arbasino, *Hilarotragoedia* di Manganelli e *Le Cosmicomiche* di Calvino. Nelle loro differenze, condividono un'avvenuta liquidazione della tradizione realistica e un rifiuto più o meno polemico e insofferente del genere romanzo.» R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., p. 31. Cfr. anche: «Quando nel 1980 esce *Il nome della rosa*, credo si possa dire che la letteratura italiana assista alla prima, consapevole produzione di un romanzo post-moderno», in R. CESERANI, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., p. 181. Inoltre, Spinazzola vede nel romanzo di Eco «il libro-manifesto del postmoderno italiano», VITTORIO SPINAZZOLA, *Dopo il postmoderno*, in ID (a cura di), *Tirature «04. Che fine ha fatto il Postmoderno?»*, Milano, 2004, p. 47. U. Eco vinse il Premio Strega nel 1981, cioè nello stesso anno in cui Bufalino vinse il Campiello con *Diceria dell'untore*, anch'esso candidato anche al Premio Strega e che si piazzò al secondo posto. A questo proposito, ricordiamo il commento che Bufalino scrisse in una lettera all'amico Angelo Romanò: «Non sarà un untorello a spiantare Milano!». Cfr. G. BUFALINO, A. ROMANÒ *Carteggio*, op. cit., p. 209.

<sup>148</sup> A parlare anche di un «Calvino neoclassico», oltre che «postmoderno» e a fornire ragioni precise per le due definizioni è R. CESERANI, in *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., pp. 171-172. Qui ci limitiamo al primo dei due aspetti: «La definizione di neoclassico si applica perfettamente anche ai suoi esperimenti di parodia, rifacimento, gioco intertestuale. C'è sempre una distanza ironica fra lui e i testi su cui lavora; [...] Se ci si sposta sul terreno degli interessi ideologici, si può facilmente constatare che le posizioni di Calvino sono solo parzialmente riconducibili a quelle tipiche dei filosofi e teorici postmoderni.»

riferiscono, e questo è davvero singolare, a opere successive che addirittura verranno pubblicate anche dieci anni più tardi. Possiamo facilmente immaginare che per esempio all'atto dell'intitolazione di ogni sua opera, Bufalino si sia divertito a isolare un'espressione di volta in volta diversa, tratta dalle sue opere precedenti. È noto fra l'altro che proprio relativamente ai titoli, Bufalino formulava sempre diverse opzioni. La questione è assai ampia ed è attestata da numerosi riscontri filologici che la critica ha già passato al vaglio<sup>149</sup>. Più suggestiva, ma forse meno realistica, l'ipotesi che queste opere, seppure non già redatte, rientrassero in un complessivo progetto di scrittura che l'autore aveva già *in pectore*. Quale che sia la più sensata delle due ipotesi, di sicuro l'intenzione di Bufalino fu quella di costruire la sua opera come un *unicum* abilmente intessuto di innumerevoli rimandi interni utili a darle unità, un *fil rouge* che cucisse ogni testo all'altro, con un'intenzione di organicità. A conforto di queste opposte supposizioni, citeremo solo alcuni degli innumerevoli esempi che si possono fare.

Azzardiamo infine una terza ipotesi: che agendo in modo ovviamente retroattivo, Bufalino si diverta a fingere d'aver seminato nei suoi testi delle autocitazioni «profetiche» di opere future. In *Diceria dell'autore* pubblicato nel 1981, leggiamo un riferimento a *Museo d'ombre* che verrà pubblicato un anno più tardi, nel 1982.

Cercavo, così fantasiando, di riempire il vuoto che sembrava essersi fatto fra noi e crescere, come di luglio in un terreno bruno una crepa. E anche perché un capogiro mi veniva dall'ascoltarmi, dal dar corpo e suono al museo d'ombre che da tempo mi portavo dentro la testa<sup>150</sup>.

Sempre in *Diceria*, viene citato *Guerrin Meschino*<sup>151</sup>, che sarà pubblicato da Bufalino ben dieci anni più tardi, e cioè nel 1991:

Verso sera, al teatro dei pupi, sedevamo all'aperto su lunghe panche per un intrattenimento insolito che il cartellone annunciava. Non il

<sup>149</sup> Per tutta la questione, si rimanda alle due sezioni approntate da F. Caputo *Note ai testi* di G. BUFALINO, *Opere/1*, op. cit., pp. 1325-1392; *Opere/2*, op. cit., pp. 1387-1478. Cfr. anche GIULIA CACCIATORE *L'«opus perpetuum» di Gesualdo Bufalino - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, in AA.VV. *Il miglior fabbro*, op. cit., pp. 173-204.

<sup>150</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, op. cit., p. 122.

<sup>151</sup> Al *Guerino meschino*, Bufalino fa riferimento in vari loci delle sue opere. Vedasi anche in G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, in *Opere/1*, op. cit. p. 169.

Guerino Meschino e nemmeno Compare Turiddu, bensì la Fine di Troia e la Morte di Agamennoni re<sup>152</sup>.

In *Museo d'ombre*, apparso nel 1982 si leggono due riferimenti a opere successive. Il primo è a *L'amaro miele* e quasi ne annuncia la pubblicazione che avrà luogo di lì a qualche mese:

Ci attende il miele amaro di un'estate senza fine, un ballo di lunga luna col grammofono sghembo sopra uno scoglio<sup>153</sup>.

Il secondo riferimento è a *Cere Perse* che verrà pubblicato solo tre anni dopo, nel 1985:

Ne conseguono graffiti sbiaditi, frugali stampe d'Épinal, cere perse, istantanee da decifrare fra complici a un tavolo di caffè<sup>154</sup>.

Ancora in *Museo d'ombre* si legge un velato riferimento al volume *Fêtes galantes*<sup>155</sup> di Verlaine che uscirà in traduzione sette anni più tardi e cioè nel 1989, con introduzione di G. Bufalino:

[...] dipingeva tutto il giorno sugli intonaci delle case patrizie feste galanti e tempie, laghi di naiadi e cirri di nuvole in cielo<sup>156</sup>.

In *Calende Greche – Ricordi d'una vita immaginaria* (pubblicata in edizione privata nel 1990, in edizione definitiva nel 1992), compare un richiamo a *Bluff di parole*, pubblicato solo due anni dopo e cioè nel 1994:

Ma qui faccio alt, reggo male il tono fatuo, né saprei più oltre svendere i ricordi per mitologie o tradurli in bluff di parole. La Verità è che soffro di perderti<sup>157</sup>.

Forse un'autocitazione «anticipatoria» ipotizziamo sempre in *Calende Greche*<sup>158</sup> dove leggiamo:

---

<sup>152</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere*, op. cit., p. 123.

<sup>153</sup> G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, in *Opere*/1, op. cit., p. 205.

<sup>154</sup> Ivi, p. 155.

<sup>155</sup> G. BUFALINO, *Invito alle «Fêtes galantes» di Verlaine*, con incisioni di C. Tolomeo, Sciardelli, Milano, 1989. Ripubblicato in *Saldi d'autunno*, in *Opere*/2, pp. 771-777.

<sup>156</sup> G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, in *Opere*/1, op. cit., p. 163.

<sup>157</sup> G. BUFALINO, *Calende Greche*, in *Opere*/2, op. cit., p. 134.

<sup>158</sup> Il romanzo *Calende Greche*, che comunque si configura come una vera e propria fantabiografia, contiene numerosi riferimenti ad altre opere bufaliniane e annovera inoltre fra i suoi personaggi Iaccarino, già presente in *Argo il cieco*. Già Traina, a proposito di *Calende Greche*, parla di veri e propri «prestiti interi» tratti dalle precedenti opere bufaliniane. G. Traina, Introduzione a G. BUFALINO *Calende Greche*, Milano, Tascabili Bompiani 1995, p. XIII.

Anche se sappiamo di correre tutti a un vicinissimo patatràc ...  
Epperò insistiamo a fingerci vivi, [...] <sup>159</sup>

che potrebbe rievocare il titolo dell'ultimo romanzo di Bufalino, pubblicato quattro anni più tardi e cioè nel 1996 *Tommaso e il fotografo cieco - ovvero Il Patatràc* <sup>160</sup>.

Sappiamo che Bufalino aveva in progetto un romanzo che non pubblicò mai, e di cui abbiamo tuttavia alcune redazioni manoscritte: *Il guazzabuglio*. Ebbene, anche questo viene direttamente citato in un paio di occasioni, all'interno della sua opera e precisamente in *Le menzogne della notte*, dove si dà annuncio del capitolo così intitolato:

Quindi, senza aspettare l'assenso: «Il mio racconto s'intitola *Il guazzabuglio* <sup>161</sup>.

Successivamente dà il titolo al capitolo IX:

Il racconto del soldato ovvero Il guazzabuglio <sup>162</sup>.

E torna, in chiusura di capitolo:

Ma senza aver capito alla fine se nel guazzabuglio della mia vita  
sono stato direttore o diretto <sup>163</sup>;

Un ultimo esempio, ma tanti altri se ne potrebbero fare, di queste autocitazioni con cui Bufalino gioca a intessere la sua opera di rimandi interni, è in *Le menzogne della notte* apparso nel 1988, che cita *Qui pro quo*, pubblicato solo nel 1991, e addirittura ne rievoca la trama:

[...] comparse, io e voi, di una messinscena che non finisce,  
maschere d'un eccentrico ed esoso quiproquo <sup>164</sup>.

Numerose volte, le autocitazioni sono invece dei veri e propri estratti dal testo che ricorrono in un mutato contesto. Si veda per esempio la dedica di *Diceria* <sup>165</sup>:

---

<sup>159</sup> G. BUFALINO, *Calende Greche*, in *Opere/2*, op. cit., p. 75.

<sup>160</sup> Cfr. anche CINZIA EMMI, *L'événement comme oxymoron: Tommaso et le photographe aveugle, ou Patatràc, un roman de Gesualdo Bufalino*, in Dominique Budor (dir.), *L'événement à l'épreuve des arts*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 2013, pp. 178-192.

<sup>161</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/1*, op. cit., p. 631.

<sup>162</sup> Ivi, p. 632

<sup>163</sup> Ivi., p. 646.

<sup>164</sup> Ivi, p. 676.

<sup>165</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., p. 8.

«A chi lo sa», in ripresa nella lirica de *L'amaro miele* intitolata proprio «A chi lo sa»<sup>166</sup>. Oppure l'espressione:

Quando mi rubano tutto, voglio pure regalare qualcosa<sup>167</sup>,

tratta da una lettera inviata da Bufalino a Romanò e poi riutilizzata in *Diceria* per ben due volte:

Sebastiano si uccise senza lasciare un rigo, sfracellandosi nella tromba delle scale, e m'aveva detto inspiegabilmente un mattino, con un riso senza luce: «Quando mi rubano tutto, voglio pure regalare qualcosa»<sup>168</sup>.

E di nuovo:

La faccia gli si cangiò in una maschera losca, come di un bambino che piangerà fra un istante, mi volse le spalle, e mormorò: «Quando mi rubano tutto, voglio pure regalare qualcosa». Non capii cosa volesse dire<sup>169</sup>.

Altri esempi, questa volta di autocitazioni normalmente «retroattive», troviamo ancora una volta in *Calende Greche* (lo ripetiamo: edizione privata 1990, definitiva 1992), dove Bufalino si diverte a richiamare il titolo di un volume pubblicato nel 1989 dal titolo *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*:

Sei il primo a cascarci, ingenua allodola, e te ne interroghi cantabilmente in una lingua perduta: Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? ... Poiché se pure è certo che tu giochi a carte scoperte, non è meno certo che bari<sup>170</sup>.

E si veda come l'incipit del capitolo VII di *Le menzogne della notte*, contenente il racconto del barone,

Avevo toccato da poco la maggiore età, quando da un giorno all'altro m'accorsi di non saper più compiere un gesto o pronunciare un discorso, dentro cui, come verme nel frutto, non s'annidasse, per così dire, una 'riserva mentale'. Accarezzavo una donna e intanto pensavo: "E poi?" Venivo applaudito per l'eleganza d'un abito, per la finezza d'un detto, e ne sorridevo, arrossivo ... ma non senza che un fastidio mi corresse sotto la pelle, una specie di insidia dei nervi

<sup>166</sup> G. BUFALINO, *L'amaro miele*, in *Opere/1*, op. cit., p. 782. Ricordiamo tuttavia che in questo caso specifico la citazione è coerente al primo progetto di *Diceria*, di cui le poesie de *L'amaro miele* costituivano parte integrante.

<sup>167</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 113.

<sup>168</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., p. 23.

<sup>169</sup> Ivi, p. 79.

<sup>170</sup> G. BUFALINO, *Calende Greche*, in *Opere/2*, op. cit., p. 176.

[...] pareva coagularsi in frantumi inerti di dubbio: “Ma io...” “E se...”, “Sì, ma...”<sup>171</sup>.

in qualche modo ricalchi le prime pagine di *Tommaso e il fotografo cieco*<sup>172</sup>:

Mi chiamo Tommaso Mulè, ho quarantanov'anni, sono o mi credono un po' svanito di testa. [...] A quel punto la spina d'una domanda, in apparenza la più insignificante e interlocutoria delle domande, mi punse: “E poi?” [...] sentivo nel capo ronzarmi il moscone di quel ritornello: “E poi?” Mi resi conto che da quel momento mai più avrei saputo vivere un solo minuto dentro cui, come il verme nel frutto, non s'annidasse quell'intercalare, quella, come più dottamente mi convinsi di chiamarla, ‘riserva mentale’. [...], mi arrabbiavo, arrossivo ... ma mai senza che un testardo, silenzioso “Però” mi corresse sotto la pelle, lampo infinitesimo di pensiero che non sapeva diventare argomento, ma solo coagularsi in quegli avari monosillabi di disincanto: “Ma io...”, “Ma se...”, “E con ciò...?”<sup>173</sup>.

Moltissimi altri esempi si potrebbero fare, ma tanto basti per spiegare l'intenzione di Bufalino di cucire la sua opera intera attraverso una fitta rete di rimandi interni, di aspirare ad un lettore interessato alla lettura integrale del disegno unitario che egli concepisce fin dal primo momento e fino alla fine non solo quell'*opus perpetuum* evocato da Maria Corti per l'autore<sup>174</sup>, ma come *opus unicum* le cui parti concorrono a costituire un tutto<sup>175</sup>.

Già nel primo anno dalla prima pubblicazione bufaliniana, furono compresenti molte delle *nuances* di uno scrittore che era poeta, romanziere, traduttore, saggista e che in un'unica sintesi presentava caratteri tardo-romantici, barocchi, neoclassici, decadenti e post-moderni: fu probabilmente questo a renderne difficile la collocazione. Stabilire se Bufalino sia solo un epigono decadente che tardivamente incarna il tramonto di un'epoca ormai trascorsa o se sia invece un autore pienamente post-moderno e dunque perfettamente idoneo ad interpretare il suo tempo, non è l'obiettivo di questa ricerca, tuttavia potrà essere interessante se non altro sollevare la questione e qui limitarsi ad osservare seppur sommariamente alcuni atteggiamenti che attestino in Bufalino l'una o l'altra

---

<sup>171</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/I*, op. cit., p. 613.

<sup>172</sup> Forse un velato omaggio al noto incipit di Beckett: «Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser», SAMUEL BECKETT, *L'innommable*, Éditions de minuit, 1953, p. 7.

<sup>173</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani, p. 9.

<sup>174</sup> G. BUFALINO, *Opere/I*, Introduzione di MARIA CORTI, op. cit., p. VIII.

<sup>175</sup> In questo caso con specifico riferimento alla produzione bufaliniana antecedente al 1981, di «un unico grande progetto letterario» parla già G. CACCIATORE in *L'«opus perpetuum» di Gesualdo Bufalino, Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, op. cit., p. 204.

tendenza, prediligendo proprio quelli contraddittori che gettino una luce sulla complessità di un'operazione di storicizzazione che oggi appare auspicabile e necessaria<sup>176</sup>. Occorre innanzitutto dire che la produzione di Bufalino può essere divisa almeno in due grosse sezioni che, sebbene apparse, lo ripetiamo, in un ristretto lasso di tempo, segnalano in realtà due stagioni completamente diverse della vita e dell'opera. Se infatti tutta la prima parte dei suoi scritti, quelli che vanno da *Diceria* (1981) a *Calende* (1990) per intenderci, mostrano alcuni caratteri, è pur vero che tutta la produzione successiva ne mostra ben altri.

La prima parte dell'attività letteraria di Bufalino si gioca infatti sui temi della malattia e della morte che conducono alla riflessione metafisica, cui Bufalino prova a fornire delle risposte, su una indiscussa centralità dell'Io che si presenta nella specifica condizione dell'escluso. A tutto questo, si somma una volontà iperletteraria che utilizza i più autorevoli modelli della grande tradizione e sconfina in un virtuosismo stilistico che assumendo la lezione dei simbolisti francesi, innalza la prosa al livello della poesia. Se pure è vero che anche in questa prima fase è possibile osservare l'ironia pervasiva che smorza di continuo i toni laddove essi si facciano più drammatici nonché, a livello tecnico, il ricorso al *pastiche* e al gioco combinatorio dei modelli, non c'è dubbio che l'urgenza di Senso, la sofferenza che deriva dalla percezione del Male e dall'impossibilità di fornirne una plausibile spiegazione bagnano la pagina di Bufalino, la sostanziano di una nostalgia per il proprio tempo trascorso e gli impediscono quel distacco giocoso e quella visione dall'alto che saranno poi della sua scrittura successiva. Sarà infatti a partire da *Qui pro quo* del 1991 che Bufalino attenuerà i moduli che lo avevano fatto recepire come uno scrittore tardo-decadente, con lo scopo di dedicarsi alla sperimentazione letteraria *tout court*, per unire la sua alle altre voci sulla destrutturazione dello statuto del romanzo di cui aveva così a lungo osservato le teorizzazioni e gli esiti, pensiamo ancora una volta a *L'innommable* di Beckett e a tutto quello che ne seguì. Individuiamo nel romanzo *Qui pro quo*

---

<sup>176</sup> «Storicizzare significa collocare un movimento, un autore, un testo nel suo tempo e contemporaneamente, [...] non si tratta solo di mettere in campo competenze e dati della realtà che permettano una ricostruzione storica oggettiva. Comprendere un movimento, un autore, un testo è anche comprendere la relazione che c'è fra noi e la nostra epoca da una parte e quel movimento, quell'autore e quel testo dall'altra. [...] Con la critica letteraria siamo insomma nel campo dell'ermeneutica e non della scienza. [...] I risultati della critica letteraria sono molto più labili e problematici, dipendono dal gusto, dall'alternarsi delle egemonie culturali, dalla situazione storica dell'interprete», R. LUPERINI, *Dal Modernismo a oggi*, op. cit., p. 12.

questo *discrimen* che immette l'autore nel solco del postmodernismo, da una dichiarazione dello stesso Bufalino:

«Non ci credo, non ci credo! Questo, lo passerei per buono a malapena in un romanzo».  
«Ma siamo in un romanzo» allegramente ribattei [...].  
«Tutto questo odora di post-moderno», brontolò lo scultore, qualunque cosa volesse dire con ciò. [...].  
«D'altra parte è nei libri che tutto deve filare a puntino. Mentre la realtà può consentirsi il lusso d'essere incongruente...».  
Lidia Orioli insorse: «Ma siamo in un libro! L'hai detto tu! Abbiamo dei doveri verso i lettori ...»<sup>177</sup>.

Numerosi sono i caratteri postmodernisti di Bufalino. Li desumiamo dal confronto con la riflessione critica di Luperini:

nella fase del postmodernismo, la nuova centralità del linguaggio, dei segni e delle rappresentazioni e l'ideologia dell'intertestualità del mondo producono l'illusione della fine della materialità e della stessa realtà e, in letteratura, l'affermazione delle metanarrazioni, della riscrittura, del citazionismo (tutto è stato già scritto e detto e dunque può essere solo citato) e del *pastiche* (nel senso, spiegato da Jameson, della *blank parody* o parodia bianca o, direi piuttosto io, della parodia non parodica)<sup>178</sup>.

Bufalino consacrò tutta la sua scrittura ad una ricerca che contemplasse l'esigenza a lui coeva di cercare soluzioni narrative nuove e più liquide senza però inaridire la pagina sul gioco fine a se stesso, mantenendo ben salda la necessità di un senso profondo, di avere cioè qualcosa da dire.

Dopo le traduzioni e i primi romanzi-memoriali infatti, assistiamo ad un cambio di rotta che lo vede impegnato ora nei racconti, ora nel genere giallo, poi nel romanzo cavalleresco e insomma in un processo che mira sostanzialmente ad un unico obiettivo: la trasgressione di genere<sup>179</sup>, che comunque non può ovviamente prescindere dalla sua continua riproposizione «imperfetta». Per Bufalino la

---

<sup>177</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in *Opere/2*, op. cit., p. 295.

<sup>178</sup> R. LUPERINI, *Dal Modernismo a oggi*, op. cit., p. 99.

<sup>179</sup> La tendenza alla trasgressione di genere è comunque già attestata a partire dagli anni '70. Per questo, cfr. MARGHERITA GANERI, *La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell'approccio normativo*, in «Allegoria», VII, 1996, 23, pp. 25-35. Cfr. anche: «I generi letterari, insomma, restituiti alla postmodernità, sono *nomina nuda*, gusci vuoti [...] Ma altresì, il ricorso spensierato e ironico a questo archivio di forme del passato, oltre che lo svuotamento della loro sostanza epistemica e normativa, determina la loro mescolanza e ibridazione, anche quando a venire ripresi sono i generi cosiddetti di consumo», MATTEO DI GESÙ, *Palinsesti del Moderno - canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, FrancoAngeli, p. 51.

grande letteratura non solo non è «ammuffita»<sup>180</sup>, ma è addirittura il campo da cui mietere la letteratura futura. Il postmodernismo aveva significato innanzitutto «poetica della disintegrazione», «rifiuto della trama e del significato ultimo», preferenza per l'«opera aperta»<sup>181</sup> e Bufalino, sebbene in qualche caso lasci il finale disponibile ad una molteplicità di soluzioni la cui responsabilità è affidata al lettore, come accade per esempio in *Qui pro Quo*, non presenta praticamente nessuno di questi elementi. Nella seconda fase della sua produzione tuttavia possiamo osservare che, a fronte di un frangente storico in cui si tendeva ad abolire la distinzione fra cultura e cultura di massa, Bufalino tentò anch'egli una sintesi, per esempio mutuando alcuni stilemi da generi come il giallo o il poliziesco, veri e propri domini della cultura di massa, puntando ad una loro nobilitazione, attraverso uno stile a dir poco sontuoso che di norma non pertiene proprio a questi due generi che, aspirando ad una fruizione ampia e variegata necessitano di un lessico semplice e talora stereotipato, e affidando loro un messaggio ben più profondo di quello generalmente loro consono<sup>182</sup>.

Sebbene esista un Bufalino post-moderno effettivamente mancano nella sua scrittura alcuni dei caratteri più innovativi di questa tendenza che non potevano esser da lui condivisi per ragioni profonde e che forse gli impedirono di spingersi davvero oltre il tardomodernismo. Bufalino che per esempio aveva amato Beckett<sup>183</sup> e la vera e propria aggressione da lui mossa contro i capisaldi del

<sup>180</sup> R. CESERANI, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., p. 36.

<sup>181</sup> *Ibidem*. Spieghiamo qui il concetto di «opera aperta» attraverso la definizione che Fausto Curi utilizza per Edoardo Sanguineti: «l'univocità è passibile di una comunicazione solo in quanto si converta in plurivocità (...) il testo è aperto ad una pluralità di sensi. Ne consegue che il risultato è una sorta di patto verbale, di alto compromesso linguistico. L'apertura è massima quando all'autore non interessa realizzare il compromesso, o quando esso si realizza in termini minimi. Anche il testo della *Commedia* di Dante è aperto, ma la sua apertura indirizza il lettore verso un solo senso, dal momento che il linguaggio di cui dispone Dante è fermamente univoco. Nella misura in cui il testo di *Laborintus* è invece aperto e plurivoco, esso è integrabile. L'opera, cioè, prevede, implica e include l'ermeneutica, questa si costituisce come interpretazione e esegesi ma soprattutto come testualità complementare. La pienezza del testo è nel discorso critico che lo prolunga». FAUSTO CURI, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 124.

<sup>182</sup> Con le dovute differenze lo stesso spirito anima Eco e, con un'urgenza etica assai più marcata oltre che finalizzata all'analisi storico-sociale delle dinamiche collettive piuttosto che non del singolo, Leonardo Sciascia.

<sup>183</sup> La collocazione di Beckett pone qualche problema. Solitamente ricondotto all'orizzonte tardo-modernista, è stato tuttavia talora ascritto al postmodernismo: «i postmodernisti hanno spesso incluso scrittori e movimenti di avanguardia nelle loro file, fossero Beckett o gli autori del *Nouveau Roman*.» JOHN BARTH, *La letteratura della pienezza*, in AA. VV. *Postmoderno e Letteratura – Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di Peter Cavarretta e Paolo Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, pp. 86-98. Cfr. «Ma un "periodo" generalmente non è affatto un periodo; esso è piuttosto un costrutto insieme diacronico e sincronico. Il postmodernismo – ancora una volta, come il classicismo o il romanticismo - non fa eccezione.

romanzo tradizionale<sup>184</sup>, non tenne dietro a quelli che poi furono gli esiti postmoderni di tante provocazioni beckettiane come la frammentazione schizofrenica, la molteplicità dei punti di vista, il sublime isterico, la decostruzione della sintassi interna del discorso, il rifiuto della Storia collettiva come di quella personale. Sebbene in Bufalino prevalga un reciso scetticismo storico, nel senso del rifiuto della violenza messa in essere dalle dinamiche ingiuste della Storia<sup>185</sup>, è indubitabile che la sua sia una scrittura profondamente intrisa di storicità.

Storia come memoria personale: *Diceria*, *L'amaro miele*, *Calende*, *Argo il cieco*, sono infatti innanzitutto dei recuperi memoriali.

---

[...] Noi abbiamo reinventato, vale a dire, i nostri antenati – e sempre lo faremo. Di conseguenza, autori “più anziani” – Beckett, Borges, Nabokov, Gombrowicz – possono essere postmoderni, mentre altri “più giovani” – Styron, Updike, Garner – non hanno bisogno di esserlo.» GAETANO CHIURAZZI, *Il postmoderno*, Milano, Paravia Bruno Mondadori editori, 2002, pp. 164-165. In realtà, è evidente che Beckett assume il ruolo di cerniera fra due epoche: «Se ci si limita alla letteratura romanzesca, in modo curioso potremmo riassumere le dominanti morfologiche del postmodernismo nel modo seguente: [...] *Double coding* e metanarratività finiscono evidentemente per produrre il simultaneo eccidio del personaggio (ridotto all'inazione come nei romanzi di Beckett, e privato di un sé unificante che gli consenta di trasformare le intenzioni in modelli d'agire, come nei testi di Robbe-Grillet) e del *plot* [...]» S. CALABRESE, *www.Letteratura. Global – il romanzo dopo il postmoderno*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>184</sup> Ricordiamo che gli rese omaggio, affidando proprio all'*Innommable* del «più linfatico Beckett: approdo prevedibile di quel processo di cui s'è detto, di scorporazione e anonimazione», la chiusura di *Dizionario dei personaggi di romanzo*, a sancire la fine di un certo modo di concepire il genere del romanzo e l'inizio di una nuova stagione: «Che cosa è rimasto dell'eroe romanzesco, nell'*Innommabile*? Meno dell'ombra di quell'uomo, sopra un muro d'Hiroshima. Senza più sesso, senza più braccia, gambe, occhi, orecchie, di lui udiamo solo un ronzio di parole distrutte nell'atto stesso della pronuncia e che tuttavia colano senza principio né fine, come la babele di voci che suscitiamo a caso sul quadrante notturno d'una radio. Strano, però: dietro tanta alluvione si sospetta, e s'attende, l'afasia. Non di uno, di tutti. Poiché l'*Innommabile* è tutti. E il suo silenzio, quando accadrà, sarà il silenzio innumerevole della terra. Ma lui non tace, per ora. Lui, essi, contro ogni senso e speranza, continuano». Con queste parole Bufalino introduce l'ultimo brano scelto per concludere il suo *Dizionario*, e fa pronunciare a Beckett quella che è in realtà la sua personalissima conclusione sul destino del romanzo: «[...] bisogna continuare, e allora continuerò, bisogna dire delle parole, sin che ce ne sono, bisogna dirle, sino a quando esse mi trovino, sino a quando mi dicano, curiosa pena, curiosa colpa, bisogna continuare, forse è già fatto, forse mi hanno già detto, mi hanno forse portato sino alle soglie della mia storia, davanti alla porta che s'apre sulla mia storia, mi stupirebbe, se si aprisse, sarò io, sarà il silenzio, lì dove sono, non so, non lo saprò mai, nel silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuo». S. BECKETT, *L'Innommabile*, in G. BUFALINO, *Dizionario*, op. cit., p. 494.

<sup>185</sup> «La Storia punta e perde a ogni colpo [...] E le sue pile di *fiches* sono cataste di morti, cifre secche di carneficine da servire per le pagine dei libri e i discorsi dei Signori del mondo. Perché il punto è questo. Da una parte stiamo noi, gl'innocenti, i miliardi mansueti che vorrebbero solo vivere così come capita, giocando umanamente, con serena mestizia, questo volatile gioco di suoni e colori che è la vita, dall'altra parte stanno loro, quelli che vogliono farci felici contro ogni nostro desiderio e bisogno; e hanno stabilito una volta per tutte che alla nostra felicità occorreva possedere Persepoli o Danzica o le isole Falkland.» G. BUFALINO, *Cere Perse*, in *Opere/1*, op. cit., p. 976.

Micro-Storia, Storia di una comunità e sua cultura materiale: *Museo d'Ombre, Il fiele ibleo, La luce e il lutto*, sono scritti di storia popolare a difesa della memoria di comunità agrarie di provincia;

Macro-Storia: *Le menzogne della notte* è un romanzo storico, *Cere Perse* è una raccolta di scritti e recensioni ricchi di riferimenti storici, e alcuni di quelli contenuti nella raccolta *L'uomo invasore* appartengono al genere del racconto storico. Bufalino tuttavia in parte assume l'atteggiamento pesantemente antistoricista del postmodernismo che appare concentrato sul presente, persegue una vera e propria cancellazione del futuro e considera il passato un serbatoio culturale cui guardare con atteggiamento saputo e ammiccante:

Il passato e il futuro si schiacciano sul presente, l'esperienza della temporalità, della memoria e delle sue intermittenze, l'aspirazione utopica vengono sostituite da rappresentazioni della crisi della temporalità e della storicità, accompagnate da uno storicismo onnipresente, onnivoro e quasi libidico, che lavora a ridurre il passato a museo di fotografie e raccolta di ritagli di immagini e simulacri [...]<sup>186</sup>.

Certamente il tratto più postmodernista di Bufalino è l'utilizzo che egli fa della citazione colta<sup>187</sup>:

Anche il problema del mio frequente ricorso alla citazione sta tutto qui: nel prendere le distanze dal reale, non nel copiare; nell'inserire

---

<sup>186</sup> R. CESERANI, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., p. 142. Di «vocazione museale» della letteratura ha parlato inoltre Sanguineti. Per tutta la questione, cfr.: «[...] si tagliano i ponti con l'ideologia, la storia, l'impegno e si innalza la letteratura a un ambito separato, le cui mosse sono puramente simboliche, già disinnescate dall'inizio, e senza neppure il senso di colpa per la loro inutilità.» R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., p. 39. [...] A questo proposito, ci si consenta di riportare qui uno spiritoso aforisma: «Biblioteche, musei, cineteche...non amo che composanti», G. BUFALINO, *Il malpensante - Lunario dell'anno che fu*, op. cit., p. 53.

<sup>186</sup> R. CESERANI, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., p. 142.

<sup>187</sup> Il citazionismo è una dominante dell'intera opera di Bufalino. Lettore vorace, la capacità citatoria dell'autore si spinge al livello tale che le sue opere risultano un patchwork di impressionante varietà letteraria. Già presente anche nella sua prima produzione, la smania citatoria si accentua ulteriormente nella fase finale della sua scrittura e per esempio l'ultimo romanzo pubblicato *Tommaso e il fotografo cieco* è costruito come una sorta edificio di citazioni stratificate. A riprova di quella che fu per Bufalino una vera passione, si rileva che nella Biblioteca della Fondazione Bufalino sono presenti alcune raccolte di citazioni: KARL PETIT *Le dictionnaire des Citations du monde entier*, Editions GERARD & C. Verviers, 1960; il *Dictionnaire illustré des pensées et maximes*, Collection Seghers, Paris, 1963; e infine, PAUL DUPRÉ *Encyclopedie des citations*, Editions de Trévise, Paris, 1959. La passione citatoria in Bufalino si esercita a vari livelli. Quasi sempre deriva da letture dirette delle opere, talora invece da questi dizionari di citazioni. Facciamo un solo esempio, a paradigma dei molti possibili. In P. DUPRÉ *Encyclopedie des citations*, cit., a p. 3-956 c'è una crocetta a matita, un classico segno che Bufalino apponeva sui suoi libri. E in effetti «Dieu, que tu étais jolie ce soir au téléphone!», Sacha Guitry, lo ritroviamo citato in G. BUFALINO *Il Malpensante*, op. cit., p. 90: «Com'eri bella, ieri al telefono ...».

un elemento anche minimo che serva come potrebbe servire, che so, in un pavimento una mattonella di un colore diverso, tratta da un pavimento preesistente, che serva a decorare, a ricordare il gioco del tempo, e nello stesso tempo, ad insinuare come un tremito di imprevisto nel visitatore, nello spiazzarlo facendogli fare una specie di vertiginoso e divertente viaggio a ritroso<sup>188</sup>.

Sempre interessato al messaggio ma parimenti alle questioni tecniche, Bufalino fu inoltre maestro indiscusso del *pastiche*. Tipico del postmodernismo è infatti il:

Ricorso sistematico al *double coding*, ossia ibridazione di due o più stili formali (eclettismo), [...] forme di relazione *palimpsestueuses* studiate da Genette: la citazione (che non viola i rapporti di 'proprietà autoriale'), l'allusione (figura semantica duplice, in cui il *verbum proprium*, al contrario della metafora, è esplicitato affinché l'interprete possa giungere al *verbum improprium*), il *pastiche* (contaminazione di indipendenti) e la parodia (relazione ironica tra un ipotesto e un ipertesto, particolarmente diffusa nelle epoche di trasformazione dei codici letterari)<sup>189</sup>.

Già presente anche nella sua prima produzione, la smania citatoria<sup>190</sup> si accentua ulteriormente nella fase finale della sua scrittura: l'ultimo romanzo pubblicato *Tommaso e il fotografo cieco* costituisce in realtà anche un «metatesto», una «metafora epistemologica» della scrittura<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> Intervista rilasciata a G. MARRONE, *G. Bufalino, La retorica e la pietà*, «Nuove Effemeridi», III, 3, 1988.

<sup>189</sup> S. CALABRESE, *www.Letteratura.global*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>190</sup> «Non conosco Bufalino di persona, ma forse egli appartiene a quella ingenua e apprezzabile categoria di scrittori che dedicano la vita meno a vivere che a leggere. Chi volesse potrebbe divertirsi a estrapolare le citazioni occulte, che ovviamente non sono plagii, ma forme di interdiscorsività normali nella tradizione letteraria italiana di prosa e poesia. Con una punta di umorismo Bufalino chiama il suo stile parole in costume d'epoca intrecciate per svago e passione. [...] Il manierismo c'è, eccome, ma è raffinatissimo», M. CORTI, *Aspettando la ghigliottina*, «La Repubblica», 28 Aprile, 1988, p. 30.

<sup>191</sup> Solo per fornire un'idea sommaria dell'intertestualità come tratto distintivo di Bufalino, facciamo presente che per esempio in quest'ultimo romanzo compaiono palesi citazioni da: Proust, Orazio, Pirandello, Dostoevskij, Schnitzler, Kafka, Rimbaud, Valéry, Pascal, Petrarca, Adriano, Dumas, Simenon, Barbellion, Amiel, Leopardi, Omero, Čechov, Baudelaire, Voltaire, Conrad, Poe, Shakespeare, Carducci, Lucrezio, Virgilio, Cesare, Tertulliano, Monod. A queste si aggiungano numerosissime autocitazioni bufaliniane, citazioni di opere non letterarie e di prodotti della cultura di massa: dalla telenovela *Anche i ricchi piangono* al serial televisivo *Beautiful*, dall'epigrafe incisa sulla tomba di Petrarca, al film *Jurassic Park*. A suggello di questa rapidissima carrellata, riportiamo qui un'esclamazione con cui Bufalino si prende gioco del lettore: «Lea, dunque. Più giovane di me di trent'anni; vista da presso non più di due volte, e sempre all'ombra del terribile colpetto paterno (attenti, è una citazione!) ...», G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, *op. cit.*, p. 69. Numerosissime inoltre le citazioni metaletterarie, in questo romanzo che si configura appunto come un'operazione eminentemente metaletteraria. A proposito di queste ibridazioni, cfr.: «appare questo, dunque, il destino del romanziere, nel presente scorcio di secolo: starsene in bilico fra innocenza e malizia, certezze e ipotesi, natura e cultura. Nostalgico delle grandi cattedrali narrative ma inabile a sortire dalla propria cappella di manteche, falsetti, citazioni, ibridazioni, spozalizi inattesi di linguaggi e personaggi lontani.» G. BUFALINO, *Morire a Roncisvalle*, in «Sigma», 1984, n.3, p. 66.

Altre movenze postmoderniste possiamo inoltre individuare proprio nel recupero che Bufalino opera di un linguaggio 'alto'. A questo proposito, riportiamo qui la riflessione critica di Gianluigi Simonetti:

Al fronte presidiato dagli stili semplici, da un lato, e dallo sperimentalismo normalizzato, dall'altro, si oppone, molto più circoscritta e residuale, una barricata, o nicchia, animata invece da forte desiderio di Novecento, e a volte anche di Ottocento; comunque di un passato in cui era la lingua letteraria a plasmare modelli, non la lingua d'uso. Ciò che resta di un tradizionalismo orgoglioso viene alimentato soprattutto da narratori che, sulle tracce di letterati iperconsapevoli come Manganelli o Gadda, hanno spinto negli ultimi decenni sul pedale di un plurilinguismo erudito, *pasticheur* e postmoderno. Scrittori in gran parte ventriloqui, come Bufalino e Consolo ieri, oggi Michele Mari, la cui fonte principale è la lettura attenta e il rifacimento virtuoso di modelli estremi (classici e pop).<sup>192</sup>

Atteggiamenti postmodernisti in Bufalino risultano evidenti anche in alcune scelte che Bufalino opera nella struttura narrativa. Adduciamo un solo esempio a paradigma dei molti che se ne possono fare in *Qui pro quo*, dove lo scrittore adotta un tipico procedimento che Eco definisce di «falsa cooperazione»<sup>193</sup> e che si realizza quando il testo fornisce più ipotesi volte proprio a confondere il lettore. Bufalino inoltre in questo romanzo sperimenta la trama aperta, trasgredendo al genere giallo che esige sempre una conclusione chiarificatoria, e in cui mostra taluni tratti presenti anche nella temperie postmodernista: il dubbio ontologico, l'inintellegibilità del reale che pervengono a considerare la verità come irraggiungibile<sup>194</sup>. Con l'eccezione dell'ultimo romanzo, *Tommaso e il fotografo cieco* dove alcuni atteggiamenti mentali e l'ambientazione risultano effettivamente più vicini alle sue atmosfere, in generale mancano in Bufalino alcuni caratteri distintivi del Postmoderno<sup>195</sup> come il paesaggio

---

<sup>192</sup> G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, op. cit., p. 120.

<sup>193</sup> UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, p. 121.

<sup>194</sup> Non tutti gli scrittori più propriamente postmodernisti mantengono questo specifico aspetto che appare invece evidente nella scrittura dei postmodernisti della letteratura straniera e prima fra tutte per esempio in quella di Don DeLillo, per il quale «ci sono cose, nel mondo, che sfuggono a qualsiasi investigazione ed esistono verità irraggiungibili. Diverso l'esempio degli Italiani, fra i quali anche un autore considerato decisamente postmoderno come Nanni Balestrini, comunque [...] continua a credere nell'esistenza di alcune verità fondamentali, di alcune grandi narrazioni ideologiche del mondo e della storia», R. CESERANI, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., p. 157.

<sup>195</sup> Forse anche per questo, nella sua rassegna di scrittori italiani postmodernisti, Ceserani fa il nome di Consolo e fuggevolmente rievoca «il gusto dell'inchiesta storica e della raccolta di documenti rari alla Sciascia», ma non menziona Bufalino. Ivi, p. 204.

metropolitano di città prive di centro, la complessità labirintica, l'indebolimento della soggettività che al contrario in Bufalino è rivalutata e si accampa sempre al centro della narrazione, la decostruzione della sintassi interna del discorso. Bufalino incentra tutta la sua ricerca letteraria, e in particolare quella del secondo periodo, sulla trasgressione di genere, ma la sintassi interna del racconto rimane sempre volutamente salda e l'intenzione dell'autore è semmai quella di mantenere un'impalcatura narrativa perfettamente affidabile, un meccanismo ad orologeria funzionante. In tal senso, egli non mostra di accogliere i fermenti dell'epoca della sua pubblicazione e resta ancorato all'atteggiamento 'neoclassico' di chi vuole salvare il passato e veicolarlo al futuro, fortemente convinto che il mandato della letteratura sia ancora quello di eternare la Tradizione, vivificandola attraverso l'espedito dell'intertestualità, attivato di volta in volta a diverse intensità<sup>196</sup>. Essa è per Bufalino una condizione determinante e la sua opera per essere «attualizzata», richiede un «lettore modello» dotato di un'«enciclopedia» vasta e di un livello di «cooperazione» altissimo<sup>197</sup>.

Il postmodernismo è come ogni epoca di crisi una forma di manierismo:

Il manierismo ha due facce: da un lato, rivela l'aspetto epigonico, marginale, malinconico di una letteratura che, per sopravvivere, è costretta a rifare se stessa; dall'altro, celebra la potenza di una letteratura che si chiude in sé, si alimenta di sé, trova in sé la propria forza [...]. Questa fissazione sulla letteratura, mi sembra, non ha riscontro nel postmodernismo americano [...]. Per i postmoderni italiani, invece, almeno sino agli anni Ottanta il centro della riflessione è proprio la letteratura satura della sua tradizione e di un prestigio ormai insostenibile<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> «L'utilizzazione diretta di una fonte ha come risultato l'appartenenza di un segmento testuale a due testi diversi. È dall'approfondimento di questa doppia presenza che potrà partire una fenomenologia delle fonti. La gamma delle possibilità è assai vasta, e mi limito ad alcuni accenni. Si va dall'estremo del plagio (in cui la fonte, occultata, è utilizzata materialmente e fatta propria dal secondo autore) all'altro estremo della fonte cui si rinvia in modo evidente, per sottolineare una continuità o persino una pretesa integrazione.» C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in *Opera Critica*, op. cit., p. 581.

<sup>197</sup> Usiamo le categorie ermeneutiche di U. ECO, *Lector in fabula*, op. cit., pp. 52-54. Cfr. anche: «Nessun testo vien letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi. La competenza intertestuale (cfr. particolarmente Kristeva, 1970) rappresenta un caso speciale di ipercodifica e stabilisce le proprie sceneggiature.» Ivi, p. 81.

<sup>198</sup> R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., pp. 34-35.

È in definitiva questa la ragione di una comunanza di temi e forme fra Bufalino, da sempre autore «barocco»<sup>199</sup>, e le scritture postmoderne a lui coeve<sup>200</sup>.

Resta infine presente in Bufalino forse la caratteristica che meglio definisce il barocco, volendo utilizzare qui questo termine non come specifico di un determinato periodo della storia della cultura ma come categoria trasversale e diacronica, e cioè la *pluralità*. È nell'acquisizione drammatica eppure felice della compresenza degli opposti, è nella consapevolezza che la cultura serva a comprendere che l'ambiguità del vivere reca in sé un frutto di ricchezza, che risiede l'apporto più suggestivo del barocco e, in definitiva, anche di Bufalino:

Tutto sta a vedere se ci ho guadagnato o perduto, certo è che senza i libri non sarei riuscito a farmi da individuo creatura plurale, da pezzetto d'uomo uomo intero. Da essi ho imparato sentimenti e ironie, miscredenze e credenze che non avrei mai concepito da solo<sup>201</sup>.

<sup>199</sup> «Nel mio caso io parlerei di barocco borrominiano, secondo l'intuizione del Wolfflin: che in Borromini cioè, l'ornato è una funzione, senza di esso l'architettura cadrebbe. Altrettanto, credo, anche in me», G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., p. 40.

<sup>200</sup> «Se a volte lo stile tumido, barocco porta l'autore alla sazietà, altre volte il barocchismo è una febbre che fa salire il termometro stilistico al massimo della temperatura. [...] Qui si vorrebbe solo richiamare la definizione che della sua manieristica lingua dà Bufalino stesso a proposito degli usi figurati, metafora in testa: "È un procedimento tipicamente barocco, si sa, anche se nel mio caso io parlerei di barocco borrominiano". Rifacendosi a Wölflin, che definisce strutturale l'ornato del Borromini in quanto funzione indispensabile dell'architettura, Bufalino riconosce tale valore 'utilitario' al proprio manierismo, [...] egli è uno scrittore che vuole realizzarsi in area manieristica, in un universo barocco.» Maria Corti, Introduzione a G. BUFALINO, *Opere/I*, op. cit., p. XVII. A proposito di Bufalino «barocco» esistono numerosissime referenze. La definizione peraltro è ampiamente attestata, oltre che dalla critica ufficiale, da numerosi interventi occasionali presenti in svariati articoli di giornale. Ne forniamo qui alcuni esempi. Di «un metodo barocco o di surrealismo razionale che fa venire in mente, oltre a Roussel, le esplorazioni linguistiche di Lewis e che si adatta assai bene a un giocatore di bridge e di scacchi» parla ALFREDO GIULIANI, *E su Orfeo sventola bandiera gialla*, «La Repubblica», 23 Aprile 1981. Di «artificio barocco» parla FRANCESCO PIGA in *Le «Cere Perse», ovvero il miele amaro di Bufalino*, «Italianistica», n. 2, maggio-agosto 1987, pp. 275-280. A proposito del manierismo in Bufalino, riportiamo qui il sintetico giudizio che gli riserva Donnarumma: «[...] sino alle scritture opache e iperletterarie di Consolo e Bufalino, che reinterpretano Gadda decurtandolo [...]» R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., p. 46. Forse possiamo interpretarlo come un giudizio non solo di tipo qualitativo, espresso cioè sul valore della loro arte, ma soprattutto relativo alla rappresentazione del mondo che i due autori offrono e che li pone in linea con lo specifico del manierismo postmodernista: «Uno dei fenomeni più vistosi in tutta l'arte postmoderna, [...] è il manierismo. Questa etichetta presenta qualche vantaggio su quelle di neoclassicismo e di neobarocco: essa rende più visibile un'inclinazione epigonica, mentale, e insiste maggiormente su un rapporto con la tradizione e il tempo che non è di riproposizione fiduciosa, ma di ripetizione coatta, ludica o malinconica che sia. [...] Ciò di cui parla il manierismo, dunque, è il tentativo di combattere la vertigine storicista trasformando la storia in un magazzino di costumi, e di disfarsi dell'invasione dell'io grazie alle maschere che quello mette a disposizione. Un carnevale, insomma, piuttosto avvilito, che inscena "disappropriazione" e "inappartenenza"». Ivi, p. 45.

<sup>201</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante - Lunario dell'anno che fu*, op. cit., p. 76.

**1.**

**La verità della poesia**

## 1.1

### Gesualdo Bufalino e i poeti francesi

La prima tappa della ricerca della verità che animò buona parte della vita spirituale di Bufalino, e che cronologicamente corrisponde all'adolescenza<sup>202</sup> e agli anni della giovinezza che precedettero la guerra, si caratterizza come ricerca estetico-letteraria e, ad essere più rigorosi, come ricerca specificamente poetica certamente intesa ai contenuti che voleva esprimere, ma con una prepotente urgenza di retorica. Possiamo insomma dire che proprio il Gesualdo adolescente sia stato il Bufalino più autentico, più 'vicino a se stesso'. Non è un caso che l'approdo finale di questa ricerca spirituale di Bufalino costituisca con moto circolare, una specie di ritorno al punto d'origine, come vedremo. Quel che è certo è che il suo apprendistato poetico, senza il quale non è possibile concepire il Bufalino delle prose, si realizzò certamente attraverso D'Annunzio, com'era inevitabile per chiunque di quella generazione, ma più ancora si valse dei grandi poeti francesi di fine Ottocento e primo Novecento. A parlare della sua formazione 'francese', da intendersi come la risposta che i Siciliani danno alla loro doppia condizione di insularità e continentalità e che costituisce una specie di «disponibilità invasiva, da emigranti conquistatori, dopo tante invasioni subite»<sup>203</sup> è proprio Bufalino, in occasione di una conferenza tenuta insieme all'amico Leonardo Sciascia, intitolata *I nostri rapporti con la letteratura francese*.<sup>204</sup>

Per cominciare dirò che la mia, come chiamarla, *love story* con la letteratura francese, con la cultura francese, è cominciata prestissimo, a nove o dieci anni, come per Dante con Beatrice, è cominciata attraverso due libri che si trovavano nella biblioteca di mio padre, ed erano *Il fabbro del convento* di Ponson du Terrail [...]

<sup>202</sup> «Si era al principio degli anni Trenta, nella mia casa di povero, un dammuso in via Conte di Torino, 63, a Comiso ch'è un paese siciliano dell'estremo Far Sud, come lo chiamo. Mio padre, fabbro ferraio, dotato d'una passione per le lettere insolita in un uomo di tal condizione, aveva accumulato una minuscola biblioteca: un *Melzi* 1909, la *Bibbia* del Diodati, l'*Ortis*, il *Mistero del poeta* di Fogazzaro, *Ti ha piaciuto?* di Petrolini, il *Marco Visconti* del Grossi, il *Guerrin Meschino*, e ancora il Dante del Dorè, la *Gerusalemme*, la *Bassvilliana*, l'*Orlando furioso*, uno scompaginato *Col ferro e col fuoco* di cui solo molti anni dopo avrei identificato titolo e autore, [...] Infine i *Misteri* di Hamsun, in un'edizione tradotta certo dal francese col titolo *Era pazzo?*, e i *Miserabili*, illustrati dal Chiostri [...].» G. BUFALINO, *In corpore vili*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 1348.

<sup>203</sup> G. BUFALINO, L. SCIASCIA, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, in *Pagine del Sud*, a. II, n: 5, Settembre -Ottobre 1986, p. 9.

<sup>204</sup> Ivi, p. 10.

e *I Miserabili*, che era, così mi parve da bambino quando lo lessi per la prima volta, corso come da un vento di epopea. [...] amai Waterloo e Napoleone attraverso le pagine enfatiche e tuttavia toccanti di Victor Hugo [...] a un certo punto la lettura di una poesia di un simbolista minore, che tuttavia ebbe il premio Nobel, Sully-Prudhomme, significò per me moltissimo, dirò subito perché. Era una poesia intitolata *Le vase brisé*<sup>205</sup>, e diceva più o meno così: «Il vaso dove muore questo fior di verbena fu colpito da un colpo di ventaglio» [...] quella poesia parlava di un innamorato il cui cuore era stato infranto da una donna. Mi sorprese allora precocemente la scoperta del valore dell'allusione, la scoperta del potere sterminato della metafora allusiva. Perché, vedete, Sully-Proudhomme non aveva detto «cuore», aveva detto «vaso». [...] Non solo, ma al posto del puro referto sentimentale, che in questo caso era l'amore per la donna e la superbia o disprezzo o ironia di lei verso l'uomo, aveva introdotto questo elemento evenemenziale, un colpo di ventaglio, che richiamava una presenza femminile, ma senza esplicitamente citarla. Io in quell'istante – avevo tredici o quattordici anni – imparai, sia pure in confuso e senza precisa coscienza, il valore della parola e della metafora.

Ad ulteriore attestazione del rapporto che lega Bufalino ai poeti francesi, concorrono almeno tre elementi: il quaderno su cui un giovanissimo Gesualdo appuntava gli esercizi scolastici di traduzione; quella che si configura come la prima opera di Bufalino, e cioè la raccolta poetica giovanile *I languori e le furie*; infine il tentativo di retroversione dei *Fiori del male* di Baudelaire e, da quel momento in poi, l'influenza decisiva di questo poeta su tutta la produzione bufaliniana. Con l'eccezione di uno solo, gli altri quaderni giovanili di Bufalino non sono ancora stati rinvenuti, come possiamo leggere in *I Carnets di traduzioni poetiche - un inedito di Gesualdo Bufalino*<sup>206</sup>.

La suggestione che Bufalino derivò dai poeti francesi non si esercitò soltanto sul versante della traduzione, ma subito divenne calco e pietra di paragone, congerie di modelli su cui un Bufalino appena adolescente consumava il suo impellente bisogno di scrittore alle prime prove, confluite dopo molti anni nella raccolta giovanile *I languori e le furie*<sup>207</sup> che di quelle cadenze francesi reca tutti gli echi.

<sup>205</sup> RENÉ-FRANÇOIS SULLY PRUDHOMME, *Le vase brisé, Stances et poèmes*, 1865.

<sup>206</sup> «Il Manoscritto ha posto numerosi problemi di interpretazione: intanto appare decurtato e riassemblato, poiché doveva far parte di un insieme più vasto come la stessa numerazione della copertina lascia intendere; essa infatti riporta il N. 3 e diverse cancellature che lasciano leggere però Quaderno di traduzioni infantili e di gioventù, e le parole cancellate o quasi e probabilmente liceali. Gli altri quaderni non sono stati fino ad oggi ritrovati e quello che rimane risulta composto da tre sezioni assemblate: la prima che procede da Rimbaud fino a Keats, la seconda da Samain fino a Baudelaire con pagine numerate da 99 a 123 e l'ultima composta da due fogli recto/verso a quadri non numerati, uno dei quali capovolto e riutilizzato.» AA.VV., *I Carnets di traduzioni poetiche - un inedito di Gesualdo Bufalino*, op. cit., p. 11.

<sup>207</sup> Si osservi come già precocissimo, Bufalino sintetizzi nel titolo quello che sarà poi una dominante della sua scrittura: l'ossimoro, la doppia verità dunque: «l'ossimoro, come si sa, è l'accostamento di due contrari, e io ne faccio largo uso, persino nei titoli. Es.: *L'Amaro miele*,

Leggiamolo direttamente nelle parole dell'autore e precisamente nel resoconto della conferenza che Bufalino tenne insieme all'amico Sciascia a Ragusa, e che abbiamo già citato in Introduzione:

[...] Più Francia che America, dunque, e questo può apparire il segno di una vocazione precoce, d'una scelta. Aggiungo che a quei tempi io scrivevo versi. Avevo cominciato a dieci anni, gelosamente, nascondendoli a chiunque, perfino ai professori che non si davano pace ch'io potessi scrivere bene in italiano ma non provassi a far nulla al di fuori degli svolgimenti dei temi in classe. [...] Questione di pudore o di orgoglio, non so. Certo allora di quei versi non parlavo a nessuno, del resto ormai li rifiuto, se ne parlo è perché appunto sono la prova della mia fedeltà francese, segnati come sono dall'influenza di Baudelaire.<sup>208</sup>

Risale all'occasione di questo stesso incontro inoltre, la riflessione che Leonardo Sciascia fa sulla Francia e sulla sua cultura. La riportiamo qui poiché certamente Bufalino la condivise e perché serve ulteriormente a lumeggiare il rapporto che quest'ultimo intrattenne con la letteratura d'Oltralpe:

De Gaulle diventò capo del governo in esilio, senza avere alle sue spalle nessuna forza. De Gaulle aveva alle spalle soltanto il prestigio della cultura francese. Alle sue spalle c'era Montaigne, c'era Molière, c'era Diderot, c'era Proust, c'era Voltaire e niente altro. [...] per la mia generazione, per quella di Bufalino, la cultura francese ha avuto quel prestigio che permise a De Gaulle di essere il quarto grande. [...] per noi la Francia è stata questo: è stato un paese, prima che politico, letterario, una costruzione della letteratura. Ma da che cosa viene, alla letteratura francese, questo prestigio? Io ritengo che venga dal fatto che c'è stata una grande e unica rivoluzione, una rivoluzione nata dalla cultura e che ha comunicato e suscitato cultura<sup>209</sup>.

Non è possibile in questa sede analizzare specificamente i rimandi interni a tutti i poeti francesi che appaiono disseminati nell'intera opera di Bufalino, tema sul quale urge una ricerca specialistica a questo dedicata. Dette intersezioni mostrano Bufalino impegnato in una ricerca estetica, e inevitabilmente esistenziale, che ha origini nella sua adolescenza e i cui frutti, talora sotto forma di traduzioni professionali, ci offre nell'ultima stagione della sua vita. Qui ci limiteremo esclusivamente a passare brevemente in rassegna alcune intersezioni

---

*La luce e il lutto, Argo il cieco*, intendendo così mimare la contraddittoria complessità dell'esistenza», G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., p. 50.

<sup>208</sup> G. BUFALINO, L. SCIASCIA, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, op. cit., p. 11.

<sup>209</sup> Ivi, p. 12.

fra Bufalino e Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Toulet a cui i riferimenti sono più ricorrenti e maggiormente oggettivabili.

## 1.2 Bufalino e Baudelaire

La scoperta [del «mio poeta», Baudelaire] avvenne sulle pagine di una traduzione italiana, era impensabile allora andarsene in libreria e chiedere un *Fleurs du mal* in francese. Impensabile almeno per me, nel 1935, e in un paese come Comiso. [...] Allora io ricorsi a un'impresa per metà pazza per metà commovente. Approfittando del fatto che il mio Baudelaire tradotto aveva un rigo bianco fra una strofe e l'altra di ogni singola poesia, consentendo quindi di isolarle, e della mia conoscenza della lingua e della prosodia dell'originale, mi provai a tradurre Baudelaire dall'italiano in francese, per risentire in qualche modo la musica vera del testo. Così, sulla falsariga degli alessandrini autentici io congegnai i miei tanto più rozzi e scorretti, col risultato, anni dopo, quando potei finalmente avere sotto gli occhi il testo d'origine, di rimanere disingannato al punto da strappare in mille pezzi il mio quaderno d'esercizi e di rovello amoroso. Con questo siamo già nel 1936-'37, io ho sedici anni [...].<sup>210</sup>

Così Bufalino racconta l'inizio di un'avventura che, come un *fil rouge* che lega la sua intera attività di lettore, scrittore e traduttore sin dagli esordi adolescenziali<sup>211</sup>, lo vede impegnato per tutta la giovinezza ma anche lungo l'intera parabola di scrittore e che, passando per tre pubblicazioni 'professionali' dell'opera più nota di Baudelaire<sup>212</sup>, culmina infine nel 1997 con 39 *Fleurs du*

---

<sup>210</sup> G. BUFALINO, L. SCIASCIA, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, in *Pagine del Sud*, op. cit., p. 10.

<sup>211</sup> Per dichiarazione dello stesso Bufalino, oltre che per numerose evidenze testuali, Baudelaire costituì per lui innanzitutto un modello: «[...] ignaro di Ungaretti e Campana, di Eliot e Montale, a pochi santi accendevo le mie candele: a uno, soprattutto, a un Baudelaire in prosa italiana [...] Così stando le cose, fu fatale che i miei versi di allora suonassero succubi e anacronistici, ora al servizio del suddetto Baudelaire, ora del D'Annunzio alcionico e paradisiaco, ora del Nietzsche lirico», G. BUFALINO, *In corpore vili*, contributo inserito nel volume *Come si scrive un romanzo*, a cura di Maria Teresa Serafini, Milano, Bompiani, 1996, che raccoglie testimonianze di scrittori sollecitate da un breve questionario, poi confluito in G. BUFALINO, *Opere / 2*, op. cit., p. 1350.

<sup>212</sup> La prima è CH. BAUDELAIRE, *Trentatré Fiori del male*, tradotti da G. B. (con tre acqueforti di A. Manfredi), Reggio Emilia, Prandi, 1982. La seconda è CH. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, con prefazione e traduzione di G. B., Milano, Mondadori, 1983; poi riedita nel 1989 sempre per Mondadori, Club degli Editori.

*mal*<sup>213</sup>, nuovamente edita da Mondadori<sup>214</sup>. Si trattò veramente di una «lotta con l'angelo»<sup>215</sup> e l'angelo era Baudelaire:

Io, adesso, sto lottando in uno sterile esercizio a rendere i *Fiori del Male* in versi italiani. E mi piacerebbe sentire da te come pensi e se pensi si debba perseguire un'equivalenza metrica (in tutti i casi ben elastica) per quegli alessandrini così compatti e definitivi (raro l'enjambement, e la cesura è la classica). Voglio dirti infine: un verso come «O vase de tristesse, o grande taciturne» non si può a parer mio che ricalcarlo: O vaso di tristezza, o grande taciturna. E questo, per la natura del verso Baudel., accade tanto spesso che io ho creduto finora d'affidarmi ai versi di quattordici sillabe. Ma è solo un esercizio. Dimmi comunque cosa pensi di ciò<sup>216</sup>.

In questa tesi abbiamo trascritto alcuni autori francesi che risultano, a nostro avviso, utili a incardinare gli snodi del percorso spirituale di Bufalino.

---

<sup>213</sup> La predilezione di Bufalino per quest'opera è attestata in più occasioni, e per esempio è dichiarata nel paragrafo intitolato *Il libro preferito* in *Pagine Disperse*, a cura di NUNZIO ZAGO, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1991, p. 51: «Troppe serio rispondere. *La Divina Commedia* o *L'Odissea* o *Don Chisciotte* o *Guerra e Pace* ... Troppe comodo rispondere: il Vocabolario, poiché contiene tutti i libri ... Troppe ovvio rispondere che alla domanda è impossibile rispondere, poiché non ha senso mettere a confronto sui piatti d'una immensa e metaforica bilancia i *Fiori del Male* e la *Recherche* ovvero fare indossare i guantoni da boxe ad Agamennone contro Macbeth». Cfr. anche: «Tradurlo è stato come vivergli al capezzale con rischiosa chiaroveggenza. Come uno spione: per scoprire minuscoli segreti, debolezze, trucchi, fate morgane. Ma questo, appunto, ha trasformato l'ammirazione in amore», MASSIMO ONOFRI, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, in G. BUFALINO, *Opere / 2, op. cit.*, p. 1345. Aggiungiamo che questa passione per Baudelaire costituì un'ennesima affinità con l'amico Leonardo Sciascia che in un'intervista a Bufalino, dichiara: «Abbiamo in comune anche Baudelaire nella traduzione in prosa di Decio Cinti, se non ricordo male, e in edizione Sonzogno. Non mi sono attentato a ritradurlo in francese, ma l'ho tradotto in italiano quando ho avuto tra le mani, nell'immediato dopoguerra, il testo francese curato da Giovanni Macchia» LEONARDO SCIASCIA, *Che Mastro, questo don Gesualdo*, in *Opere / 2, op. cit.*, p. 1317.

<sup>214</sup> La traduzione approntata da Bufalino per Mondadori lo impegnò nella difficile scelta di scegliere fra il criterio isometrico o una metrica autonoma che rispecchiasse alcune cadenze interne, ed è in realtà il frutto di un lavoro pressoché trentennale Cfr.: «Resterebbe da definire il confine, labile invero, tra le traduzioni giovanili e l'inizio della traduzione 'ufficiale', posto che, stando alle 'ragioni', vent'anni dopo la 'retroversione', quindi nel 1956, comincia la traduzione isometrica». MARCO LONGO, *L'uomo, il mare e la cecità: isotopie e variazioni traduttive in due poesie di Baudelaire*, in AA. VV., *I carnets di traduzioni poetiche, op. cit.*, p. 297. Cfr. anche: «[...] la traduzione [...] ora a stampa Mondadori: la quale è fissata grosso modo dall'interessato alla metà degli anni '50, e questo anche se pure il Bufalino corrispondente con Romanò, all'altezza del '44, risulta impigliato nel sempiterno duello amoroso della traduzione delle *Fleurs du mal*. E dunque se ne concluderà che Baudelaire ossessiona Bufalino almeno tra metà Trenta e metà Cinquanta – e, si aggiunga pure, anche oltre. Pur con le possibili pause, una passione o una malattia d'amore. [...] visto che la prima gestione e scrittura della *Diceria* si avvia nei primi anni Cinquanta, ne verrà che essa si innesta, e più o meno al suo nascere, sulla viva linea anche temporalmente coeva della grande coimplicazione con le *Fleurs du mal* baudelairiane che si è appena detta.» GILBERTO LONARDI, *Il Baudelaire di Bufalino: poeti per la «Diceria»*, in *Bufalino narratore, op. cit.*, p. 226.

<sup>215</sup> L'espressione fa riferimento al noto mito biblico della lotta di Giacobbe con l'angelo, un *tòpos* letterario frequentemente utilizzato per rappresentare le difficoltà incontrate dal traduttore, rispetto al testo che intende rendere in un'altra lingua.

<sup>216</sup> Indirizzata ad Angelo Romanò, questa lettera dell'1 Dicembre 1944 è in G. BUFALINO, *Reperti Giovanili*, in *Opere/2, op. cit.*, p. 1286.

Individuiamo il centro di gravità permanente di questa speculazione bufaliniana in quello che egli definisce il «vertice lirico dell'800 (non osiamo dire di tutti i secoli)»<sup>217</sup> Charles Baudelaire, la cui parabola è definita da Bufalino «un'avventura intellettuale e umana, di cui non ci stancheremo di confessarci patiti»<sup>218</sup> e la cui «funzione» persiste ed è ininterrottamente rievocata dallo scrittore.

In Introduzione, abbiamo già osservato la categoria di «funzione» formulata da Gianfranco Contini, con riferimento a Gadda. A questo paradigma aggiungiamo una sua ulteriore articolazione che, oltre ad individuare diacronicamente la persistenza di moduli e temi entro il lungo arco di tempo, osserva il ruolo e l'influenza che uno scrittore esercita ad un livello assai più profondo. In tal senso e con questo significato più ampio, il termine «funzione» è stato utilizzato per Gadda da Manuela Marchesini nel suo *Scrittori in funzione d'altro*. Leggiamo cosa afferma Cesare Segre nell'introduzione al volume:

Insistendo sull'impegno cognitivo, l'autrice proietta la sua attenzione su Gadda non tanto come scrittore, ma come portatore di una poetica d'impegno filosofico e gnoseologico.<sup>219</sup>

Baudelaire costituì per Bufalino il «portatore di una poetica», prendiamo in prestito proprio l'espressione di Segre testè citata, ma fu innanzitutto un modello esistenziale, non già solo un modello di scrittura: la 'costante-Baudelaire', coniamo noi questa definizione per estendere il paradigma di «funzione» a tutto l'arco temporale della vita di Bufalino, si mantiene al punto che egli innesta continuamente rimandi baudelairiani alla sua scrittura.

Osserviamolo fin dall'inizio, e cioè dalla lettura de *I languori e le furie*, la raccolta di versi giovanili che presentano indubbie movenze stilistiche e contenutistiche rintracciabili anche nel grande poeta francese, dominato dal senso della caduta e della vergogna, un *mal aimé* che perpetra il rifiuto di sé nell'esilio da una patria celeste da cui si considera espulso; il maledetto che si procurò, riproponendolo quasi come un protocollo, il rifiuto di sé da parte di tutte

---

<sup>217</sup> G. BUFALINO, *Introduzione ai «Fiori del male» di Charles Baudelaire*, in *Opere / 2*, op. cit., p. 1185.

<sup>218</sup> G. BUFALINO, *Baudelaire fra Louvre e Salons*, in *Cere Perse*, in *Opere / 1*, op. cit., p. 921.

<sup>219</sup> C. Segre, *Introduzione a MANUELA MARCHESINI, Scrittori in funzione d'altro*, Mucchi Editore, Modena, 2005, p. 6.

le donne della sua vita: una straziante coazione a ripetere. Sarebbe impossibile rilevare qui tutti i riferimenti a Baudelaire presenti nella raccolta di versi giovanili di Bufalino, a quest'altezza un adolescente attratto, come tutti quelli della sua generazione, dall'angelo-demone icona di ogni emarginazione, ma proveremo a fornire qualche esempio testuale. Si vedano dunque queste strofe:

Io nacqui in una stanza ampia che nere  
tende chiudevano come una bara;  
[...]

o come un angelo tentato, un bianco  
angelo torturato da una febbre,  
che parla fra di sé sillabe ebbre,  
e l'ali vane si strappa dal fianco.

[...]

Ma ora ogni notte le mie donne  
mi sfilano sul letto lungamente  
simili a un silenzioso, obbediente  
esercito di furie e di madonne,  
[...]<sup>220</sup>

Anche allo sguardo più ingenuo, risulta immediatamente evidente il piglio funereo della lirica, l'accostamento vita-morte presente nella prima strofa che fa del nato una specie di reietto e del suo giorno di nascita, un'occasione di lutto. Ancora un riferimento ci sembra di cogliere nel percepirsi con le sembianze di un angelo che tuttavia, in luogo della serafica posa tradizionale, appare tormentato da una sofferenza tutta umana; infine, un riferimento più specifico a *Spleen* osserviamo nell'espressione «mi sfilano sul letto lungamente» che probabilmente rievoca:

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme ; [...]<sup>221</sup>

Si veda anche quest'altro passaggio di un testo del giovane Bufalino, intitolato *Il lamento degli sterili*<sup>222</sup>:

---

<sup>220</sup> G. BUFALINO, *Prosopopea di don Juan*, da *I languori e le furie - Quaderni di scuola (1935-1938)*, Valverde (CT), Il Girasole edizioni, 1955, p. 15, vv.1-2.

<sup>221</sup> CH. BAUDELAIRE, *Spleen*, in *Les Fleurs du mal*, édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne, Paris, Le livre de poche, 1972, pp. 92-93.

<sup>222</sup> Moltissime le referenze che riconducono queste liriche bufaliniane alle atmosfere decadenti e specificamente baudelairiane. Forse qualche espressione può ulteriormente chiarire: «colpevoli ferite», «semenza di follia», «bocche peccaminose», «l'ostia si rabbuia / d'un sacrilego sangue», «caddi in balia d'un demone malvagio», «Sorgevano dall'abisso legioni di fantasmi», «Ero un recluso ingenuo e crudele», «i sordidi reami e i desideri furenti e i nirvana», «il tempo è morto»,

Pur talvolta ho sentito nell'impura  
anima ebbro un angelo danzare,<sup>223</sup>

E si veda anche questa strofe tratta dalla lirica *Ospedali*, anch'essa in conclamato omaggio a Baudelaire, come evidenziano le espressioni «perduti paradisi» e «sbattono l'ali contro i chiavistelli, o radono le bianchissime mura»:

[...]

Una scalza brigata criminale  
Di grotteschi, incurabili narcisi,  
memore di perduti paradisi,  
rimasticando un calvario banale,

percorre i corridoi dell'ospedale  
e sulle labbra dei lividi visi  
indossa inverosimili sorrisi  
come per un veglione, a carnevale.

A mezzogiorno, ora assurda, Paure  
Sbattono l'ali contro i chiavistelli,  
o radono le bianchissime mura [...]<sup>224</sup>

Sebbene vi si indovini anche qualche reminiscenza dannunziana, è però quest'altra lirica che apre la sezione de *I languori e le furie* intitolata *Quaderno delle malinconie*, il più palese calco di *Spleen*:

---

«processioni di larve senza nome», etc., G. BUFALINO, *I languori e le furie - Quaderni di scuola (1935-1938)*, Valverde (CT), Il Girasole edizioni, 1955, *passim*.

<sup>223</sup> G. BUFALINO, *Il lamento degli sterili*, Ivi, p. 19, vv.1-2.

<sup>224</sup> G. BUFALINO, *Ospedali*, da *I languori e le furie*, in *Opere / 2*, op. cit., p. 1272.

| BAUDELAIRE                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | BUFALINO                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>Spleen</i></p> <p>Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle<br/> Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,<br/> Et que de l'horizon embrassant tout le cercle<br/> Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;<br/> Quand la terre est changée en un cachot humide,<br/> Où l'Espérance, comme une chauve-souris,<br/> S'en va battant les murs de son aile timide<br/> Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;<br/> Quand la pluie étalant ses immenses traînées<br/> D'une vaste prison imite les barreaux,<br/> Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées<br/> Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,<br/> Des cloches tout à coup sautent avec furie<br/> Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,<br/> Ainsi que des esprits errants et sans patrie<br/> Qui se mettent à geindre opiniâtrement.<br/> - Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,<br/> Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,<br/> Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,<br/> Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.<sup>225</sup></p> | <p><i>Pioggie</i></p> <p>Piove: è un'uggiosa cosa<br/> Questa resa del cielo;<br/> un grande ragnatelo<br/> sull'anima si posa.</p> <p>Di quelle fitte strisce<br/> Il serpigno reticolo<br/> Nel suo querulo intrico<br/> I nervi mi sfinisce</p> <p>Come una tiritera<br/> Di scolastiche scale<br/> Che si ripeta uguale<br/> Sulla stessa tastiera...</p> <p>Una tristezza umana<br/> Si confessa nel rude<br/> Picchiar di quelle nude<br/> Dita sulla persiana.</p> <p>L'anima intorpidita<br/> Ceree e fredde le sente<br/> Su sé: lacrime lente<br/> Stillan da quelle dita...</p> <p>Fino a quando, uno scoppio<br/> Di tamburo nevrotico,<br/> mi sciolgo dal narcotico<br/> stordimento dell'oppio.<br/> E fuor dalle lenzuola<br/> Balzo all'aperto e il viso<br/> Espongo all'improvviso<br/> Schiaffo della gragnuola.</p> |

Bufalino sceglie di sostituire l'alessandrino con il settenario, ma mantiene la divisione in quartine e le analogie semantiche risultano palesi. Ne segnaliamo subito alcune in forma quasi di elenco. Immediatamente collegate risultano le seguenti coppie di termini, quasi sempre in perfetta corrispondenza traduttiva, o comunque in stretta analogia semantica:

piogge/pluie, cielo/ciel; ragnatelo/araignées; anima/âme;  
strisce/trainées; picchiar/battant; reticolo/filet; scoppio/hurlement;  
all'improvviso/tout à coup; tamburo/tambours.

<sup>225</sup> C. BAUDELAIRE, *Spleen*, in *Les Fleurs du mal*, op. cit., pp. 92-93.

Emerge inoltre chiaramente, mettendo così a fronte le due liriche, che la tematica del «couvercle» è resa da Bufalino con l'immagine del «ragnatelo» (tuttavia anch'essa presente nella 3° strofa di Baudelaire), che opprime l'anima esattamente come «le couvercle» baudelairiano «pèse sur l'esprit gémissant». È altrettanto evidente una relazione fra il «pèse» di Baudelaire e il «posa su» di Bufalino: l'idea comune infatti è quella di una sensazione fisica che tuttavia in Bufalino si traduce come semplice sensazione 'tattile': «ceree e fredde le sente su di sé»; mentre in Baudelaire assume la violenza di «l'Angoisse» che «sur mon crâne incliné plante son drapeau noir». Inoltre, l'immagine del «cachot» che suggerisce un'idea di 'chiusura' sviluppa ulteriormente quelle del «couvercle» e della «prison» costituita dalla pioggia, la cui funzione viene invece sostituita da Bufalino con la metafora «il serpigno reticolo». Si faccia tuttavia attenzione alla terza strofa del calco di Bufalino, in questo caso proprio per nulla baudelairiana:

Come una tiritera  
Di scolastiche scale  
Che si ripeta uguale  
Sulla stessa tastiera...

Ritroviamo qui il Gesualdo adolescente che, nel suo processo di immedesimazione col grande poeta francese, ne riconduce le atmosfere entro il suo personale orizzonte esperienziale che nulla ha a che spartire con la Parigi non detta ma sottesa al testo e che ben più modestamente consiste in un istituto scolastico che, per traslato, finisce per costituire «un cachot humide». Allo stesso modo si deve intendere la sostituzione di «murs» con «persiana» che sposta e ricolloca la lirica di baudelairiana ascendenza, nel paesaggio tipicamente siciliano caratterizzato sovente dalla presenza di questo oscurante per le finestre. Procedendo nel confronto, osserviamo che in entrambe le liriche la penultima strofa è incentrata sulla sensazione uditiva: se nel poeta francese le campane vengono umanizzate mediante l'espressione dell'«affreux hurlement», in Bufalino osserviamo «uno scoppio di tamburo nevrotico» che si oppone volutamente al «sans tambours» di Baudelaire.

Un'ultima notazione ci si consenta a proposito di un elemento, anch'esso non apertamente dichiarato in questa lirica da Baudelaire, e che però costituisce la pre-condizione di tutta la *rêverie* costruita dal testo, un 'non-detto' che

l'adolescente Bufalino scopertamente rievoca, violando quella reticenza appunto con la parola «oppio» al v. 24: un termine che fuga gli ultimi eventuali dubbi sull'origine 'baudelairiana' di questa poesia.

Abbiamo fin qui portato qualche elemento a conferma delle ragioni di una prima attrazione che Bufalino adolescente provò nei confronti di Baudelaire. Sebbene esistano alcuni studi brevi che indagano il rapporto che lega il primo al secondo che, lo abbiamo detto, è stretto e persistente, un'analisi comparativa specifica sull'incidenza di Baudelaire in Bufalino manca ancora<sup>226</sup>. Poiché tuttavia ricostruire nel dettaglio questo rapporto non è lo scopo della nostra ricerca, tanto più che il numero delle occorrenze di temi, moduli e veri e propri «prestiti» o «allusioni» che Bufalino trae da Baudelaire è elevatissimo e non potrebbe trovare qui una trattazione esaustiva, ci limiteremo a lumeggiarne rapidamente qualche tratto che possa rivelarsi quale potenziale pista di eventuali ricerche future, dedicando invece la nostra attenzione a selezionare quegli argomenti utili a darci una panoramica sul percorso religioso-spirituale di Gesualdo Bufalino. Abbiamo visto e vedremo, lungo il corso di questa tesi, a quanti modelli Bufalino abbia inteso la sua formazione e quanti autori egli abbia tenuto presenti per l'elaborazione delle sue opere, ma la presenza di Baudelaire in Bufalino significa molto di più e ha a che fare anche con la ricerca religiosa<sup>227</sup> che entrambi svolsero a partire da alcuni presupposti comuni. Non di rado confinato nell'angusto ambito dell'estetologia, di un estetismo cioè eretto a filosofia di vita, Baudelaire può infatti, secondo Stelio Zeppi, essere ricondotto all'orizzonte di una ricerca metafisica specificamente cristiana, venata di un pessimismo che infatti non è da subito «totalmente nichilistico»<sup>228</sup>. L'adolescente Bufalino si accosta a Baudelaire per ragioni estetico-letterarie ma vi scopre presto la

---

<sup>226</sup> Qui, i riferimenti bibliografici di questi studi: FRANCESCA ALESSANDRELLO, *Bufalino traduttore di Baudelaire*, in AA.VV., *Le voleur de feu*, op. cit., pp. 147-193. MARCO LONGO, *L'uomo, il mare e la cecità: isotopie e variazioni traduttive in due poesie di Baudelaire*, in AA. VV., *I carnets di traduzioni poetiche*, op. cit., pp. 289-313; GILBERTO LONARDI, *Il Baudelaire di Bufalino: poeti per la Diceria*, in AA. VV., *Bufalino narratore*, op. cit., pp. 223-233.

<sup>227</sup> Il *côté* religioso della poesia di Baudelaire è assai noto. Lo desumiamo ulteriormente da una riflessione di ANATOLE FRANCE: «Baudelaire n'est pas le poète du vice ; il est le poète du péché ; ce qui est différent!» *Le Temps*, 14 Avril 1889, *Ouvres Complètes*, Calmann Lévy, 1926, t. VII, p. 33.

<sup>228</sup> STELIO ZEPPi, *Baudelaire e l'inquietudine di Dio - dalla disperazione alla speranza*, Roma, Edizioni Studium, 2002, p. 7.

lacerazione dicotomica Dio-Satana, che in seguito un Bufalino maturo rappresenterà sovente nella sua opera dominata per intero, come vedremo a breve, da una religiosità dualistica dove Dio è l'ossimoro degli ossimori, e:

Il creato è un'antologia di figure retoriche. Esso per primo è, insieme, un *usteron proteron* e un ossimoro<sup>229</sup>.

Non a caso, proprio al termine «ossimoro» ricorrerà Bufalino nell'Introduzione alla sua traduzione per Mondadori dei *Fleurs du mal* del 1984:

Doppio dunque, è Dio, doppia e mascherata è la Natura; doppia la Bellezza, dallo sguardo infernale e divino, figlia chissà se del cielo o dell'abisso; [...] Solo che a un certo punto si sente di non aver più a che fare col semplice vezzo della contrapposizione ma di trovarsi in presenza di un unico invadente ossimoro psicologico e morale [...] <sup>230</sup>.

La ricerca metafisico-esistenziale che il grande poeta francese incarnò con la sua tormentata esistenza, partiva inoltre da quello che risulterà essere un riferimento fondamentale anche per Bufalino e cioè Pascal:

Baudelaire appare il geniale prosecutore d'una lunga e nobilissima tradizione: quella dei grandi moralisti francesi, che ha inizio da Montaigne, continua con Pascal e Rousseau, giunge a Vigny e a Flaubert [...] In particolare, Baudelaire si collega intimamente alla linea di pensiero inaugurata da Pascal e portata innanzi da Rousseau: pensatori dominati, entrambi, dal senso acutissimo – di matrice certamente biblica – della condizione umana come decaduta da un'originaria positività ad un'abiezione, contro la quale non si può non tentare di lottare, al fine di risollevarsi alla pristina situazione<sup>231</sup>.

Nel prossimo capitolo, daremo numerosi ragguagli testuali del rapporto che lega Bufalino a Pascal e lo collega agli scrittori francesi di ispirazione cristiana. Qui ci basti dunque incominciare a porre questo rapporto come premessa e indicare in Pascal il tramite per mezzo del quale Bufalino indaga nel profondo la spiritualità baudelairiana:

[...] l'uomo ha perduto Dio dopo che Dio ha perduto se stesso, spaccandosi in due metà solidali e nemiche. (\*in nota: Baudelaire non esclude che Dio e Satana, mentre si combattono, si diano in

<sup>229</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., p. 908.

<sup>230</sup> G. BUFALINO, *Introduzione ai «Fiori del male» di Baudelaire*, Milano, Mondadori, 1984, pp. I-XXIX, poi confluita in *Scrittura, scrittori, personaggi*, in *Opere/2*, op. cit., pp. 1186-1187.

<sup>231</sup> S. ZEPPI, *Baudelaire e l'inquietudine di Dio*, op. cit., p. 9.

segreto la mano...) E viene in mente il Dio duale degli gnostici, dei manichei; viene in mente l'uomo uno e bino di Montaigne, Pascal, Rousseau, [...]<sup>232</sup>

Se è vero che Bufalino pone l'accento soprattutto sulla religiosità 'drammatica' di Baudelaire dominata dal dualismo Dio-Satana, ciò tuttavia non implica che si debba osservare tutta la mistica di Baudelaire forzandola a quest'unico paradigma del satanismo. È una questione assai dibattuta dalla critica letteraria d'ogni tempo. Riportiamo qui l'opinione di Stelio Zeppi:

Troppo indiscutibilmente dominante è nel Baudelaire delle *Fleurs du mal* e dei *Petits Poèmes en Prose* (oltre che nel Baudelaire degli scritti sulle droghe) l'abborrimento di tutto ciò che egli definisce come satanico [...] Sotto l'apparenza del voluttuoso immergersi nel godimento di ciò che è moralmente vietato (i piaceri carnali, tanto spesso e tanto intensamente da Baudelaire altrove esecrati), è agevole percepire il brivido di rimorso che avvelena quel fugace godimento e lo converte in supplizio, il rimorso da cui il peccatore viene punito nel momento stesso della sua colpevole decisione di peccare<sup>233</sup>.

Tuttavia certamente la dialettica che vede manicheisticamente contrapporsi Dio e Satana permea tutta la scrittura bufaliniana, intesa sempre a mostrare un Dio pronto al tiro mancino, mano sinistra che regola i destini dell'universo seguendo logiche intrinseche che corrispondono ad un generale atteggiamento di indifferenza per l'uomo:

Non si conosce mai chi si vuole, ma chi si deve o chi capita, secondo che una mano sleale ci rimescoli, accozzi e spargli, disponendo o cassando a suo grado gli appuntamenti sui canovacci dei sui millenni<sup>234</sup>.

Un medesimo atteggiamento religioso non pacificato con Dio è ovviamente ben attivo in Baudelaire, come si osserva da questo estratto del recente saggio di Antoine Compagnon dedicatogli e deriva proprio dalla coloritura giansenista della sofferta religiosità del poeta:

Comparant le poète à Racine, Rivière et Claudel dont la foi est mieux accrochée, ont plutôt à l'esprit le poète mystique et métaphysique, ou le poète tragique, voire janséniste et pascalien [...] Le Dieu de Baudelaire n'est pas rédempteur, mais justicier et

<sup>232</sup> G. BUFALINO, *Introduzione ai «Fiori del male» di Baudelaire*, op. cit., p. 1186.

<sup>233</sup> S. ZEPPI, *Baudelaire e l'inquietudine di Dio*, op. cit., pp. 147-148.

<sup>234</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 32.

vengeur. Baudelaire invoque Dieu et Satan pour insister sur le péché originel et sur la damnation<sup>235</sup>.

Il suo rapporto con Pascal del resto lo dichiara apertamente lo stesso Baudelaire, per esempio nella nota lirica *Le gouffre*, ma in tutta la raccolta poetica dei *Fiori del male* è comunque evidente soprattutto nella disperazione dell'uomo che è infelice per una ragione ontologica, e cioè non perché afflitto da una particolare condizione biografica di sofferenza, ma per il fatto stesso di essere un uomo. Innumerevoli in tal senso, le dichiarazioni di Baudelaire che seppure parte dalle premesse pascaliane, perviene ad anticipare uno dei temi principali dell'esistenzialismo che ha un riscontro antecedente autorevole anche nella poesia di Leopardi:

Se riguardato in una prospettiva europea e non più esclusivamente francese, Baudelaire ci si presenta come uno dei protagonisti di quell'area di pensiero cui appartengono Leopardi e Kierkegaard e Schopenhauer, e che è caratterizzata dall'attenzione al negativo [...].<sup>236</sup>

La consonanza di alcune attitudini presenti in Baudelaire e prima ancora in Leopardi, è un altro asse su cui si svilupperà la ricerca metafisica bufaliniana che, lo vedremo nel corso di questa tesi, passerà sia per l'opzione cristiana sia attraverso la meditazione esistenzialista, entrambe assunte attraverso il filtro di Pascal.

Di questa infelicità come condizione intrinseca al vivere che costituisce il senso di tutta la speculazione baudelairiana debitrice di Pascal, riportiamo appena un riferimento testuale tratto da una lirica assai nota di Baudelaire: *Le Masque*, che Bufalino cita specificamente nella sua Introduzione alla traduzione dei *Fleurs du mal* e considera cardinale, al punto che

[...] nella sua opera non c'è quasi parola e presenza che non partecipi della gemmazione universale e non si riconosca nell'erma bifronte di *Le Masque*: effigie radiosa, il cui rovescio, la seconda faccia, è solo un ghigno piangente<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> ANTOINE COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2018, p. 24.

<sup>236</sup> S. ZEPPI, *Baudelaire e l'inquietudine di Dio*, op. cit., p. 10.

<sup>237</sup> G. BUFALINO, *Introduzione ai «Fiori del male» di Baudelaire*, op. cit., p. 1186.

Ed ecco l'estratto dei versi conclusivi, dalla poesia di Baudelaire, dove questa tematica emerge con maggiore virulenza:

[...]  
- Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite,  
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,  
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?  
- Elle pleure insensé, parce qu'elle a vécu !  
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore  
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,  
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !  
Demain, après-demain et toujours ! — comme nous !

«Ma, insomma, perché piange? [...] Piange perché ha vissuto! Perché vive!». A questa infelicità ontologica, si aggiunge la disperazione dell'uomo che non trova un referente che gli fornisca il senso del suo affannarsi. Dirà Bufalino di Baudelaire:

Ribellarsi o pregare, poco importa. Purché qualcuno risponda. È il silenzio il meno tollerabile fra i supplizi<sup>238</sup>.

Si veda a questo punto un passaggio, tratto da *Bluff di parole*, che rimanda al medesimo concetto baudelairiano dell'assenza di Dio:

Cerco Dio come un usciere va a caccia di un insolvente<sup>239</sup>.

Diamo qui un'altra conferma testuale del medesimo tenore:

Meno credo in Dio, più ne parlo<sup>240</sup>.

Un bisogno di referente che sia in Baudelaire sia in Bufalino non approda alla fede e che, utilizziamo un termine di Bufalino, si rivela infine un'«impostura», come possiamo leggere nell'epigrafe di *Calende Greche*, una lirica che ha il senso di sintesi a consuntivo di un'intera vita e che infatti si intitola *Curriculum*:

Si stupisce nel gioco che s'inizia.  
Tutti i sensi appassiona all'avventura.  
Si cinge una corona surrettizia  
nella clausura delle quattro mura.

Cresce in voce, in statura ed in malizia.

---

<sup>238</sup> Ivi, p. 1188.

<sup>239</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1034.

<sup>240</sup> Ivi, p. 1087.

Scopre in un grembo caldo la paura.  
D'esistere s'affligge e si delizia.  
Si flagella, bestemmia, prega, abiura...

Triste in ilarità, lieto in tristizia,  
dei suoi giorni la callida giuntura  
adombra in ardue sillabe di Pizia.

Sanguina all'alba da una piaga oscura.  
Stremato dall'assidua malizia,  
si misura con l'ultima impostura.

A concorrere ulteriormente al quadro di un Baudelaire strettamente legato alla visione religiosa di Pascal è anche quel senso di predestinazione senza scampo che aleggia in tutta la raccolta dei *Fiori del male*. Un esempio testuale nella poesia *Le rebelle* in cui un angelo dai modi tutt'altro che delicati tenta di piegare l'animo di un uomo ribelle all'amore, e pertanto già destinato alla dannazione. Di questa poesia, dice Bufalino:

[...] sembra proprio che lo sguardo del 'rôdeur parisien' non risparmi nessuna creatura in cui sappia riconoscersi e da cui possa spremere insieme – società in lui frequentissima – ribrezzo e misericordia<sup>241</sup>.

Colpa e peccato, disperazione dell'eclissi di Dio inaccessibile all'intelletto e assenza di libero arbitrio, senso della caduta edenica e necessità della Grazia: in breve i fondamenti del giansenismo animano l'intera speculazione di Baudelaire che Sartre tuttavia riconduce invece a elementi meramente biografici. Sartre infatti individua l'origine specifica della complessa spiritualità baudelairiana nella doppia espulsione che il poeta subì, prima nascendo e in seguito venendo spedito in collegio ed escluso dall'amore della madre, risposatasi con l'odioso colonnello Aupick:

La mère est une idole, l'enfant est consacré par l'affection qu'elle lui porte : loin de se sentir une existence errante, vague et superflue, il se pense comme fils de droit divin. Il est toujours vivant en elle : cela signifie qu'il est mis à l'abri dans un sanctuaire, il n'est, il ne veut être qu'une émanation de la divinité, une petite pensée constante de son âme<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> G. BUFALINO, *Introduzione ai «Fiori del male» di Baudelaire*, op. cit., p. 1191.

<sup>242</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, éd. renouvelé, 1975, p. 18.

Non dello stesso avviso Stelio Zeppi, che rifiuta recisamente l'interpretazione 'psicologica' sartriana e osserva l'evoluzione della spiritualità di Baudelaire:

[Sartre] ignora la natura evolutiva, e non già immobile, di Baudelaire e della sua opera. Il fatto è che il Baudelaire sartriano è una figura assolutamente statica ed autoripetitiva, [...] un monolite astorico<sup>243</sup>.

E più avanti:

Sartre minimizza l'importanza – grandissima e palese – della credenza nel peccato originale all'interno del pensiero baudelairiano, e scorge in esso nient'altro che contestazione della fede nel Dio cristiano<sup>244</sup>.

Bufalino visse la sua personale ricerca della verità anche, forse soprattutto, attraverso il grande francese ed è per questo che la 'costante-Baudelaire' persiste con diversi ruoli in tutta la sua parabola esistenziale e artistica, perché egli incarna il medesimo scacco, la stessa ricerca sempre fallimentare, emblema di tutta l'umanità in lotta e senza scampo per la quale nutre una «carità solidale»<sup>245</sup>:

[...] eroicamente simile a noi, fratello e complice di ciascuno; la cui opera viene dettando tuttora, in qualche migliaio di versi memorabili, il sentimento della nostra vita<sup>246</sup>.

Fin qui abbiamo più che altro fatto riferimento alla traduzione bufaliniana dei *Fiori del male* preceduta da un'Introduzione ai «*Fiori del Male*» di Charles Baudelaire, che costituisce un vero e proprio saggio breve nel quale Bufalino articola in nove sezioni, un ritratto del poeta. Seguiranno altri due brevi saggi sempre a Baudelaire dedicati e poi confluiti in *Cere Perse*, pubblicato per Sellerio nel 1985, che si intitolano *Il viaggio dell'albatro zoppo*<sup>247</sup> e *Baudelaire fra Louvre e Salons*<sup>248</sup>. In aggiunta a ciò, segnaliamo il racconto *Passeggiata con lo sconosciuto*<sup>249</sup> che ha per protagonista proprio un Baudelaire bibliofilo che incontra un personaggio fra i più noti di Edgar Allan Poe, e il saggio *Baudelaire*,

---

<sup>243</sup> S. ZEPPI, *Baudelaire e l'inquietudine di Dio*, op. cit., p. 160.

<sup>244</sup> Ivi, p. 162.

<sup>245</sup> G. BUFALINO, *Introduzione ai «Fiori del male» di Baudelaire*, op. cit., p. 1190.

<sup>246</sup> Ivi, p. 1186.

<sup>247</sup> G. BUFALINO, *Cere Perse*, in *Opere / I*, op. cit., pp. 916-920.

<sup>248</sup> Ivi, pp. 921-924.

<sup>249</sup> G. BUFALINO, *Passeggiata con lo sconosciuto*, in *L'uomo invaso*, in *Opere/I*, pp. 494-498. Per un'analisi del racconto, vd. G. TRAINA, *L'uomo invaso (e altre considerazioni)*, in AA. VV., *Simile a un colombo viaggiatore*, op. cit., pp. 108-109.

*agiografo di Poe* che introduce il volume pubblicato per conto di Sellerio nel 1988 a cura di Gesualdo Bufalino *Per Poe*, una raccolta di riflessioni di Baudelaire sullo scrittore americano che, è noto, questi elesse a suo modello d'arte e di vita.<sup>250</sup> Come si vede, questi scritti di Bufalino giungono nella fase più matura e quasi finale della sua vita, lo scrittore morirà meno di dieci anni più tardi e cioè nel 1996, e a consuntivo inevitabilmente risentono di una competenza ormai elevatissima su Baudelaire; la cui religiosità mai appagata rimane comunque un paradigma centrale di lettura del poeta, perché informa di sé anche l'attività ermeneutica del Baudelaire critico letterario e traduttore a sua volta. A conferma, leggiamo come Bufalino presenta la raccolta di testi che il poeta francese dedica a Poe:

Sicché forse è lecito credere che il *corpus* qui presentato meriti d'essere letto come un'ulteriore *histoire extraordinaire*, dove si raccolgano i verbali d'uno stregamento e, quasi, le lettere amorose di un'anima al suo demone custode; ma dove si esprima, soprattutto una sacra forza testimoniale: quella d'un evangelista davanti al sepolcro recente del suo messia.

Solo guardandoli in questa luce possono intendersi taluni eccezionali reperti, come la preghiera del 26 Marzo 1866: «Dire tutte le mattine la mia preghiera a Dio, riserva d'ogni forza e d'ogni giustizia, a mio padre, a Mariette, a Poe, quali intercessori ... » Poe intercessore, dunque, fra il poeta e Dio, Poe-Cristo, attore d'una 'Passione secondo Baudelaire', scandita per stazioni-betole di fumo e di gin e conclusa infine sul Golgota nudo d'un marciapiede<sup>251</sup>.

Già agli albori della sua parabola artistica, viene alla luce uno dei tratti più peculiari della scrittura di Bufalino, e che consiste nel processo di identificazione con gli autori. Un movimento biunivoco che lo portava a ritrovare negli scrittori elementi di contiguità biografica, emotiva, retorica, e che nel contempo attirava a sé gli scrittori stessi, al punto da avocarli quasi a 'scrivere' le sue stesse opere. Risiede sostanzialmente qui il senso della smania citatoria di Bufalino, «un vero e proprio atto di vampirismo»<sup>252</sup>, una volontà di annettersi il territorio delle loro vite in sostituzione della sua assai meno esaltante, per esempio a partire dalla lettura degli epistolari, delle scritture 'private', cioè. È proprio questo uno degli

---

<sup>250</sup> Questo saggio introduttivo confluisce poi nel 1990 in *Saldi d'autunno* che raccoglie «testi di varia natura e destinazione, apparsi già altrove velocemente», e successivamente confluisce in G. BUFALINO, *Opere / 2, op. cit.*, p. LVI.

<sup>251</sup> G. BUFALINO, *Baudelaire, agiografo di Poe*, in *Saldi d'autunno, Opere/2, op. cit.*, p. 746.

<sup>252</sup> Prendiamo in prestito un'espressione che lo stesso Bufalino utilizzerà per parlare del rapporto di Baudelaire con Poe.

strumenti che Bufalino utilizza per immedesimarsi in Baudelaire, come lui stesso ci racconta in uno dei brevi saggi a lui dedicati, *Il viaggio dell'albatro zoppo*:

Non solo i diari, ma mi piacciono gli epistolari. L'idea di poter fiutare, palpare, pedinare, origliare il «quotidiano» di un autore che amo, di riuscire a rubargli quel segmento irripetibile di spaziotempo che è il «dove» e il «quando» di una sua giornata, tutto questo mi dà al cuore una dilatazione trionfale, come chi sorprende al telescopio l'estinzione di una stella o forza per primo l'uscio di una tomba di faraone [...] Voglio parlare della traduzione testé compiuta, a cura di Guido Neri, dell'epistolario di Baudelaire (C. BAUDELAIRE, *Lettere*, Cappelli, 1982-4), conforme all'edizione gallimardiana di Claude Pichois [...]<sup>253</sup>.

Nel tentativo di inserirsi dialogicamente in un consesso ideale e per contrastare l'angusto orizzonte in cui lo confinava il suo contesto isolano intellettualmente povero di interlocutori, sin da giovane Bufalino sconfina spesso in un eccesso di immedesimazione e talora di vera e propria sovrapposizione sugli scrittori da lui amati, massimamente sui poeti, un tratto che resterà sempre visibile anche in seguito, persino nelle sue operazioni traduttive più mature che scontano talora il limite dell'invadente sovrapposizione di un traduttore che non riesce a spogliarsi in nessun momento dei suoi panni di scrittore.

Un tipico esempio di questo processo di immedesimazione col suo «solito poeta»<sup>254</sup>, lo possiamo osservare dunque nel saggio testé citato, dove Bufalino sfata il mito di un Baudelaire che, anche in ragione della sua *Invitation au voyage* e del periglioso viaggio sul *Paquebot des mers du Sud*, nella ricezione dei più appare come una personalità non solo mentalmente ma anche fisicamente nomade, un *flâneur*:

[...] il poeta dell'*Invito al viaggio*, vangelo d'ogni esotista, è in realtà il più pallido e risoluto dei sedentari. [...] Come quei tenori del *Grand Opéra* che, più ripetono «Partons», meno si decidono a fare fagotto, [...] Non un nomade, dunque, ma un passeggiatore, un *rôdeur*, come lui stesso si definiva; un Ulisse riluttante che per i suoi cabotaggi preferiva all'altomare la piscina fuliginosa delle periferie<sup>255</sup>.

<sup>253</sup> G. BUFALINO, *Il viaggio dell'albatro zoppo*, in *Cere Perse*, in *Opere / 1*, op. cit., p. 917.

<sup>254</sup> «[...] vittima d'un marasma nervoso, non so come scoprii che m'aiutava a guarirne la medicina del tradurre. Così m'applicai a volgere, stavolta dalla lingua sua nella mia, il mio solito poeta.» G. BUFALINO, *Le ragioni del traduttore*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, Mondadori, Milano, XXX-XXXI. Cfr. anche: MASSIMO ONOFRI, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, in G. BUFALINO, *Opere / 2*, op. cit., p. 1343.

<sup>255</sup> G. BUFALINO, *Il viaggio dell'albatro zoppo*, in *Cere Perse*, in *Opere / 1*, op. cit., p. 918-919.

Bufalino ama demistificare, indicare percorsi interpretativi che gettano sugli scrittori una luce del tutto nuova, ma soprattutto ama ritrovare in loro qualcosa di sé. Lo fa anche a questo proposito, non a caso utilizzando per Baudelaire il termine «stemma»<sup>256</sup> a lui così caro, l'emblema distintivo di un «Adamo proscritto»<sup>257</sup> per il quale in definitiva il viaggio è solo l'ennesima espulsione che riconferma l'amarezza d'essere stato mandato via dalla madre, imbarcato su un battello diretto a Calcutta che Charles non aveva affatto scelto di prendere, l'ennesima conferma d'essere un reietto<sup>258</sup>.

L'intera opera di Bufalino è debitrice di Baudelaire a tutti i livelli, ma sul romanzo *Diceria* l'influenza risulta più evidente, giacché, come scrive Ernestina Pellegrini:

La *Diceria* è un testo sacro nel senso che può essere visto anche come un dialogo con Dio, se pur nella forma della blasfemia instaurata da Baudelaire e da Lautréaumont, dalla modernità in genere almeno fino ai surrealisti, che hanno fatto del silenzio del creatore, della sua negazione, l'unica voce che ne marchi l'impronta, una voce ridotta - come si legge nella poesia *Les phares* delle *Fleurs du mal* - a una spenta «eco per mille labirinti»<sup>259</sup>. Il linguaggio della bestemmia, dell'imprecazione, è una nota portante della *Diceria*<sup>260</sup>.

Poiché esiste già un breve studio specifico dedicato ai loci baudelairiani in *Diceria*, ad opera di Gilberto Lonardi<sup>261</sup>, ci limitiamo a qualche riferimento. Innanzitutto va detto che il 'mito della Francia', questa sorta di patria spirituale che Bufalino elegge fin dall'adolescenza è appunto veicolato dalla poesia di Baudelaire:

<sup>256</sup> «[...] quasi uno stemma per distinguersi dagli occhialuti professori heidelberghiani con Baedeker in pugno e Orazio nel tascapane. Baudelaire non volle somigliare a questi ultimi [...]. Lui, l'unica tempesta che gli toccò affrontare e a cui oppose bravamente l'aplomb d'un marinaio e d'un dandy, si affrettò a sconfiggerla subito con nausea, noia, smanie di ritorno, appena addolcite da un'occhiata di signora creola o schiava malabarese. Quanto bastò per insegnargli la saggezza del navigante deluso e fargliela promuovere a emblema dell'intera esistenza.» G. BUFALINO, *Cere Perse*, in *Opere/I*, op. cit., p. 919.

<sup>257</sup> G. BUFALINO, *Il viaggio dell'albatro zoppo*, in *Cere Perse*, in *Opere/I*, op. cit., p. 919.

<sup>258</sup> «Gli stessi leggendari mesi di navigazione oceanica non costituiscono il frutto di una scelta sua ma una sorta di penitenza delle debosce metropolitane, voluta dai familiari e subita a denti stretti». Ivi, p. 918.

<sup>259</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Les phares*, in *I fiori del male*, Milano, Mondadori, 1984, p. 22.

<sup>260</sup> ERNESTINA PELLEGRINI, *I fiori della decadenza*, in *Bufalino narratore*, op. cit., p. 287.

<sup>261</sup> G. LONARDI, «*Fleurs du mal*» nella valigia: la «*Diceria*» e il Baudelaire di Bufalino, «L'occhio e la memoria», miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco (2 voll.), vol. II, Caltanissetta, Lussografica, 2004.

[...] la Francia della già piena modernità poetica. La Francia di Baudelaire. Che è – sia pure per ora più avventurosamente trapiantato che attinto –, la cima prima dell'arcipelago appunto costituito dalla cultura, anche quella cinematografica, dal gusto poetico, dallo stesso gusto della *conversation* come della sfida conoscitiva come della *moralité*, insomma dal 'mito francese' cui farà sempre riferimento Bufalino. Il quale ha le sue spiccate predilezioni e anche alcune preclusioni, e insomma aspira alla biblioteca totale sì, ma non è poi per fortuna vero quel che si usa dire, che «ha [mallarméaneamente] letto tutti i libri»: gli americani, per es., lo dico fra parentesi, così propizi alla nascita di quel neorealismo cui lui è estraneissimo, non entrano mai nei suoi interessi più veri;<sup>262</sup>

Nel suo breve saggio, Lonardi individua in *Diceria* alcuni *loci* baudelairiani a cui noi aggiungiamo ancora qualche indicazione critica che registra questa influenza di Baudelaire su Bufalino: l'«estetica del brutto»<sup>263</sup> e la «sessualità necrofila» con cui la protagonista Marta viene rappresentata<sup>264</sup>, l'«espressionismo stilistico»<sup>265</sup>, alcune *nuances* funerarie e in generale quel «tono Bufalino» come lo definisce Nunzio Zago, assicurato da uno stile che è «sempre in equilibrio fra pena e artificio, verità e leggenda, realismo e calligrafia [...] stringente coerenza ideologica»<sup>266</sup> e che è fatto di inattualità, iperletterarietà, modulazione ritmica della prosa: tutti argomenti rintracciabili nella poetica di Baudelaire; le zoomorfie con cui entrambi rappresentano il male<sup>267</sup>, la *quête* 'religiosa' di un *itinerarium mentis in Deum* ma anche *contra Deum*; la ricerca di un Senso complessivo fosse anche extra-religioso che produce lo scarto esistenzialista, e infine lo scacco finale: sono queste e assai di più le suggestioni che Bufalino coglie da Baudelaire.

Ci piace concludere con quel 'vocativo al lettore' che anima la pagina del poeta francese:

<sup>262</sup> G. LONARDI, «*Fleurs du mal*» nella valigia: la «*Diceria*» e il Baudelaire di Bufalino, *op. cit.*, p. 373.

<sup>263</sup> A parlarne è A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>264</sup> La definizione è di M. PAINO, *Dicerie dell'autore*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>265</sup> «Io parlerei di neo-espressionismo piuttosto che di neobarocco, anche se in fondo l'espressionismo può considerarsi una variante del barocco», così G. Bufalino nell'intervista di MASSIMO ONOFRI *Gesualdo Bufalino ovvero la geometria delle passioni*, in «La Voce Repubblicana», 6-7 Maggio 1988.

<sup>266</sup> NUNZIO ZAGO, *Il "tono" Bufalino*, «Kalòs», a. VII, n. 6, Novembre-Dicembre, 1995, pp. 3-9.

<sup>267</sup> In Baudelaire, come poi in Bufalino, sovente metaforizzato da animali di piccola taglia, o più spesso insetti, che mordono, pungono, infestano. Per questo, cfr. la sezione di questa tesi intitolata *Dal corpo di Cristo al corpo umano*.

Baudelaire contava sui lettori che la lettura della lirica mette in difficoltà. A questi lettori si rivolge il poema introduttivo delle *Fleurs du mal*. [...] Stupisce incontrare un lirico che si rivolge a questo pubblico, il più ingrato di tutti. Una spiegazione si affaccia subito. Baudelaire voleva essere compreso: egli dedica il libro a coloro che gli assomigliano. La poesia al lettore termina con l'apostrofe: «Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!» Ma il rapporto si rivela più fecondo di conseguenze se s'inverte la formulazione dicendo: «Baudelaire ha scritto un libro che aveva a priori scarse prospettive di successo immediato. Egli contava su un tipo di lettore come lo descrive il poema introduttivo. E si sarebbe visto che il suo calcolo era stato lungimirante. Il lettore a cui si rivolgeva gli sarebbe stato fornito dall'epoca seguente<sup>268</sup>.

La presenza del 'vocativo al lettore' ricorre in numerosissime occasioni anche in Bufalino che forse proprio da lui assume l'espedito narrativo, ma lo attualizza inserendolo in un contesto tutto diverso, ricalibrandolo cioè ad una dimensione 'ironica' e 'ribassata'. Facciamo solo due esempi dei molti possibili:

Lettore, ti è mai capitato, stando in piedi sulla scala mobile di una Rinascente, di vedere i gradini che ti separano dalla piattaforma d'arrivo inesorabilmente assottigliarsi, e uno dopo l'altro nel loro guscio sparire? Così i giorni di quell'estate<sup>269</sup>.

Un esempio di diversa intonazione, nell'ultima opera di Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*:

Eh sì, perché è l'ora di confessarti, ignoto lettore, un mio pregiudizio contro di te. Se ho taciuto finora è stato per calcolo: mi premeva tenerti a distanza ma nello stesso tempo non scoraggiarti più di quanto le mie pagine da sole non provvedessero. Ora che la fine si approssima e presto ci toccherà dirci addio, una dichiarazione ti devo, se non di disprezzo, di diffidenza<sup>270</sup>.

In questo 'vocativo al lettore' cogliamo qualcosa di più di un vezzo del narrare, semmai l'intenzione di porre il proprio interlocutore sullo stesso piano per condividere un medesimo sentire esistenziale, forse persino un'eco di quel senso di comunione che in Baudelaire si traduce nel bisogno di affratellarsi con ogni creatura di cui pullula la metropoli, *fourmillante cité, cité pleine de rêves*<sup>271</sup>,

---

<sup>268</sup> WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus*, saggi e frammenti, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2014, p. 89.

<sup>269</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 109.

<sup>270</sup> G. BUFALINO *Tommaso e il fotografo cieco*, Bompiani, *op. cit.* pp. 124-125.

<sup>271</sup> C. BAUDELAIRE, *Les sept vieillards*, *I fiori del male*, *op. cit.*, p. 162. A proposito del rapporto fra Baudelaire e la folla, cfr.: «La folla: nessun altro oggetto si è imposto più autorevolmente ai

microcosmo del mondo intero. Una carità tutta laica e umana, quella di Baudelaire, che per Bufalino rappresentò il frutto più concreto e prezioso di una speculazione intellettuale che contemplava verità fra loro antitetiche, da quella cristiana fino al pensiero negativo che anticipa le istanze del nichilismo esistenzialista, e che impegnarono lo scrittore siciliano in un medesimo travaglio.

---

letterati dell'Ottocento. [...]», e ancora: «la massa è talmente intrinseca a Baudelaire che si cerca invano in lui una descrizione di essa. [...] Baudelaire non descrive la popolazione né la città. E proprio questa rinuncia gli ha permesso di evocare l'una nell'immagine dell'altra. La sua folla è sempre quella della metropoli; la sua Parigi è sempre sovrappopolata». WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus*, op. cit., pp. 99 e segg.

### 1.3 Bufalino e Rimbaud

Uscivo dall'adolescenza come da un reame di febbri e d'oro. La vecchia storia: la donna esigua e dolente, strana e dolce, che bisognava toccare. Poi l'ombra squilla e deride. Fu una storia di paesaggi e di stagioni, inoltre. I miei Autunni, delirare immobile del vespro sul povero oro degli orti, il cielo che si sgretola nel vento; le mie Eitati, vipere in un grappolo di luce, lapidazione del sole. Infine *Le bateau ivre* agonizzato nel rigagnolo<sup>272</sup>.

È il 1944 e mentre nel mondo di fuori l'idolo implacabile della Storia esige un altissimo prezzo di sangue, congedato per ragioni di salute Bufalino che a quest'epoca ha vent'anni, è ricoverato in un sanatorio nei pressi di Palermo e forse morirà. È uno dei periodi più fecondi della formazione dello scrittore che in una fertile corrispondenza con l'amico Angelo Romanò, gli parla e ci parla delle sue sterminate letture. Fra queste, più volte figura la presenza di Arthur Rimbaud che comunque appare come una ripresa, giacché anche la lettura di questo poeta francese figura certamente fra quelle dell'adolescenza dello scrittore. Nelle parole di Bufalino, un breve ricordo di Romanò e di questa lettura:

È morto Angelo Romanò, uno degli ingegni più lucidi, dei cuori nobili della mia generazione. Ci conoscemmo nel '43 sotto le armi, in un corso per allievi ufficiali [...]; marciammo insieme per ore, da Fabriano a Senigallia, reggendoci per la fatica alle code dei muli, ma insistendo impavidamente a discorrere di Rimbaud, di Lucrezio e di Dio<sup>273</sup>.

Quali possano essere state le ragioni del giovanissimo Bufalino per leggere Rimbaud non fa mestieri dirlo, tanto più che, come sostiene Carlo Betocchi in polemica con Carlo Bo<sup>274</sup>, l'opera del poeta francese risulta indispensabile nella formazione di un giovane di qualunque generazione che aspiri a farsi poeta<sup>275</sup>.

---

<sup>272</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù*, op. cit., p. 26.

<sup>273</sup> G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*, in *Opere* / 2, op. cit., p. 847.

<sup>274</sup> La polemica si riferisce agli articoli di botta e risposta apparsi in successione su «Il Frontespizio». Vd. CARLO BETOCCHI *La lezione di Rimbaud* in «Il Frontespizio», anno X, n.7, luglio 1938 e CARLO BO, *Letteratura come vita* in «Il Frontespizio», anno X, n. 8, Agosto 1938.

<sup>275</sup> Una medesima folgorazione ritroviamo per esempio in Andrea Zanzotto che definisce Rimbaud «il poeta dei sette anni» poiché ritrova nella precocità della vocazione poetica del grande francese, la sua stessa. Per tutta la questione, cfr. DONATELLA FAVARETTO «*Les chercheuses de poux*»: Rimbaud et Zanzotto poètes à ...dix-sept ans», in *Nel «melograno di lingue» Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, Firenze University Press 2018, pp. 149-158.

Agiva in Bufalino, lo ribadiamo, una necessità di immedesimazione nei *maudits*, l'urgenza di braccare la verità attraverso la poesia e ovviamente anche la curiosità per un poeta che portava alle estreme conseguenze gli esiti della ricerca di Baudelaire, opponendo il «dire oscuro all'ideologico parlar chiaro», alla *clarté*: un tratto di Baudelaire e della generazione precedente che invece rappresentava per Rimbaud «un aspetto dell'oppressione scolastica»<sup>276</sup>. Non vogliamo operare forzature ma, accanto ad alcune citazioni dirette che possiamo considerare veri e propri «prestiti», intendiamo osservare anche i riferimenti meno diretti, ma che appunto attengono a quel generale atteggiamento di «interdiscorsività» che abbiamo segnalato in *Introduzione*. Qualche eco genericamente rimbaldiana possiamo forse rintracciare nella produzione poetica dell'adolescente Bufalino. Vediamone un breve esempio nella poesia *Illuminamenti*, il cui titolo allude a *Les Illuminations* del poeta francese:

[...] io tornavo d'Oriente ad ogni estate,  
gonfie le navi d'ambra e benzoino;  
[...]  
chiamavo a me le mie tre schiave assire.  
Poi, a sera, dormiva la mia calma  
Anima sapientissima nel cavo  
Di due dune, come se fra due seni [...]»<sup>277</sup>

Se in questo caso possiamo solo cogliere qualche suggestione derivante dalla lettura di Rimbaud, magari visibile nell'atmosfera di esotismo onirico, a Bufalino manca totalmente la visionarietà allucinata dell'inimitabile poeta francese per il quale il sogno fu «il modello di organizzazione del discorso» utile a «sfuggire alla grammatica della visione»<sup>278</sup>, manca l'abbandono estatico che al riaffiorare allo stato di coscienza, trattiene e consegna i baluginamenti di un'esperienza al confine con l'inintellegibile. Bufalino parla, ci dice tutto. Nel reciso rifiuto della funzione rappresentativa della lingua e dunque nel superamento della funzione comunicativa, Rimbaud invece è in ascolto, si dona

<sup>276</sup> Le citazioni sono tratte dall'introduzione di I. Margoni e C. Colletta a ARTHUR RIMBAUD, *Le Illuminazioni*, Rizzoli, 2013, pp. 6-7.

<sup>277</sup> G. BUFALINO, *Illuminamenti*, in *I languori e le furie - quaderni di scuola (1935-1938)*, Il Girasole edizioni, 1955, p. 37

<sup>278</sup> «[...] l'insieme di percezioni e accostamenti che entrano in azione allorché un uomo guarda qualcosa», MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 101.

intero alla sua allucinazione e ne riemerge straziato, sebbene in qualche raro caso, vittorioso del furto di un istante.

Sono tanti i temi rimbaldiani che possono sedurre Bufalino, la claustrofobia mista alla claustrofilia, l'ancoraggio saldissimo alla tradizione e la *révolte* che non teme di toccare l'estremo, la precocità dell'*enfant prodige* che letteralmente spacca il giocattolo della poesia, che la rinvergina e la ricrea libera, l'innescò di una bomba ad orologeria che salterà di lì a poco e cioè subito dopo *Les étrennes des orphelins*, l'agio con cui questo adolescente domina le forme, l'audacia e lo spregio per ogni loro imposizione e infine la deflagrazione, la deriva del linguaggio che annuncia ma non sa dire l'imminenza di una rivelazione che non avviene. Non aggiungiamo qui nulla di nuovo a quanto da più di un secolo si dice di Rimbaud, ma indichiamo sommariamente i tratti che affasciano qualunque lettore vi si accosti e a cui non sfuggì lo stesso Bufalino che questa lirica compose proprio in evidente omaggio a *Le bateau ivre*:

*Osanna delle maree*

Come nel tempo dei diluvi sale  
a coprire le cuspidi degl'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 pavidì spirti.

Voglio buttar nel tuo vortice grave  
le mie noie d'accatto, le mie ire  
mentite, le mie fievoli passioni.

Così possa su te, come una nave  
ebbra di naufragi e di cicloni,  
la mia anima intrepida partire<sup>279</sup>.

Seguendo l'asse delle somiglianze e delle differenze, osserviamo subito un'analogia fra il titolo *Osanna delle maree* e il verso rimbaldiano della terza strofa «le clapotements furieux des marées»; cui segue un richiamo testuale ulteriore, e cioè l'attacco bufaliniano: «Come nel tempo dei diluvi» che è un calco evidente dell'*incipit* della lirica di Rimbaud: «Comme je descendais des fleuves impassibles». Altri «prestiti» sono evidenti nell'espressione «irti scogli»

---

<sup>279</sup> G. BUFALINO, *I languori e le furie*, in *Opere / 2*, op. cit., p. 1266.

coperti dall'«onda» rispetto al verso rimbaldiano «la houle à l'assaut des récifs». Tuttavia, le due liriche appaiono inevitabilmente diverse soprattutto in merito al loro valore.

Sembra infatti che Bufalino costruisca il 'prima' di quanto accade nell'assai noto poemetto di Rimbaud, concludendo la lirica con l'immagine della sua anima che intraprende un viaggio lustrale, un battesimo che lo purifichi e che, nella volontà di affidare al mare «le spoglie sozze» di un «lungo male», si configuri come una specie di fantasia di reinfetamento. Tutt'altro, come è noto, il tono e il senso del componimento rimbaldiano che è fra i più rappresentativi dell'autore: una immensa *rêverie* di liberazione e susseguente deriva, sconquassi e frane d'acqua, dove i trainanti non guidano più nulla e i fiumi lasciano scivolare liberamente, fra «péninsules démarrées» e «tohu-bohus», il battello che danza sui flutti «plus léger qu'un bouchon»<sup>280</sup>. Altre logiche muovono il Rimbaud di *Le bateau ivre*. Logiche d'abolizione di ogni didattica dei passaggi. Qui non c'è un poeta che va al mare, a portare il suo male per depurarsene, e che sogna di deporre la sua anima intrepida su un battello, per liberarla verso il largo: qui c'è solo un battello, e sta sognando: il prima si è fatto reticenza, è precipitato dentro un'ellissi di cui non si fa parola e da cui origina tutta la composizione. Nulla di tutto questo nel giovane Bufalino che tuttavia si addestrava con perizia sui moduli dei *maudits* che in seguito ne sostanzieranno la gravida prosa. All'inizio della sua parabola artistica, che possiamo appunto collocare intorno agli anni dell'adolescenza, Bufalino cerca dunque una verità eminentemente artistica che nei poeti maledetti si declina come fuoco da rubare, che mette il poeta veggente, investito di un ruolo messianico, in comunicazione con un mistero 'religioso' in senso lato. È una verità verso cui coraggiosamente andare senza schemi e schermi protettivi, esponendosi a qualunque rischio, per immersione nell'assoluto, alla ricerca dell'esperienza totale di sensi e spirito. Una verità da ottenere per annegamento, da sfidare fino al rifiuto della Bellezza, fino al punto da restarne bruciati, dannati, come spiega Rimbaud nella celeberrima *Lettre du Voyant*:

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il

---

<sup>280</sup> A. RIMBAUD, *Le bateau ivre*, in *Opere*, Milano, Feltrinelli, 2018, pp. 130-131.

cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! - Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !<sup>281</sup>

A ulteriore riprova della frequentazione giovanile di Rimbaud, restano inoltre le traduzioni di due liriche<sup>282</sup>, *Roman* e *Rêvé pour l'hiver* che Bufalino approntò e che ebbero destini editoriali diversi : la prima troverà collocazione col titolo di *Romanzetto* nella seconda edizione de *L'amaro miele* del 1989 presso Einaudi<sup>283</sup> e verrà poi espunta nell'edizione successiva; la traduzione della seconda lirica di Rimbaud invece, resterà in forma di abbozzo e non verrà mai divulgata. Che un giovanissimo Bufalino abbia scelto di tradurre *Roman*, non può stupirci: un diciassettenne Rimbaud vi compare in veste di io-lirico e come usa fare, in un quadretto solo apparentemente «di maniera» della vita provinciale, demistifica i *clichés* romantici in ordine ai quali il poeta prova una nobile noia che è *taedium vitae*, vive e soprattutto muore per un amore eccezionale ed eterno. A condividere i suoi palpiti, la natura che esprime un paesaggio-stato d'animo e che di conseguenza appare oscuramente rappresentata come ordine turbato da eventi meteorologici calamitosi. Nulla di tutto questo in Rimbaud che come al solito butta all'aria tutto l'edificio e vi sostituisce le sue fantasie di libertà, l'ironia sottesa ad una descrizione della natura ridotta al vialetto di tigli nelle sere di giugno, dove un ragazzino annoiato molla lì birra e limonate e se ne va a spasso, s'imbatte in una leggiadra signorina che lo innamora ma solo fino al mese di Agosto, in barba a tutti gli amori eterni che hanno consolidato l'ideale stesso di «amore romantico» nell'immaginario collettivo. Come stupirsi se un adolescente Bufalino avvezzo a passeggiare lungo il viale principale del suo paesetto di sperduta provincia s'appropria di quella ladra, svagata leggerezza? Ma non è tutto. La lirica *Roman* resta nel cuore di Bufalino fino alla fine della

---

<sup>281</sup> A. RIMBAUD, *Lettre du voyant*, in *Opere*, op. cit., p. 143.

<sup>282</sup> «*Roman* e *Rêvé pour l'hiver* che, scartate da molte edizioni divulgative ed ignorate il più delle volte dalla critica, appartengono alla prima produzione poetica», STEFANA SQUATRITO, *Gesualdo Bufalino e il 'Voleur de feu'. Due percorsi editoriali diversi ma un comune destino per le traduzioni di «Roman» e «Rêvé pour l'hiver»*, in *I Carnets di traduzioni poetiche*, op. cit., p. 112-113.

<sup>283</sup> «In occasione della seconda edizione de *L'amaro miele*, Bufalino fa ristampare la raccolta di poesie aggiungendo due sezioni inedite: *Rimanenze*, contenente una trentina di componimenti esclusi in precedenza per ragioni di merito ed *Esercizi di traduzione* [...]». Ivi, p.117.

sua carriera artistica. Se ne ricorderà nel suo ultimo romanzo, *Tommaso e il fotografo cieco*, il culmine della sua ricerca della verità, una polifonica Babele di citazioni che compongono il grandioso edificio della letteratura:

Lea, dunque. Più giovane di me di trent'anni; vista da presso non più di due volte, e sempre all'ombra del terribile colletto paterno (attenti, è una citazione!) ... Tuttavia un'occasione unica per studiare *d'après nature* sul mio stesso corpus vile le malizie, le innocenze, i progressi, i disastri, gli abbandoni, le estasi della suddetta famigerata affezione, nella sua classica variante del colpo di fulmine di anziano per giovinetta<sup>284</sup>.

Si legga il riferimento in Rimbaud:

[...]  
Lorsque, dans la clarté d'un pâle réverbère,  
Passe une demoiselle aux petits airs charmants,  
Sous l'ombre du faux col effrayant de son père ...<sup>285</sup>

Ricapitoliamo: nella lirica di Rimbaud c'è un ragazzino che si invaghisce di una donna che immaginiamo pressoché coetanea, tant'è che passeggia sotto il controllo rigido del padre.

Nel romanzo di Bufalino c'è invece un anziano signore che si innamora di una leggiadra fanciulla, anch'essa sempre tenuta sotto il controllo del padre: primo indizio.

La citazione rimbaldiana viene sottolineata con un commento metaletterario che peraltro travalica ben due livelli della narrazione, quello del protagonista Tommaso che sta in realtà scrivendo un romanzo e quello del narratore effettivo, Bufalino cioè, che ci avverte «(attenti, è una citazione!)»: secondo indizio.

Poco dopo, Bufalino lancia una specie di indizio in codice ed utilizza un'espressione in lingua francese, «d'après nature» quasi a voler delimitare per noi il campo della citazione: terzo indizio.

Non basta. Si legga più avanti:

[...] è stata la voce, e le cavatine che quella voce ha intonato, ad accendere in me una miccia d'esplosione<sup>286</sup>.

---

<sup>284</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 69.

<sup>285</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Roman*, in *Opere*, op. cit., p. 66.

<sup>286</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 69

Ed ecco il corrispondente di Rimbaud:

Et, comme elle vous trouve immensément naïf,  
Tout en faisant trotter ses petites bottines,  
Elle se tourne, alerte et d'un mouvement vif...  
- Sur vos lèvres alors meurent les cavatines...

IV

Vous êtes amoureux. Loué jusqu'au mois d'août.  
Vous êtes amoureux<sup>287</sup>.  
[...]

Si tratta cioè di un classico esempio di «allusione» costruita come un gioco a scatole cinesi in cui Bufalino è maestro indiscusso, che esige un lettore provveduto, disposto a questa specie di caccia al ladro. E il ‘ladro’ è Bufalino che peraltro, in un altro passo dello stesso romanzo si diverte a nascondere ancora una volta l’identità di Rimbaud:

[...] qui ci vorrebbe, per un confronto fra noi, un metro come quello che misura i moti della terra e del mare: solitario di forza cinque, io; solitari di forza nove, loro! Senza dimenticare il maggiore di tutti: colui che cercò la sua trappa, per paradosso, in mezzo alla gente di contrade remote, trovandovi avventure, pericoli, morte ... il fuggiasco dalle suole di vento – è di lui che sto parlando e della sua sfida insolente ai vecchi bastioni d’Europa. Magari solo per guadagnarsi qualche notte da negriero, sotto lune più lune d’ogni altra, di Charleville o Parigi, sulle petraie dell’Uebi Scebeli!...»<sup>288</sup>

Come si può osservare, qui Bufalino utilizza l’espressione «il fuggiasco dalle suole di vento» che riprende la notissima definizione data da Verlaine a Rimbaud «l’homme aux semelles de vent»<sup>289</sup>. Abbiamo già detto dei numerosi riferimenti più o meno espliciti a Rimbaud, disseminati nel *Carteggio di gioventù*, attestanti questa competenza pregressa e vasta del poeta francese, che di certo non si ferma alla produzione lirica ma comprende le prose di *Une saison en enfer*. Vediamone qualcuno:

---

<sup>287</sup> A. RIMBAUD, *Roman*, in *Opere*, op. cit., p. 66.

<sup>288</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 57.

<sup>289</sup> Ricordiamo che questa espressione compare per la prima volta in una lettera di Delahaye all’amico Verlaine, inviata verso la fine dell’estate 1878 (« ‘l’homme aux semelles de vent’ est décidément lavé. Rien de plus). In seguito, in una lettera del 31 Dicembre 1881 sempre di Delahaye a Verlaine («Sur ton renseignement touchant le ‘Monstre’ [...] je réponds aujourd’hui à Mme Rimbe pour la prier de faire parvenir mon poulet si elle connaît l’adresse exacte de ‘l’homme aux semelles de vent’). Sia chiaro tuttavia che l’origine della definizione resta misteriosa poiché lo stesso Delahaye la pone fra virgolette, dunque come espressione riportata e non sua.

Mi fa così male il passato che ogni volta lo batto o lo abolisco. Mi sono abituato alla disperazione semplice. Ai medici, che in tutti i casi mi ingannerebbero, non chiedo più nulla. Rimpiango i tempi malinconici e dolci in cui del mio male si moriva sempre. *Toto coelo* incurabile, avrei fatto languire più d'una vergine folle sotto la mia bocca condannata, servito le mie grasse enfasi d'angelo vinto e sontuoso<sup>290</sup>.

Si osservi anche questo passaggio tratto da un'altra lettera presente nel *Carteggio*:

Mi ritornano le malinconie musicali dell'adolescenza sui versi senza peso ed è dolce persuadersi così a finire. Votre âme est un paysage choisi ... ; Je suis comme l'empire à la fin de la décadence... ; Beauté des femmes et leur faiblesse et ces mains pâles .... oppure con Samain: Mon âme est une Infante en robe de parade, o con Rimbaud: Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées mon paletot aussi devenait idéal ; - j'allais sous le ciel, Muse, et j'étais ton féal. – Oh, là là que d'amours splendides j'ai rêvées ! – ecc.<sup>291</sup>

Il riferimento qui contenuto è a *Ma bohème*, sonetto apicale della produzione rimbaldiana, canto libero dell'allegro vagabondo, felice evasione e scanzonato rifiuto del sistema. Uno spirito diversissimo anima il giovane poeta francese, rispetto ai drammatici languori del primo Bufalino. Tuttavia, i versi di *Ma Bohème* qui citati da Bufalino fanno sentire subito le ragioni della sua simpatia. Infatti la sua scrittura, lo osserveremo ampiamente nel corso di questa tesi, è sempre caratterizzata da un'aspettativa impossibile, dal sogno dunque, come in quei famosissimi versi rimbaldiani:

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;  
Mon paletot aussi devenait idéal ;  
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;  
Oh ! là ! là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !<sup>292</sup>  
[...]

Si veda anche quest'altro fuggevole omaggio:

<sup>290</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 61. Come già indicato in nota da N. Zago, l'espressione «una vergine folle» è un chiaro riferimento a A. RIMBAUD, *Délires I* – «Vierge Folle, L'époux infernal», in *Une saison en enfer*.

<sup>291</sup> Ci serviamo delle note di N. Zago, curatore del *Carteggio di gioventù*, per osservare che: «I primi tre versi, di Verlaine, sono rispettivamente gl'incipit di *Clair de lune (Les fêtes galantes)*, *Langueur (Jadis et naguère)*, *Sagesse* (I, 5); la poesia citata di Samain fa parte di *Au jardin de l'Infante*; quella di Rimbaud, *Ma bohème*, che Bufalino riferisce con qualche imprecisione, soprattutto nella punteggiatura, di *Poésies*.» G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 70.

<sup>292</sup> A. RIMBAUD *Ma bohème*, in *Opere*, op. cit., p. 76.

Un caso fortunato [...] e la pietà discreta degli amici hanno fatto fiorire sul mio lenzuolo grandi album luminosi e libri, libri amati e irraggiunti. Perdonami, ma non saprò parlarti d'altro, ch  vorrei averti vicino ad assaporare insieme golosamente le legature color cenere come piacevano ad Oscar Wilde, o verde-cavolo come dispiacevano a Rimbaud, e su cui indugio il pollice con un patimento carnale<sup>293</sup>.

Come sempre, Bufalino si immedesima negli autori che legge, li considera modelli in tutti i sensi, suoi *alter ego*<sup>294</sup> che vivono tutte le sue esistenze potenziali e ottiene grazie alla letteratura una specie di vice-vita, un'esistenza posticcia per supplire alla propria, assai meno soddisfacente:

A un certo punto bisogner  forse avere il coraggio di dare uno strattone, partire, andare alla malora. Io penso a Rimbaud sul dorso del cammello, attraverso il deserto e con la gamba in cancrena. Ma la solitudine non mi pare che un agguato, o meglio voglio umilmente dire che ne ho paura e del resto non potrebbe darmi beneficio<sup>295</sup>.

Fino agli ultimi anni, Rimbaud resta per Gesualdo Bufalino una presenza di tanto in tanto rievocata, come per esempio in questa intervista:

Capire me stesso? La mia «opera»? Vogliamo scherzare? Considero da sempre la storia come un cacciatore di cui io sono la selvaggina [...] capire me stesso, giudicarmi, svelarmi   ci  che meno desidero al mondo, ci  che con maggiore ostinazione mi rifiuto di fare. Insomma: «io   un altro» chiedetelo a lui!<sup>296</sup>

Ancora un riferimento a Rimbaud cogliamo in *Bluff di parole*, dove Bufalino si diverte a ideare un gioco che intitola:

*Gioco di Societ *

Associare l'effetto di talune scritture a quello che inducono chimiche e droghe. Per esempio (per rozza approssimazione o per solo sentito dire):

Scrittori-nicotina: Potocki, Hawthorne, Blixen, Nabokov ...

Scrittori-marijuana: Walser, Thoreau, Alain-Fournier, Machado.

<sup>293</sup> G. BUFALINO, A. ROMAN , *Carteggio*, op. cit., p. 69. Forse qui Bufalino fa riferimento al verso «les cieux vert-chou» di A. RIMBAUD, *Mes petites amoureuses*.

<sup>294</sup> «[...] pur non sapendo disegnare, mi   capitato di abbozzare uno schizzo ricorrente:   un individuo con un solo occhio, pieno di facce che si potrebbero moltiplicare all'infinito. Si possono disegnare i profili dell'infinito, ad indicare l'io multiplo, la frantumazione ...», in FEDERICA TIMETO, *Dicerie dell'untore come falsario di se stesso*, «Kalegh », IV, n. 1 / 2, 1  gennaio 1996, p. 6.

<sup>295</sup> G. BUFALINO, A. ROMAN , *Carteggio*, op. cit., p. 113.

<sup>296</sup> G. BUFALINO, *Inchiesta sul XX secolo da Mi pare un secolo. Ritratti e parole*, a cura di Paola Agosti e Giovanna Borgese, Torino. Einaudi, 1992. Poi confluito in G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., p. 960.

Scrittori-anabolizzanti: Miller, Céline, Melville, G. Benn ....  
Scrittori-meprobamato: Proust, Forster, Henry, James...  
Scrittori-LSD: Blake, San Juan de la Cruz, Dante, Rimbaud...<sup>297</sup>

Per poi concludere:

È probabile che alcuni poeti (Rimbaud, Emily Dickinson, Marina Cvetaeva ...) non siano realmente esistiti, siano stati solo visioni in transito sopra la terra<sup>298</sup>.

A quanto osservato, aggiungiamo qualche riferimento a *Rêvé pour l'hiver*<sup>299</sup> di cui, lo ripetiamo, un giovanissimo Gesualdo approntò la traduzione senza poi darvi esito di pubblicazione. Bufalino viene spesso giudicato come traduttore senza che se ne contestualizzi l'attività. Sovente si dimentica di distinguere fra le traduzioni 'professionali' effettuate in età matura e gli esperimenti di un adolescente che semmai ha il merito d'aver anche semplicemente operato delle scelte originali. È questo proprio il caso di *Rêvé pour l'hiver*, una delle liriche per lungo tempo più neglette di Rimbaud per il suo carattere apparentemente puerile, al punto di una «sua totale omissione da autorevoli raccolte antologiche»<sup>300</sup>. Non si è ancora riuscito a capire come facesse l'adolescente Bufalino nella Comiso<sup>301</sup> degli anni '40 a reperire le sue letture sempre così rare, quel che è certo è che faceva delle scelte *stricto sensu* 'straordinarie'. In questo specifico caso per esempio, Bufalino dovette sentire l'importanza di una lirica in seguito considerata paradigmatica dell'opera di Rimbaud. In fuga dal carcere di Charleville, la felicità è un treno di cuscini azzurri dentro un vagone rosa con una ragazza che ci sta. È la febbre dei baci illeciti nelle parti coperte del corpo, la ludica e geniale trovata dell'inseguimento di un ragnetto che liberamente

<sup>297</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, op. cit., p. 932.

<sup>298</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere / I*, op. cit., p. 1031.

<sup>299</sup> STEFANA SQUATRITO, *Gesualdo Bufalino e il 'Voleur de feu'. Due percorsi editoriali diversi ma un comune destino per le traduzioni di «Roman» e «Rêvé pour l'hiver»*, op. cit., p. 140-156.

<sup>300</sup> Ivi, p. 140.

<sup>301</sup> «Comiso è un paese nell'estremo lembo della Sicilia orientale, cresciuto secoli dopo secoli ai piedi degli Iblei, nel punto in cui il monte perde vigore e s'arrende ai vigneti e ai seminativi della pianura. Le case – nane, tozze, ma le rallegra agli stipiti un'improvvisa pergola di gelsomino – in parte salgono versi i primi carrubi della costa; in parte si sporgono sul greto dell'Ippari, ridotto ormai da pozzanghera e ladri d'acqua a una ruga sottile e secca; in parte fanno ressa e cicaliccio attorno a un'antica fontana. Qui la gente è (ma bisogna forse dire era) d'indole operosa, di sangue tiepido e savio, non senza qualche goccia di calcolo, di avarizia: disposta perciò a far festa piena, indigestioni comprese, non più di due volte l'anno, in occasioni delle solennità rivali dell'Annunziata e dell'Addolorata, e anche allora solo per non sfigurare, nella propria ironia e misura ionica, al paragone con le baldanze della vicina Vittoria.» G. BUFALINO, *Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale*, Palermo, Sellerio editore, 1978, p. 3.

s'inerpica nelle zone interdette, dentro le vesti della fanciulla, e che il poeta insegue per stanarlo a forza di baci:

L'hiver, nous irons dans un petit wagon rose  
Avec des coussins bleus.  
Nous serons bien. Un nid de baisers fous repose  
Dans chaque coin moelleux.

Tu fermeras l'œil, pour ne point voir, par la glace,  
Grimacer les ombres des soirs,  
Ces monstruosités hargneuses, populace  
De démons noirs et de loups noirs.

Puis tu te sentiras la joue égratignée...  
Un petit baiser, comme une folle araignée,  
Te courra par le cou...

Et tu me diras : "Cherche !" en inclinant la tête,  
Et nous prendrons du temps à trouver cette bête  
Qui voyage beaucoup ...<sup>302</sup>

Sebbene abbia in seguito abbandonato il progetto di una traduzione completa ed efficace, a Bufalino non dovette sfuggire l'erotismo favoloso e fresco di questa poesia elegantissima, la giovinezza curiosa che emana, la fantasia d'evasione sapientemente costruita sul molteplice viaggio del treno, del ragno, del poeta sul corpo di lei, e più di tutto il suo incantevole dinamismo perpetrato oltre la fine dei versi grazie ai puntini di sospensione finali che «inconcludono» l'attività infaticabile di due giovani che fuggono in un loro personale e laicissimo Eden, il non-luogo del treno in corsa, sottraendosi così al mondo di fuori.

Concludiamo questo breve percorso ricordando l'esergo che Bufalino, mantenendo l'espressione in lingua originale, pone in incipit al *Guerrin Meschino* e che ancora una volta riprende una nota lirica di Rimbaud, il cui incipit suona appunto:

Ô saisons, ô châteaux ...<sup>303</sup>

Un ennesimo omaggio al poeta che dà all'abbrivio del romanzo un tono di nostalgia del tempo irrecuperabile, della *quête* senza scopo in cui una volta di più Bufalino rivede se stesso, al punto da esclamare in una battuta finale:

---

<sup>302</sup> A. RIMBAUD, *Rêvé pour l'hiver*, in *Opere*, op. cit., p. 70.

<sup>303</sup> A. RIMBAUD, *Ô saisons, ô châteaux*, in *Derniers Vers*, in *Opere*, op. cit., p. 182.

Sono io Guerrin Meschino<sup>304</sup>

Come non risentirci un'eco di Flaubert?<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> G. BUFALINO, *Il Guerrin Meschino*, in *Opere/2*, op. cit., p. 426.

<sup>305</sup> Cfr.: MARIA RITA MASTROPAOLO, *Vizi e vezzi del puparo: citazioni e criptocitazioni nel Guerrin Meschino di Gesualdo Bufalino*, op. cit., p. 82. Ricordiamo che «Madame Bovary c'est moi!» è la frase pronunciata dallo scrittore Gustave Flaubert nel 1857 nel processo intentato contro *Madame Bovary*, il suo primo romanzo. Ciò che gli valse maggiormente l'accusa di oltraggio morale fu l'uso che egli fece del 'discorso indiretto libero', specialmente in certi passaggi particolarmente compromettenti che facevano sospettare, da parte dell'autore, un giudizio morale positivo nei confronti delle smoderate passioni della protagonista.

### Bufalino e Mallarmé

Nel 1990, Bufalino pubblica in edizione privata il romanzo *Calende Greche*, con il sottotitolo *Frammenti di una vita immaginaria*; lo ripubblica nel 1992 e «Frammenti» viene sostituito con «Ricordi» a segnalare il passaggio dalla dimensione della fantasia a quella della memoria. L'intenzione è di comporre un'opera a consuntivo, che sintetizzi la vita immaginata e la vita reale dello scrittore, da esibire come paradigma proprio in quanto del tutto priva di qualunque enfasi, della vita di ognuno:

Un tale intento totalizzante, come evidenza nell'introduzione Giuseppe Traina, non appare così lontano da quello di Mallarmé. Considerando il proposito di Bufalino di creare un'opera in divenire in cui anche ai lettori spettava il compito di inserire elementi che «turassero questo o quel buco d'anni e sviluppasse vicende rimaste interrotte o intraviste solo di scorcio»<sup>306</sup>, Traina scrive: «Un'idea che ricorda l'utopia mallarméana del *Livre*, [...]: e il *Libro* di Mallarmé andava strutturato proprio a fogli mobili, per consentire continui spostamenti e ri-combinazioni [...]<sup>307</sup>. Effettivamente le suggestioni mallarméane non mancano: il romanzo, diviso in cinque parti (Nascita, Infanzia e Pubertà, Giovinezza, Maturità, Vecchiaia e Morte) vede l'alternarsi della prima, della seconda e della terza persona all'interno della narrazione, capriccio diegetico che può ben rientrare nelle tante sperimentazioni dell'estetica di Mallarmé; per non parlare dell'intertestualità, visto che in *Calende Greche* numerosi sono i frammenti di testo provenienti da altre opere bufaliniane, pronti nella nuova sede a caricarsi di significati che prima non avevano, o a rafforzare i precedenti (particolare “collage” che il poeta francese spesso applicava nelle sue opere). Manca l'atmosfera misticizzante propria delle opere di Mallarmé, ma l'obiettivo ‘universale’ di Bufalino certo non si discosta più di tanto da quello del poeta francese<sup>308</sup>.

Come si vede, la critica ha già colto il nesso fra i due autori, qui vogliamo provare tuttavia ad aggiungere qualche elemento.

«Miele» e «zolfo», «sirena celeste e scura» ma soprattutto «cenere» e «oro» sono referenti che ricorrono continuamente in Bufalino, nell'atto di definire la

<sup>306</sup> Dall'intervista di MASSIMO ONOFRI a Gesualdo Bufalino, *Autoritratto con personaggio*, in «Nuove Effemeridi», n. 18, Palermo, 1992, p. 29.

<sup>307</sup> GIUSEPPE TRAINA, Introduzione a G. BUFALINO, *Calende Greche* (1992), Milano, ed. Bompiani 2009, p. VIII.

<sup>308</sup> MARCO CICIRELLO, *Bufalino tra Proust e Mallarmé: due letture di «Calende Greche»*, in «Picwick.it», 01 Agosto 2013, consultabile online. Ultima data di consultazione, 1 Settembre, 2018.

Sicilia<sup>309</sup>. In particolare l'accostamento «cenere» e «oro», ossimorico come praticamente ciascuno di quelli conati per descrivere l'isola emblema di tutti i contrasti e coacervo delle verità che qui coesistono, è in realtà un tipico esempio di «imitazione» in questo caso di Mallarmé e si può ritrovare proprio in *L'après-midi d'un faune* che Bufalino tradusse in parte e di cui si conserva ancora il manoscritto<sup>310</sup>. Nella nota lirica mallarmeana il poeta fa ben due riferimenti alla Sicilia, in particolare alle sue coste e all'Etna, e l'ossimoro desunto da Bufalino che è appunto presente come «à l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte», è direttamente riferito all'isola:

[...]  
 O bords siciliens d'un calme marécage  
 Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage,  
 Tacite sous les fleurs d'étincelles, contez [...]  
 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,  
 Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure ;  
 Et notre sang, épris de qui le va saisir,  
 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.  
 A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte  
 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte :  
 Etna ! C'est parmi toi visité de Vénus  
 Sur ta lave posant ses talons ingénus,  
 Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme.  
 Je tiens la reine !<sup>311</sup>  
 [...]

Che Mallarmé abbia costituito uno degli autori amati da Bufalino ce lo dicono le traduzioni quasi complete di ben quattro liriche mallarmeane<sup>312</sup>, i numerosi riferimenti espliciti presenti nell'opera dello scrittore siciliano<sup>313</sup>, ma più ancora la sua attività di lettore che in questo caso appare documentata in modo incontrovertibile. Presente in Fondazione infatti, «c'è una raccolta di Stéphane

<sup>309</sup> Esempi in tutta la produzione, ma numerosi in G. BUFALINO, *La luce e il lutto*, in *Opere/1*, op. cit., p. 1131, *passim*.

<sup>310</sup> Per un'analisi approfondita delle traduzioni mallarmeane di Bufalino, si rimanda al saggio di STEFANA SQUATRITO, *Bufalino e l'oscura polifonia dell'assenza: la sfida di tradurre Mallarmé*, in *I Carnets di traduzioni poetiche - un inedito di Gesualdo Bufalino*, op. cit., pp. 15-37.

<sup>311</sup> STÉPHANE MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, in *Œuvres complètes*, tome I - Édition de Bertrand Marchal - Nouvelle édition, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 65), Paris, Gallimard, 1998, pp. 163-166.

<sup>312</sup> In particolare, Bufalino tradusse i primi nove versi di *L'après-midi d'un faune*; tradusse invece interamente *Sonnet-en-x*; *Toute Orgueil fume-t-il du soir*; *Surgi de la croupe et du bond*; *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*.

<sup>313</sup> Per esempio, l'espressione «... l'Azzurro addolcito d'ottobre pallido e puro, che specchia il suo languore infinito nei grandi bacini e lascia, sull'acqua morta dov'erra col vento la fulva agonia delle foglie scavando un gelido varco, trascinarsi il sole giallo con obliquo raggio», contenuta in S. MALLARMÉ, *Sospiro*, è citata da Bufalino senza una premessa né alcun altro commento in *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., p. 879.

Mallarmé annotata in maniera irripetibile»<sup>314</sup>. Possiamo comprendere le ragioni della simpatia che lega lo scrittore siciliano al poeta che si colloca fra il dandismo nostalgico di Baudelaire e l'azzardo centrifugo di Rimbaud, che porta alle conseguenze estreme i frutti di operazioni di cesello come per esempio quella messa in atto da Héredia, altro autore che Bufalino lesse e tradusse da giovane<sup>315</sup>, tuttavia il tentativo di Bufalino di imitare Mallarmé sconta l'impossibilità di abbandonarsi del tutto all'estasi. Lo abbiamo già osservato altrove, Bufalino non sa prescindere dall'ansia di rivelare il senso che in una certa misura è il bisogno di scoprire la verità veicolata dalla forma dell'arte: per quanti sforzi faccia, ogni sua operazione sia essa letteraria o traduttiva reca sempre il carico del significato o comunque un sovraccarico di sintassi, e manca in definitiva di un sufficiente livello di rarefazione<sup>316</sup>.

Dev'essere stato tuttavia anche questo suo limite a spingerlo alla lettura e alla traduzione di Mallarmé maestro della poesia come mistero contro tutte le curiosità ipocrite, forma aristocratica per antonomasia, codice per iniziati. Non possiamo datare con esattezza il momento della scoperta di Mallarmé da parte di Bufalino, sebbene possiamo immaginare che lo abbia studiato su qualche antologia scolastica ai tempi del liceo, siamo tuttavia in grado di stabilire che nel 1944 lo scrittore ne avesse già una significativa conoscenza e che si cimentasse nella traduzione dei suoi testi. In una lettera indirizzata all'amico Angelo Romanò del 1944 infatti, Bufalino dice:

Leggo anch'io moltissimo. Guarda: Pusckin, Joyce, Stevenson, Hoffmann sono le mie letture recenti, ma imparo con discrezione a odiare Pirandello, deliro per le *Liaisons dangereuses*, e poi Rilke, Block (conosci? È il più grande poeta sovietico), Apollinaire, e infine le Airinghe penali di Enrico Ferri e i romanzi di Philo Vance!

<sup>314</sup> ANDREA ACCARDI, *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, «Esperienze Letterarie», 33 Pisa-Roma, F. Serra, 2008, pp. 91-109. L'edizione a cui si riferisce Accardi è S. MALLARMÉ, *Poesie*; a cura di Elisa Michel Frisia, Milano, Denti, 1946. I

<sup>315</sup> «A 17 anni mi muovevo con ingenuità dietro i *Trophées* di Héredia e *L'Intermezzo* di D'Annunzio.» G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù*, op. cit., p. 26. Cfr. anche: ADRIANA BONFORTE, *Bufalino traduce «L'Esclave» di Héredia: esempio di «entropie» o semplice «exercice de style»?* AA. VV., *I Carnets di traduzioni poetiche - un inedito di Gesualdo Bufalino*, op. cit., pp. 39-62.

<sup>316</sup> «L'azione procede; gli oggetti sono facilmente recuperabili. È chiaro su quale differenza di peso viaggiano i due discorsi poetici: le distese rarefatte di Mallarmé non conoscono l'ingombro delle presenze fortemente voluto da Bufalino, la sua dittatura infantile sul mondo.» A. ACCARDI, *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, op. cit., p. 106.

Poi prima di colazione straccamente Mallarmé, o invento titoli dinanzi a quaderni bianchi. E la radio, dieci ore al giorno.<sup>317</sup>

E più avanti, in una lettera dello stesso anno,

Di libri e d'altro per ora non so aver voglia. L'altro ieri però, a Palermo, ho comprato Saba e De Libero, e un libretto di Bo su Mallarmé. Ma sono intonsi<sup>318</sup>.

Emozionante infine risulta il riferimento a Mallarmé in una lettera scritta «in codice» per sfuggire alla censura fascista, in cui al poeta francese del mistero per antonomasia, Bufalino affida il suo criptico messaggio:

[...] l'unica soluzione possibile rimane quella di Mallarmé: *Lever l'ancre pour une exotique nature*<sup>319</sup>.

Come ci spiega il curatore del *Carteggio*, Nunzio Zago:

Scartata l'ipotesi militare per inettitudine, qui Bufalino insiste sulla fuga all'estero, servendosi d'una nota poesia di Mallarmé, *Brise Marine*: ... «Je partirai! Steamer balançant ta mâtûre, / Lève l'ancre pour une exotique nature!»<sup>320</sup>

Alla stessa poesia, ma questa volta con intento ironico, Bufalino farà riferimento in anni assai più tardi in un aforisma de *Il Malpensante*:

La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres ... Letti e scordati<sup>321</sup>.

Il giovane Bufalino sentiva questo fascino, aspirava a inserirsi in una comunicazione ideale, entrare in una cerchia di pochi eletti e, stupefatto dal divorzio fra il senso e la parola si cimentava a trovare la verità della poesia in sé. Non ci stupisce inoltre che alcuni temi mallarmeiani lo abbiano sedotto. Si pensi all'andante funereo delle poesie giovanili di Mallarmé, in cui mentre infanzia e giovinezza sono evocati mostrano nel contempo la carie che ne smorza ogni fasto:

---

<sup>317</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù*, op. cit., p. 56.

<sup>318</sup> Ivi, p. 136. Il libro a cui Bufalino si riferisce è C. BO, *Mallarmé*, Milano, Rosa e Ballo, 1945 ed è presente presso la Biblioteca della Fondazione. Ad attestarne l'avvenuta lettura, abbiamo una pagina piegata in funzione di segnalibro e alcune note manoscritte di Bufalino. Si rileva inoltre un piccolo ritaglio di giornale inserito fra le pagine.

<sup>319</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù*, op. cit., p. 48.

<sup>320</sup> Vd. nota a cura di N. Zago, *Ibidem*.

<sup>321</sup> G. BUFALINO, *Il Malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1093.

Non ! – La rose qui naît sur une tresse blonde  
Au bal, quand le cœur rêve, et l'horizon est beau,  
Ne doit point se faner demain sur un tombeau !<sup>322</sup>

Naturalmente qui non vogliamo istituire nessuna corrispondenza diretta fra i due autori, ma richiamare una volta di più come certe atmosfere possano essere condivise e collegate da rapporti di «interdiscorsività». Si veda pertanto questo passaggio tratto da *Argo il cieco* di Bufalino, dove il protagonista che partecipa ad un «Gran ballo, dalle dieci all'una di notte»<sup>323</sup> esprime una medesima nostalgia del presente, sente cioè la prossimità della fine pur in presenza di un tempo felice:

Venne il giorno del gran ballo all'aperto, un martedì sera, ch'era il ferragosto del cinquantuno. [...] turbina il girotondo di commovente illusione, girano dame con cavalieri, sorridono, ridono i futuri defunti, le future buonanime del millenovecentonovantanove ... Ignari che un'orda invisibile di neonati e neonate, chiusa per ora nei loro lombi, nelle loro pance fasciate di seta, li avrà presto respinti nel fosso; ignari che l'orda stupida del futuro galoppa invisibile dietro di loro, incalza alle reni con una lancia questo minuto di volatile, inutile felicità...<sup>324</sup>

Si veda il dolore espresso da Mallarmé con ritmo di *thrénos* che anima la rievocazione di un passato interdetto per sempre, cui neppure la parola poetica riesce ad attingere:

Hier ! – Hier ! Il est bien loin !  
Le temps a soufflé dans sa voile...  
[...]  
Hier ne peut plus revenir !  
Hier, la fleur pâlie ! ... hier, le rocher sombre  
Qui, géant, se dressait, et qu'a rongé le flot !  
Hier, un soleil mort ! Une gloire dans l'ombre !  
Hier ! ... qui fut ma vie, et qui n'est plus qu'un mot !<sup>325</sup>

Lo ribadiamo, senza indicare una filiazione diretta, vogliamo tuttavia rievocare alcuni passi, ancora una volta da *Argo il cieco*, per metterne in luce una similarità di intenti:

---

<sup>322</sup> S. MALLARMÉ, *Sa fosse est creusée!...*, da *Poèmes d'enfance et de jeunesse*, in *Oeuvres Complètes, Poésies et autres poèmes*, Bibliothèque de la Pléiade, Flammarion et Cie, 1998, pp. 198-200.

<sup>323</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 352.

<sup>324</sup> Ivi, p. 353.

<sup>325</sup> S. MALLARMÉ, *Sa fosse est creusée! ...*, op. cit., p. 199.

Patisco l'ingombro enorme d'ogni ieri, mio e degli altri, mio e della storia, d'ogni nascita, morte e destino...<sup>326</sup>

Si osservi ancora una delle poesie di Mallarmé dedicate alla sorellina, dove lo scandalo della sua morte prematura appare tanto più inaccettabile quanto maggiore è la labilità della memoria stessa che non salva niente e sancisce l'inermità della parola poetica che non fornisce appigli né consente risarcimenti di sorta:

[...]  
De tout que reste-t-il ? Que nous sommes peut-on montrer ?  
Un nom ! Sur un cercueil où je ne puis pleurer !  
Un nom ! Qu'effaceront le temps et le lierre !  
Un nom ! Couvert de pleurs, demain de poussière  
Et tout est dit !<sup>327</sup>

Leggiamo questo passo di Bufalino, che registra una volta la contesa fra memoria e morte che risulta forse nello scrittore siciliano, il tema più ricorrente:

[...] di quei nostri minuti ormai niente. Mi sbigottisce sempre, a pensarci, il cimitero innumerevole dei minuti: ognuno simile a un moto d'onda, a un'ondulazione d'onde nel mare. Che muore, rinasce, di cui non rimane memoria<sup>328</sup>.

Abbiamo magari azzardato qualche arbitrio interpretativo, nel voler rintracciare affinità tematiche e tonali, ma il rapporto che lega Bufalino a Mallarmé è attestato anche da ulteriori numerosi riscontri oggettivi. Bufalino per esempio richiama «l'espoir inassouvi d'innocence», parlando del concetto di Eden in *Cere Perse*<sup>329</sup> e soprattutto rievoca il poeta francese in un'intervista dove alla domanda: «Lei ha affermato più volte di saper "scrivere bene". Cosa vuol dire?» Bufalino risponde:

Significa organizzare dentro di sé una musica di parole; giocare con la prosa come se fosse poesia; ricercare delle cadenze, «repandre à la musique son bien», come diceva Mallarmé, questa è una delle mie ambizioni: rubare alla musica la sua dolcezza e il suo fascino<sup>330</sup>.

<sup>326</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 313.

<sup>327</sup> S. MALLARMÉ, *Sa fosse est creusée! ...*, op. cit., p. 199.

<sup>328</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 335.

<sup>329</sup> G. BUFALINO, *Cere Perse*, in *Opere / I*, op. cit., p. 941.

<sup>330</sup> G. BUFALINO, Intervista *Infedele è la memoria* di M. JAKOB, presente in G. BUFALINO, *Opere / 2*, op. cit., p. 1383.

In aggiunta a ciò, ricordiamo inoltre che Bufalino corredò di annotazioni manoscritte il volume di poesie di Mallarmé che, lo abbiamo già detto, è presente nella biblioteca della Fondazione. Ne riportiamo qui solo un esempio a paradigma di quello che in queste annotazioni si può trovare, e rimandiamo il lettore eventualmente interessato ai testi di studio riportati in nota che hanno già passato al vaglio dette annotazioni bufaliniane<sup>331</sup>. Prendiamo dunque questa poesia che Mallarmé compone per l'amatissima figlia Geneviève, una specie di *cadeau* di papà:

*Autre Éventail de Mademoiselle Mallarmé*

Ô rêveuse, pour que je plonge  
Au pur délice sans chemin,  
Sache, par un subtil mensonge,  
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule  
Te vient à chaque battement  
Dont le coup prisonnier recule  
L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne  
L'espace comme un grand baiser  
Qui, fou de naître pour personne,  
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche  
Ainsi qu'un rire enseveli  
Se couler du coin de ta bouche  
Au fond de l'unanime pli !

Le sceptre des rivages roses  
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,  
Ce blanc vol fermé que tu poses  
Contre le feu d'un bracelet<sup>332</sup>.

Nei commenti apposti a matita al margine di questo testo, Bufalino cerca di ricostruire i pezzi mancanti dei passaggi più ellittici e di rintracciare così alcuni blocchi di senso che sebbene slegati fra loro, ed è proprio questa la grande capacità di Mallarmé, costituiscono tuttavia un insieme perfettamente coeso, giacché il senso appare in essi «disseminato». A margine della prima strofa di questa lirica, troviamo scritto:

---

<sup>331</sup> In particolar modo, qui facciamo ampio ricorso allo studio di A. ACCARDI, *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, op. cit.

<sup>332</sup> STÉPHANE MALLARMÉ, *Autre Éventail de Mademoiselle*, in *Tutte le poesie*, Roma, Newton & Compton, 1990, p. 166.

Il battito sommuove l'aria / che si spande in cerchi / concentrici,  
allontanando / l'orizzonte.

Già nelle considerazioni che Andrea Accardi<sup>333</sup> fa su queste annotazioni al testo apposte a matita da Bufalino, viene osservata la grazia delicata dell'immagine mallarmeana che colpisce lo scrittore, la potenza dell'amore paterno per la figlia Geneviève che si traduce nella sproporzione di un colpo di ventaglio che ha la capacità di far arretrare addirittura la linea dell'orizzonte, che indietreggia a causa del lieve spostamento d'aria. Noi ci limitiamo a sottolineare il fatto evidente che i commenti bufaliniani non sono tentativi di traduzione dei versi del poeta francese ma qualcosa di più, e cioè tentativi di traduzione dei loro effetti. Bufalino cerca di riempire il vuoto della reticenza che l'immagine di Mallarmé lascia al lettore e alla sua immaginazione. Se infatti il poeta parla semplicemente di un ventaglio «dont le coup [...] recule l'horizon», Bufalino traduce e articola le conseguenze di quel gesto che detta un'altra immagine solo suggerita da Mallarmé, e cioè quella dell'aria che in cerchi concentrici si spande al ritmo del ventaglio, producendo così un arretramento ritmico e progressivo della linea dell'orizzonte.

Nell'intenzione di cogliere il significato profondo e criptato della poesia di Mallarmé, Bufalino cerca insomma di 'coniugare il paradigma' di ogni immagine costruita dal poeta, di espandere il messaggio compresso nelle parole e diluire il grumo dove s'addensa tutto il senso che Mallarmé fornisce in una forma straordinariamente concentrata e inevitabilmente oscura. Alla quarta strofa, Bufalino annota così:

Il ventaglio, aperto, si / posa sulla bocca della / fanciulla, raccoglie  
il / riso di lei nell'una e / plurima piega del / fondo.

Osserviamo anche in questo caso come Bufalino proceda ad articolare l'immagine appena suggerita da Mallarmé, giacché individua bene come «l'unanime pli» sintetizzi in un'espressione unica le pieghe del ventaglio e quelle all'angolo della bocca della fanciulla.

---

<sup>333</sup> A. ACCARDI, *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, op. cit.

Fin qui abbiamo rapidamente osservato qualche ragione di interesse di Bufalino per Mallarmé, le traduzioni di quattro liriche del poeta francese, le annotazioni a margine che il Bufalino lettore appone ai testi, i riferimenti presenti nelle lettere ad un amico. Ricordiamo infine che, in dichiarato omaggio al poeta francese, Bufalino scrisse due liriche: una intitolata proprio *Pomeriggio d'un fauno minore* e una intitolata *Bagnante*, due testi entrambi presenti nella seconda edizione de *L'Amaro miele* dell'82 e in seguito espunti, nell'edizione dell'89. *Pomeriggio d'un fauno minore* è una sorta di ripresa appunto 'in tono minore' del capolavoro di Mallarmé *Après-midi d'un faune* che, è noto, costruisce una grandiosa *rêverie* animata da un vitalismo panico e permeata di una forte componente d'erotica ebbrezza, immaginata in un paesaggio dichiaratamente siciliano:

Minore è il progetto, così la disponibilità al rischio; il fauno appare più malizioso, le quattro strofette hanno una cadenza scherzosa. Ma nel finale si raccolgono insieme l'apprensione dei congedi, e la grandezza di certe rinunce: la poesia ritorna alla temperatura degli uomini, che non è quella delle stelle<sup>334</sup>.

La lirica di Bufalino tenta un recupero dell'ambientazione e in un componimento assai più conciso del modello mallarmeano inserisce una scena dal sapore voyeuristico, riduce i personaggi a due, trasforma la fantasia vitalistica di Mallarmé dominata da una gioiosa sensualità, in una breve e lapidaria fantasia tanatica dove la donna, con freddo volto di morte, conduce il fauno che ha osato guardarla di nascosto verso un luogo di dannazione. Manca qui il desiderio che muove Mallarmé alla composizione della lirica:

Ces nymphes, je les veux perpétuer<sup>335</sup>.

Manca la domanda toccante che dà avvio al grande affresco mallarmeano:

Aimai-je un rêve ?  
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève  
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais  
Bois même, prouve, hélas ! Que bien seul je m'offrais  
Pour triomphe la faute idéale de roses<sup>336</sup>.

<sup>334</sup> A. ACCARDI, *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, op. cit., p. 107.

<sup>335</sup> S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 134.

<sup>336</sup> S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 134.

Al «souhait de tes sens fabuleux», alla «frayeur secrète de la chair» dove «notre sang, épris de qui le va saisir, / Coule pour tout l'essaim éternel du désir», Bufalino oppone un breve quadretto contro-idillico di una donna che, sul punto di immergersi nel fiume<sup>337</sup>, si spoglia presso una vigna, in presenza di animali sinistri. Allo sguardo illanguidito ed estatico del poeta francese che contempla il groviglio sensuale e perturbante di due ninfe che d'un tratto dileguano lasciando dietro di sé un'ombra che il poeta «sta per vedere», Bufalino contrappone una scena di brutta sessualità del tutto priva di rapimento e ricondotta all'orizzonte fisiologico minimo del respiro affannoso di un fauno dallo «sguardo losco», ribadita per di più da una metrica chiusa e martellante di ottonari in rima alternata, che tralascia ogni rapporto con i maestosi alessandrini mallarmeani. Ne riportiamo il testo per intero:

Presso la foce è la vigna  
dove segreta ti spogli  
Fra la donnola maligna  
E il pavone che gorgoglia.

Col piede intriso di terra  
Nel flutto facile scalci,  
ignara che ti fa guerra  
un occhio losco fra i tralci.

Ma se scoppiando improvviso  
Dietro la siepe d'opunzie  
Un breve ansito o riso  
L'ilare furto denunzi,

ecco ti volti, già t'armi,  
altera come la morte,  
muta t'avanzi, mi porti  
dove non posso salvarmi<sup>338</sup>.

Un'ultima nota vogliamo dedicare a questo densissimo rapporto che Bufalino instaurò con Mallarmé<sup>339</sup>, riportando qui notizia dell'omaggio che gli rende nel suo ultimo romanzo, *Tommaso e il fotografo cieco* in *Lettera di Capodanno*:

<sup>337</sup> Ricordiamo che anche nella poesia di Mallarmé il paesaggio è quello siciliano, tratteggiato secondo i canoni pittoreschi del tempo, e la scena è immaginata nei pressi di uno stagno tranquillo: «O bords siciliens d'un calme marécage [...]».

<sup>338</sup> *Pomeriggio d'un fauno minore*, in G. BUFALINO, *L'Amaro miele*, seconda edizione, Torino, Einaudi, 1989, p. 153.

<sup>339</sup> Solo un cenno breve aggiungiamo a proposito di *Bagnante*, una lirica bufaliniana in cui agisce proprio la lettura della mallarmeana *Petir Air*: poiché un'analisi dettagliata di questa poesia di Mallarmé e dei suoi echi su *Bagnante* è già stata effettuata da Andrea Accardi, rimandiamo al suo saggio qui più volte citato.

Dicono che *repetita iuvant*;  
 che il primo bacio è insipido, ma è il secondo che conta;  
 che il bis d'un minuto radioso  
 s'insaporisce d'un miele che ci sfuggì quella sera ...  
 Ma l'anno che ritorna col suo rauco olifante  
 a soffiarcì dentro le orecchie  
 l'ennesima Roncisvalle,  
 e ingrossa i fiumi, impoverisce gli alberi;  
 l'anno che nello specchio del bagno consegna  
 a uno svogliato rasoio la barba sempre più bianca;  
 l'anno che cresce su sé con l'ingordigia dei numeri,  
 sgranando sul calendario  
 il recidivo blues del Mai più ...  
 chi oserebbe dire che meriti la festa del Benvenuto?  
 chi potrebbe giurare che non sia peggio degli altri?  
 Il male si moltiplica e *repetita non iuvant*.  
 Eppure ...  
 Eppure nella tombola arcana del Possibile  
 fra i dadi e il caso la partita è aperta;  
 gonfiano fiori insoliti il grembo d'una zolla;  
 lune mai viste inonderanno il cielo;  
 due ragazzi in un giardino  
 si scambieranno i telefoni, i nomi,  
 stupiti di chiamarsi Adamo ed Eva;  
 verrà sotto i balconi  
 un cieco venditore d'almanacchi  
 a persuaderci di vivere ...  
 Crediamogli un'ultima volta<sup>340</sup>.

È a tutti noto che il poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* rappresenta l'acme di tutta la ricerca mallarmeana e più in generale della poesia simbolista. Nel complessivo naufragio che è l'esistenza di un uomo nocchiero infatti

Hors d'anciens calculs  
 Où la manœuvre avec l'âge oubliée  
 Jadis il empoignait la barre<sup>341</sup>

è iscritto il naufragio della poesia stessa che vediamo tuttavia riemergere proprio come da una tempesta, o da una gigantesca conflagrazione<sup>342</sup> dove tutto è andato in pezzi: il linguaggio, il senso, la fede nella seppur laica divinità che è il destino, dove il disegno esiste. Apparentemente metafora della casualità, il colpo di dadi pur con tutte le sue combinazioni possibili non potrà mai competere

<sup>340</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, op. cit., p. 162.

<sup>341</sup> S. MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in S. MALLARMÉ, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 418.

<sup>342</sup> « [...] surgi / inférant / de cette conflagraction / que se / comme on menace / l'unique Nombre qui ne peut pas / hésite cadavre par le bras / plutôt / que de jouer / en maniaque chenu / la partie / au nom des flots / un / naufrage cela / [...] », S. MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in S. MALLARMÉ, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 418.

col Caso, le cui combinazioni sono infinite. Stelle isolate nel vuoto siderale delle pause bianche, le parole di Mallarmé suonano come: «une élévation ordinaire verse l'absence»<sup>343</sup> e riaffiorano, relitti galleggianti di un mistero dominato dall'oscura forza del Caso:

[...]  
Une insinuation  
Au silence  
Dans quelque proche  
Vultige  
Simple  
Enroulée avec ironie  
Où  
Le mystère précipité  
Hurlé  
Tourbillon d'hilarité et d'horreur<sup>344</sup>

Un mistero che non può essere dato mai. Restano i bagliori dell'ineffabile che il poeta, stanco risalendo dall'abisso, pronuncia come un definitivo scacco. Forse per questo Mallarmé sentì il dubbio d'aver compiuto «un atto di demenza»<sup>345</sup>. Forse per questo, prima di morire, tornò sul *Coup de dès*<sup>346</sup>. Bufalino vi fa un cenno breve, inserito in un testo che in fondo è quasi un bilancio sul limite di una vita dominata dalla reiterazione, stanca talora eppure tal'altra foriera di una gratificazione maggiore, laddove per esempio possa esserci sfuggito il valore delle cose:

Dicono che *repetita iuvant*;  
che il secondo bacio è più sapiente del primo,  
che il bis d'un minuto felice  
s'insaporisce d'un miele che ci sfuggì quella sera...

L'occasione del bis, la possibilità della replica che tuttavia offre anche una seconda occasione al male, una potenzialità di raddoppiamento.

Eppure ...  
Eppure nella tombola arcana del Possibile  
Fra i dadi e il caso la partita è aperta;

---

<sup>343</sup> Ivi, p. 430.

<sup>344</sup> Ivi, p. 422.

<sup>345</sup> Per tutta la questione, cfr.: PAUL VALÉRY, *Variété II*, Paris, 1929, pp. 169 e segg.

<sup>346</sup> Per questa questione, rimandiamo a S. MALLARMÉ - *Tutte le poesie*, a cura di M. Grillandi, *op. cit.*, pp. 454-456.

Nella sua incessante ricerca di verità che non approda, Bufalino lascia aperto uno spiraglio alla possibilità che essa consista in una felicità fuggevole che tuttavia la vita può sempre riservare.

Crediamogli un'ultima volta<sup>347</sup>.

---

<sup>347</sup> Con questo verso si conclude la lirica *Lettera di Capodanno* in cui Bufalino rende contemporaneamente omaggio a Paul Valéry, parafrasandone il noto verso del *Cimetière marin* «La mer, la mer, toujours recommencée!», che Bufalino trasforma in «Le temps, le temps toujours recommencé...»; e a Mallarmé, rievocato nei versi «Eppure nella tombola arcana del Possibile / fra i dadi e il caso la partita è aperta;» G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 162.

## 1.5

### Bufalino e Toulet

Abbiamo più volte ribadito che in ragione della tarda e pressoché complessiva pubblicazione di opere già quasi tutte o in buona parte compiute, la produzione *omnia* di Bufalino ci si presenta come un *opus unicum* disseminato di rimandi interni, in cui per esempio in scritti del ‘primo Bufalino’ si trovano citazioni di scritti assai successivi e viceversa, una specie di meccanismo ad orologeria in cui tutti i pezzi rispettano una logica compositiva globale, tale per cui non c’è uno solo degli esperimenti letterari dell’autore che non partecipi già di questa sintesi. Solo in parte, i testi di Bufalino caratterizzano un determinato momento storico della vita dell’autore. Essi infatti hanno anche un valore atemporale e assoluto, poiché frutto di una revisione e di una pratica compositiva che, a differenza di quanto di norma più comunemente accade in altri autori, procede in taluni casi quasi a consuntivo, e cioè avendo già buona parte del materiale disponibile, che infatti viene editato poco alla volta ma che già vanta già una relativa consistenza. Di questo *opus unicum*<sup>348</sup> fanno parte anche le traduzioni che, quasi tutte proposte dallo stesso autore, presentano temi, suggestioni, ragioni soprattutto che ci chiariscono l’identità di Bufalino. Non siamo in grado di datare l’inizio della passione che Bufalino nutrì per Toulet, ma certamente possiamo immaginare che essa abbia preso piede in una fase giovanile e che sia poi maturata in scelta traduttiva, solo negli anni più tardi e cioè in quelli in cui la competenza linguistica era divenuta più ferma e soprattutto esistevano ormai le condizioni oggettive per un approccio ‘professionale’ al poeta francese. Sebbene non di tutti gli esperimenti traduttivi abbiamo in possesso la documentazione che ci permetta di risalire esattamente alla vicenda editoriale che le caratterizzò, con certezza possiamo dire che la proposta delle *Contrerimes* di Toulet alla casa editrice Sellerio venne proprio da Bufalino che in questo autore ritrovava movenze che aveva fatto sue<sup>349</sup>: trasgressione di genere,

---

<sup>348</sup> È lo stesso autore a parlare di «un’unica sfaccettata e tautologica prosopopea», in G. BUFALINO, *Opere/1*, Introduzione di Maria Corti, *op. cit.*, p. XI.

<sup>349</sup> «Sulle *Controrime* di Toulet mi sono affilato lungamente. Sempre per mio piacere, s’intende: anche se quella mia traduzione delle *Controrime* sta ora per pubblicarsi.» LEONARDO SCIASCIA, *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista a Bufalino, in G. BUFALINO, *Opere/2 op. cit.*, p. 1317.

isolamento e claustrofilia, impeccabilità di stile che non intende rinunciare alla significazione profonda, unitamente ai temi del tempo, della donna, dell'amore sono gli interessi che spingono Bufalino a proporre a Sellerio l'edizione delle *Controrime* di Toulet, che egli annovera fra i suoi cinque poeti preferiti<sup>350</sup>, nonché una accorata volontà di affrancarlo dallo

[...] stereotipo di *petit maître* dell'effimero: figura di gaudente d'annata e di conservatore poco illuminato, a cui andrebbe soltanto dato merito di una morte intelligente [...]<sup>351</sup>

Toulet è inserito nel gruppo dei *Fantaisistes* che assunsero la lezione del Simbolismo rifiutandone tuttavia i moduli stanchi, la capziosità delle immagini che più acquisivano pregnanza visiva e più si svuotavano di senso: costruite con lo scopo di illuminare la realtà fosse pure d'un baleno breve, le immagini dei simbolisti si accumulavano, si sovrapponevano al senso e ne decretavano una definitiva oscurità. Animati da una poesia improntata a freschezza e semplicità espressiva, i *fantaisistes* riscoprivano l'arte di illuminare di sogno i grigiori del quotidiano, la banalità di ambienti e situazioni di per sé prive di sviluppi esaltanti, badando a costruire attraverso uno sforzo di elaborazione formale 'alessandrino', utilizziamo qui l'aggettivo non a caso dato che parliamo appunto di scrittori di solida formazione classicista, un equilibrio delicato che esprimesse spontaneità, naturalezza:

Ricordiamo [...] Paul Jean Toulet, certo lo scrittore più interessante tra i «fantaisistes», che inseguivano un mito di freschezza e semplicità espressiva, volendo liberarsi delle oscurità del Simbolismo: e dunque alle aperture fantastiche conferivano un valore polemico<sup>352</sup>.

Quale sia stata la fascinazione che Bufalino dovette subire in particolare dalla poesia toulettiana, ci sembra evidente<sup>353</sup>: inventore della *controrima*, un genere

---

<sup>350</sup> «Leopardi, Dante, Gongora, Baudelaire, Toulet», da *Questionario Proust*, in G. BUFALINO, *Bluff di parole, Opere/2, op. cit.*, p. 956.

<sup>351</sup> E più avanti: «A noi piace credere, contro di lui, che Toulet sia qualcosa di più che un epigrammista o un prezioso epigono della Pléiade», PAUL JEAN TOULET, *Controrime* - Introduzione e traduzione di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1981, p. XI.

<sup>352</sup> GIOVANNI MACCHIA, MASSIMO COLESANTI, ENRICO GUARALDO, *La letteratura Francese - Il Novecento*, BUR, Milano, 1992, pp. 26-27. Sebbene Bufalino parli invece di «miope assimilazione» di Toulet ai *Fantaisistes*, nell'introduzione a P. J. TOULET, *Le Controrime, op. cit.*, p. XI.

<sup>353</sup> Ricordiamo che Toulet fu anche autore di romanzi e racconti piccanti: *Monsieur de Paur, homme public* (1898); *Tendres ménages* (1902); *Mon amie Nane* (1905). In particolare, Bufalino inserisce nell'elenco intitolato *Registro delle nascite e delle paternità* posto in incipit a

poetico eversivo che origina proprio da una competenza severa della grammatica della versificazione e dell'ortodossia metrica, all'epoca sconfessata dalle avanguardie letterarie in nome del verso libero, Toulet «studioso dei Greci e dei Latini da cui attingeva il gusto per mitologie e arcaismi»<sup>354</sup>, avvertiva la necessità di ricomposizione della forma ritmicamente chiusa, di «mettere la sordina alle emozioni» e tornare alla grazia lepida «imparata sulle alcaiche oraziane»<sup>355</sup>:

Erano tradizionalisti, i 'fantaisistes': si rifacevano a modelli antichi, [...] badando a costruire un equilibrio fra intelligenza e sensualità che esprimesse la più pura naturalezza, e anzi la spontaneità più vitale. Ma appunto così il senso del quotidiano si adombrava di intellettualismi, così veniva spesso a mancare l'esatta percezione delle realtà contemporanee<sup>356</sup>.

Toulet oppone insomma alle istanze eversive della sua epoca una reazione di moderno classicismo che smorza gli eccessi di forme e significati e li riconduce entro il solco di toni sommessi, ironici, equilibrati fino all'estenuazione.

La sua formazione è classica [...] dai classici trasse la geometrica precisione del periodo. Dai grandi maestri francesi del '600 apprese a usare con raffinata perfezione le rime e a condurre il verso secondo le più rigide leggi della versificazione; quasi obbedendo a regole matematiche ovvero, poiché matematica e musica ad un certo punto convergono, a severe norme contrappuntistiche, egli seguì senza averne l'aria gli insegnamenti di Malherbe e di Boileau<sup>357</sup>.

In questa ricerca inesausta, pretesa di stile, revisione e riscrittura praticata senza risparmio<sup>358</sup>, Bufalino trova senz'altro una rispondenza. Non siamo al momento in grado di datare la scoperta di Toulet da parte del Nostro, ma non ne compare alcuna traccia per esempio nel *Carteggio di Gioventù* che, lo abbiamo già osservato, reca notizia delle letture francesi principali di un giovane Bufalino che ci teneva ad impressionare l'amico Romanò con riferimenti particolareggiati

---

*Dizionario dei personaggi di romanzo* anche Toulet, di cui menziona proprio i due personaggi di Monsieur du Paur e Nane, protagonisti dei rispettivi romanzi omonimi.

<sup>354</sup> G. MACCHIA, M. COLESANTI, E. GUARALDO, *La letteratura Francese - Il Novecento*, op. cit., p. 29.

<sup>355</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. IX.

<sup>356</sup> G. MACCHIA, M. COLESANTI, E. GUARALDO, *La letteratura Francese - Il Novecento*, op. cit., p. 27.

<sup>357</sup> GIULIANA TOSO RODINIS, *La poesia di Paul Jean Toulet*, in *Annuario della Scuola Media Statale "G. Mameli"*, Padova, 1962, p. 98.

<sup>358</sup> Proustianamente chiuso nella sua stanza per tutti gli ultimi anni Toulet morì con i fogli delle *Controrime* sparsi sul letto, che con l'eccezione di alcuni componimenti, furono pubblicate postume. Vedasi la *Nota Biografica* dello stesso Bufalino, in P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., pp. XXVI-XXX.

agli autori che aveva per le mani. È fra l'altro da escludere che prima della guerra Bufalino avesse già maturato una competenza linguistica sufficiente a tradurre un autore così insidioso, sebbene è ovviamente possibile che già lo avesse avuto in lettura<sup>359</sup>. Nessuna traccia di una lettura tuletiana sembra possibile cogliere nelle poesie de *L'amaro miele*. Tuttavia è nella 'deontologia autoriale' di Bufalino che, per quanto si sia trattato di due personalità così diverse e di vite per nulla assimilabili, possiamo rinvenire se non affinità di carattere biografico, qualche consonanza emotiva fra Bufalino e Toulet.

Sradicato dai luoghi dell'infanzia dell'isola Maurice e però idealmente radicato ad essa<sup>360</sup>, Toulet assume il tema del tempo e della memoria come deroga al presente, ostentando

[...] disinteresse per qualsiasi problema sociale o per le novità del mondo industriale: con eleganza e mestizia descrive la vita d'ogni giorno che diventa però, nei suoi versi, una vita senza tempo, priva di segni d'attualità; nascono preziosi quadretti intepiditi da luce diffusa, ricchi di silenzio e di ricordo. Per capire la poesia di Toulet, dobbiamo cominciare a osservare la mezza luce di queste scene di bellezza<sup>361</sup>.

È lo stesso Bufalino a presentarci Toulet nell'introduzione all'edizione delle *Controrime*, come «immune ai contagi dell'epoca e alle febbri collettive»<sup>362</sup>, un ritratto che sembra per alcuni versi un autoritratto. Toulet sa bene che l'uomo

<sup>359</sup> «Il traduttore di Toulet deve pungersi a molte spine: ambiguità, ludismi verbali, inversioni, dissonanze», P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., p. XXIV; «Ses acrobaties de versification, sa fantaisie aérienne, sa pudeur de sentiment, son style, tour à tour ardent et désespéré [...]», RENÉ GEORLETTE, *Etudes sur Paul-Jean Toulet*, ed. Bruxelles, 1955-1957, p. 11.

<sup>360</sup> «Le séjour à l'île Maurice laissera de nombreuses traces dans l'œuvre, non seulement de notes de voyage, mais aussi des coples : 'Jardin qu'un dieu sans doute a posé sur les eaux, / Maurice, où la mer chante, et dorment les oiseaux'; et le début d'une controrime: 'Douce plage où naquit mon âme; Et toi, savane en fleurs / Que l'Océan trempe de pleurs / Et le soleil de flamme' [...]», PAUL-JEAN TOULET, *Oeuvres Complètes*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1986, p. IX. Cfr. anche Controrima XIX *Rêves d'enfant*, in P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., p. 41. Cfr. inoltre: «Paul-Jean Toulet s'est toujours flatté de sa double origine, béarnaise et mauricienne. Toute son œuvre, plus ou moins ouvertement, en garde la mémoire», HENRI MARTINEAU *La famille, l'enfance, les collègues de Paul Jean Toulet : son voyage à l'île Maurice*, Le Divan, Paris, 1957, p. 9.

<sup>361</sup> GIOVANNI MACCHIA, MASSIMO COLESANTI, ENRICO GUARALDO, *La letteratura Francese - Il Novecento*, op. cit., p. 27. Numerosissimi sono i luoghi delle *Controrime* in cui Toulet affronta il tema della memoria, che si può definire un'invariante dell'opera tuletiana. I luoghi dell'infanzia, ma soprattutto i luoghi francesi o esotici (Jurançon, Boulogne, Arles, Pau, Baiona, Bourbon, Saigon), dove egli ha viaggiato e in cui ha consumato innumerevoli esperienze amorose, sono esplicitamente citati e fanno da sfondo ai ricordi.

<sup>362</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XIII.

non sceglie niente e che non è possibile tracciare un confine fra la responsabilità personale e quelle della Storia. Si legga per esempio la Controrima LXV:

Rien ne change. Le même lys tu le respires / qu'autrefois Cléopâtre,  
- et le même baiser.

Nel rifiuto del progresso, come dell'attualità, egli regredisce alla dimensione di un passato mitico e senza tempo, poiché «in Toulet, come in ogni altro flebile collezionista e imbalsamatore di foglie e memorie morte, il tempo della felicità è l'imperfetto»<sup>363</sup>. Fra i problemi che più appassioneranno il ventenne Bufalino ancora invischiato nelle sabbie mobili della malattia polmonare che costituì la sua guerra personale, dentro il più ampio contesto della guerra che è lotta comune con la morte, avrà grandissima eco la domanda di senso sul male collettivo e individuale, sul ruolo dell'uomo, sulla sua possibilità di pervenire ad un significato ultimo e sul ruolo della grazia. La poesia di Toulet non ha pretesa metafisica, si esaurisce entro il ristretto orizzonte della contingenza breve di una vita improntata ad una «sommatoria filosofia del piacere»<sup>364</sup>, è poesia pagana e al suo fondo, scettica<sup>365</sup>, che mette al centro l'esperienza umana per antonomasia, quella amorosa con la 'donna assoluta', non questa o quella ma la donna come *songe* e *rêve*, l'amore come *gout*<sup>366</sup>. Non ci sono donne dotate di una vera e

---

<sup>363</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XVIII. Cfr. Anche : «L'imparfait tend à un présent définitif, ou du moins à un achèvement qui le fige, l'éternise et l'éclaire pour toujours: dans les pages où Toulet se raconte, de son vivant, ses propres souvenirs, on trouve beaucoup d'imparfaits, de passés simples. Mais dans ce dernier poème, inachevé, syncopé par l'imminence intemporelle de la mort, il y a fort peu de verbes à temps défini: il s'agit bien de sortir de la temporalité, en recourant à une grammaire sans perspective, sans profondeur, qui juxtapose des noms plutôt que des verbes - et ces verbes, rares, se mettent de préférence au présent», DANIEL ARANJO *Paul-Jean Toulet, L'Esthétique*, Marrimpouey Jeune, Pau, 1980, p. 11.

<sup>364</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. IX.

<sup>365</sup> «Un Alibert, un Muselli, un Toulet, un Derème ed altri, indubbiamente restano in fondo a sé, leggermente o gravemente scettici: a meno che non aderiscano alle certezze del cattolicesimo, conclusione normale, forse, del loro scetticismo, del loro rifiuto di accordar fiducia soltanto all'uomo, alle sue possibilità di raggiungere senza la grazia, e talora attraverso vie pericolose, adombrate dal demonio, un qualunque assoluto», MARCEL RAYMOND, *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino, 1984, p. 126.

<sup>366</sup> «Certes, Toulet chante Floryse, Zo, Faustine, Lilith, Aline, Bella et Nane, mais dans ses accès d'humeur, il les accable aussi de sarcasmes.» R. GEORLETTE, *Etudes*, op. cit., p. 10. Più vicino a quello di Baudelaire, l'atteggiamento che nelle *Controrime* Toulet mostra rispetto alle donne, sempre generatrici di istanti memorabili e tuttavia nemiche, prive comunque di una vera e propria caratterizzazione psicologica: «[...] una sotterranea misoginia. Sì, la donna in Toulet, falsa, ingenua di paese o adultera in veletta, è spesso, quasi sempre, la nemica. In un giardino, su un marciapiede, in una camera ad ore, Lilith o Faustina o Badura, unico identico viso e corpo di creatura sotto mille nomi, ricomincia ogni giorno il suo gioco morbido e crudele», P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XIX. Tutt'altro l'atteggiamento di Bufalino, rispetto alla donna. Per esempio in *L'Amaro Miele*, che pure presenta movenze

propria identità nella poesia di Toulet e spesso le liriche sono racchiuse fra un «io» e un «tu» generico, che rimanda ad una posa poetica tipicamente oraziana. Senza che questo ci forzi a ipotizzare rapporti «immediati» fra la scrittura di Toulet e quella di Bufalino<sup>367</sup>, è tuttavia possibile ritrovare il medesimo gusto dell'esperienza amorosa in *Argo il cieco* che costituisce l'avvio di un secondo tempo<sup>368</sup> della scrittura bufaliniana e registra, a consuntivo, un'esperienza di svolta rispetto agli anni della degenza in sanatorio raccontati in *Diceria* e ne *L'Amaro Miele*; la svolta di chi è scampato finalmente alle tenaglie della morte e si riprende i suoi vent'anni<sup>369</sup>, giacché come per molti altri, la guerra per Bufalino aveva comportato una rinuncia al tempo felice che ogni giovinezza dovrebbe essere. Se la riprese in ritardo, a trent'anni, quando fu nominato professore a Modica. Non era ancora sposato, non aveva figli, era un professionista fuori sede che temporaneamente si affrancava dal contesto familiare, godeva di una discreta salute, poteva avere ancora qualche occasione. *Argo il cieco* racconta questo, la giovinezza in ritardo che, come tutte le cose fuori stagione non riesce ad essere un'esperienza totalizzante, incrinata da un eccesso di consapevolezza e però non priva di una sua dolcezza, al contempo. Venera, Cecilia, gli amori del giovane Gesualdo sono di respiro corto, venati dall'ironia e dal disincanto dell'età matura, sono esperienze di livello medio, prive di esaltazione. L'intera opera di Bufalino reca traccia di amori di mezzo, di esperienze sessuali deprivate d'entusiasmo a causa di una coscienza sempre

---

baudelairiane, ma così anche in tutte le altre opere, la donna in Bufalino è perdonata sempre, meglio ancora è compresa e non è in nessun caso, nemica.

<sup>367</sup> «Molti sono in realtà i punti di convergenza delle due personalità, in special modo l'immensa cultura, l'amore per la forma poetica elegante e raffinata, lo struggente rapporto con la vita, lo sguardo disincantato anche se sempre rivolto verso le cose terrene, il forte legame col passato attraverso la memoria e soprattutto un sentimento di pudore che tenta in tutti i modi di velare la profonda lacerazione della coscienza», CETTI RIZZO, *Toulet e Bufalino: la scelta delle «Contrerimes»*, in AA. VV. *Le voleur de feu, Bufalino e le ragioni del tradurre*, op. cit., p. 106.

<sup>368</sup> Francesca Caputo individua un «secondo tempo» della scrittura di Bufalino in *Calende Greche*, che sono effettivamente una specie di libro-riassunto dei precedenti; qui invece si parla di un «secondo tempo» della vita di Gesualdo Bufalino, che consistette in un recupero di giovinezza che in *Argo il cieco* verrà poi raccontato. Per questo, cfr.: G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., Introduzione di F. Caputo, p. XXI. Inoltre, N. Zago sottolinea come questo romanzo assuma l'aspetto d'una «polifonica e straziante buffoneria, costituita da una serie di “a parte” o “capitoli bis” che ne fanno il libro bufaliniano più legato alle esperienze avanguardistiche del Novecento», N. ZAGO, *Sicilianerie - Da Tempio a Bufalino*, op. cit., p. 147.

<sup>369</sup> Resta suggestiva la traduzione di Bufalino del termine «jeunesse» in Toulet LXVIII con «i miei vent'anni», un'appropriazione indebita quasi, una spia dell'atteggiamento traduttivo di Bufalino che fu, come l'intera sua scrittura, sempre in qualche modo autoreferenziale, egoriferito.

troppo vigile e volutamente sdrammatizzate attraverso l'ironia, l'*understatement*, la riduzione praticata per non farsene soverchiare. Bufalino trovava in Toulet questa stessa capacità di spegnere i furori senza immiserirli, riducendoli d'intensità attraverso una delicata ironia e così sublimandoli<sup>370</sup> in una forma sontuosa, musicalissima, entro poesie eleganti e chiuse<sup>371</sup>, meccanismi d'orologeria perfetta, «testi che si richiudono su se stessi e si bastano, come chioccioline o cofanetti»<sup>372</sup>. A proposito dell'elemento musicale nella poesia di Toulet, è fondamentale ricordare il rapporto che legò quest'ultimo a Debussy, la cui influenza stilistica è oltremodo visibile. È stato osservato come l'operazione traduttiva di Bufalino nei confronti di Toulet sia quasi un'esperienza di riscrittura<sup>373</sup>. A seguito di una valutazione complessiva dei saggi critici che doviziosamente analizzano le traduzioni di Bufalino e che ne hanno fornito una ricostruzione completa che origina addirittura dai primi esperimenti giovanili di un Bufalino poco più che sedicenne, è possibile concludere che Bufalino tradusse sempre da scrittore, che all'operazione filologica egli abbia sempre affiancato quella poetica e che quella traduttiva resti per lui una pratica a priori rassegnata al fallimento, poiché quando il traduttore-filologo si mette al servizio dell'autore *ciblé* ed evita quanto più è possibile intromissioni creative, qualcosa del testo *source* resta sempre fuori, inesprimibile e perduto per sempre; per converso, quando il traduttore-scrittore si mette al servizio delle ragioni profonde dell'autore e tenta di rintracciare e restituire i moti più intimi e meno visibili dell'autore *ciblé*, rassegnandosi a

---

<sup>370</sup> «Ogni effusione lirica dei Romantici viene aborrita perché il poeta non deve dire troppo di sé, deve solo suggerire», G. TOSO RODINIS, *La poesia di Paul Jean Toulet*, op. cit., p. 100. E ancora: «Un mondo di raffinatezza estrema, che reagisce contro gli eccessi plebei e queruli del Romanticismo, contro il disordine formale del movimento simbolista. Un desiderio di bellezza esteriore, della perfetta impassibilità, della divina indifferenza, che non turba i lineamenti di un bel volto, l'orrore delle passioni che ne deturpano la serena perfezione», ivi, p. 101.

<sup>371</sup> «Sous la plume de Paul-Jean Toulet revivent de délicieux archaïsmes: mélancolie, échançon, ores, abyeme, avecque, sçavoir ... S'il évite l'écueil du maniérisme, c'est qu'une syntaxe savante, toute personnelle, et une tournure d'esprit bien moderne vivifient ses écrits. [...] Les poèmes de Toulet témoignent de ses dons de lettré et de grammairien. Avec un art consommé, il arrache le voile des choses et révèle à nos yeux des images soudaines et des paysages ravissants. Ses raccourcis saisissants, ses raffinements inouïs et ses jongleries verbales tiennent de la gageure et consolident la trame légère de ses sujets. [...] Toulet déplore les imperfections humaines.» R. GEORLETTE, *Etudes*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>372</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, pag. XII.

<sup>373</sup> Per un'analisi puntuale sulla traduzione di Toulet approntata da Bufalino, si guardi C. RIZZO, *Toulet e Bufalino: la scelta delle «Contrerimes»*, op. cit., pp. 97-146.

qualche forzatura o deroga filologica, qualcosa nel testo d'arrivo rischia di risultare di troppo:

Il traduttore è con evidenza l'unico autentico lettore di un testo. Certo più di ogni critico, forse più dello stesso autore. Poiché di un testo il critico è solamente il corteggiatore volante, l'autore il padre e marito, mentre il traduttore è l'amante<sup>374</sup>.

Per Bufalino, l'operazione traduttiva è una specie di lotta erotica seguita da un armistizio, compromesso micidiale fra la traduzione e il testo originario, inevitabilmente destinato allo scacco finale «ma forse il vizio del tradurre, come quello del gioco, cerca specialmente e impetuosamente la perdita.»<sup>375</sup> In particolare, la traduzione bufaliniana di Toulet<sup>376</sup> di cui anche i non-detti vengono esplicitati e de-cifrati sembra pervenga ad esiti di concretezza espressiva che talora Toulet non ha, e il cui limite-forza consiste in una strenua volontà di esplicitare anche ciò che in Toulet appare solo suggerito, di aprire, forzare a dire ciò che in Toulet spesso appare appena evocato<sup>377</sup>.

Bufalino non affida la parola all'immaginazione del lettore, la definisce con una ricostruzione ben precisa dello scenario, che dà la sensazione visiva di una chiusura ad arco, di una recinzione<sup>378</sup>.

La ricerca di una musica perfetta, l'incontentabilità di fronte alla pagina scritta<sup>379</sup>, l'iperletterarietà, sono peculiarità dell'intera scrittura di Bufalino che, all'atto della pubblicazione, premette al volume un'introduzione di squisito pregio retorico e di carattere decisamente più letterario che filologico in senso stretto, guardando semmai alle notazioni autobiografiche di un autore che si presentava come una

---

<sup>374</sup> G. BUFALINO, *Il Malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1085.

<sup>375</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., Note al testo di G. Bufalino, p. XXV.

<sup>376</sup> Si ricorda inoltre che Bufalino fece l'ardua scelta di rispettare quanto più fosse possibile l'articolata struttura ritmica di Toulet: «si è voluto abbracciare, per così dire, un partito di retroguardia, che accogliesse, cioè, i rigori del ritmo, e non si vergognasse – con le licenze d'uso – delle rime», in P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., Introduzione di G. Bufalino, p. XXIV.

<sup>377</sup> «Lo scrittore siciliano offre una gamma ricchissima di parallelismi semantici e simbolici, laddove Toulet costruisce su una rete di allitterazioni, di rimandi anaforici o di fonìa contigua: [...] attraverso la diversa riformulazione dell'opera poetica di Toulet appare la visione del mondo di Bufalino», C. RIZZO, *Toulet e Bufalino: la scelta delle «Contrerimes»*, op. cit., p. 146. Cfr. anche: «La poesia si arricchisce di nuove valenze, si carica di significati aggiunti, offerti a Bufalino [...] ma perde in parte l'atmosfera», ivi, pp. 145-146.

<sup>378</sup> Ivi, p. 129.

<sup>379</sup> «Nous savons que Toulet n'écrivait pas aussitôt ses poèmes. [...] il attendait le moment où la perfection de la forme s'adapterait au souvenir», P. J. TOULET, *Oeuvres Complètes*, op. cit., p. XIII.

[...] mistura piuttosto usata di sentimento e cinismo, «un grand fond de tendresse sous les algues de l'ironie»<sup>380</sup>.

Dalla produzione di Toulet, la cui qualità della scrittura certamente non eguaglia i coevi Gide e Proust, Bufalino estrapola le *Controrime* «così moderne e nostre», dalle quali

detratte le superflue che si possono appena assolvere come granelli di grazia *boulevardière* o cammei di nitore neoclassico, si sprigiona abbastanza spesso, in grembo a misteriosi silenzi, un allarme, una curva di musica, un'implorazione senza risposta, ma tuttavia confidente, come certe ineffabili complicità promesse da uno sguardo. Sono soffi di cuore; schegge avere di piano sillabate fra due attese [...]<sup>381</sup>

Apprezzato nella sua terra più per il *côté humoresque*, Toulet riveste per Bufalino una posizione più rilevante di quella che occupa nell'immaginario letterario francese più comune e le *Controrime* costituiscono esattamente l'altro versante,

la zona d'indeterminazione, il luogo vago dove si genera, fra mille belle peripezie della sintassi, l'incantesimo della voce: quella malinconia esitante e interrogativa<sup>382</sup>.

Bufalino vuole illuminare questa zona d'ombra e concorrere ad una visione completa che aggiunga significato anche al già noto versante umoresco di un poeta, a suo avviso, riduttivamente liquidato fra i *Fantaisistes*; e vuole in questo modo consegnare all'Italia un ritratto completo di Toulet, che ne comprenda cioè l'ironia:

Il faut bien rire de sa peine/ de peur d'en pleurer – dice un precursore della scuola Tristan Klingsor – contro la moda simbolista di rendere tragica ogni piccola contrarietà quotidiana, la necessità di rimettere l'ordine anche nel metro, e per così dire, la riabilitazione di una misura regolare<sup>383</sup>.

Un'ironia che tuttavia non è il divertito approdo del *raisonneur*, ma il frutto maturato a fatica, acquisizione del vissuto pieno, soluzione sofferta e a posteriori di un conflitto, di una pena del vivere:

Allora ripenso alle *Controrime*, gemma segreta della poesia del Novecento, fra le cui sofistiche oreficerie tante tenere e gravi

<sup>380</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. IX.

<sup>381</sup> Ivi, p. X.

<sup>382</sup> Ivi, p. XI.

<sup>383</sup> G. TOSO RODINIS, *La poesia di Paul Jean Toulet*, op. cit., p. 101.

confessioni risuonano. Quasi d'un Don Giovanni da *cabaret*, assediato dalla memoria e dagli anni, che alle proprie veglie infelici sopporti di convivere l'angiolino della droga e le sue angui infernali: fratello di chi oggi torna a gustare la stessa manteca funebre e riode dietro la porta l'antico passo di pietra<sup>384</sup>.

Toulet trova 'residenza' nella droga che è pratica d'evasione assoluta, *excessus sui*, e seppure idealmente radicato ai luoghi dell'infanzia, vive da nomade praticante della fuga come vizio solitario da coltivare assiduamente nella pagina e nella vita. Proiettato in una dimensione di eternità, di mitica atemporalità e di

disimpegno, dunque: la storia fra parentesi; l'Hic et Nunc eluso o addirittura irriso a favore di un qualsivoglia Altrove; la fuga come vizio solitario da coltivare assiduamente nella pagina e nella vita. Verso l'Ellade antica e l'Estremo Oriente<sup>385</sup>.

Fu quella di Toulet un'evasione perpetrata a più livelli, da un ieri privato<sup>386</sup> che lo riconduceva alle atmosfere dell'isola Maurizio, alla fuga nell'Estremo Oriente, a ritroso fino a ritrovare la grande lezione dei classici greci, cui corrispose la fuga nella tossicodipendenza. Fu soprattutto un rifiuto dell'oggi, una deroga di responsabilità di fronte ai compiti personali e storici:

Alla crisi delle certezze borghesi, al brulichio di eruzioni che è facile origliare sotto la cute dell'Europa, opponendo appena un sorriso di renitente ironia. Condividesse almeno, se non le paure, gli entusiasmi dei suoi contemporanei; lo eccitassero un poco i nuovissimi ritrovati della tecnica e della scienza. E invece si limita a compiere su di essi, come Proust sui telefoni e le telefoniste, un'operazione di colto travestimento, assumendoli senza residui nell'olimpico dei miti e delle biblioteche<sup>387</sup>.

*Mutatis mutandis* e seppure nel rispetto di due autori diversissimi soprattutto per esperienza biografica, anche Bufalino evase, ma lo fece autoconfinandosi nel

---

<sup>384</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., p. 887.

<sup>385</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XIV. Su questa questione, cfr. anche: «[...] ma al di là di codeste apparenze di raffinato, oltre l'atteggiamento del dandy, che ostenta una galanteria vuota e annoiata, che malinconicamente accetta la vita senza drammatica lotta, con un senso del fatalismo così desolato che esclude ogni forma di impegno dinanzi all'esistenza, senza speranza, senza illusioni, tutto teso nella sua beffarda amarezza, noi scopriamo un dramma doloroso», G. TOSO RODINIS, *La poesia di Paul Jean Toulet*, op. cit., p. 102.

<sup>386</sup> Innumerevoli, nelle *Controrime* i richiami alla giovinezza che dilegua. Si vedano ma solo per citare qualche esempio, *Controrima LVIII* «[...] on n'est plus très jeune»; Oppure «Le temps irrévocable a fui. L'heure s'achève [...] à travers le passé ma mémoire t'embrasse ...» da J.P. TOULET *Le Controrime – Chansons II*; e ancora «Tandis que dans le couchant roux/Passent les éphémères,/Dormez sous les feuilles amères. Ma jeunesse avec vous», in *Controrime, LXVIII In memoriam J.G. M. 1903*.

<sup>387</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XIV.

«borgo cartaceo» di Comiso, in una claustrofilia protratta fino alla vecchiaia, nella volontà di mettere in sordina emozioni e furori, in fuga dalla vita vera. Bufalino fu un nomade praticante delle avventure della mente, alla ricerca sistematica d'evasione. Ma per lui, la 'droga' erano i libri.

Nel gusto per la contraddizione all'interno di un'impeccabile ingegneria, nelle valenze ossimoriche<sup>388</sup> di reticenza e abbandono, salvezza e schiavitù di Toulet, risentiamo un'eco della scrittura di Bufalino, ossimorica come poche ma più ancora lo percepiamo nell'operazione delle *Controrime*<sup>389</sup>. Nel contesto in cui Toulet agisce, le avanguardie hanno già aggredito le forme fisse e la rivoluzione rimbaldiana, i cui effetti ricadranno assai più visibilmente e successivamente su Apollinaire e Valéry, ha già buttato all'aria la scacchiera della poesia facendo piazza pulita di metrica e prosodia, ha completato l'eliminazione baudelairiana del *discrimen* prosa/poesia, ha rescisso il legame fra significanti e significati, ha già spazzato via l'io del poeta dicendo «io è un altro» e mandato in frantumi la funzione tradizionale della poesia. L'operazione poetica di Toulet rimarrà per lo più un'*enclave* isolata fra la pregressa disintegrazione dei *poètes maudits* e quella successiva di Dada e di tutte le avanguardie.

Numerosi, come si vedono, risultano i fattori di interesse di Bufalino per questo autore a cui aggiungiamo quella necessità, così spiccata nello scrittore siciliano, di condivisione del suo vissuto per elaborare il quale egli cerca interlocutori cartacei. In tal senso, e senza che ciò risulti una forzatura, possiamo forse interpretare l'accento che Bufalino mette sulla comunanza di vissuto fra Proust e Toulet, col suo «stretto torace di *poitrinaire*»<sup>390</sup>, sottintendendo la propria condizione di ex-tisico che lo accomuna ai due:

---

<sup>388</sup> È lo stesso Bufalino a parlare di «numerosi ossimori psicologici in cui si intrica la personalità di Toulet», ivi, *Note*, p. XXV.

<sup>389</sup> «[...] un incontro tra due universi letterari distanti per formazione ed esperienze, ma vicini sul piano delle scelte stilistiche ardite, che osano infrangere schemi codificati e trovare, nell'apparente chiusura del verso e della parola, spiragli di nuove soluzioni e forse dimensioni altre», C. RIZZO, *Toulet e Bufalino: la scelta delle «Controrimes»*, op. cit. p. 98. Cetti Rizzo rileva inoltre nella scrittura di Toulet, «schemi metrici di una fattura che sfida la perfezione», inusitati ossimori e i contrasti cromatici, i motivi ridondanti, ironici e pudichi, «amori appena sfiorati e perduti per sempre», «ritmi del tempo che si lasciano sopraffare da quelli della memoria, del vissuto trascorso che torna *à voix basse*...», ivi, p. 99. Che la scrittura di Bufalino sia prepotentemente ossimorica è detto da tutta la critica bufaliniana. Ne segnaliamo pertanto solo un riferimento nell'Introduzione di Maria Corti a G. BUFALINO, *Opere/1*, op. cit., pp. VII-X.

<sup>390</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XII.

L'evasione nell'ieri privato ci porta di colpo nel cuore della più spontanea ispirazione tuletiana: la sua minore ma non perciò meno dolorosa *recherche*. [...] si sarebbe invogliati a pronunziare una volta di più il nome di Proust. I due, si sa, non si amavano. Ma quanto spesso i loro destini si sfiorano, in che misura si rassomigliano. Comune la reclusione coatta in una stanza, con accanto un comodino ingombro di medicine e di libri [...] e ancora, in entrambi, l'incontentabilità di fronte alla pagina scritta; e una permalosa squisitezza di nervi; il dono di saper carezzare con dita leggere le cicatrici degli anni<sup>391</sup>.

Come non risentire qui un'eco lontana del vissuto dello stesso Bufalino, anch'egli malato di tisi per un lungo periodo della sua vita?

Toulet recepì certamente la lezione dei modelli di poco precedenti, ovviamente quella di Baudelaire<sup>392</sup>, e probabilmente di Rimbaud, Apollinaire ma non solo. Per esempio, appare assai strano che Bufalino non faccia menzione alle probabili contaminazioni di Verlaine<sup>393</sup>, tanto più che aveva di quest'ultimo una conoscenza ampia che già datava dagli anni del *Carteggio*, in cui se ne leggono puntuali rimandi testuali; e di cui fra l'altro curò proprio l'introduzione ad un'edizione delle *Fêtes Galantes* che sarebbe uscita nel 1989<sup>394</sup>. In ogni caso, Bufalino utilizzò gli stessi modelli di Toulet, sicuramente per la prima produzione legata a *Diceria* e a *L'amaro miele* dove gli influssi di Baudelaire si

---

<sup>391</sup> P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XV.

<sup>392</sup> Bufalino annovera Toulet e Baudelaire fra i suoi cinque autori preferiti. Davvero molti sono i punti di contatto fra i due, persino in termini biografici. Diverso fu, tuttavia, il loro atteggiamento di fronte alla vita, con esiti che si traducono inevitabilmente nell'opera. Più partecipe, dolente e arrabbiato Baudelaire, più divertito e ironico, quello di Toulet. Qui citiamo un particolare biografico solo per fornirne un'idea: è noto che quello alle Mauritius, fu per il giovanissimo Baudelaire un viaggio iniziatico e che molto contribuì alla sua poesia, dove l'Oriente e le sue suggestioni prepotentemente invadono le atmosfere e le caricano di valenze, odori, colori che compongono una sensualità al cui fondo sempre risiede una tristezza, il senso di una dolorosa lontananza. Più leggero e di una malinconia più tenue, l'atteggiamento di Toulet: «[Toulet] arriva en vue de l'île Maurice le 9 décembre 1885 de grand matin. Quarante-quatre années auparavant, un autre poète, à peine plus âgé, avait effectué un voyage équivalent en longeant la côte ouest d'Afrique. Mais les biographes nous ont montré Charles Baudelaire, triste et morose, insensible à la magie des mers qu'il traversait et sans goût devant tout cet exotisme qui devait néanmoins parfumer si étrangement plus tard ses sombres poèmes. Paule Jean Toulet, au contraire, comme le jeune Kipling à son retour des Indes, ne contient pas sa joyeuse émotion», H. MARTINEAU *La famille, l'enfance, les collèges de Paul Jean Toulet: son voyage à l'île Maurice*, op. cit., p.69.

<sup>393</sup> Per esempio la *Controrima I*: «Avril, dont l'odeur nous augure le renaissant plaisir...», in cui il gioco cromatico rosa/nero richiama assai da vicino la nota lirica di Verlaine, *Seguidille*: «Ah! ton corps noir et rose / Et clair de lune ! Ah! pose / Ton coude sur mon cœur, / Et tout ton corps vainqueur, / Tout ton corps que j'adore!» Bufalino inoltre è l'unico a rilevare l'importanza del cromatismo in Toulet: «Non c'è controrima si può dire (ed è strano che non sia stato notato) in cui i due colori non appaiano», P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., introduzione di G. Bufalino, p. XXII.

<sup>394</sup> *Invito alle «Fêtes Galantes» di Verlaine*, con incisioni di Carla Tolomeo e introduzione di G. Bufalino, Milano, Sciardelli, 1989.

fondono con quelli di autori francesi degli anni '50, a Bufalino coevi dunque. Tuttavia, se questo ricorso ad autori temporalmente vicini a Toulet conferiva alla sua pagina una patina di modernità<sup>395</sup>, lo stesso non si può ovviamente dire di Bufalino che nel fare ricorso ai medesimi modelli, lui che apparteneva ad un'epoca ben successiva a quella di Toulet, inevitabilmente coloriva la sua pagina di atmosfere vetuste, specie in un momento storico in cui si prediligevano gli autori americani che per asciuttezza di stile e attualità tematiche costituivano l'esatto contrario dei modelli francesi tradizionali.

Di seguito all'*Introduzione* e delle *Note* esplicative, il volume delle *Controrime* contiene una *Nota Biografica* redatta dallo stesso Bufalino. Contiene un profilo della vita di Toulet e del ricco contesto della Parigi del tempo, che Bufalino ricostruisce con immaginabile competenza ma soprattutto, e dirlo suona quasi un'ovvietà, col piglio narrativo che lo contraddistingue. Basti per tutto un esempio solo:

La salute va male, l'insonnia lo tormenta. Toulet si chiude nella sua stanza, proustianamente. Tabacco, rum e laudano sono il suo cibo d'ogni giorno. [...] Vive praticamente a letto, fra collezioni di vecchi giornali e cartoline illustrate, occupatissimo a rifare mille volte, incontentabilmente, le preziosissime controrime, e a riordinare massime e aforismi da raccogliere in volume. A Guéthary riceve qualche visita illustre. Con Valéry parla della gloria, così «lente à venir». Fa progetti di viaggi; pensa, per guarire, alla Costa Azzurra, ad Algeri. Un'emorragia cerebrale lo stronca il 6 Settembre 1920, a 53 anni. Un anno dopo escono, postume, le *Controrimes*<sup>396</sup>.

Con periodare sciolto frutto di una ricercata paratassi, Bufalino racconta la fase terminale della vita di Toulet, dando vita ad una pagina eminentemente narrativa, caratterizzata da un ritmo d'andante. Bruscamente interrotta da due frasi secche che ritmicamente culminano in quel «lo stronca». È questo modo del raccontare il surrogato di tutta la produzione bufaliniana che fu sempre un narrare disteso, offeso da un guasto improvviso, una festa in cui faccia irruzione un ospite indesiderato: la morte.

---

<sup>395</sup> Bufalino sottolinea che Toulet «anticipa odiernissime contaminazioni, nei suoi scarti veloci dal preziosismo all'argot», in introduzione di G. Bufalino a P. J. TOULET, *Le Controrime*, op. cit., p. XXIII.

<sup>396</sup> Ivi, pp. XXIX-XXX.

Dalla nostra disamina dei rapporti fra Bufalino e i poeti che abbiamo via via affrontato, è emersa quella che abbiamo indicato come la prima fase della ricerca spirituale bufaliniana, che coincide con l'adolescenza. Essa costituì il palinsesto su cui poggeranno le letture successive, attraverso le quali la ricerca estetica del giovanissimo scrittore aspirerà a coniugare quel mistero, già così vibrante nella pagina dei simbolisti francesi, nelle forme codificate della verità religiosa.

**2.**

**La verità della fede**

## 2.1

### Bufalino e gli scrittori cattolici francesi

Non permetterò a nessun sapientone di Francia di venirmi a dire che non si è felici a vent'anni, per tardivi e posticci che siano ... No, non si è infelici, sebbene si proclami a gran voce di esserlo, e si pianga volentieri un sabato sì e un sabato sì...<sup>397</sup>

Così scrive Bufalino, ironicamente ribattendo all'amara affermazione contenuta in *Aden Arabie*, il romanzo di Paul Nizan<sup>398</sup>. Ed effettivamente Bufalino i suoi vent'anni non li ebbe, come accadde alla sua generazione per la quale la guerra equivalse innanzitutto ad un furto di giovinezza. Chiamato alle armi in Friuli come soldato semplice nel '42, fu quella della guerra pressoché la prima occasione di distacco dai luoghi d'infanzia e significò per Bufalino, come per molti giovani che si ritrovarono con un fucile in mano a uccidere o morire, un confronto con realtà locali differenti, di un'Italia che era ancora una patria straniera per gli stessi Italiani. Fu quella guerra, come ogni guerra lo è, foriera di avventure estreme a costo della vita, di donne, di corpi giovani e robusti che a sera potevano diventare corpi feriti o maciullati, e insomma di tutto quel catalogo di comuni orrori che fanno di ogni guerra un apprendistato di bruttezza che tuttavia affratella le vite, le idee e, come accadde a Bufalino, le letture. Al fronte infatti, egli conobbe Angelo Romanò un giovane intellettuale con cui condivideva la passione per i libri e in particolare per la letteratura francese, un'amicizia che costituì per il giovane siciliano ben più che un incontro fra camerati affini. Non a caso, abbiamo ampia notizia di questo legame fra i due compagni d'arme nel *Carteggio di gioventù* alla cui pubblicazione Bufalino solo molti anni più tardi affidò le lettere che i due si scambiarono per più di un decennio e che ci consente di osservare un momento cruciale della vita di Bufalino, quello della malattia e di un travaglio spirituale e religioso, *stricto sensu*, nonché alcuni aspetti fondamentali del Bufalino lettore, che come scrittore si andava formando. Romanò era un giovane ben integrato negli ambienti colti, informato sulla politica e sulle tendenze artistiche coeve, e aveva certamente facile accesso alle letture più aggiornate, nazionali ed estere.

---

<sup>397</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 239.

<sup>398</sup> «J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie», PAUL NIZAN, *Aden Arabie*, Paris, Rieder, 1931.

Conosceva bene il francese, abbiamo notizia di un suo tentativo di traduzione del *Diario di un curato di campagna* di Bernanos, un autore molto difficile che presuppone un più che maturo livello di conoscenza della lingua, leggeva abitualmente riviste specialistiche e registrava dunque i fermenti del suo tempo, con un particolare interesse per le tendenze che in quegli anni si sviluppavano in Francia. A sgravio dei tristi giorni di campagna militare, i due condivisero le loro riflessioni sui grandi classici francesi che entrambi conoscevano e si confrontarono su Pascal, Stendhal, Flaubert, Montesquieu, Laclos; almeno fino a quando non li divise il trasferimento di Bufalino che aveva contratto la tisi e che, prima ricoverato a Scandiano, fu riformato e rispedito in patria dopo qualche mese. Da allora, i due si scrissero con cadenza più che mensile e continuarono a dialogare di Apollinaire, Hérédia, Rimbaud, Proust, Samain, Laforgue, Corbière, Claudel. Ma, ed è questo l'aspetto forse più interessante di quest'inventario, si confrontarono anche sugli autori francesi coevi come Jammes, Valéry, Benda, Bernanos, Mauriac, Malraux, che Bufalino conobbe attraverso l'amico. Si trattò di una condivisione ben più che letteraria, che ci mostra due giovani intellettuali che la ricerca di Dio spingeva fino alle questioni ultime che i due osservavano attraverso una doppia lente, quella letteraria e quella religiosa. Non sfugge infatti che in questi elenchi di letture, grande risalto trovano autori con una forte impronta cattolica, la cui lettura Bufalino corredò più tardi di altre opere e altri autori, per esempio Alain Fournier, Rivière, Gide, Huysmans, non a caso tutti, seppur in diversa misura, gravitanti attorno alla medesima area della letteratura francese di stampo cattoliceggiante. Fu, la comunicazione fra i due giovani, l'occasione di un confronto da fruitori alti della letteratura, ma anche di un primo cimento nella scrittura: non sfugge per esempio ai lettori del *Carteggio* il linguaggio profondamente allusivo e talora ermetico con strascichi tardo-decadenti, l'artificio retorico che fa del *Carteggio* un'opera eminentemente letteraria prima ancora che epistolare. Bufalino e Romanò parlavano delle loro vite, sovente in codice per sfuggire alla censura, e il codice era la letteratura; oppure osservavano insieme gli esiti della frattura poetica, procurata da Mallarmé e Rimbaud, seguiti da Apollinaire, Valéry, che intercorreva fra il significante e il significato e sembrava essere pervenuta ad un punto di non ritorno, alla disintegrazione della referenzialità del linguaggio e ad una definitiva capitolazione del messaggio cui tuttavia né Bufalino né Romanò si

rassegnavano, entrambi animati dall'emergenza esistenziale della guerra che li spingeva ad un'urgenza di Senso che mai prescindeva dalla ricerca stilistica, e che però rimaneva centrale. Romanò era cattolico, ma alla sua personalità problematica, più congeniale risultava forse il cattolicesimo europeo, assai diverso da quello italiano, permeato cioè di suggestioni rigoriste di marca pascaliana<sup>399</sup>. Fu certamente lui a favorire la ricerca di fede di Bufalino e nel contempo ad iniziarlo alle letture degli scrittori francesi cattolici che fra gli anni '20 e gli anni '50 costituirono una vera e propria corrente a sé stante del vastissimo panorama della letteratura francese di quegli anni. Con l'amico Romanò, Bufalino condivise quell'inquietudine interrogante di fronte alla grande domanda sul Male che la guerra rende ineludibile, e a partire da quegli anni svolse una lettura ampia e sistematica, per nulla casuale di questi autori. A riprova di ciò, adduciamo: i numerosi riferimenti del Bufalino-lettore contenuti nel *Carteggio di Gioventù*; più tardi, le citazioni dirette e indirette e le occorrenze tematiche del Bufalino-scrittore a questi modelli, che ci ripromettiamo appunto di individuare almeno in parte, in questa ricerca; alcune dichiarazioni di lettura che Bufalino fa nelle interviste rilasciate; la presenza poderosa nella Biblioteca della Fondazione Bufalino di Comiso di questi autori e delle loro opere, anche le meno conosciute, che dunque implicano da parte di Bufalino una frequentazione ampia degli stessi, confermata infatti in alcuni casi dalle note a margine o delle piegature di pagina, che ci danno certezza dell'avvenuta lettura<sup>400</sup>. Bufalino subì dunque il fascino di autori che Romanò conosceva già e

---

<sup>399</sup> Angelo Romanò è senza dubbio ascrivibile all'area marxista. Non stupisca la sua simpatia per Pascal e le speculazioni teologiche connesse, il cui interesse è risvegliato in quegli anni da alcuni grandi pensatori come per esempio Lucien Goldmann, «uno dei più *importanti* rappresentanti della corrente umanista e storicista del marxismo del ventesimo secolo. I suoi lavori filosofici e di sociologia della cultura – soprattutto *Il dio nascosto, 2 analisi innovatrice della visione del mondo tragica in Pascal e Racine* – sono fortemente marcati dall'influenza di *Storia e coscienza di classe* di Lukács e si oppongono radicalmente alle letture positiviste o strutturaliste del marxismo». Per tutta la questione, cfr. MICHAEL LOWY, *Lucien Goldmann: Il 'pari' socialista di un Marxista pascaliano*, in «Consecutio Temporum» n.7, Novembre 2014, ISSN 2239-1061. Consultabile online, su : <http://www.consecutio.org/2014/12/lucien-goldmann-il-pari-socialista-di-un-marxista-pascaliano/>.

<sup>400</sup> Osserveremo i rapporti fra Bufalino e alcuni di questi autori, nel dettaglio. Tuttavia, per dare un'idea solo delle principali frequentazioni di lettura di Bufalino relative agli scrittori cattolici francesi in generale, forniamo qui appena qualche ragguaglio.

Segnaliamo una buona selezione delle opere di Jacques Bossuet e rileviamo in particolare la presenza di note manoscritte in J. BOSSUET *Trois oraisons funèbres*, avec introduction et notes par Ugo Cartis, Milan, C. Signorelli, 1926.

Segnaliamo una significativa selezione di André Gide e in particolare la presenza di note manoscritte in A. GIDE, *Diario [I] 1889-1913*, Milano-Roma, Bompiani, 1949; in A. GIDE,

che rispondevano esattamente alla personale ricerca della Verità che ciascuno dei due compagni d'armi svolgeva, in quei duri mesi di contatto con la morte. Non è possibile avocarli tutti, tanto più che l'elenco degli scrittori francesi<sup>401</sup>, anche solo di quelli direttamente citati dallo scrittore nelle sue opere è assai esteso e non esaurisce neppure la metà del numero di autori francesi le cui opere figurano nella Biblioteca di Bufalino. Ne abbiamo qui isolato solo alcuni che ci sono sembrati più significativi per la formazione di Bufalino, o anche semplicemente paradigmatici a comprendere in linea generale il fruttuoso complesso di rapporti che egli istituì con la letteratura francese tutta. Abbiamo di questa ricerca della Verità, che in principio fu religiosa in senso stretto, una testimonianza evidente sia nelle pagine bufaliniane sempre irte di problemi di ordine metafisico, sia nelle letture di questi anni, che con evidenza massima emergeranno in *Diceria dell'untore*. Qui gli echi delle letture dei moderni cattolici francesi, successivamente affiancate alla lettura dei classici cattolici francesi come Pascal, S. Francesco di Sales, Bossuet, si faranno ricorrenti insieme ai temi dell'amore, del teatro e del corpo. Assai più di tutte le altre opere bufaliniane, questo romanzo appare dominato dalle questioni ultime della morte e dunque di Dio anche nella sua coniugazione cristologica, ma soprattutto dalla grande problematica della grazia, un tema che costituisce un *discrimen* forte fra le differenti opzioni dottrinali del cristianesimo. In *Diceria dell'untore*, la questione della grazia emerge con una coloritura tipica della letteratura francese di stampo cattoliceggiante, caratterizzata cioè da una forte impronta

---

*Diario [2] 1914-1927*, Milano-Roma, Bompiani, 1950; nonché di una piegatura di pagina nel saggio *André Gide*, a cura di Vito Carofiglio, Milano, Nuova Accademia, 1965.

Segnaliamo anche una cospicua presenza di opere di Rivière e in particolare una piegatura di pagina in JACQUES RIVIÈRE, *Aimée*, Milano, Feltrinelli, 1959.

Segnaliamo una buona selezione di opere di Francis Jammes e in particolare una piegatura di pagina in F. JAMMES, *Le deuil des primevères*, préface de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1978. Segnaliamo altresì l'ampia presenza di opere di Jules Laforgue e in particolare la presenza di note manoscritte in J. LAFORGUE, *Le melanconie*, tradotte da Paolo Samarani, Milano, Il balcone, 1945; e una piegatura di pagina in J. LAFORGUE, *Poesie e prose*, a cura di Ivos Margoni, Milano, A. Mondadori, 1971.

Segnaliamo infine una buona selezione delle opere dello scrittore statunitense francofono Julien Green, di cui in particolare osserviamo una pagina piegata in J. GREEN, *Mezzanotte*, Milano, Gentile, 1944; e sottolineature interlineari in J. GREEN, *Verso l'invisibile, diario (1958-1966)*, traduzione dal francese di Gioia Zannino Angiolillo; conversazione introduttiva fra Julien Green e Ugo Ronfani, Milano, Rusconi, 1973.

<sup>401</sup> Vd. in ALLEGATI.

giansenista<sup>402</sup>. Le opere di questi scrittori francesi infatti, ciascuno a suo modo, si coniugano certamente sul paradigma religioso di Pascal:

Que reste-t-il du jansénisme ? Les XXème et XXIème siècles semblent bien maintenir une fascination littéraire pour le monde de Port Royal : Mauriac, Bernanos, Julien Green, Montherlant bien sûr, mais aussi de nombreux romans sur ou à propos des jansénistes<sup>403</sup>.

E proprio Pascal costituì il tramite fra queste letture e Gesualdo Bufalino, come abbiamo già anticipato in *Introduzione*, suo avido lettore. Certamente per formazione e ambiente geografico, il cattolicesimo con cui Bufalino venne in contatto era quello di una provincia italiana del Sud. Ciò significava clericalismo, Chiesa come istituzione che esercita potere e influenza, avvezza al compromesso con tutti i potentati locali. Forse possiamo rintracciare nel rifiuto di queste dinamiche, oltre che nell'incontro con Romanò, la ragione per cui la ricerca di fede di Bufalino avvenne piuttosto attraverso il filtro della letteratura, quella francese in particolare. Fu quello di Bufalino, anche in questo caso, un tentativo di evasione se non altro intellettuale, una risposta al suo desiderio di sprovincializzazione. La questione della colpa, del peccato, della salvezza, della grazia e della punizione divina sono centrali in questa ricerca che si tradurrà nella scrittura di Bufalino in una tenzone perenne con Dio. Ascoltiamolo, in una sua dichiarazione raccolta da Vittoria Bosco:

Mi sentirei così squilibrato, se Dio esistesse, come uno così abituato a una sua malattia da non trovare più nessun senso nella salute. Tuttavia, se esistesse tutto andrebbe rivissuto e ripensato, io stesso non sarei più io stesso, cambierei, sarei chissà che, un santo o un dannato, comunque un soggetto di giudizio. Perché il punto fondamentale che divide il credente dal non credente è questo, in sostanza: il credente vede la sua vita come una prova, un esame che dovrà poi essere sottoposto a giudizio, assolto o punito; mentre invece il non credente lotta con la disperazione del vivere senza un

---

<sup>402</sup> «C'est en 1641, dans les polémiques menées par les jésuites contre l'*Augustinus*, qu'apparaît pour la première fois le terme négatif de 'jansénisme'», MONIQUE COTTRET *Histoire du jansénisme*, Paris, Perrin, 2016, p. 15. Intorno alla prima metà del Seicento, anni della direzione della badessa Angélique Arnauld, il monastero cistercense di Port Royal aveva assunto la linea di pensiero di Francesco di Sales che esprimeva un'esigenza riformistica mossa dal desiderio della riscoperta di un cristianesimo delle origini. In seguito, sotto la direzione dell'abate Jean Duvergier Hauranne che aveva personalmente conosciuto Jansenius, divenne la roccaforte del giansenismo. Fu proprio Blaise Pascal a prendere le difese di Port Royal e delle dottrine gianseniste contro i Gesuiti. Essi si opponevano recisamente a Jansenius che nella sua opera *Augustinus*, prendendo le mosse da Agostino di Ippona, interveniva radicalmente su alcune fondamentali questioni di fede e giungeva a negare il libero arbitrio.

<sup>403</sup> MONIQUE COTTRET *Histoire du jansénisme*, op. cit., p. 329.

senso all'interno del suo vivere, e di cercarlo senza riuscire a trovarlo, quindi con bisogno di misurarsi contro qualcuno<sup>404</sup>.

Le grandi questioni religiose verranno inoltre messe a fuoco da Bufalino non per mezzo della speculazione filosofica né della lettura delle Sacre Scritture o non solo, ma vengono da lui vissute e indagate attraverso il filtro letterario delle opere di autori dominati da una decisa impronta metafisica. Furono questi autori francesi di area cattolica a fornire a Bufalino un apprendistato agente sui diversi livelli della sua spiritualità assetata e a costituire per lui una scrittura altrimenti 'sacra', laica e interrogante che aveva il pregio, insito nella letteratura, di non fornire risposte univoche, di esprimere le grandi questioni ultime attraverso la carne della vita narrata. Restare dentro il campo della finzione permise a Bufalino di cercare senza approdare ad alcuna verità dogmatica, alla cui assenza supplì con alte istanze morali, e di dilazionarla sempre per mantenerla *in fieri, ad infinitum*:

Perciò, in assenza di Dio, cerco una serie di valori morali che potrei anche immaginosamente chiamare Dio. Questi valori morali possono essere l'impegno di non tradire nessuno, l'onestà, quando è possibile. Si capisce che in questo modo io compio ugualmente una mia scelta cristiana, perché tutto questo si inserisce in un ambito puramente cristiano, né del resto o potrei vivere o concepirmi al di fuori di un'area cristiana. Questo dà un senso per quanto fragile ed effimero, alla mia vita<sup>405</sup>.

---

<sup>404</sup> VITTORIA BOSCO *La formazione di uno scrittore – Il caso Bufalino (1981-1988)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, p. 97.

<sup>405</sup> *Ibidem*.

## 2.2

### Bufalino e Claudel

In una lettera del 1945 indirizzata a Romanò, Bufalino fa un elenco di alcune sue letture dei lunghi mesi di sanatorio<sup>406</sup>. Fra queste, compare il nome di Paul Claudel alla cui opera forse si accostava allora per la prima volta e magari dietro il suggerimento dello stesso Romanò. Nella biblioteca di Bufalino sono presenti numerosi volumi di Claudel che confermano il suo grande interesse per questo autore.<sup>407</sup> In particolar modo, si osserva una piegatura di pagina in uno dei testi forse meno centrali della produzione di Paul Claudel, *Conoscenza dell'Est* e una piegatura di pagina nel testo critico *Fine del caso Claudel*<sup>408</sup>; che possono far ipotizzare una pregressa lettura delle opere più note e dunque una conoscenza più che approfondita dell'autore francese. Non ci sembra di poter individuare in Claudel un modello 'diretto' di Bufalino, ma egli partecipa certamente al processo di formazione dello scrittore e rientra in quella dimensione di «interdiscorsività» che abbiamo già osservato altrove, tanto più che Bufalino condivideva con lui alcuni fondamentali modelli di riferimento, come Pascal e Bossuet:

Il n'est pas indifférent de constater que Claudel, [...] professait pour la littérature française, à l'exclusion de quelques rares auteurs, un souverain mépris, en exclut justement Bossuet, et, jusqu'à un certain point, Pascal<sup>409</sup>.

Abbiamo già osservato la presenza di Pascal in Bufalino e ancora ne parleremo, anche Bossuet tuttavia appare direttamente citato in *Diceria*:

---

<sup>406</sup> Cfr. G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù*, op. cit., p. 76.

<sup>407</sup> Riportiamo qui l'elenco dei testi claudeliani presenti in Fondazione: PAUL CLAUDEL, *L'annonce faite à Marie*, - Éd. augmentée d'une variante pour la scène de l'acte 4, Paris, Gallimard, 1940, Le livre de poche; P. CLAUDEL, *Arte poetica*, traduzione autorizzata con introduzione a cura di Piero Jahier, Milano, Libreria editrice milanese, 1913; P. CLAUDEL, *Les aventures de Sophie*, Paris, Gallimard, 1937; P. CLAUDEL, *Cinque grandi odi e un canto processionale per salutare il secolo nuovo*, Alba, Edizioni Paoline, 1969; P. CLAUDEL, *Conoscenza dell'Est*, nella versione di Gian Felice Ponti, Schwarz, stampa 1958; P. CLAUDEL, *Giovanna d'Arco al rogo*, Firenze, Fussi Sansoni, 1951; P. CLAUDEL, *La mistica delle pietre preziose*; a cura di Maria Antonietta Di Paco Triglia. - Palermo: Sellerio, 1991; P. CLAUDEL, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 1949, Le livre de poche; P. CLAUDEL, *Le soulier de satin*, version intégrale, Paris, Gallimard, 195, Le livre de poche; P. CLAUDEL, *Tête d'or; Le soulier de Satin; Claudel, aujourd'hui*, Paris, R. Julliard, 1958; SUARÈS ANDRÉ - CLAUDEL PAUL, *Correspondance: 1904-1938*, préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951.

<sup>408</sup> MARCELLA GORRA, *Fine del caso Claudel*, Sperling & Kupfer, 1936.

<sup>409</sup> MARIE-LOUISE TRICAUD, *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, Genève, Librairie Droz, 1967, p. 30.

Ripetersi cento volte ogni mattina per penso e fioretto il concetto predicabile che immaginai in occasione di un tema di seminario: (“Orazione in morte di Bossuet, come l’avrebbe scritta Bossuet”): la morte è un taglialegna, ma la foresta è immortale.<sup>410</sup>

Proviamo dunque ad osservare temi, tratti stilistici, principi di poetica di Claudel che possono aver influenzato Bufalino. Nel luglio 1894, Paul Claudel scriveva:

Il y a dans l’homme un besoin de bonheur épouvantable et il faut qu’on lui donne son aliment, ou il dévorera tout comme un feu !<sup>411</sup>.

A suo parere, il «*profond appétit de bonheur*»<sup>412</sup> costituisce il fondo della natura umana ed è una delle direttrici dell’ispirazione di Claudel che cerca l’esperienza totalizzante in ogni aspetto della vita e della scrittura. L’aspirazione alla felicità occupa un posto decisamente centrale anche nella produzione di Bufalino, soprattutto a partire dalla pubblicazione di *Argo il cieco*,

non un libro sulla felicità, ma un libro di felicità [...] che parla della felicità nell’unico modo possibile agli uomini: inseguendo ogni profumo, addentando ogni sapore<sup>413</sup>.

Forse è questa la sua opera più ‘proustiana’: memoriale di un tempo lieto che si contrappone alla scrittura «tanatocentrica»<sup>414</sup> » del primo romanzo *Diceria dell’untore*, *Argo il cieco* infatti ne recupera il senso della morte considerata come uno scandalo:

‘C’è un sentimento’ mi disse infine ‘un sentimento che mi stringe il cuore: quando faccio una cosa abituale fumare una sigaretta, dire ciao, ascoltare una canzone, e mi viene in mente che, chissà, forse è

---

<sup>410</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell’untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 35.

<sup>411</sup> P. CLAUDEL *Lettera a Byvanck*, in *Cahiers Paul Claudel I* (1959) 140, riportata da A. BECKER, *Claudel et S. Agustin. Une parenté spirituelle*, Lethielleux, Paris, 1894, p. 37.

<sup>412</sup> P. CLAUDEL *Seigneur, apprenez-nous à prier*, Gallimard, Paris, 1942, p. 53. Cfr. anche: «Il teatro claudeliano è una metafora della vita, intesa come bisogno e come ricerca di felicità», in «La civiltà cattolica», anno 139, 1988, Vol. II – Quaderni 3307-3312.

<sup>413</sup> RICCARDO EMMOLO, *Memoria e cecità: come Gesualdo finì dietro le quinte*, in AA. VV. *La scrittura felice*, a cura di A. Sichera, Argo Software, 2006, pp. 72-73. Sul tema della felicità in Bufalino, cfr. anche: «Le parc au soir lorsque la cloche sonne, / le vieux boudoir où ne vient plus personne ... / canticchiavo spogliandomi, prima di accoccolarmi nella mia muda di moribondo, a sognare una strada color cenere, una latomia in rovina, dove fra erbe e pietre confusamente crescevano alberi. Oh sì, furono giorni infelici, i più felici della mia vita.» G. BUFALINO, *Diceria dell’untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 19. Inoltre, per una disamina puntuale e ampia del tema della «felicità» in Bufalino, cfr. A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., pp. 111-165.

<sup>414</sup> Di una scrittura «tanatocentrica» di Bufalino, parla Nunzio Zago in *Gesualdo Bufalino – L’altro ‘900*, programma a cura di Isabella Donfrancesco e di Alessandra Urbani, op. cit., sottolineando però che non tutto Bufalino va letto in quest’unica chiave.

l'ultima volta che fumo, ascolto, saluto ... e che stiamo tutti morendo [...]<sup>415</sup>.

Una morte di cui tuttavia costituisce il superamento, poiché si configura come un libro dominato da una ricerca tutta incentrata su ciò che c'è di più umano: l'amore, la felicità, il rifiuto della morte. Insieme a quello della felicità come *appétit*, anche in Claudel è presente il tema dell'orrore della morte e dell'impossibilità di trovarvi un senso:

Cette horreur de la mort est d'autant plus grande que dans cette pièce  
[*La tête d'or*], la mort propose un énigme insoluble<sup>416</sup>.

Lo ribadiamo, se in *Diceria dell'untore* Bufalino rievoca un'esperienza infelice che vorrebbe dimenticare e utilizza la scrittura come forma di anamnesi, rielaborazione del lutto di sé e della sua giovinezza, superamento del trauma; proprio il contrario accade con *Argo il cieco*, dove scrivere serve a ritrovare il tempo, un tempo felice che si vuole fissare per sempre:

Fui giovane e felice un'estate, nel '51. Né prima né dopo:  
quell'estate. E forse fu grazia del luogo dove abitavo, un paese in  
figura di melagrana spaccata; vicino al mare ma campagnolo; metà  
ristretto su uno sprone di roccia, metà sparpagliato ai suoi piedi<sup>417</sup>.

Se è vero che il tema della felicità emerge frequentemente nella produzione di Bufalino, essa però compare sempre come un furto, un'effrazione bizzarra ad una condizione che dovrebbe essere di infelicità assoluta e a cui del tutto inaspettatamente ci si sottrae:

E me ne venne, verso entrambi, una sorta di rabbiosa tenerezza,  
come un cocciore che mi saliva dal fondo della gola ed era,  
incomprensibilmente, simile ad una felicità.<sup>418</sup>

Soprattutto ne *Il Malpensante*, la raccolta di aforismi a cui Bufalino affida le sue riflessioni di filosofia spicciola, la felicità appare un tema del tutto ricorrente:

Capita a volte di sentirsi per un minuto felici. Non fatevi cogliere  
dal panico: è questione di un attimo e passa<sup>419</sup>.

---

<sup>415</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 267.

<sup>416</sup> MARIE-LOUISE TRICAUD, *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, op. cit., p. 32.

<sup>417</sup> G. BUFALINO *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 238.

<sup>418</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 77.

<sup>419</sup> G. BUFALINO, *Il Malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1103.

Si veda anche:

Due infelicità, sommate, possono fare una felicità.<sup>420</sup>

Oppure:

La felicità esiste, ne ho sentito parlare.<sup>421</sup>

Il tema della felicità, quasi sempre volutamente contrapposto a quello dell'infelicità, appare comunque già anche in *Diceria dell'untore*:

Solo l'infelicità è degli uomini, la disperazione è di Dio.<sup>422</sup>

A voler tracciare un confronto limitatamente a questo tema in Claudel e Bufalino, è evidente che si tratta di due concetti di «felicità» molto diversi, che ancora una volta mettono in luce un aspetto peculiare a quest'ultimo e che è del tutto assente nell'autore francese: l'*understatement* ottenuto attraverso l'ironia, la riduzione dei toni e delle aspettative, l'abbassamento, la quotidianizzazione dell'esperienza, un lusso ricondotto ad un livello che ci si può permettere. Leggiamolo nelle parole dello stesso Bufalino :

Ironie correttive: sono lo strumento di cui l'io narrante si serve per prendere le distanze dalle esuberanze barocche del linguaggio o dei sentimenti. Ne ho contate moltissime, tanto da potervi riconoscere un cliché e una risorsa premeditata.<sup>423</sup>

Tutto il contrario avviene in Claudel che muove semmai da una visione cosmica in cui l'uomo è al centro di esperienze extra-ordinarie poiché è fatto a immagine e somiglianza di Dio e dunque è una creatura eccezionale essa stessa, così come lo è ogni sua attività: la legge ritmica è la legge propria dello Spirito Creatore, in Dio e nell'anima del poeta. Tale è in lui l'unità della poesia e della fede che il poeta è l'imitatore di Dio, la poesia è imitazione della Creazione e vano risulta, in definitiva, il tentativo dei critici coevi di separare le due dimensioni della poesia e della fede<sup>424</sup> in Claudel. In riferimento a ciò, possiamo addirittura azzardare che Claudel e Bufalino fanno un'operazione letteraria uguale e

---

<sup>420</sup> G. BUFALINO, *Il Malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 92.

<sup>421</sup> Ivi, p. 111.

<sup>422</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 36.

<sup>423</sup> G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., p. 55.

<sup>424</sup> «Les jeunes gens qui abandonnent si facilement la foi ne savent pas ce qu'il en coûte pour la recouvrer et des quelles tortures elle devient le prix», P. CLAUDEL, *Contacts et circonstances*, in P. CLAUDEL, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1011.

contraria. Se infatti Bufalino, come Claudel, intesse la sua scrittura di riferimenti biblici con l'effetto di far risaltare il primato della letteratura; Claudel fa esattamente il contrario e cioè, anche lui cita di continuo le sacre scritture all'interno della sua produzione letteraria, ma per nobilitare quest'ultima, per ancorarla ad una tradizione tutt'altro che umana, quella della parola assoluta di Dio:

Claudel se réfère enfin fréquemment, pour commenter les œuvres, aux écrits de saint Paul [...]. Les citations, paraphrases, allusions plus ou moins explicites interviennent ainsi souvent comme un prolongement marginal suscité par la culture et l'imagination du critique. [...] Parfois c'est l'œuvre entier d'un écrivain qui est placé, par le biais de la citation, sous le signe et dans l'esprit de la Bible.<sup>425</sup>

soprattutto in ragione della sua varietà che sebbene sia sempre dominata da una certa unità di struttura, ritmo e tono, può dare talora un'impressione di una certa disomogeneità, tuttavia:

C'est entre les deux pinces de ce dilemme négatif que je me suis trouvé toute ma vie et, ma foi, somme toute, aujourd'hui encore<sup>426</sup>.

Claudel persegue una felicità che vorrebbe essere fisica e metafisica insieme, dove le due parti da sempre divise dell'uomo trovino una sintesi:

La chair ignoble frémit mais l'esprit demeure inextinguible<sup>427</sup>.

in cui il soggetto infine risulti in armonia col Creato. Una felicità che aspira a una dimensione esistenziale che è religiosa e poetica al contempo. Il binomio fede/poesia in Claudel appare inscindibile, l'intera ricerca del poeta è sempre incentrata sulla salvezza ed è intesa a cogliere la presenza costante e indubitabile di Dio, che ovviamente incarna una Verità assoluta, senza tuttavia rinunciare all'elemento razionale:

[Claudel] s'est attaché à une pensée dans laquelle il a immédiatement perçu un antidote aux ambiguïtés du flou symboliste, et, plus profondément, une réponse totale et cohérente à

---

<sup>425</sup> AA.VV. *L'écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, textes réunis et présentés par Didier Alexandre, Besançon Cedex, Presses Universitaires de France-Comté, 2006, pp. 81-82. Cfr. anche: «Dans l'*Iliade* enfin Claudel relevait plusieurs épisodes où il voyait comme une préfiguration de la Passion et une série de variations sur le sacrifice rédempteur», ivi, p. 86.

<sup>426</sup> P. CLAUDEL, *Lettre inédite à H. Lemaitre*, 1937.

<sup>427</sup> P. CLAUDEL, *Partage de Midi*, 1ère version – Acte III, Paris, Gallimard, 2011, p. 898.

sa quête de la vérité. [...] la lecture initiale de saint Thomas a ensuite présidé à des actes et décisions essentiels, pris par la volonté sous le regard de l'intelligence ; et de cette vie fait partie l'œuvre, si pensée, si dirigée vers une fin unique qui est le *gaudium de veritate*. Claudel croyait à la possibilité d'un thomisme moderne, à la victoire de l'intelligence droite sur les mensonges des pulsions, de l'ontologie sur le nihilisme<sup>428</sup>.

Del tutto diverso quello che emerge in Bufalino dove semmai fra fede e scrittura c'è un rapporto antitetico, come osserviamo nella riflessione di Maria Corti.

[l'antitesi] connota la relazione fra il farsesco del vivere e l'artificio dello scrivere, fra il tragico di proprietà dell'uomo e il comico di Dio.<sup>429</sup>

In Bufalino, si assiste sempre al paradosso di una verità che deriva dalla finzione e non costituisce una via di salvezza se non nella misura in cui distrae o illude. Numerosissimi gli esempi di questa verità/finzione che in molti casi coincide con la finzione teatrale. Ne citiamo uno solo a paradigma:

[...] mi compiacqui della compunzione con cui tutti si protendevano verso il proscenio come a una tribuna o pulpito donde una verità fosse per discendere, un germe di salvezza, forse, per tutti. Ma già alla prima un'altra voce dava la replica [...] <sup>430</sup>.

Uno degli aspetti più vistosi dell'opera di Claudel è la *diversité*, la sperimentazione di generi differenti fra i quali ha grande risalto anche la scrittura drammaturgica, che ha sollecitato i critici, e per esempio Marie-Louise Tricaud, a osservare all'interno della produzione teatrale di Claudel gli aspetti del 'barocco', un tratto che, lo abbiamo già ampiamente osservato, lo accomuna certamente a Bufalino:

L'esprit qui a présidé à la naissance du baroque est avant tout religieux. Il est une réaction spirituelle envers la certitude, la satisfaction, la plénitude de la Renaissance. L'homme reprend contact avec son néant. Au faite de toutes les connaissances humaines, à même d'apprécier les vastes proportions du monde et des civilisations, il n'en est que plus profondément pénétré de sa petitesse, «un rien entre deux infinis» comme dit Pascal, et du besoin qu'il a de l'intercession divine. Les vastes connaissances, les nouvelles découvertes, les progrès faits par l'esprit humain, ne lui serviront pas à affirmer la puissance de l'homme, mais celle de Dieu. Elles permettront de Le glorifier, et de s'humilier devant Lui. Cet esprit, non seulement pénètre tout le théâtre de Claudel, mais l'explique. C'est dans ce théâtre que nous trouvons l'itinéraire

<sup>428</sup> DOMINIQUE MILLET-GÉRARD, *Claudel Thomiste?* Paris, Honoré Champion, 1999, p. 201.

<sup>429</sup> M. Corti, Introduzione a G. BUFALINO, *Opere/I, op. cit.*, p. X.

<sup>430</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 40.

religieux du poète. Itinéraire qui pourrait être celui de l'esprit confiant de la Renaissance, s'acheminant vers l'inquiétude et la foi de la Contre-Réforme<sup>431</sup>.

Sarà proprio all'attività drammaturgica che Claudel affiderà la rappresentazione del dramma del conflitto tutto interno alla società fra ordine/rivolta e la vocazione dell'uomo all'Eterno<sup>432</sup>. Alla domanda «quelle fin donner à la Cité?», il poeta, incarnato dal personaggio di Coeuvre risponde: «la fin de la société des hommes, c'est Dieu»<sup>433</sup>.

È nel teatro che Claudel affronta uno dei temi che più risultano significativi nella sua opera e che certamente offrono a Bufalino, lo ribadiamo ancora una volta su suggerimento di Romanò, altrettanto sensibile alle medesime questioni, ulteriori spunti di riflessione proprio sulle domande che in quegli anni della malattia e della conseguente crisi spirituale, gli apparivano centrali e che in definitiva si articolavano nel dramma del peccato e della grazia:

Il tema religioso è uno dei temi portanti del mio mondo espressivo. [...] Dio è il nemico all'agguato. [...] Con tutto ciò i miei eroi non finiscono di parlargli, di cercarlo, sia pure per insultarlo. Talvolta per un bisogno d'abbandono e di resa; talvolta per somigliargli, come in una sorta di laica imitazione di Cristo<sup>434</sup>.

---

<sup>431</sup> M.L. TRICAUD, *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, op. cit., p. 25.

<sup>432</sup> «In his dramas, he broke away from psychological analysis and sought to teach that the grandeur of human beings lies not so much in their intricate nature as in their destiny, which carries them into eternity. Because the world of humans is universal because it is religious, the horizontal dimension of life calls for its complementary and vertical dimension. It is this latter dimension that serves the soul as its natural atmosphere. No doubt, the journey of the soul is tragic, for every visible thing constitutes an obstacle to the soul on its way to salvation. The tragic hero in Claudel's drama must learn that temporal existence is a means of redemption: It passes, but not without opening the doors to another existence. The tragic sense of life is thus accompanied by a deeper joy. By placing life into its proper perspective, Claudel reaffirms the age-old wisdom that, just as happiness is the result of healthy relationships between human beings, joy consists for man and woman in recognizing their relationship with God. The destiny or fatality of the ancient world of the Greeks has been replaced in Claudel's drama by a providential and loving God who directs and attracts humanity», *Paul Claudel – Analysis*, Critical Edition of Dramatic Literature Ed. Carl Rollyson. eNotes.com, Inc. 2003 eNotes.com 21 Apr, 2018.

<sup>433</sup> P. CLAUDEL, *La Ville*, Mercure de France, Paris, 1967, p. 89. «The poet stands in the middle of all these events. His name, Cuvre (which combines cur, heart, and uvre, work), symbolizes the nature of the work of reconstruction to be performed. The poet's role is threefold. His first role, as Besme explains, is through "his song without music" and his "word without voice," which tunes humanity to the "melody of this world ...you explain nothing ... but all things become explicable by you." His second role is to give to the city of after-revolution a king, his own son Ivors, who was born of Lala. This son-king is the fruit of his love for the woman. By the time of the "reconstruction" of the city, Cuvre has become a bishop, and, as such, through his divine-poetic word, he leads the city to God. This third and theological role of Cuvre is coupled with the political program that Ivors has already...» *Paul Claudel – Analysis*, op. cit.

<sup>434</sup> G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., pp. 137-139.

Un testo in cui Claudel affronta queste tematiche è costituito sicuramente da: *Partage de Midi*, una storia eccezionale che si svolge in luoghi lontani, la Cina, un dramma costruito sull'amore fra un uomo e una donna e il loro tragico cammino dal peccato alla redenzione. Gli eventi raccontati sono extra-quotidiani, Claudel costruisce un'epopea dei rapporti umani comuni e li sposta in un orizzonte fuori dall'ordinario dove i personaggi che ruotano attorno alla *femme fatale* Ysé, donna dal fascino malefico, sintetizzano l'eterna lotta interna e comune ad ogni uomo fra la *part charnelle* e la *part spirituelle* e tuttavia pervengono ad esiti estremi e truculenti, come la deflagrazione di una bomba ad orologeria (che con felice metafora rappresenta l'esplosione del Tempo ma anche la sua azione redentrice) e addirittura l'infanticidio e l'uxoricidio vissuti all'ombra del sinistro ricongiungimento di Ysé e Mesa:

YSE : Il ne faut point avoir peur. Notre temps qui bat, le temps ancien qui s'achève. (...)  
 MESA : La chair ignoble frémit mais l'esprit demeure inextinguible. Ainsi le cierge solitaire veille dans la nuit obscure. Et la charge des ténèbres superposées ne suffiront point à opprimer le feu infime !  
 Courage, mon âme ! à quoi est-ce que je servais ici-bas ? <sup>435</sup>

Nulla di tutto ciò ritroviamo in Bufalino dove nel rapporto fra uomo e donna non pesa mai il concetto di peccato carnale, del sesso come colpa, e la conflittualità corpo/spirito è abolita:

La formula perfetta della felicità per Bufalino è amore carnale + sospensione del tempo. Ecco l'impossibile<sup>436</sup>.

Dio della sua opera, Bufalino guarda i suoi personaggi, fra cui i molti se stesso che mette sempre in essere, con misericordia perdonante e senza giudizio di sorta, abbassando sempre i toni dell'esistere dall'epico-tragico al tragico-quotidiano, riducendo l'orizzonte dove si svolgono le loro storie ad una condizione eccezionale al contrario e cioè 'sub-quotidiana' come per esempio è quella della malattia in *Diceria dell'untore* o quella della vita sub-umana che conduce il protagonista di *Tommaso e il fotografo cieco*; riducendo financo, e ciò avviene in tutti i casi dell'opera bufaliniana, l'entità del sentimento d'amore che non ha mai la forza, l'assolutezza dei sentimenti messi in gioco per esempio

<sup>435</sup> P. CLAUDEL, *Partage de Midi*, Ière version – Acte III, Paris, Gallimard, 2011, p. 898.

<sup>436</sup> R. EMMOLO, *Memoria e cecità: come Gesualdo finì dietro le quinte*, in AA. VV. *La scrittura felice*, op. cit., p. 73.

da un Claudel. Persino ne *Il Guerrin meschino*, l'opera 'epica' per eccellenza di Bufalino, l'amore che è centrale nella tradizione epico-cavalleresca è ridotto al suo fantasma e non funge nemmeno da motore della *quête* che muove il protagonista, spinto in realtà dalla ricerca di se stesso e delle sue origini. Persino in *Diceria*, che in parte può essere definito un romanzo sentimentale, l'amore di Dino e Marta è un pretesto, giacché i due si conoscono appena e lei, che emana il fascino tutt'altro che malefico di una deliziosa *vedette* di varietà, non appare tuttavia quasi per nulla coinvolta se non nella misura in cui recita se stessa e la parte di *femme fatale*:

Finalmente andammo in una camera ad ore. Stesi l'uno accanto all'altra, dopo il piacere (solo mio, non d'entrambi, mi parve), una luce senza vigore, gocciolando dal cartoccio del giornale avvolto attorno alla lampada, ci si smagliava addosso in matasse e garbugli tremanti, con effetti di lanterna magica che bastava la mia mano a turbare.<sup>437</sup>

Nel teatro di Claudel spicca certamente l'*Annonce faite à Marie*, un'opera centrale nella sua produzione, dove i temi già ampiamente richiamati di grazia e peccato, perdono e redenzione raggiungono forse il loro punto massimo nella trattazione drammaturgica che anche altrove, Claudel ne fa.

Or Dieu qui voit les cœurs avait permis déjà qu'elle prît la lèpre  
[...]<sup>438</sup>

esclama Mara, la deuteragonista femminile di Violaine, novella Maria, vergine e madre. Come non ricordare a questo proposito *Diceria dell'untore* e quel breve inciso presente nel 'diario' intimo di Padre Vittorio riferito al piccolo Adelmo, il bambino tubercolotico che si lascia giocare in giardino, dacché ormai la malattia è al suo stadio terminale e il piccolo è condannato ad una morte certa?

Un bacillo di Koch si posò sopra il labbro di Adelmo. E Dio vide che questo era buono<sup>439</sup>.

Sull'innocente Adelmo s'appunta lo sdegno di Bufalino contro Dio e la sua ingiustizia e in una delle poesie più strazianti de *L'amaro miele*, così lo ricorda,

---

<sup>437</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 90.

<sup>438</sup> P. CLAUDEL, *L'Annonce faite à Marie* - IV, Librairie Gallimard éditeur, Paris, 2011, p. 1078.

<sup>439</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 35.

con moduli pascoliani e un chiaro richiamo alla lirica *A Silvia* di Leopardi<sup>440</sup>, icona della morte prematura e della giovinezza negata:

[...]  
re non trovò né Gesù  
che si fermasse in ascolto  
e che al muro d'occhi sepolto  
comandasse: Lazzaro, su.  
[...]  
Non lo vedremo da lontano  
Correrci incontro, sventolando  
La così piccola mano [...]<sup>441</sup>.

Anche in Claudel il tema della malattia, che del resto appartiene alla tradizione giudaico-cristiana e segnala l'infrazione del patto fra l'uomo e Dio, risulta centrale:

Claudel retrouve ainsi l'interprétation morale de saint Grégoire : l'image de la maladie permet d'insister sur le développement intérieur du mal, évoqué dans cette expression condensée, 'la plaie intérieure qui s'épanouit au-dehors dans l'ulcère'<sup>442</sup>.

Il problema del Male è affrontato da Claudel con il volontario utilizzo di un concetto estremamente ricorrente fra i Decadenti, quello appunto della malattia, ma con l'intenzione di ricondurlo agli schemi della tradizione cristiana, opponendovi cioè la presenza della speranza e del Bene:

Le mal pour Claudel est donc une réalité dotée d'une force réelle de développement, ou plutôt de destruction et de corruption, que le poète exprime en recourant au lexique de la maladie. (...) à la différence des auteurs décadents qu'il dénonce tout en semblant les pasticher, c'est l'espérance qui triomphe, la représentation du mal étant équilibrée par celle, symétrique, du bien<sup>443</sup>.

---

<sup>440</sup> Ricordiamo che Leopardi è uno degli autori italiani più amati da Bufalino, che infatti lo colloca al primo posto nella lista dei suoi cinque poeti preferiti, cfr. il già citato *Questionario Proust* in G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., p. 956; e in più di un caso ne scrive, vd. *I conti con Leopardi* in *Saldi d'autunno*, in *Opere/2*, op. cit., p. 742. Cfr. anche: «Bufalino è mosso da un'ambizione più alta: i suoi avversari sono la morte, il tempo che annulla ogni sforzo umano, la noia, lo spleen, il senso di inesistenza che ci soffocano ad ogni istante e ci prostrano. I suoi libri si costruiscono dunque come un vasto labirinto [...] nel supremo combattimento, di segno leopardiano nel fondo, contro la Natura matrigna», GIANCARLO PONTIGGIA, *La scrittura felice: Argo il cieco di Gesualdo Bufalino*, in AA. VV. *La scrittura felice*, a cura di A. Sichera, op. cit., pp. 78-79.

<sup>441</sup> G. BUFALINO, *Lapide del bambino*, in *L'amaro miele*, in *Opere/1*, op. cit., p. 708.

<sup>442</sup> EMMANUELLE DEVAUX, *La métaphore séminale dans les commentaires bibliques de Paul Claudel*, Berlino, Lit Verlag, 2017, p. 271.

<sup>443</sup> Ivi, p. 275

Come ha ravvisato Tricaud, Claudel è uno scrittore 'barocco', altro tratto comune con Bufalino. Entrambi utilizzano stilemi simili per la descrizione della morte e fanno sovente ricorso al macabro:

Cependant ce n'est pas la mort dans son calme et sa sérénité qui intéresse l'artiste baroque. Ce qu'il cherche c'est l'aspect macabre que revêtent la plupart des œuvres de cette époque. C'est ce thème que nous trouvons à chaque instant sous la plume de Claudel. Il semble que, tel artiste du Moyen Age, et plus encore celui du XVIIe siècle, il se soit plu à montrer la laideur de la mort, sa dégradation, sa pourriture, faisant ressortir davantage la vanité des richesses humaines<sup>444</sup>.

A dare risalto a questo tema del macabro presente in Bufalino con particolare riferimento al corpo, è Marina Paino :

Nella sua narrativa [di Bufalino], la dimensione autobiografica si iscrive infatti da subito con *Diceria dell'untore* all'anagrafe di una fisicità esibita nella malattia, stigma e stemma per il protagonista e gli abitanti tutti della Rocca, che di fatto mettono in scena nel romanzo le tragiche storie di consunzione dei propri corpi (si ricordi che la prima apparizione di Marta è l'apparizione di un corpo sfinite che si muove danzando sulla scena)<sup>445</sup>.

È un tema che persiste anche nella narrazione bufaliniana successiva:

Fisica, fisicissima è la carie che nelle *Menzogne della notte* divora giorno dopo giorno lo scheletro di Consalvo de Ritis [...] <sup>446</sup>.

Non si tratta ovviamente di una influenza diretta del modello claudeliano ma casomai ancora una volta di una relazione fra Bufalino e il suo referente francese, improntata all'«interdiscorsività». Semplicemente ravvisiamo una corrispondenza tematica, ancora una volta riferita alla grande domanda sul Male e sulla giustizia, le cui logiche sfuggono all'uomo, di un Dio che punisce gli innocenti e premia i colpevoli.

C'è ancora un ambito in cui vogliamo accostare Claudel e Bufalino, ed è l'incessante ricerca che entrambi svolsero anche a livello formale. Osserviamo che per esempio entrambi trovano in Rimbaud un modello di riferimento forte:

---

<sup>444</sup> M. L. TRICAUD, *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, op. cit., p. 33.

<sup>445</sup> MARINA PAINO, *La stanza degli specchi*, Catania, Bonanno Editore, pp. 74-75.

<sup>446</sup> Ivi, p. 75.

La première lueur de vérité me fut donnée par la rencontre des livres d'un grand poète, à qui je dois une éternelle reconnaissance et qui a eu dans la formation de ma pensée une part prépondérante, Arthur Rimbaud. La lecture des *Illuminations*, puis, quelques mois après, d'*Une Saison en Enfer*, fut pour moi un événement capital. Pour la première fois, ces livres ouvraient une fissure dans mon bagne matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel ...<sup>447</sup>.

La scoperta di Rimbaud da parte di Claudel gioca su due versanti: da una parte significherà la rivelazione della dimensione del soprannaturale<sup>448</sup> e dunque un affrancamento, quella che lo stesso Claudel definirà «une fissure dans mon bagne matérialiste», in un'epoca in cui «Renan régnait»<sup>449</sup>; dall'altra, una consapevolezza formale fortissima nel poeta francese così come in Claudel che apprendendo la lezione rimbaldiana, scopre quello che poi diverrà uno dei grandi motivi di tutta la sua opera.

Pur riconoscendone la funzione di rottura col passato e di profondo rinnovamento di una poesia che in seguito darà i suoi esiti migliori nel surrealismo, Bufalino e Claudel ne ravvisano tuttavia il medesimo limite: a Claudel, così proteso verso il Senso profondo della vita e della poesia che deve farsene latrice, inaccettabile risulta infatti la frattura che Rimbaud impone fra significanti e significati<sup>450</sup>. Non diversamente la pensa Bufalino che, anch'egli come abbiamo visto lettore appassionato di Rimbaud, seppure nell'elaborazione formale profonde un impegno totale, trova impossibile relegare la scrittura alla sua dimensione esclusivamente estetica. Sebbene il Senso che la parola letteraria veicola sia in realtà l'impossibilità di trovarne uno definitivo e gratificante, Bufalino avverte l'urgenza di rivendicare alla scrittura un messaggio che pure esiste, fosse anche misterioso e ignoto allo scrittore stesso. Non a caso, proprio

<sup>447</sup> P. CLAUDEL, *Contacts et circonstances*, in P. Claudel, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 1009.

<sup>448</sup> «Le sentiment de l'unité de tout ce qui est dissemblable, c'est qu'Arthur Rimbaud nous apporte. Par lui, on apprend à voir le merveilleux de la vie», *Interview de Claudel par Byvanck*, in *Supplément aux P. CLAUDEL, Œuvres Complètes – Tome 2ème*, Collection du Centre Jacques-Petit, Bibliothèque L'Age D'Homme, 1990, p. 16.

<sup>449</sup> P. CLAUDEL, *Contacts et circonstances, op. cit.*, p. 1009. Cfr. anche: «[...] j'avais perdu la foi, qui me semblait inconciliable avec la pluralité des mondes. La lecture de la *Vie de Jésus* de Renan fournit de nouveaux prétextes à ce changement de convictions [...]», *ivi*, p. 1008.

<sup>450</sup> Cfr. «Explique-moi d'où vient ce souffle par ta bouche façonné en mots [...] tu n'expliques rien, ô poète, mais toutes choses par toi nous deviennent explicables [...] Je restitue une parole intelligible», P. CLAUDEL, *La Ville – Acte I*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 673-674.

agli esiti successivi della lezione rimbaldiana Bufalino guarderà senza simpatia.<sup>451</sup>

Ulteriori affinità stilistiche intercorrono fra Claudel e Bufalino che possono far comprendere l'interesse che il siciliano nutre per l'opera di un poeta visionario che fa un utilizzo ampio della metafora, che come lui non rinuncia al significato della parola ma si spende interamente nella ricerca della sua sonorità, delle sue allusioni e che però, nel caso di Claudel, conduce il lettore sulla soglia estrema dell'allucinazione, delle immagini finalizzate all'ossessione ritmica che genera quasi uno stato di ipnosi:

Que le chant de ce petit oiseau me paraît frais et risible ! et que le cri là-bas de ces grolles m'agréé ! [...] Et je marche, je marche, je marche ! Chacun renferme en soi le principe autonome de son déplacement par quoi l'homme se rend vers sa nourriture et son travail. Pour moi, le mouvement égal de mes jambes me sert à mesurer la force de plus subtils appels. L'attrait de toutes choses, je le ressens dans le silence de mon âme<sup>452</sup>.

Ancora un raffronto dei due autori, sul versante dello stile<sup>453</sup>, può forse risultare interessante: in entrambi, non esiste alcuna distanza fra la spiritualità e la forma. Le strutture retoriche utilizzate esprimono esattamente il loro sentire. Per arrivare davvero al fondo della loro scrittura, occorre abolire l'abituale contraddizione tra retorica e autenticità. Claudel, per esempio, nel ribadire la differenza fra *Animus* e *Anima*, rifiuta la retorica quando risulti essere linguaggio artificiale ed elimina la dialettica fra i due termini proprio a voler sottolineare l'ispirazione autentica e profonda delle sue scelte di stile:

Anima est une ignorante et une sotte, elle n'a jamais été à l'école, tandis que l'Animus sait un tas de choses [...] [Anima] regarde, elle écoute, elle respire, elle se croit seule, et sans bruit elle va ouvrir la porte à son amant divin. Mais Animus, comme on dit, a les yeux derrière la tête<sup>454</sup>.

---

<sup>451</sup> A proposito degli epigoni di Rimbaud fra i quali possiamo anche annoverare i surrealisti, in una lettera del 3 Settembre 1945 Bufalino scrive a Romanò: «Sei coi surrealisti, mi dici. Io li conosco troppo vagamente, perché possa ritenere definitivo il fastidio d'un primo incontro.» G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 97.

<sup>452</sup> P. CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 84-85.

<sup>453</sup> Cfr. ENNIO FRANCIA, *Paul Claudel*, ed. Marcelliana, Brescia, 1947, p. 33; cfr. anche il giudizio di Francia che rammenta che Claudel è: «[...] tra gli scrittori cattolici, il più tecnicamente provveduto», op. cit., p. 69.

<sup>454</sup> P. CLAUDEL, *Positions et Propositions*, Gallimard, Paris, 1965, p. 28.

Lo ribadiamo: entrambi gli scrittori possono essere accomunati da una produzione che si articola in una pluralità di generi letterari. Claudel opera in direzione della «diversité formelle de ses modes d'expression» e affida per esempio a *Traites* le sue riflessioni poetico-filosofiche, il lirismo alle *Odes*, senza rinunciare a numerose incursioni drammaturgiche con esiti felicissimi. In definitiva, egli esprime l'esigenza di una *poésie totale*, dove forse non c'è un testo che in assoluto e più di altri rappresenti l'autore, ma di più conta l'opera nel suo complesso. Bufalino condivide con Claudel il senso dell'arte come derisione e il convincimento che animerà di lì a poco tutta la produzione bufaliniana, in particolare in *Argo il cieco*, dell'amore come equivoco. Meno facile dovette essere per lui, più attratto dal cristianesimo dilacerato e acuminato di un Bernanos, acquisire l'ortodossia trionfante di un

Claudel che Gide (ateo e anzi apostata, perché di formazione ugonotta e a suo modo sempre tentato dall'evangelica *porte étroite*, come Sciascia in fin di vita dal «cancello della preghiera») accusava di brandire il crocifisso come una clava. E anzi Sciascia, commentando in *Nero su nero* quella polemica, auspicava che «il Crocifisso, finendo di essere un'arma, sia una presenza viva e inquietante, una passione, una "agonia". L'agonia di Pascal; [...] e potremmo aggiungere: l'agonia di Bernanos e dei suoi curati dimessi e tormentati»<sup>455</sup>.

Non dovettero dispiacerli tuttavia la rivalutazione della fisicità evidente nel «l'abbandono totale del farisaico e manicheo dispregio per il corpo»<sup>456</sup>, commisto a qualche atteggiamento 'francescano' di Claudel che anela alla fusione con la natura e che rifiuta ogni intellettualismo. Di tutto ciò, si coglie un'eco in *Connaissance de l'Est* che, lo abbiamo già osservato, Bufalino lesse certamente:

Chaque arbre a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie [...] toutes les choses existent dans un certain accord, et maintenant cette secrète parenté [...] la solidité de ce monde est la matière de ma béatitude ! [...] Je comprends l'harmonie du monde : quand en surprendrai-je la mélodie ?<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> ANTONIO DI GRADO, *Un cruciverba italo-franco-belga*, Catania, Bonanno, 2014, p. 39.

<sup>456</sup> E. FRANCA, *Paul Claudel*, op. cit., p. 85.

<sup>457</sup> P. CLAUDEL, *Connaissance de l'Est*, op. cit., pp. 84-85.

È questa armonia del creato che Bufalino apprezza, perché consola e può forse costituire l'unica risposta al Male della Storia in cui Bufalino individua la grande colpa di Dio<sup>458</sup>:

[...] "Esiste", gridava "esiste: non c'è colpa senza colpevole!"<sup>459</sup>

Ci si consenta a questo punto di fare una breve digressione, e di approfittare del confronto testé tracciato fra Bufalino e Claudel per osservare un tema presente in entrambi gli autori: il mare. Sia chiaro, non si vuole qui sostenere alcuna influenza diretta di Claudel su Bufalino tuttavia può risultare fruttuoso rintracciare il significato simbolico che in ciascuno di questi autori assume.

---

<sup>458</sup> «[...] nel complesso, controverso e articolato rapporto dello scrittore con Dio il più importante tra i sotterranei fili rossi che la attraversano tutta. Tre i momenti principali [...] dapprima, nelle pagine dell'autore, le eloquenti spie della volontà di creare un mito di sé in grado di contrapporsi all'Assoluto, individua poi i segni di uno sdoppiamento dell'Assoluto stesso in Dio da un lato e nell'UR-Gott, dall'altro, "un archiatra più antico e più vasto di lui", sorta di "prima edizione di Dio", per usare le parole del medesimo Bufalino: infine analizza le successive sfide con cui lo scrittore si contrappone a Dio – attraverso il possesso e la gestione della propria memoria e, ancora, attraverso la forza creatrice – per approdare infine a dichiararGli scacco matto e a esorcizzare la morte nel proustiano recupero del tempo perduto», Ricciarda Ricorda, Prefazione a *La partita a scacchi con Dio*, di A. CINQUEGRANI, *op. cit.*, pp. 7-8. Negli articoli di giornale che nel corso del tempo hanno affiancato l'attività critica bufaliniana, i principali temi bufaliniani erano già emersi. Segnaliamo qui i principali relativi alla dimensione metafisica di Bufalino. Di «solitari esercizi letterari, un po' esercizi spirituali» parla MATTEO COLLURA nel resoconto dell'intervista di Sciascia a Bufalino apparso su «L'Espresso» dell'1 Marzo 1981. Di «un'onda di trascendenza, l'allarme religioso del destino, una pietà così prepotente che ha bisogno, per esprimersi compiutamente, delle figure della poesia» parla GENO PAMPALONI in *Memoriale sulla giovinezza*, su «Il Giornale», 15 Marzo 1981. Di «prospettiva laica», parla ENZO SICILIANO in *Sulle soglie della notte*, «Corriere della sera», 19 Marzo 1981. Di «dimensione religiosa della vita» per il suo riconoscersi «invincibilmente cristiano», troviamo notizia in LUCIO BARBERA *Aspra diceria che consola*, in «Gazzetta del Sud», 24 Marzo 1981; di *Calende Greche* come «laica via crucis» parla AUGUSTO FASOLA in Bufalino: il cuore delle parole, «L'Unità», 16 Marzo 1992. Sulla letteratura vissuta come pratica religiosa si sofferma MATTEO COLLURA che, facendo ricorso alla ben nota espressione che Gide riserva a Claudel, dice della scrittura di Bufalino che «brandisce il libro come Gide diceva si può brandire un crocifisso», in *Don Gesualdo tra miele e fiele*, «Corriere della sera», 30 Giugno 1995. Ancora M. COLLURA considera *Tommaso e il fotografo cieco* come «ulteriore elaborato solitario per ingannare l'attesa del vivere e, tra pagina e pagina, tentare un impossibile colloquio con Dio», in *Bufalino: la vita? Un patatràc*, «Corriere della sera», 16 Aprile 1996. È MASSIMO ONOFRI a parlare di «una lingua che s'inciela» che appare «sospinta dalla misericordia di un cristianesimo senza referente divino» e di «laicismo dal lucido approdo, senza né rese né cedimenti a lusinghiere fedi», in *A proposito di Argo il cieco: note per un discorso su Bufalino in La modernità infelice*, Avagliano, Cava dei Tirreni, 2003, pp. 163-172. Mette l'accento sulla competenza biblica di Bufalino l'articolo di ALFIO SIRACUSANO *Bufalino, l'ultimo tremito*, «Stilos», 28 Marzo 2006. Ancora una notazione sulla religiosità laica di Bufalino cogliamo in VINCENZO ARNONE che a proposito di *Diceria dell'untore* e della sua potente scrittura epifanica, parla di «zattere di salvezza sulla fiumana dei secoli ... legioni di angeli in soccorso della nostra fragilità carnale, [...] ostie laiche con cui [...] comunichiamo col divino della luce», in *Bufalino in bilico fra Dio e il caso*, «Avvenire», 13 Giugno 2006.

<sup>459</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, *op. cit.*, pp. 15-16.

*La mer* che Claudel adotta come simbolo della poesia non è un mare chiuso come un Mediterraneo ma aperto, popolato, un immenso oceano adatto a rappresentare l'infinito<sup>460</sup>, della Creazione e della libertà del linguaggio, con le sue altrettanto infinite potenzialità creative:

Jusqu'à une grande Méditerranée de vers horizontaux, pleine d'îles,  
praticable aux marchands, entourée par les ports de tous les peuples  
!<sup>461</sup>

Per Claudel, così come il movimento del mare è di volta in volta *mesure* o *dilatation* senza che fra i due termini sorga alcuna contraddizione, allo stesso modo la poesia, come il mare appunto è la sola che possa superare la contraddizione e mettere sullo stesso piano l'*intelligible* e lo *spirituel*:

La matière première ! C'est la mère, je dis, qu'il me faut ! Possédons  
la mer éternelle et salée, la grande rose grise ! Je lève un bras vers  
le paradis ! Je m'avance vers la mer aux entrailles de raisin ! Je me  
suis embarqué pour toujours ! Je suis comme le vieux marin qui ne  
connaît plus la terre que par ses feux, les systèmes d'étoiles vertes  
ou rouges enseignés par la carte et le portulan. [...]  
De nouveau la dilatation de la houle !<sup>462</sup>

Bufalino è un autore siciliano non solo per ovvie ragioni anagrafiche ma anche per stile, temi, visione del mondo. È ovvio che il tema del «mare» è in ogni autore siciliano particolarmente significativo comunque venga declinato, persino quando risulta assente, come accade nel caso del nostro scrittore. Nato a Comiso, un paese dell'entroterra, il mare non fa parte del corredo memoriale degli abitanti di un paesaggio per lo più fatto di terre, alberi e case. Bufalino abiterà in una città di mare solo a vent'anni e per un tempo breve e terribile, quello della degenza in sanatorio a Palermo, capoluogo della Sicilia, città marittima per antonomasia. Forse anche per questo e in generale per una curiosa idiosincrasia al mare che ci sembra di cogliere nelle sue opere, egli ha dedicato a questo tema *Altre pagine siciliane*, dove esso è coniugato in forma di conflitto con l'uomo, una vera e propria «talassantropomachia»<sup>463</sup>, che è

---

<sup>460</sup> In un testo dedicato a Dante, Claudel definì lo scopo della poesia, correggendo addirittura Baudelaire che dice: «[Il faut] plonger au fond de l'Infini pour trouver du nouveau». Claudel propone invece : «[Il faut] plonger au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable», in P. CLAUDEL, *Introduction à un Poème sur Dante*, in *Œuvres en prose*, préface par Gaétan Picon, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, p. 424.

<sup>461</sup> P. CLAUDEL, *Les Muses – Cinq Grandes Odes I*, Gallimard, Paris, 1967, p. 223.

<sup>462</sup> P. CLAUDEL, *L'esprit et l'eau*, in P. CLAUDEL, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 236.

<sup>463</sup> G. BUFALINO, *Il fiele ibleo*, in *Opere/2*, op. cit., p. 1145.

funesta e metafisica sfida, [...] scontro, valoroso ma di ordine pratico, uno dei tanti in cui si sciorina la nostra quotidiana «struggle of life»<sup>464</sup>

Il mare è presente anche in altre opere bufaliniane<sup>465</sup>, ma tralasceremo qui le volte in cui esso compare in guisa di elemento paesaggistico e decorativo, per soffermarci esclusivamente sulla sua apparizione nel primo e nell'ultimo romanzo, quasi a voler assumere proprio la metafora del mare a elemento di apertura e chiusura dell'opera intera di Bufalino. E dunque: in *Diceria*, un romanzo giocato interamente sui due poli geografici rocca-città<sup>466</sup>, il mare non rappresenta affatto un elemento vitale come ci aspetteremmo:

[...] un luogo senza remissione, a cominciare dal plotone d'alberi rigidi sul viale della stazione, simili a fucilieri in attesa di un passeggero bendato, fino agli ossi di case sullo strapiombo marino, dove batteva la tramontana.<sup>467</sup>

Inoltre, la «rocca» che Bufalino definisce in più di un'occasione «arca» o «tartana» sfuggita al diluvio è posta fuori città e su un'altura montana, mentre il porto, e dunque il mare, risulta essere il polo opposto e negativo, il più basso punto di arrivo di una discesa agli inferi, di una catabasi di coppia<sup>468</sup>: il

---

<sup>464</sup> Ivi, p. 1147. Segnaliamo che all'interno di questo testo un'ampia sezione è dedicata al concetto bufaliniano di «salitudine, nel senso d'un comune nostro sentire, che consiste in una mistura di sofisticati e agri umori, tutta una prurigine della carne e dell'ingegno», che caratterizza l'«amarezza del mare» incarnata da un personaggio per nulla epico come «il salinaio di Sicilia, quest'uomo di pena». Cfr. anche: «[...] il lavoro del salinaio per definizione si colloca fuori d'ogni spazio epico. La sua guerra col mare vien dichiarata in prossimità d'una riva, a un trar di sasso dal suo giaciglio, e si celebra secondo modalità dettate da tecniche e da leggi chimiche, le cui formule si possono leggere nei libri. [...] Nessuno meno d'un salinaio, insomma, somiglia al capitano Achab», G. BUFALINO, *L'uomo e il mare*, in *Altre Pagine Siciliane*, in *Opere/2*, op. cit., pp. 1147-1148.

<sup>465</sup> Si pensi a *Qui pro quo* dove forse possiamo azzardare che nella scena della comitiva sulla barca esso rappresenti il grande mistero che di lì a poco il gruppo si troverà a dover dipanare senza successo, ma anche ad *Argo il cieco* dove invece il mare fa da sfondo all'iniziazione sessuale del giovane Gesualdo; e naturalmente a *Le menzogne della notte*, ambientato interamente su un isolotto.

<sup>466</sup> Per una disamina dei luoghi in *Diceria*, cfr.: MARTA AIELLO, «*Diceria dell'untore*» di G. Bufalino: il contagio della Storia – Atti del Convegno MOD 2015, vd. in ALLEGATI.

<sup>467</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/1*, op. cit., p. 56.

<sup>468</sup> I riferimenti alla tradizione epica e principalmente epico-cristiana di *Diceria* sono numerosi e già ampiamente censiti dalla critica. Come sempre, Bufalino sottopone i modelli ad una revisione che si traduce in rovesciamento o comunque in trasgressione dalla norma. Gli esempi sono infiniti, ci piace qui sottolineare la scelta di Bufalino di infrangere un cliché di lunghissima tradizione, che vede l'eroe epico impegnato nella catabasi. In questo caso appunto, si tratta di una coppietta per di più 'occasionale'. Ancora una volta, trova qui conferma uno dei procedimenti più tipici di Bufalino: l'abbassamento di ogni epopea al livello dell'umanità più comune e anzi di un'umanità sottodotata.

protagonista e Marta. Come ha già ravvisato Cinquegrani, il mare è dunque per Bufalino un simbolo di morte:

Credo che l'identificazione della morte con il mare sia a questo punto evidente. Il suo valore simbolico, poi, è certificato con certezza in una frase di *Calende Greche*: "Qualunque sforzo faccia, il mare non saprà mai essere un paesaggio convenzionale. Altrettanto un cuore".<sup>469</sup>

Se ne possono fare diversi, ma trascogliamo qui solo gli esempi più significativi:

Non molti mesi erano trascorsi, pochi anzi, ma già, così dai mostri della guerra di ieri come dal nuovo patema di vita che faceva spuma d'attorno a noi, un braccio di mare morto ci aveva separato per sempre.<sup>470</sup>

Si osservi la metafora cui Padre Vittorio ricorre per voler dire come il cuore debba rimanere saldo anche di fronte all'eventualità della morte, che si approssima:

"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".<sup>471</sup>

E infatti, poco dopo leggiamo:

"Mister Stanley", gli dissi "avete fatto tanta strada, ma ora il vostro viaggio è giunto alla fine. Un'alba di queste Qualcuno verrà dal mare, dalle parti di Sferracavallo. Ve ne andrete con Lui, ve ne sono garante, coi sandali leggeri sull'acqua".<sup>472</sup>

Non è un caso che il mare compaia sullo sfondo come una promessa o una minaccia durante la passeggiata con Sebastiano, suicida di lì a breve:

[...] dove la strada s'impennava in salita verso un tumulo color ocre, a mezza via fra la capanna delle prove e la cella mortuaria, dal quale si poteva scorgere il mare.<sup>473</sup>

---

<sup>469</sup> A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., p. 66.

<sup>470</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 48.

<sup>471</sup> Ivi, p. 50.

<sup>472</sup> Ivi, p. 49.

<sup>473</sup> Ivi, p. 73.

E persino nell'inaspettata fine del Gran Magro è rievocato il mare come simbolo di morte:

Del resto non manca più molto, la mia musica stessa è agli sgoccioli.  
Una fuga, è stata, una fuga. Ho corso attraverso la vita, senza capirci niente. Ma ormai, fra una o due parasanghe, c'è il mare: le saette di Artaserse non mi raggiungono più<sup>474</sup>.

Non solo il mare rappresenta la morte, ma Marta stessa che è la vittima sacrificale, il *pharmakòs* che spargendo il suo sangue lustrale assumerà su di sé le colpe collettive e li espierà per tutti, sarà una creatura marina essa stessa:

Fatto sta che, soccorrendomi la cornice del mare alle spalle di lei, ch'era d'un blu mitologico, mi venne in mente Sirena, la donna pesce, la donna uccello [...]<sup>475</sup>

Del resto, che tutto il romanzo *Diceria dell'untore* sia «una complessa allegoria dello sterminio e del sacrificio rituale»<sup>476</sup> che infine produce un rinnovato ingresso alla vita del protagonista Dino, lo conferma anche l'espressione bufaliniana che ricorre nelle pagine finali del romanzo:

[...] volli inghiottire un sorso lungo di nebbia, fino a irrigarmene e a nutrirmene ogni più remoto e venerabile alveolo: parendomi, quel gesto, un novissimo battesimo, da cui dovesse cominciare a contarsi la vita che mi restava.<sup>477</sup>

Concludiamo questa breve digressione rammentando il tragico epilogo del romanzo, dove la morte della protagonista si consuma in un alberghetto sul mare:

Alla costa comunque volevo arrivare, [...] continuai dunque la corsa al mare, e che fosse vicinissimo, dietro quel velo d'ulivi, un ragazzo ce lo disse [...]. Mi sforzai di sorridere, senza che Marta mostrasse di capire, intenta com'era a fissare la spiaggia come si fissa un nemico<sup>478</sup>.

Nulla di claudeliano dunque nella metafora del mare a cui Bufalino fa ricorso. Nulla di quel vitalismo che in Claudel giunge ad un sentimento panico e concepisce il mare come il luogo di una totalità possibile dell'essere. Al contrario, in Bufalino nel primo romanzo il mare è simbolo della morte ma

---

<sup>474</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 132.

<sup>475</sup> Ivi, p. 89.

<sup>476</sup> ALFREDO GIULIANI, *E su Orfeo sventola bandiera gialla*, «La Repubblica», 23 Aprile, 1981.

<sup>477</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 141.

<sup>478</sup> Ivi, pp. 126-127.

assurge infine ad emblema dell'eterno ritorno proprio nel romanzo conclusivo della parabola bufaliniana: *Tommaso e il fotografo cieco*<sup>479</sup>, dove ritorna continuamente un medesimo *refrain* che cuce l'opera: il verso della nota lirica di Valéry che il protagonista Tommaso Mulè tenta senza successo di tradurre, riportando tutte le volte lo scacco di un fallimento:

la mer, la mer toujours recommencée<sup>480</sup>

Forse non sarà azzardato immaginare che, sebbene la visione dell'autore non possa che risultare ormai assestata su un definitivo disincanto, refrattario a fedì e palingenetiche speranze, siano essere da riferire all'ambito politico, esistenziale o metafisico, tuttavia resta una possibilità aperta che è riassunta proprio in questo verso e nella sua ricorsività speranzosa. In questo romanzo conclusivo e dunque a chiusura della stessa parabola esistenziale di Bufalino, nessuna opzione sulla verità è stata definitivamente archiviata e, pur nella dolorosa consapevolezza di un universo dominato dal Male che si declina come solitudine, violenza, droga, morte, pure si intravede sempre se non una speranza, almeno una possibilità remota che sia sempre possibile un ricominciamento, che esista cioè un Ur-Gott, una forza persino al di sopra di un Dio che non ha a cuore il destino dell'uomo e che, pur non avendoLo a cuore essa stessa, ha potere incontrastato persino su Dio e può svolgere la funzione di correttivo della Sua volontà. Si badi bene, una funzione solo 'meccanica', non presieduta da alcuna forza di Bene, da nessuna intelligenza d'amore.

Da questa breve analisi, risulta evidente come numerosi siano i punti di divergenza fra Bufalino e Claudel ma anche quale possa essere stato il richiamo che il grande spiritualista francese esercitò su un autore sempre alla ricerca di una scrittura ampia e stratiforme; un Bufalino che immaginiamo attratto dall'univocità della risposta di Claudel<sup>481</sup>, dalla sua fede incrollabile che non esita a farsi militante e che perviene ad esiti lirici di grande potenza estetica.

---

<sup>479</sup> « [...] ancora una volta un libro come medicina, un ulteriore elaborato solitario per ingannare l'attesa del vivere e, tra pagine e pagine, tentare un impossibile colloquio con Dio.» M. Collura, *Bufalino: la vita? Un patatràc*, in «Corriere della Sera», 16 aprile 1996.

<sup>480</sup> PAUL VALÉRY, *Le Cimetière Marin*, Gallimard, Paris, 1922.

<sup>481</sup> Dalla critica letteraria più recente è stato tuttavia individuato anche un *côté* esistenzialista in Claudel: «C'est pour ça que les procédés d'introspection recommandés par les anciens philosophes grecs: Connais-toi toi-même, et les procédés d'introspection de Proust, etc., me semblent absolument faux, parce que, si on se met à se contempler soi-même, on n'arrive à rien, n'est-ce pas, à rien! Notre vie est basée sur le néant, comme dit le psaume». Per tutta la questione,

---

cfr. il capitolo *Un existentialisme claudélien? Rapprochements*, in E. DEVAUX, *La métaphore séminale dans les commentaires bibliques de Paul Claudel*, op. cit., p. 127. Il testo claudeliano qui citato è P. CLAUDEL, *Mémoires improvisés, Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, texte établi par Louis Fournier et indexé par Anne Egger, nfr, Gallimard, 2001, pp. 44-45.



## 2.3

### Bufalino e Bernanos

È il 1988 e Gesualdo Bufalino vince il premio Strega con *Le menzogne della notte*. In apertura di libro, la dedica recita:

A noi due<sup>482</sup>

Si tratta di un probabile omaggio a George Bernanos che, poco prima di morire di cancro nel 1948, si dice abbia esclamato:

“Et maintenant à nous deux!”

Anche in questo caso comunque, immaginiamo una citazione che evoca più testi. Non è escluso infatti che qui abbia agito su Bufalino, e probabilmente anche su Bernanos, l’influenza di Honoré de Balzac che fa pronunciare al personaggio Eugène de Rastignac esattamente questa frase:

À nous deux maintenant !<sup>483</sup>

Già Giuseppe Traina mette in luce l’influenza di Bernanos su Bufalino, per esempio in uno dei racconti della raccolta *L’uomo invasore*:

*Il ladro di ricordi* sottende un vero e proprio intarsio di suggestioni culturali [...] un probabile omaggio a Bernanos nel ricalco della relazione di un sacerdote ad un superiore gerarchico<sup>484</sup>;

La religiosità inquieta del grande romanziere francese, la sua deontologia di scrittore<sup>485</sup> ebbero grande presa innanzitutto sull’animo tormentato di Romanò, dominato da una «fede tetra e suturna dal sapore bernanosiano», che poi ne suggerì la lettura all’amico Bufalino<sup>486</sup>. Un atteggiamento bernanosiano o, come

---

<sup>482</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/I*, op. cit., p. 559. Cfr. anche: «“A noi due” recita la dedica del libro, e sembra una vera e propria sfida lanciata dall’autore, non già o non solo al lettore, come pure ha insinuato egli stesso, ma piuttosto proprio a Dio», A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., p. 127.

<sup>483</sup> HONORÉ DE BALZAC, *Père Goriot*, Paris, Gallica, 1842-1848, p. 152.

<sup>484</sup> G. TRAINA, *L’uomo invasore (ed altre considerazioni)*, in AA. VV. *La scrittura felice*, op. cit., p. 114.

<sup>485</sup> «Il primo dovere di uno scrittore è di scrivere quello che pensa, dice Bernanos», G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1102.

<sup>486</sup> N. ZAGO, Introduzione a G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 14. Alla lettura di *Dialogo di un curato di campagna*, Bufalino è stato certamente indirizzato dal Romanò. Apprendiamo infatti da quest’ultimo, nella lettera datata 23 Giugno 1945, presente nel *Carteggio* a p. 85: «Nei momenti tranquilli, porto avanti la traduzione del *Journal d’un curé de campagne*

vedremo, più propriamente «controbernanosiano» nei confronti di Dio è infatti ravvisabile in quasi tutta la produzione di Bufalino, soprattutto nella figura di Padre Vittorio<sup>487</sup> in *Diceria* e, per le ragioni che abbiamo fin qui osservato, nella prima produzione che comprende *L'amaro miele* che, lo si ricordi, contiene le poesie originariamente concepite per essere inserite nel romanzo stesso, al quale Bufalino voleva inizialmente dar forma di prosimetro. Che a differenza dell'amico Romanò, la lettura di *Sotto il sole di Satana* non abbia entusiasmato affatto Bufalino, è comprensibile: nonostante l'attrazione che sentiva per il romanzo metafisico tendente all'illustrazione del Male e delle questioni ultime dell'esistenza, forse egli faticava ad accettare l'assolutezza della fede di Bernanos che in questo primo romanzo dava prova di un'intransigenza giustificabile solo se in possesso di una fede profonda che Bufalino non aveva e che invece Romanò sentiva con più certezza<sup>488</sup>. In questo primo romanzo infatti, Bernanos gioca sull'antitesi e la sua scrittura ha un andamento diadico che denuncia un atteggiamento manicheo: Bene/Male, Dio/Satana<sup>489</sup>, mentre invece per esempio in Bufalino la figura di Satana è solo a tratti visibile nel Gran

---

di Bernanos, per una collana qui di Milano». Bufalino rispose: «“Hai finito con Bernanos? Di cui ricordo un asprigno *Sole di Satana* o che so io, letto in giorni lontani e tristi, distrattamente...”», ivi, p. 96. Nella biblioteca della Fondazione Bufalino è presente, come abbiamo segnalato, l'edizione in lingua di *Journal d'un curé de campagne* - Le livre de poche, Plon, 1936. Essa risulta disseminata di note marginali di traduzione. Non possiamo datare con certezza l'epoca della lettura di questo romanzo. Tuttavia possiamo affermare che Bufalino non lo abbia letto prima del 1945. Le note marginali presenti nel testo in lingua, spesso riferite a termini non particolarmente rari e talora persino di uso comune, ci fanno comprendere che la competenza linguistica del francese del Bufalino di questi anni, non era ancora ai vertici.

<sup>487</sup> A definire Padre Vittorio «figura bernanosiana» è nuovamente G. TRAINA in *La felicità esiste, ne ho sentito parlare*, op. cit., p. 12; altrove, lo stesso Traina aggiunge: «Dunque Padre Vittorio è figura di Cristo, ma è anche – simbolicamente – un diaframma “fra me e la luce”: l'io-narrante è consapevole di questo gioco di identificazione e disidentificazione [...]» G. TRAINA *Un palcoscenico di voci soliste? Il gioco dei personaggi in «Diceria dell'untore»*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, op. cit., p. 301.

<sup>488</sup> In un ricordo dell'amico Romanò, Bufalino dice: «Gli devo un momentaneo commercio con l'invisibile; e d'aver respirato da vicino per qualche tempo una temperie di straziata felicità religiosa», G. BUFALINO, *Saldi d'Autunno, Opere/2*, op. cit., p. 847; e ancora: «[...] invidiavo, senza dividerle, le loro certezze, [...] accennavo a una mia estraneità, a una mia «disperazione intrusa» all'interno di una comunità ardente come la loro», M. ONOFRI *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, contenuto in *Opere/2*, op. cit., p. 1323.

<sup>489</sup> «Bernanos capovolgeva il senso della teologia e metteva da parte ogni regola di natura spirituale, quale era stata fissata dai grandi cattolici del suo paese, proponendo altri sistemi di giudizio e perfino altri catechismi. Cuore inquieto e lacerato, non si sarebbe mai appagato di una preghiera tradizionale. Per lui esistevano il diavolo e Dio, e nei momenti di maggiore cupezza e disperazione forse aveva il sopravvento la figura di Satana, vale a dire del male invincibile perché percepito come unica via d'uscita dalla solitudine e dall'isolamento. [...] Bernanos non è mai riuscito a chiamarsi fuori dalla foresta della folla» Carlo Bo, Introduzione a G. BERNANOS - *Romanzi*, op.cit., p. XIII.

Magro<sup>490</sup> e anche il Male deriva da una volontà di Dio: un'ipotesi metafisica scoraggiante, contro-agostiniana, giacché il Male non è assenza di Dio ma proprio una sua diretta emanazione. Si osservi il processo di continuo innalzamento ed eroizzazione dell'uomo e di susseguente abbassamento e de-eroizzazione, in un'altalena correttiva che mantiene sempre il lettore, ma anche lo scrittore stesso, in una tensione forte:

Comme nous sommes désarmés devant les hommes, la vie ! [...]  
Le ridicule est toujours si près du sublime !<sup>491</sup>

E si veda quest'altro passo tratto dal *Journal*:

Je me demande ce que vous avez dans les veines aujourd'hui, vous autres jeunes prêtres ! De mon temps, on formait des hommes d'église [...] Maintenant les séminaires nous envoient des enfants de chœur, des petits va-nu-pieds qui s'imaginent travailler plus que personne parce qu'ils ne viennent à bout de rien<sup>492</sup>.

Un'affermazione che Bernanos dopo qualche pagina ribalta:

Tradition ! Grogne les vieux. Évolution ! Chantent les jeunes.  
Moi, je crois que l'homme est l'homme, qu'il ne vaut guère mieux  
qu'au temps des païens<sup>493</sup>.

In *Diceria dell'untore* questa funzione di ribaltare di continuo un'affermazione è invece affidata solitamente a due voci. In alcuni casi, a quelle del protagonista Dino e del Gran Magro. Ne riportiamo un esempio:

«[...] Dio Mannaro, non saprebbe che pesci pigliare. È solo una bestia che vuole sgravarsi di noi, e scalcia e si scaglia 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 di lui, che ci riduca in tritume di polvere, e lo liberi, finalmente. Ma la tua morte

---

<sup>490</sup> Il personaggio del Gran Magro è rappresentato come un Dio veterotestamentario che in qualche modo evoca un'Entità suprema e negativa, una figura dai tratti «satanici». Egli incarna l'intenzione blasfema di Bufalino e continuamente ribalta le verità di fede e se ne prende gioco. A paradigma dei numerosissimi esempi che si possono fare, citiamo: «Ero abituato a laidezze così, fiori sparsi di quel che chiamavamo il Vangelo secondo Mariano» [...]; cfr. anche: «[Cristo] non è che uno dei nostri, un pio galoppino, il rampollo di un presepe meticcio. E ti concedo ch'è morto bene, senza frignare troppo. Glorificando il gesto della morte altruista. Gli si potrebbe intitolare il complesso come m'insegnavano a Vienna. Il complesso di Cristo. Der Christuscomplex, suona benissimo, sembra il nome d'una vitamina. Sia dunque santificato l'Agnello pasquale [...]», G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/1, op. cit.*, p. 105.

<sup>491</sup> G. BERNANOS, *Journal d'un curé de champagne*, Editions du groupe ebooks libres et gratuits, 2005, p. 69.

<sup>492</sup> Ivi, p. 10.

<sup>493</sup> Ivi, p. 18.

avviene al di fuori di tale disegno, seppure un disegno esiste che lo concerne ...”

“Già pensato al liceo qualcosa di simile” mi piaceva irritarlo, ormai che c’ero. “Una catena di eoni e padreterni sempre più grandi, l’uno dentro l’altro, come scatole di Cina. Ma, giustappunto, l’universo come cineseria è pensiero da liceali. Né Cristo...” Non mi lasciava finire: “Chi, Barbetta di Capra? Ma è solo un alibi, un prestanome! [...] ragadi siamo, ragadi sopra il grugnucolo di Dio, caccole di una talpa enorme quanto tutto, carni crescenti, pustole, scrofole, malignerie che finiscono in oma, glaucomi, fibromi, blastomi ...”<sup>494</sup>.

In altri casi, alle voci di Dino e di Padre Vittorio:

“È per amore che ti ha tratto dal nulla” disse piano. Ed io: “Di sé, non di me. Oppure per la fatica della propria impeccabile solitudine...”

Ci scambiavamo queste battute senza collera, ormai, ma anzi con un affetto nella voce, da avversari che sanno, ciascuno per la sua parte, d’essere nel giusto soltanto a metà<sup>495</sup>.

Se esistono dunque delle analogie fra i due autori, secondaria risulta invece nella scrittura giovanile di Bernanos la dimensione della pietà, della compassione, e predominante invece il senso di caduta senza salvezza di un uomo esiliato sulla terra, luogo dell’impossibilità dei rapporti umani<sup>496</sup>. L’estremismo manicheo con cui Bernanos, più ancora quello dei primi romanzi, divide i suoi personaggi in buoni e cattivi in mezzo ai quali alligna il tipo assai peggiore di uomini, i mediocri; le sue posizioni politiche che sempre di più si faranno di stampo anti-democratico<sup>497</sup>, l’antisemitismo<sup>498</sup>; l’intransigenza del primo Bernanos, quello

---

<sup>494</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., pp. 16-17.

<sup>495</sup> Ivi, p. 51.

<sup>496</sup> Per queste tematiche bernanosiane, cfr. Carlo Bo, Introduzione a G. BERNANOS - *Romanzi*, op. cit., pp. XI-XXXV.

<sup>497</sup> Per una disamina delle posizioni politiche di Bernanos, cfr. Adriano Grande, Introduzione a G. BERNANOS, *Diario di un curato di campagna*, edizione speciale per «Famiglia Cristiana», ed. S. Paolo, 1997, pp. III-IX. Bernanos fu sempre una personalità di complessa collocazione, scontò l’isolamento da parte dei suoi stessi contemporanei e fu accolto sempre con difficoltà dagli stessi cattolici, forse con la vistosa eccezione di Paolo VI che vi ritrovava la sua inquietudine. Non fu mai uno scrittore tradizionale, lavorava ai suoi romanzi seduto al caffè, in mezzo al rumore del mondo. «Si dichiarava monarchico: la società francese del passato gli sembrava migliore di quella contemporanea. Difendendola, egli intendeva difendere un mondo in cui i privilegi e le differenziazioni corporative garantivano in realtà maggiore autonomia e libertà». [...] una legge uguale per tutti gli sembrava solo «apparentemente liberatoria, in realtà livellatrice e oppressiva», in una società dove «i poveri sono sempre più spogliati e degradati, i bambini umiliati. Né il liberalismo né il marxismo hanno alcuna risposta da offrire: rappresentano due facce della stessa medaglia». Ivi, pp. VII-VIII.

<sup>498</sup> «[...] Ainsi, l’un des plus grands romanciers et pamphlétaires français - le grand conteur de l’enfance perdue et de la sainteté introuvable, l’écrivain catholique qui dénonça le premier les crimes franquistes et qui, vivant au Brésil depuis 1938 avant d’être rappelé en France par de Gaulle, ne cessa de s’opposer à Hitler, à Mussolini et à Vichy - se trouve réduit, si l’on ose dire, à sa plus simple expression. Citons d’abord les phrases exactes de Bernanos : «Il y a une question

di *Sotto il sole di Satana*, animato da un cattolicesimo che privilegia il momento della colpa, dovettero convincere poco Bufalino, al punto che infine egli maturò un punto di vista del tutto opposto rispetto alla visione bernanosiana. Del tutto diverso, sia in ragione di una maturata lettura dell'autore, sia a causa dell'evoluzione della visione dello stesso Bernanos col suo definitivo approdo alla grazia, l'atteggiamento che Bufalino tenne nei confronti dell'autore francese negli anni successivi, come confermano i numerosi riferimenti testuali presenti in *Diceria* e la presenza ben più che corposa dell'opera di Bernanos, nella sua biblioteca<sup>499</sup>. L'impossibilità di inserirlo all'interno della comunità letteraria coeva, il maledettismo e la marginalità che aveva già amato in Baudelaire e in generale nei *Maudits*, costituivano per Bufalino ulteriori elementi di interesse<sup>500</sup>. Compreso poco, soprattutto dai cattolici, animato da quella particolare forma di pessimismo francese che appare dominato da un rigorismo di marca sulpiciano, Bernanos rappresentava per Bufalino, malato e a rischio di vita in quegli anni dell'immediato dopoguerra, l'approdo ad una fede esaltata e totalizzante, e risultava forse fra gli autori che meglio incarnavano lo spirito del cattolicesimo francese 'pascaliano' di quegli anni che precedettero il Concilio Vaticano II, con le sue aperture ad una fede meno problematica. Bernanos braccia i suoi personaggi e utilizza le movenze del romanzo poliziesco per stanarne la

---

juive. Ce n'est pas moi qui le dis, les faits le prouvent. Qu'après deux millénaires le sentiment raciste et nationaliste juif soit si évident pour tout le monde que personne n'ait pu trouver extraordinaire qu'en 1918 les alliés victorieux aient songé à leur restituer une patrie, cela ne démontre-t-il pas que la prise de Jérusalem par Titus n'a pas résolu le problème ? Ceux qui parlent ainsi se font traiter d'antisémites. Ce mot me fait de plus en plus horreur, Hitler l'a déshonoré à jamais. Tous les mots, d'ailleurs, qui commencent par "anti" sont malfaisants et stupides» Et plus loin: «Je ne suis pas antisémite - ce qui d'ailleurs ne signifie rien, car les Arabes aussi sont des sémites. Je ne suis nullement antijuif (.) Je ne suis pas antijuif mais je rougirais d'écrire, contre ma pensée, qu'il n'y a pas de problème juif, ou que le problème juif n'est qu'un problème religieux. Il y a une race juive, cela se reconnaît à des signes physiques évidents. S'il y a une race juive, il y a une sensibilité juive, une pensée juive, un sens juif de la vie, de la mort, de la sagesse et du bonheur.» PHILIPPE LANÇON, *Bernanos et les bien-pensants* [archive], «Libération» 02/09/2008.

<sup>499</sup> Nella Biblioteca della Fondazione Bufalino, è presente la seguente selezione dell'opera di Georges Bernanos: G. BERNANOS, *Un delitto*, traduzione di Enrico Piceni, Milano, A. Mondadori, 1966; G. BERNANOS, *Diario di un curato di campagna*, traduzione e prefazione di Adriano Grande, Milano, A. Mondadori, 1965; G. BERNANOS, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1936; G. BERNANOS, *La liberté pour quoi faire?*, 6. éd., Paris, Gallimard, 1953; G. BERNANOS, *Un mauvais rêve*, Paris, Plon, 1951; G. BERNANOS, *Monsieur Ouine*, Plon, 1946; G. BERNANOS, *Nouvelle histoire de Mouchette*, Paris, Plon, 1937; G. BERNANOS, *Sotto il sole di Satana*, prefazione di Tommaso Gallarati Scotti, traduzione di Cesare Vico Lodovici, Milano, Dall'Oglio, 1965.

<sup>500</sup> Nell'*ennui*, Bernanos individua «la forma sonnolenta della disperazione» e «segue il verme già scovato da Baudelaire nella disgregazione della società», ROBERT PERROUD, *Da Mauriac agli esistenzialisti*, Milano, Società ed. Vita e Pensiero, 1955, p. 32.

coscienza, una tecnica dostojevskjana, e il termine non lo si usa a caso per Bernanos, che Bufalino, appassionato di gialli e scrittore di gialli egli stesso, apprezzò e utilizzò a sua volta. Se nello scrittore francese Dio è dunque l'investigatore della coscienza ed è proprio attraverso questo ruolo 'poliziesco' che lavora alla salvezza dell'uomo, una totale inversione di ruoli cogliamo in Bufalino. Osserviamolo in questo passaggio, tratto da *Diceria dell'untore* :

Dio non è l'assassino che credi. Tu supponi d'inseguirlo, t'affanni a leggere carponi, come i poliziotti dei romanzi, le piste oscure della sua fuga, interroghi le macchie dei Suoi pollici unti. Mentre è lui che incombe senza fine su di te, la Sua ombra ti è sopra e tu non la scorgi, il Suo fiato ti morde la nuca e tu lo confondi col vento ...<sup>501</sup>

Forse anche stilisticamente, Bufalino nutrì per Bernanos una stessa ambivalenza di attrazione e rifiuto dovuta alla sottomissione dello stile al messaggio, all'impiego della metafora, procedimento assai caro a Bufalino e che tuttavia in Bernanos, per ovvie ragioni ideologiche, mai serve ad allontanare il lettore dal messaggio<sup>502</sup>, né a sedurlo ed è semmai sempre finalizzata allo scopo didattico, performativo, in ordine alla quasi totale assenza di barocchismo dell'autore francese. A ciò si aggiunga la natura profondamente antinomica, l'abbiamo già osservata, dell'«anti-gesuita» Bernanos che, in ogni momento dominato dal dramma agostiniano della grazia, schierava da una parte il Bene, dall'altra il Male al punto da costruire una specie di «teologia capovolta»<sup>503</sup>, in cui hanno maggiore centralità il peccato, l'agonia umana che è innanzitutto un atto d'amore, ma anche il corpo come fonte precipua della perdita di Dio.

La figura di Padre Vittorio in *Diceria* indubbiamente sintetizza alcune sollecitazioni emerse dalla lettura di Bernanos e registra in definitiva la critica implicita che Bufalino gli muove. A conferma di ciò, le riflessioni del diario del frate, un vero e proprio *Journal d'un curé*, che ne costituisce una esplicita citazione, in cui tuttavia Bufalino ribalta quasi tutte le posizioni dell'autore francese, sebbene ne assuma probabilmente alcune scelte e ne subisca non poche

---

<sup>501</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., pp. 51-52.

<sup>502</sup> Il messaggio è l'unica cosa che interessa davvero a Bernanos, il cui stile è caratterizzato dal rifiuto di ogni estetismo e di ogni barocchismo. Per tutta la questione, cfr. R. PERROUD, *Da Mauriac agli esistenzialisti*, op. cit., p. 65.

<sup>503</sup> Di «teologia capovolta» parla Bo nella sua Introduzione a G. BERNANOS - *Romanzi*, op. cit., p. XIII.

suggestioni. Diario ‘involontario’, quello di Padre Vittorio ci appare immediatamente come il dolente sfogo di un’anima divisa. Costituito da annotazioni apposte a margine, non a caso di una *Filotea*, esso si presenta come scrittura ‘trasgressiva’, mancina, espressione dell’inconfessabile, che la prossimità con la morte sciorina. Il frammentismo che lo caratterizza inoltre, iconizza adeguatamente la frantumazione di un’anima che nel momento della prova non riesce ad accettare la volontà di un Dio<sup>504</sup> al quale egli ha tuttavia consacrato la vita.

Ne consegue una sorta di duello che già in partenza presuppone una sconfitta inevitabile, giacché un contendente è Dio, l’altro è solo un uomo che vede morire i suoi compagni di sanatorio e che sta per morire a sua volta. La sfida fra l’uomo e Dio anima molta parte della produzione bufaliniana e si può considerare una specie di costante. In particolare in *Diceria*, la strategia di combattimento attuata dall’uomo consiste in un tentativo patetico, e dunque tragico, di abbassare il rivale al suo stesso livello:

E se fossimo solo il Suo peccato originale, l’infrazione, la mela che non doveva mangiare?<sup>505</sup>

Un abbassamento che viene praticato attraverso l’arma dell’ironia che, nella profonda tristezza che domina le atmosfere del romanzo, ottiene il duplice effetto di alleggerire l’atmosfera e tuttavia di acutizzare quel sentimento ilarotragico che risulta in definitiva essere la cifra della scrittura di Bufalino :

Un penoso sospetto sulla Passione: è venuto per salvarsi, prima ancora che per salvarci (parlarne ai miei superiori). Fatti vedere, Tu che mi spii!<sup>506</sup>

In questa tenzone con Dio, Padre Vittorio prova a porsi sul medesimo livello del suo avversario, sapendo già che lo scacco è inevitabile. La sproporzione sconfina nel ridicolo di un’immagine dal sapore quasi «picaresco»:

---

<sup>504</sup> «Com’è difficile, Dio!», G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 35. E ancora: «Dio, gigantesco eufemismo». Ivi, p. 36.

<sup>505</sup> Ivi, p. 37.

<sup>506</sup> *Ibidem*. Cfr. anche «Sia come vuoi, Tu che mi spii», *Consenso dopo la pioggia*, in G. BUFALINO, *L’amaro miele, Opere/I, op. cit.*, p. 706.

Con la mano sull'interruttore, di notte, nella mia stanza, gioco al Fiat Lux, gioco a essere Dio: spengo e riaccendo, rispingo e riaccendo. Infine la lampadina quietamente si fulmina<sup>507</sup>.

Ben diversa invece, ci appare l'intenzione con cui il curato di Ambricourt scrive il suo *journal*

J'espérais que ce journal m'aiderait à fixer ma pensée qui se dérobe toujours aux rares moments où je puis réfléchir un peu. Dans mon idée, il devait être une conversation entre le bon Dieu et moi, un prolongement de la prière [...]<sup>508</sup>

Altrettanto antitetico è l'atteggiamento di Padre Vittorio rispetto alla preghiera, ulteriormente accentuato dal botta e risposta con Dino. Entrambi i personaggi si fanno portavoce della visione, complessa e problematica, ma unica di Bufalino che all'epoca della pubblicazione di *Diceria* ha ormai ampiamente superato la crisi religiosa e ne ha una percezione chiara, che accetta il compromesso e non aspira più a certezze né a spettacolari rifiuti :

“Ho cercato di pregare” comincio “ma me n'è rimasto in gola un sapore di fiele. Forse non so più pregare da solo”. Giungeva in pessimo punto<sup>509</sup> e m'irritò. “La preghiera!” proruppi. “Il tuo covile caldo, il portone per ripararti quando cambia il tempo! Mi ripugna codesto Dio da indossare come una maglia pesante sopra le nostre pleure di cartavelina. A me è sempre piaciuto bagnarmi”<sup>510</sup>.

E altrove:

Pregare, altro vizio solitario<sup>511</sup>.

Queste parole ci rievocano, ancora una volta per antifrasi, quelle del curato di Ambricourt:

On ne prie jamais seul. Ma tristesse était trop grande, sans doute ?  
Je ne demandais Dieu que pour moi. Il n'est pas venu<sup>512</sup>.

---

<sup>507</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 36.

<sup>508</sup> G. BERNANOS, *Journal*, op. cit., p. 23.

<sup>509</sup> Come non risentire qui una lontana e suggestiva eco del noto verso di TORQUATO TASSO, *Gerusalemme Liberata*, Canto XII, ottava LXI «In mal punto il dicesti»? Bufalino del resto come si sa, dissemina la sua opera intera di innumerevoli criptocitazioni.

<sup>510</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit. p.49.

<sup>511</sup> Ivi, p. 36.

<sup>512</sup> G. BERNANOS, *Journal*, op. cit., p. 97.

Molte delle annotazioni del personaggio di Padre Vittorio confluiranno poi ne *Il Malpensante*, a ulteriore conferma che anche questo come del resto tutti i personaggi di Bufalino, altri non sono che travestimenti di sé, cuciti attraverso una scrittura che è sempre egocentrata, autoriferita, costantemente giocata su un interminabile cambio di maschere. Si tratta di un classico esempio di sovrapposizione dell'io dello scrittore su quello di tutti i suoi personaggi, che ha indotto Maria Corti a utilizzare il concetto barthesiano di «colonizzazione del personaggio» da parte dell'autore:

Due parole sulla tecnica dialogica di Bufalino, [...] l'autore nel confezionare le battute si esime del tutto dal tentare una simulazione del parlato; come dire, non si sforza mai di trasformare l'oralità effimera in scrittura, non esce dal congeniale manierismo, anzi lo proietta nel dialogato [...]<sup>513</sup>

Leggiamo questa deroga alla «polifonia» come un retaggio poetico di Bufalino, che anche nella scrittura in prosa mantiene una soggettività spinta e pervasiva che fagocita tutti i punti di vista dei suoi personaggi. A questo proposito, ci sembra utile la distinzione fra prosa e poesia operata da Cesare Segre :

Romanzo e poesia (specialmente lirica) si contrappongono in base al quoziente di polifonia: molto alto, di solito, nel primo, piuttosto basso nella seconda. La poesia è tendenzialmente monovoca (monodica). Entrambi entrano invece nel gioco dell'intertestualità e dell'interdiscorsività, ma con qualche differenza.»Altresì consideriamo un ennesimo volontaristico scarto alla poetica neorealistica, la rinuncia alla mimesi espressiva che solleva sempre tutti i personaggi al medesimo livello linguistico<sup>514</sup>.

Nel romanzo di Bernanos compaiono ben tre uomini di Chiesa che sembrano costituire le diverse opzioni dell'uomo di fede: fra il saggio parroco di Torcy depositario di una fede incrollabile e pragmatica maturata negli anni, e la figura del giovane ed esitante Parroco di Ambricourt, si colloca infatti il compagno di seminario che ha rifiutato Dio, il prete spretato che ha optato per l'amore di una

---

<sup>513</sup> M. Corti, introduzione a G. BUFALINO, *Opere/I, op. cit.*, p. XVIII.

<sup>514</sup> C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in *Opera Critica, op. cit.*, p. 587. E ancora: «Il problema centrale del romanziere, secondo Bachtin, è quello di sapersi immedesimare con vari personaggi, compresi i loro punti di vista, la loro concezione del mondo [...]. Questo elemento teatrale non è assente nella poesia, ma vi si configura molto diversamente. È raro, specie nella lirica, che il poeta dia voce a vari personaggi, e ne rappresenti la visione della vita. La maschera teatrale è semmai assunta da lui stesso, preliminarmente: sia che si presenti con tratti diversi, [...], sia che s'identifichi senz'altro con un personaggio che non è lui. Una volta assunta la maschera, il poeta è altrettanto soggettivo (attraverso una soggettività altra) che quando parla in prima persona. La maschera, le maschere gli servono per allargare la sfera della propria soggettività [...].» Ivi, p. 585.

donna e presso il quale tuttavia il giovane santo decide di andare a morire. Scegliendo come modello il protagonista del *Journal*, Bufalino dà vita a un personaggio simile e contrario, quello di Padre Vittorio che proprio come il personaggio bernanosiano è un giovane curato provato nella fede dalla prossimità della morte:

Io diffiderei col dito nella Sua piaga.<sup>515</sup>

Anch'egli è dubbioso e 'umano', come per esempio nei suoi brevissimi e sporadici accenni alla memoria di una vita precedente a quella dell'uomo di Chiesa:

Nomi d'infanzia friulana, mentre dormo, soffiano un suono sul tenero palinsesto della memoria. Il nome di un paese, di una prostituta, di una stella...<sup>516</sup>

In questo abbandono memoriale che seppur sinteticamente, consente una maggiore consistenza biografica al personaggio di Padre Vittorio e ce lo avvicina emotivamente, sembra di poter risentire riecheggiare l'eco lontana del breve ricordo d'infanzia del curato d'Ambricourt:

Quand j'étais tout enfant, il m'arrivait de me blottir, à l'aube, dans une de ces haies ruisselantes, et je revenais à la maison trempé, grelottant, heureux, pour y recevoir une claque de ma pauvre maman, et un grand bol de lait bouillant<sup>517</sup>.

Vissuta nell'irrecuperabile condizione di una primigenia innocenza, l'infanzia rammemorata come tempo felice sembra lontanissima, sebbene il personaggio di Bernanos sia ancora molto giovane. Ma si tratta di una giovinezza privata di ciò che maggiormente la caratterizza, l'ansia e l'aspettativa del futuro.

L'impression m'est venue tout à coup d'un effondrement des rêves, des espérances, des ambitions de ma jeunesse, et je me suis couché grelottant de fièvre, pour ne m'endormir qu'à l'aube<sup>518</sup>.

Nella parte conclusiva del romanzo, il curato di Ambricourt matura tuttavia un livello di accettazione<sup>519</sup> che risulta del tutto coerente con la perentoria visione

---

<sup>515</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., p. 37.

<sup>516</sup> Ivi, p. 36.

<sup>517</sup> G. BERNANOS, *Journal*, op. cit., p. 99.

<sup>518</sup> Ivi, p. 32.

<sup>519</sup> «Mais enfin j'aurai moins souci de l'a-venir, je travaillerai pour le présent.» Ivi, p. 258.

religiosa e con la proposta ideologica di Bernanos, per cui anche l'inquietudine di questo breve cedimento nella considerazione della propria giovinezza che a breve confinerà con la fine della vita, perviene ad una soluzione :

Je me dis aussi que la jeunesse est un don de Dieu, et comme tous les dons de Dieu, il est sans repentance. Ne sont jeunes, vraiment jeunes, que ceux qu'il a désignés pour ne pas survivre à leur jeunesse. J'appartiens à cette race d'hommes. Je me demandais : « Que ferai-je à cinquante, à soixante ans ? » Et, naturellement, je ne trouvais pas de réponse. Je ne pouvais pas même en imaginer une. Il n'y avait pas de vieillard en moi. Cette assurance m'est douce. Pour la première fois depuis des années, depuis toujours peut-être, il me semble que je suis en face de ma jeunesse, que je la regarde sans méfiance. Je crois reconnaître son visage, un visage oublié. Elle me regarde aussi, elle me pardonne<sup>520</sup>.

Assente nel personaggio bernanosiano risulta invece la dimensione sessuale che non viene richiamata mai, nonostante la giovane età, neppure sotto forma di tentazione o rinuncia, ma appare una scelta implicitamente pacifica e acquisita. Diverso, in tal senso, l'atteggiamento di Padre Vittorio che, a margine della sua *Filotea*<sup>521</sup>, appunta :

Lacrime, sì, ma di rabbia e rancore, bestemmia totale et *douce*. E selvaggi onanismi sotto le lenzuola<sup>522</sup>.

E brevemente evoca un fuggevole desiderio di donna

Ancora una volta nel sonno una donna m'inforca. Aggressione funesta e sacra, rovelto che non si spegne<sup>523</sup>.

A definire ulteriormente il personaggio di Padre Vittorio sono gli scampoli di conversazione fra questi e Dino, il protagonista del romanzo bufaliniano, che sembrano la versione 'ribassata' dei dialoghi fra il giovane parroco di Ambricourt e l'anziano curato di Torcy. Se infatti nel romanzo di Bufalino anche la domanda religiosa viene offerta al lettore in chiave ironica e le questioni sono sempre riferite allo stretto orizzonte del singolo, impegnato in una lotta privata

---

<sup>520</sup> Ivi, p. 257.

<sup>521</sup> Abbiamo già ricordato la lettura bufaliniana di Francesco di Sales e la presenza, nella biblioteca della Fondazione, di più di un'edizione dell'*Introduzione alla vita devota* (comunemente nota come *Filotea*).

<sup>522</sup> Nelle *Istruzioni per l'uso di Diceria dell'untore*, Bufalino indica questo brano come un calco «ribaltato» di B. PASCAL, *Memoriale* 1654. Cfr. anche «In *Diceria* una frase del prete "Bestemmia totale et douce" vuol contrapporsi ad un testo di dolorosa e felice rassegnazione di Pascal», G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., p. 46.

<sup>523</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 37.

con l'altro o con se stesso, con Dio o con la morte, in Bernanos le questioni sono sempre ultime ma riguardano l'umanità tutta, il singolo è sempre in epica lotta con l'intero sistema sociale e politico e il travaglio dell'uomo è sempre uno scontro titanico che prima d'essere fra l'Io e se stesso, è fra l'Io e il mondo. Ne consegue che i dialoghi del *Journal* sono dominati da un afflato mistico che produce un fuoco espressivo e un vigore che pervadono la scrittura di Bernanos, maestro indiscusso del dialogo, che costruisce il confronto sempre su dichiarazioni 'scandalose':

On apprend la vie plus ou moins vite, mais on finit toujours par l'apprendre, selon sa capacité. Chacun n'a que sa part d'expérience, bien entendu<sup>524</sup>.

Si veda anche la forza eversiva di questo passaggio

J'admire les révolutionnaires qui se donnent tant de mal pour faire sauter des murailles à la dynamite, alors que le trousseau de clefs des gens bien-pensants leur eût fourni de quoi entrer tranquillement par la porte sans réveiller personne<sup>525</sup>.

In Bernanos peraltro la fede e la sua manifestazione storica, e cioè la Chiesa, sono inscindibili. Mai egli dubita dell'istituzione, casomai della sua applicazione concreta da parte degli uomini. Per converso, Bufalino pone come centrale la questione della Fede ma in nessun momento, neppure negli anni più neri della crisi religiosa, affronta l'argomento della Chiesa che resta sempre laterale, nella sua opera, un elemento del folklore isolano, una manifestazione della religiosità popolare o piccolo-borghese, ma non lo impegna mai in un'indagine. Ben diversamente, in Bernanos:

Un vrai prêtre n'est jamais aimé, retiens ça. Et veux-tu que je te dise ? L'Église s'en moque que vous soyez aimés, mon garçon. Soyez d'abord respectés, obéis. L'Église a besoin d'ordre<sup>526</sup>.

E più avanti:

L'Église a les nerfs solides, le péché ne lui fait pas peur, au contraire. Elle le regarde en face, tranquillement, et même, à l'exemple de Notre-Seigneur, elle le prend à son compte, elle l'assume<sup>527</sup>.

---

<sup>524</sup> G. BERNANOS, *Journal*, op. cit., p. 69.

<sup>525</sup> Ivi, p. 38.

<sup>526</sup> Ivi, p. 12.

<sup>527</sup> Ivi, p. 18.

Nel romanzo di Bufalino i personaggi sono isolati non solo fisicamente ma soprattutto psicologicamente. In *Diceria*, ma così accade pressoché nell'intera produzione bufaliniana, il mondo di fuori non esiste e, in linea generale, mancano in Bufalino riflessioni sociali o politiche che esulino dall'etica elementare e personale. Padre Vittorio non esprime per esempio alcun contrasto con l'istituzione a cui appartiene, mentre ci appare interamente assorbito nella lotta con Dio, in un travaglio spirituale che non si rassegna alla Sua ingiustizia:

“No, non è solo una casa di pace, Dio, come temi. Ma anche un predone, un veltro celeste che c'insegue e ci sforza e ci ama”.  
“Strano amore”, ribattei [...].  
“È per amore che ti ha tratto dal nulla” disse piano. Ed io: “Di Sé, non di me. Oppure per la fatica della propria impeccabile solitudine...”<sup>528</sup>.

E ancora:

La morte naturale non esiste: ogni morte è un assassinio. E se non si urla, vuol dire che si acconsente<sup>529</sup>.

Un'ingiustizia che risulta quanto mai inaccettabile per esempio quando si manifesta come malattia nei bambini, un aspetto di Bufalino che abbiamo già osservato:

Un bacillo di Koch si posò sopra il labbro di Adelmo. E Dio vide che questo era buono<sup>530</sup>.

A testimonianza ulteriore della concezione bufaliniana di un Dio veterotestamentario, che si coniuga nei termini dell'assenza di compassione, Forza indistinguibile dal Fato o dal Destino che non ha a cuore la sofferenza dell'uomo, una specie di divinità arcaica e pagana, la figura emblematica di Sebastiano, ennesimo *alter ego* dell'autore al punto che, lo abbiamo già osservato, pronuncia le medesime parole che Bufalino stesso scrive in una lettera all'amico Romanò:

Quando mi rubano tutto, voglio pure regalare qualcosa<sup>531</sup>.

---

<sup>528</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., pp. 50-51.

<sup>529</sup> Ivi, p. 37.

<sup>530</sup> Ivi, p. 35.

<sup>531</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 113. La stessa frase si troverà poi in bocca al personaggio di Sebastiano in G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., p. 23 e di nuovo a p. 79.

Nella tetragona visione religiosa di Bernanos invece, non c'è alcun posto per il libero arbitrio, e in questo si avverte l'eco giansenista del cattolicesimo francese:

“L'homme du monde qui réfléchit calcule ses chances, soit ! Mais que pèsent nos chances, à nous autres, qui avons accepté, une fois pour toutes, l'effrayante présence du divin à chaque instant de notre pauvre vie ? À moins de perdre la foi – et que lui reste-t-il alors, puisqu'il ne peut la perdre sans se renier ? – un prêtre ne saurait avoir de ses propres intérêts la claire vision, si directe – on voudrait dire si ingénue, si naïve – des enfants du siècle. Calculer nos chances, à quoi bon ? On ne joue pas contre Dieu”<sup>532</sup>.

E più avanti:

[...] on ne marche pas avec le bon Dieu, il faut se rendre à lui, sans condition<sup>533</sup>.

L'inammissibilità del libero arbitrio non ci stupisce, Bernanos si formò già da giovanissimo sulla lettura di Pascal, che egli nomina infatti in alcune sue lettere di adolescente:

Bernanos mentionne le nom de Pascal. On peut penser que l'adolescent le lisait - ou le relisait - durant ces jours d'angoisse<sup>534</sup>.

Nelle opere di Gesualdo Bufalino, e dunque nella sua visione religiosa, non è mai possibile fissare un confine fra il destino e Dio, fra il Caso e la Necessità. Tuttavia, all'altezza della stesura di *Diceria* che, lo ricordiamo non coincide con gli anni degli avvenimenti ivi raccontati e che videro il giovane Bufalino impegnato in un travaglio religioso<sup>535</sup>, lo scrittore ha ormai maturato una visione complessa, che lascia coesistere tutte queste entità e ha ormai rinunciato sia al dono di una fede fortemente sentita<sup>536</sup>, che ad un rifiuto dell'opzione cristiana e ad un ripiegamento ateistico, come mette bene in luce Massimo Onofri che ravvisa in lui la

---

<sup>532</sup> G. BERNANOS, *Journal*, op. cit., p. 7.

<sup>533</sup> Ivi, p. 153.

<sup>534</sup> GUY GAUCHER, ALBERT BÉGUIN, *Le thème de la mort dans les romans de G. Bernanos*, Vol. 2 di «Collection Thèmes et mythes, Cahiers des lettres modernes», Lettres Modernes, Minard, University of California, 1967, p. 11.

<sup>535</sup> A ulteriore conferma di ciò, riportiamo questo passo: «Così, per quanto io da moltissimi anni sia tornato, come già prima nell'adolescenza, a un'opaca negazione del Cristo, è a quell'incontro imprevisto, estratto da un calcolo o caso fra gl'infiniti possibili, che devo di averci pensato», G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 32.

<sup>536</sup> «Il mio cristianesimo non era stato che una gravidanza supposta, un'isteria di tre mesi», *Ibidem*.

misericordia di un cristianesimo senza referente divino, uno dei più lucidi approdi di un laicismo che, se non vuole arrendersi alla disperazione, non vuole nemmeno cedere alle lusinghe di nuove e minacciose fedi<sup>537</sup>.

Ne è prova l'ironia velata ma persistente in tutto il romanzo che, proprio sulle questioni ultime, mantiene gli interrogativi senza aspirare a nessuna risposta e sempre riducendone la portata con l'abbassamento dei toni. Questo modo della rappresentazione di un tema alto nella sua forma de-eroizzata al punto di sembrarne la «parodia», si presenta come uno stilema assai ricorrente in Bufalino, sempre fortemente attratto dall'*understatment* di qualunque epopea<sup>538</sup>. Utilizziamo il termine «parodia» nell'accezione che ne propone Gérard Genette:

Le mot *parodie* est couramment le lieu d'une confusion fort onéreuse, parce qu'on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style. La principale raison de cette confusion est évidemment dans la convergence fonctionnelle de ces trois formules, qui produisent dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style « parodié » [...] Je propose donc de (ré)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale<sup>539</sup>.

La lotta epica bernanosiana è invece in Bufalino una picaresca tenzone, lotta miserabile fra miserabili che trova solo nel dramma dell'amore e della morte, ma soprattutto nella sontuosità retorica, la sua nobilitazione.

Non si conosce mai chi si vuole, ma chi si deve o chi càpita, secondo che una mano sleale ci rimescoli, accozzi e spargli, disponendo o cassando a suo grado gli appuntamenti sui canovacci dei suoi millenni<sup>540</sup>.

Il pessimismo di questa affermazione appare in tutta la sua evidenza. Non già infatti Bufalino presuppone il Caso, come forza che regola l'universo, teorizza semmai una divinità cattiva, che opera per il male. In Bernanos, ovviamente il caso non esiste ; qui tutto è provvidenza e tutto è voluto da Dio :

---

<sup>537</sup> M. Onofri, Introduzione a G. BUFALINO *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Milano, Bompiani, 1994, pp. V-XIII.

<sup>538</sup> Questa intenzione per esempio è ben rappresentata dalla figura di don Chisciotte che nella produzione di Bufalino riemerge sovente, anche in forme talora indirette, e a cui è affidata l'apertura di *Dizionario dei personaggi di romanzo*.

<sup>539</sup> G. GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 33.

<sup>540</sup> G. BUFALINO *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., p. 32.

Moi, je crois que l'homme est l'homme, qu'il ne vaut guère mieux qu'au temps des païens. La question n'est d'ailleurs pas de savoir ce qu'il vaut, mais qui le commande<sup>541</sup>.

Oppure :

Le cœur me saignait tellement que le bon Dieu permit que je fusse tenté de me détruire – parfaitement<sup>542</sup>.

È tuttavia nella riflessione sulla libertà dell'uomo che cogliamo le differenze più profonde fra la concezione di Bernanos, in questo ancora una volta assai vicina a Pascal e alle posizioni religiose dei Giansenisti, e quella di Bufalino che rifiuta la colpa e più ancora la necessità della grazia che salva l'uomo oppure lo condanna a piacimento di un Dio aguzzino che può fare tutto e che invece infligge la morte.

Non c'è cosa che io non saprei perdonare. Molte gravi tentazioni si sviluppano da questo pensiero. Sarei dunque più buono di Lui?<sup>543</sup>

Quasi ossessivamente in tutta l'opera, e massime in *Diceria*, Bufalino insiste sullo scandalo del dover morire, sull'impossibilità di giustificare Dio, di perdonarlo. Numerosissimi a questo proposito i riferimenti testuali disseminati nell'opera intera e accomunati tutti dalla medesima incapacità di rassegnazione. Fatta salva la motivazione psicologica che muove un Bufalino finalmente scampato alla malattia, di dover ossessivamente verbalizzare questa sottrazione alla «grande aguzzina» a cui egli avrà sempre la sensazione d'essere sfuggito e di dover pagare in cambio un qualche scotto, la ricorsività del tema della morte in Bufalino non ha nulla della necrofilia che talora appare come un tratto tipico dei Siciliani. Si tratta semmai di un'interpretazione fuorviante che addirittura ribalta quasi completamente l'intenzione dell'autore, il cui messaggio viene erroneamente letto alla luce di un luogo comune (in questo caso, la 'necrofilia', un paradigma effettivamente presente in tanta letteratura siciliana). Individuiamo in questo, un tipico caso di «decodifica aberrante», una categoria critica che traiamo da Umberto Eco:

Al termine 'aberrante' non va attribuita alcuna connotazione negativa: si intende soltanto una decodifica che, lungi dall'adeguare le intenzioni dell'emittente, ne ribalta gli esiti. Tale decodifica è

---

<sup>541</sup> G. BERNANOS, *Journal*, op. cit., p. 18.

<sup>542</sup> Ivi, p. 16.

<sup>543</sup> G. BUFALINO *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., p. 34.

‘aberrante’ rispetto all’effetto previsto ma può costituire un modo di far dire al messaggio ciò che poteva dire, o altre cose che sono comunque interessanti e funzionali ai propositi del destinatario.<sup>544</sup>

In tutta l’opera di Bufalino e per ovvie ragioni nella sua prima produzione che, lo ribadiamo ulteriormente, appare come uno scaramantico scongiuro contro la rivale da poco sconfitta ma sempre in agguato, si respira lo scandalo della morte, l’indignazione profonda di fronte all’inaccettabilità del comune destino della fine che falcia le vite senza riguardo. Concludiamo con questo passo tratto da *Le menzogne della notte*<sup>545</sup>:

“Io”, disse il vecchio, “vi vedo come sgarro di calcolo nell’abaco del creato. Punirvi è la mia estasi e la mia dannazione. Punirvi, guarirvi, purgando l’eccesso e l’errore che voi siete. Poiché, se voi ambite il martirio come il fedele la comunione dell’ostia, la mia passione è di farmene esecutore. Io sono la Giustizia e il Castigo, una spada senza fodero, il carnefice e il cerusico provvidenziale. 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...”<sup>546</sup>

Dai numerosi esempi riportati, emerge forse un maggior numero di differenze che di analogie fra Bufalino e il modello Bernanos, ma proprio questo utilizzo ‘antifrastico’ della citazione<sup>547</sup> ci dà conferma ulteriore di uno dei caratteri più distintivi di Bufalino, di cui abbiamo dato annuncio nell’introduzione a questo lavoro: il riuso dei materiali letterari finalizzato tuttavia a trasgredire il contesto da cui vengono tratti. Inversamente rispetto a quanto assumiamo dalla lettura di Bernanos dove la lotta avviene fra forze pari, Bene/Male, Dio/ Satana, in *Diceria* la lotta è di per sé ingiusta, scandalosa, perché avviene fra l’uomo e un Dio che dovrebbe accordargli pertanto un aprioristico perdono, giacché lo costringe sempre ad un impari confronto e lo condanna all’insensatezza della morte. Ne deriva qualcosa che per Bernanos sarebbe stato inconcepibile: la pretesa di abbassare Dio al livello dell’uomo al punto da immaginarlo altrettanto gravato da un Suo peccato originale, la menzogna del «peccato inventato dagli uomini,

---

<sup>544</sup> UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, op. cit., p. 177, nota 2.

<sup>545</sup> «Una sorta di tragico ballo in maschera, parabola metafisica di un universo che appare sempre più regolato dalla inverosimiglianza in bilico fra Pirandello, Kafka e Borges», M. TUMIATI, *Chiunque è per l’eterno, venga con me*, in «Gazzetta di Reggio», 11 maggio 1988.

<sup>546</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/1*, op. cit., p. 581.

<sup>547</sup> «La citazione è spesso straniante: portando prelievi lessicali o sintagmatici di un altro poeta in un contesto che vi contrasta, l’autore mette in rilievo i caratteri della propria poetica.» C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività*, in *Opera Critica*, op. cit., p. 586.

per meritare la pena di vivere»<sup>548</sup>. Il curato di Ambricourt non dialoga mai con Dio, ne parla sempre in terza persona. Più intimo ma anche più problematico è il rapporto di Padre Vittorio con un Dio che egli appunto, trascina al suo livello<sup>549</sup>. Molte di queste riflessioni suonano come ricercata antifrasi delle considerazioni di cui Bernanos nutre i suoi romanzi nei quali, quantomeno in quelli più maturi, è presente l'apertura verso l'amore<sup>550</sup> nell'altissima forma della compassione la cui forza benevola Bufalino, che "fra passione e ironia" come strumento ermeneutico del vivere scelse proprio la compassione, dovette comunque apprezzare. Privo com'è della capacità d'abbandonarsi che invece il personaggio bernanosiano ha infine guadagnato, Padre Vittorio<sup>551</sup>, che al contrario del parroco di Ambricourt dialoga appunto direttamente con Dio, resta in definitiva impossibilitato a perdonarlo, e muore 'dannato':

"Non sono felice", disse "e mi chiedo perché. Forse questa consunzione che porto nella carne mi va guastando anche l'anima. E sempre più spesso dubito e mi spavento e mi sento un prete per finta. Seppure non grido contro di Lui. La sera scende ma io non so trovarLo al mio fianco, né Gli parlo più che nel sonno, con le labbra del rinnegato. Potessi solo risentire come una volta nel cuore la Sua ferita, il Suo dolcissimo fulmine..."<sup>552</sup>

Non così, il curato di Ambricourt<sup>553</sup> che morirà da santo pronunciando, nell'agonia fisica che egli considera un atto d'amore di Dio, una frase che

---

<sup>548</sup> G. BUFALINO *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 34. La riflessione di Bufalino ricevette forse ispirazione da una lettera che Romanò gli indirizzò nel 1945, cfr. G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 82, dove questi afferma: «Il male esiste, noi stessi siamo una colpa (non so se degli uomini o di Dio)».

<sup>549</sup> «Signore, l'avarizia e la fecondità della notte. Scomparse tutte le cose, rammentando lo squarcio dei colori e dei suoni. E nei miei occhi solo la lava e il caos del Tuo viso, la fiammeggiante cecità del Tuo nome.» G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 35.

<sup>550</sup> «L'enfer, madame, c'est de ne plus aimer», G. BERNANOS, *Journal*, op. cit., p. 148. Questa frase è parafrasata dallo stesso Bufalino in *Il malpensante*, dove lo scrittore cita i passi di diversi autori Schopenhauer, Unamuno, Sartre, inerenti al tema dell'inferno: «L'inferno è il non-amore (Bernanos)», G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1089.

<sup>551</sup> Di «Padre Vittorio, rovesciato Pascal incapace di abbandonarsi alla scommessa e lacerato dai sospetti che contengono in sé un'implicita e inconfessabile risposta», parla M. PAINO in *Diceria dell'autore*, op. cit., p. 143.

<sup>552</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'autore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 52.

<sup>553</sup> Riportiamo qui il breve ma intenso ritratto che, dei preti di Bernanos, fa A. DI GRADO nel suo *Un cruciverba italo-franco-belga*, op. cit., p. 45: «Quei curati nerboruti e plebei che fanno a pugni col diavolo, o i loro esangui confratelli penosamente avvinghiati a una croce da derelitti, goffamente oscillano tra peccato ed elezione, tra infermità della carne e infanzia dello spirito, tra salutare buon senso e dolorosi rapimenti, insomma – per far uso dei termini scelti nel 1947 da Gustave Thibon per intitolare la raccolta dei saggi affidatigli da Simone Weil – tra la *pesanteur* e la *grâce*».

fornisce una definitiva risposta alla sua ricerca spirituale: «Che cosa importa? Tutto è grazia»<sup>554</sup>. Bufalino insinua dubbi, laddove Bernanos stila proclami<sup>555</sup>. Numerosi appaiono in *Diceria* i riferimenti per lo più indiretti ma in qualche caso anche espliciti a Francesco di Sales e soprattutto a Pascal, il caposaldo teorico del giansenismo che, lo abbiamo già evidenziato, è una dominante di tutto il cattolicesimo francese, anche di quello moderno e certamente di quello bernanosiano :

“[...] nel creare consiste appunto la bellezza della Sua morte, lo scandalo della Sua morte, l'ironia stupenda del Suo morire? Perché tu ti faccia Lui, Lui acconsente ogni giorno a farsi te, a morire ogni giorno in te la propria infetta divinità. Poiché la creazione avviene ogni giorno, capisci, come la Sua morte. Gesù sarà in agonia sino alla fine del mondo...”<sup>556</sup>

Qui è ovviamente in modo del tutto diretto nella frase finale che ne costituisce una citazione, Bufalino parafrasa Pascal e ne affida il pensiero a un Padre Vittorio sorpreso questa volta in un momento di fede, in un abbandono che commuove e che dunque subito Bufalino si premura immediatamente di ‘correggere’<sup>557</sup> con l'ironica risposta di Dino:

“Parole, Pascal da seminario...” E lui: “Povero amico, sei tu che vivi in una ragna di parole e ti ci avvoltoli dentro, quando una ne basterebbe, pronunciata in silenzio, qui in ginocchio, accanto a me. 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. Tu supponi d'inseguirlo, t'affanni a leggere carponi, come i poliziotti dei romanzi, le piste oscure della Sua fuga, interroghi le macchie di Suoi pollici unti”<sup>558</sup>.

Che il denominatore comune fra Bufalino e Bernanos, ma anche fra Bufalino e gli scrittori cattolici francesi sia Pascal, è evidente. E tuttavia è altrettanto evidente che Bufalino ne voglia offrire una specie di doppia lettura: una appassionata e fedele che è incarnata dal personaggio di Padre Vittorio che,

<sup>554</sup> Bernanos cita qui direttamente *Storia di un'anima*, di Santa Teresa di Lisieux.

<sup>555</sup> «Siamo meschini, molto meschini; non amiamo il buon Dio con la stessa naturalezza con la quale amamo noi stessi. Il peccato originale vuole così: irritarsene non servirebbe a nulla.» G. BERNANOS, *Un delitto*, Novara, Mondadori-De Agostini libri, 1986, p. 76.

<sup>556</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 51.

<sup>557</sup> È forse il tratto più distintivo di Bufalino, quello di portare l'emozione al massimo grado e di raggelarla immediatamente per riequilibrare i toni, attraverso la sua parodia, l'abbassamento scherzoso, l'ironia, il motto di spirito, un precipitare stilistico, un'immagine impoetica.

<sup>558</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 51.

nonostante i continui ripensamenti, a tratti pur mantiene una capacità di fede; e una lettura ‘eretica’, incarnata da Dino che muove una critica a Pascal in ragione dell’ingiustizia che l’uomo subisce e a causa della quale non si può rimanere proni e fiduciosi. Una verità doppia, non fosse che altre voci si uniranno, quelle degli altri personaggi che apportano ulteriori verità e che intaccano come sempre la possibilità di una visione unica e coerente a se stessa. Abbiamo già più volte ricordato che Bufalino fece di Pascal una lettura appassionata e potremmo dire, sofferta<sup>559</sup>. Aggiungiamo che Pascal resta un ‘anti-modello’ presente lungo l’intero arco della produzione dello scrittore che lo citerà assai spesso e fino alle sue ultime opere, con rimandi che via via saranno sempre più intesi all’ironia. Diamo qualche altra conferma di ciò. Per esempio si veda questo brano *Pro domo sua*, presente nella raccolta *Saldi d’autunno*:

Sulla ingiunzione di Pascal, di odiare l’Io, i pareri sono discordi. ‘La cosa più senile che sia mai stata pensata sugli uomini’, fa Nietzsche, perentorio. E Barbey d’Aurevilly insinua ch’è una frase da giansenista invidioso. E Gide protesta: ‘L’Io va odiato, dite voi. Non il mio. L’avrei amato in un altro; dovrò fare il difficile solo perché si tratta del mio? Su quale Io peggiore non sarei potuto cadere!... Un po’ meno soddisfatto è Pavese: ‘Siamo sinceri: se ti comparisse davanti Cesare Pavese e parlasse e cercasse di fare amicizia, sei sicuro che non ti sarebbe odioso? Usciresti con lui? Altrettanto Renard [...]’<sup>560</sup>

Oppure si veda *Il malpensante*, anticipato proprio da una massima di Pascal:

Diseur de bons mots, mauvais caractère<sup>561</sup>.

A ulteriore conferma di ciò, riportiamo qui la breve nota introduttiva che Bufalino antepone al brano antologico bernanosiano che egli sceglie per il suo *Dizionario dei personaggi di romanzo*, come la più adatta a rappresentare l’opera intera dell’autore francese, e che appunto si incentra sul pensiero di Pascal:

<sup>559</sup> Per la presenza di Pascal in *Diceria dell’untore*, cfr. anche G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., pp. 46-47. Aggiungiamo che Pascal resta un riferimento presente in tutta la produzione di Bufalino, anche in quella post-moderna. Per esempio, si veda l’incipit di *Qui pro quo*: «L’idea che il corso della Storia, come credeva Pascal, possa dipendere dalle proporzioni d’un naso fa di solito storcere il naso agli storici. Hanno torto.» G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in *Opere/2*, op. cit., p. 203. Oppure si veda in *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 46: «Ne ho parlato con Placido: “un sentimento dell’abisso molto pascaliano”, osservò con sussiego». Appena più nascostamente, Bufalino cita ancora una volta Pascal a p. 170: «[...] sacrificando lo spirito di geometria, traccio sulla lavagna le frecce razionali del mio agire [...]».

<sup>560</sup> G. BUFALINO, *Saldi d’autunno*, in *Opere/2*, p. 845.

<sup>561</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante - Lunario dell’anno che fu*, in *Opere/1*, op. cit., p. 1025.

Ricordiamo la parola di Pascal: Cristo sarà in agonia fino alla fine dei secoli. Ma nel curato d'Ambricourt non s'incarna, vanitosamente, Cristo, bensì il combattuto struggente martire d'una paura. Paura di sé, della sofferenza che gli morde lo stomaco, del peccato che si sente crescere attorno, paura di Dio. Sicché la sua educazione alla morte non avviene senza tremori, la sua agonia ripete l'eterno agone con l'angelo. Con un suggello di sillabe, però, che su quelle labbra esangui possiedono la forza mite d'un grido: «Tutto è grazia»<sup>562</sup>.

Segnaliamo infine che il brano scelto da Bufalino non è quello della riconciliazione fra l'uomo e Dio, e cioè quello conclusivo. Si tratta invece di un paio di pagine dove la crisi del curato di Ambricourt si fa più cocente, e che si concludono con una riflessione scorata che per di più culmina con la grande 'reticenza' delle pagine di diario che sono state strappate:

Non ho avuto in mente, tutto il giorno, altro che immagini d'infanzia. Penso a me come un morto.

(N.B. Una dozzina di pagine strappate mancano al quaderno. Le poche parole che restano nei margini sono state cancellate accuratamente)<sup>563</sup>.

Una lacuna che, non possiamo sapere quanto consapevolmente, Bufalino ha a suo modo colmato proprio scrivendo il diario di Padre Vittorio.

Per dichiarazione dello stesso Bufalino, la lettura dei 'classici' francesi avvenne dopo quella dei 'moderni'<sup>564</sup> che la solleccitarono ed è pertanto possibile che proprio la coloritura vagamente antigiansenista e contropascaliana di *Diceria* derivi proprio da queste letture. Esse si saldarono ad altre letture cattolicheggianti e per esempio a quella di Padre Davide Maria Turollo<sup>565</sup>, figura di spicco nella redazione della rivista *L'Uomo* curata da Angelo Romanò, dove Bufalino pubblicò alcune poesie confluite poi nella silloge *L'amaro miele* e scrisse per la rubrica *Penitenziario*, firmandosi «Il penitente di turno»:

---

<sup>562</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit., pp. 463-464. Aggiungiamo inoltre che nell'elenco dei personaggi intitolato Registro delle nascite e delle paternità, posto in incipit all'antologia, Bufalino inserisce anche l'abate di Donissan, Mouchette e Monsieur Ouine, Ivi, pp. 29-30.

<sup>563</sup> Ivi, p. 464.

<sup>564</sup> G. BUFALINO, L. SCIASCIA, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, op. cit., p. 11.

<sup>565</sup> Padre David Maria Turollo, frate servita, rappresentò nella Chiesa di quegli anni una voce discordante e scomoda che, sia in ambito ecclesiale che civile, si fece sostenitore delle istanze di un rinnovamento culturale e religioso, di ispirazione conciliare. Coscienza inquieta della Chiesa, fu uno dei più rappresentativi esponenti di un cambiamento della Dottrina cattolica nella seconda metà del '900. Fu poeta, condiscipolo e amico di Angelo Romanò.

Di Cristo ho amato una volta su quelle vie di sabbia e di sonno la veste verde, e i sandali leggeri, e il Suo volto come un'acqua silente. 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. [...] amo miei giorni uno per uno, come una serie di misteriose vigilie.

«Il Paralitico si alzò, che era coricato sul fianco. Andava con un passo stranamente leggero, sparì in mezzo alla folla»: per questa sola speranza perdonami tante parole<sup>566</sup>.

Tanti dunque i fattori comuni fra Bernanos e Bufalino che tuttavia, in tutta la sua scrittura, intese infine operarne un superamento di visione. Lo vedremo continuando a seguire le tappe di questo percorso.

---

<sup>566</sup> *L'Uomo: pagine di vita morale: 8 settembre 1945-1 settembre 1946*, a cura di Stefano Crespi, con premessa di Umberto Colombo e con testimonianze di Gustavo Bontadini [et al.], Brunello (VA), Otto/Novecento, 1981, pp. 634-635.

## 2.4

### Bufalino e Mauriac

In una lettera del 1944, Romanò parla con Bufalino della sua lettura di François Mauriac<sup>567</sup>. La sua prosa bruciata, il suo cristianesimo di conflitti, di gridi e aneliti, l'intera attività di scrittore, saggista, critico che avevano come unico tema l'uomo di fronte a Dio, appassionarono presto Bufalino che probabilmente ne avvertì il pessimismo sempre venato di speranza, l'animo inteso ad una pietà tanto più apprezzabile perché tutta umana prima ancora che religiosa. La presenza di opere di Mauriac nella biblioteca della Fondazione di Comiso infatti indica l'interesse di Bufalino per questo autore<sup>568</sup>. A conferma della lettura che Bufalino ne fece possiamo osservare le note marginali, le sottolineature a matita e la rilevazione di segnalibri (cartoline, alcune piegature di pagine) visibili in alcuni testi mauracchiani, e infine il nome di Thérèse Desqueyroux che Bufalino inserisce nell'elenco del suo *Dizionario dei Personaggi di romanzo*<sup>569</sup> e che, com'è ovvio, egli considerò il più rappresentativo della galleria di personaggi di Mauriac. Erede diretto di Emma Bovary, il personaggio di Thérèse è indubbiamente in linea con la grande domanda sul Male che inquieta il Bufalino di quegli anni. Thérèse, la *mal aimée* che rappresenta i tanti «cœurs enfouis et

---

<sup>567</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 51. Questa nostra analisi prende in considerazione esclusivamente la figura di François Mauriac. Precisiamo tuttavia che Bufalino lesse anche alcune opere di Claude Mauriac, figlio del grande scrittore e scrittore a sua volta. In particolare, nella Fondazione Bufalino si rileva la presenza di: C. MAURIAC, *Invito a pranzo*, Milano, Feltrinelli, 1961; C. MAURIAC, *Proust*, traduzione di Lorenzo Sbragi, Milano, A. Mondadori, 1962. In merito a quest'ultimo, si rilevano alcune note manoscritte da Bufalino su C. MAURIAC, *Invito a pranzo*, Feltrinelli, Milano, 1961, corredato dalla segnalazione a matita di alcune pagine, sul colophon. Letto certamente appare anche: C. MAURIAC *Proust*; traduzione di Lorenzo Sbragi, A. Mondadori, Milano, 1962, al cui interno si trova una cartolina di saluti che Bufalino utilizzava come segnalibro, inviatagli da Francesca Raniolo.

<sup>568</sup> La presenza di opere di François Mauriac nella biblioteca della Fondazione Bufalino è attestata dalle seguenti opere: F. MAURIAC, *Il bacio al lebbroso*, Milano, Garzanti, 1965; F. MAURIAC, *Le baiser au lépreux*, Paris, B. Grasset, 1947; F. MAURIAC, *Les chemins de la mer*, Paris, B. Grasset, 1939, dove si rilevano sottolineature interlineari; F. MAURIAC, *I due romanzi di Teresa Desqueyroux*, Milano, A. Mondadori, 1958, dove si rileva la presenza di un ritaglio di giornale contenente un articolo sul romanzo; F. MAURIAC, *La Farisea*, traduzione di Enrico Piconi, Milano, A. Mondadori, 1970; F. MAURIAC, *Le fleuve de feu*, Paris, B. Grasset, 1934, dove si rilevano note di possesso e una firma illeggibile; F. MAURIAC, *Groviglio di vipere*, Milano, A. Mondadori, 1932-1933, dove si rileva una piegatura di pagina; F. MAURIAC, *Jean Racine*, premessa e traduzione di Elvira Cassa Salvi, Brescia, Morcelliana, 1953 (Sul foglio finale di guardia: pagine segnalate da Gesualdo Bufalino); F. MAURIAC, *Memorie intime*, prefazione di Elvira Cassa Salvi, Brescia, Morcelliana, 1961 (Sul colophon: pagine segnalate da Gesualdo Bufalino); F. MAURIAC, *Le mystère Frontenac*, Paris, B. Grasset, 1933, (Segnalibri: pagina piegata).

<sup>569</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei Personaggi di romanzo*, op. cit., p. 29.

tout mêlés à un corps de boue»<sup>570</sup>, appare infatti inspiegabilmente e quasi suo malgrado agita da una forza negativa che semina rovina e infelicità:

Moi, je ne connais pas mes crimes. Je n'ai pas voulu celui dont on me charge. Je ne sais pas ce que j'ai voulu. Je n'ai jamais su vers quoi tendait cette puissance forcenée en moi et hors de moi: ce qu'elle détruisait sur sa route, j'en étais moi-même terrifiée ...<sup>571</sup>

Curiosa commistione di sensualità e giansenismo<sup>572</sup>, influenzata dal clima gidiano come tutta la letteratura francese di quel tempo, la scrittura di Mauriac incarna perfettamente il medesimo dramma religioso che Bufalino attraversava nell'immediato dopoguerra e che, lo abbiamo più volte ribadito, lo riguardò per lungo tratto fino a divenire una sorta di *arrière-fond* esistenziale, un nodo irrisolto alla cui presenza ci si avvezza. I punti di contatto fra Mauriac e Bufalino sono numerosi, ma alcuni risultano particolarmente congeniali a illuminare le due figure. Fra questi, il problema della responsabilità personale della colpa, e il significato della predestinazione. Guardiamone un esempio in Mauriac:

Où est le commencement de nos actes ? Notre destin, quand nous voulons l'isoler, ressemble à ces plantes qu'il est impossible d'arracher avec toutes leurs racines. Thérèse remontera-t-elle jusqu'à son enfance ? Mais l'enfance est elle-même une fin, un aboutissement<sup>573</sup>.

E si veda questo passaggio in cui per di più Bufalino ricorre alla letteratura per rappresentare una questione religiosa, e cioè appunto quella della colpa:

In realtà il processo kafkiano è istituito per ognuno di noi con la stessa imparziale ferocia, evidentemente il giudice non ha molta fantasia. E allora non resterebbe che volerla meritare la pena di vivere; ma non so vedere colpa che la giustifichi (se non sia una, ignota, commessa nelle origini) meglio, non so vedere la colpa: quando scruto intorno a me gli uomini, ciascuno nella sua aria, coi suoi gesti e i suoi umori, col suo sangue, facinoroso o gentile, no, tutti mi appaiono innocenti e facili, obbedienti alla legge segreta delle loro membra e del loro cielo<sup>574</sup>.

Il tema della predestinazione è affrontato spesso da Bufalino che tuttavia ne ribalta il senso che esso ha nella speculazione religiosa giansenistica. Per

---

<sup>570</sup> FRANÇOIS MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, in *Oeuvres Romanesques et théâtrales complètes*, Paris, Gallimard, 1979, Vol. II, p. 17.

<sup>571</sup> Ivi, p. 26.

<sup>572</sup> «Mauriac, catholique demeuré fidèle aux ses croyances, s'efforce de les concilier avec cette sensualité dont la secrète puissance l'angoisse.» GUSTAVE LANSON, *Histoire de la Littérature Française*, Librairie Hachette, 1966, p. 1229.

<sup>573</sup> F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, op. cit., p. 28.

<sup>574</sup> G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio*, op. cit., p. 91.

Bufalino infatti, essa costituisce per l'uomo una garanzia di innocenza, poiché non gli è dato di agire liberamente. Il tema è assai presente in *Diceria*, lo abbiamo già visto nel paragrafo precedente, ma non solo. Osserviamolo dunque anche in *Le menzogne della notte*, un romanzo che costituisce proprio una grande metafora del rapporto uomo-Dio e delle sue implicazioni, giacché narra la vicenda di quattro uomini imprigionati su un'isola-carcere che a prezzo della vita difendono la fede in un Padreterno che si nasconde:

Impossibile, avete sempre sostenuto, e sta bene. Ma che lui, il Padreterno nostro, non ci abbia mai mandato un segnale, mai abbia scosso un calcinaccio ch'è uno dai nostri muri ... che ci pretenda fedeli per debito e si prenda in olocausto tranquillo la nostra vita...<sup>575</sup>

Vi leggiamo un probabile richiamo al *deus absconditus* di Pascal. In questo romanzo, i riferimenti alle questioni teologiche più critiche, come appunto quella della predestinazione, sono ricorrenti<sup>576</sup>:

Qui intervennero in buon punto le due scoperte suddette: che all'origine dei miei natali esisteva un responsabile senza viso e senza nome, che meritava castigo; e che non c'era peccato che non fosse inevitabile, quindi assolto in anticipo. Curiosa contraddizione: la guarentigia di grazia che concedevo a me stesso [...] <sup>577</sup>

Leggiamo quest'altro passaggio del medesimo tenore:

Certo la mia carriera è d'impenitente agli occhi di chicchessia, ma non ne chiedo l'assoluzione perché m'assolvo da me. Essendo stato ogni mio atto, negli ultimi quarant'anni, suscitato dal precedente per irresistibile forza, come d'un masso che dal vertice d'una lunga erta montana precipiti né potrebbe, quando pur volesse, stare; salvo che una valle non ne raccolga e spenga nella sua pianezza l'andare. Come di noi, fra un'ora, e della nostra corsa avverrà. Non prima ch'io gridi a gran voce quest'ingiustizia d'essere nato [...] <sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/1*, op. cit., p. 607.

<sup>576</sup> In taluni casi, i riferimenti ai protagonisti storici di queste dottrine sono anche piuttosto espliciti: «[...] da un volume cadde un foglietto. V'erano per mano antica del proprietario riassunti i 79 errori di Baio, un nome che m'era nuovo ma di cui seppi presto ch'era stato secoli addietro dottore a Lovanio e istigatore principe di Giansenio», G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/1*, op. cit., p. 639. Cfr. anche «“A me”, disse il barone, “viene in mente il quesito del cavalier di Méré a Pascal [...]”», Ivi, p. 672. Oppure: «“E mi fa specie di te, Agesilao, che hai studiato teologia e non dovresti ignorare la dottrina morale dei loiolisti, secondo i cui dettami, ove le ragioni che forniscono la libertà siano più evidenti e probabili di quelle che stanno per l'apparente dovere, è lecito operare contro il dovere...”», Ivi, p. 671.

<sup>577</sup> Ivi, p. 643.

<sup>578</sup> Ivi, p. 676.

Bufalino dà insomma di Pascal una specie di lettura ‘eretica’ che arriva a dire non solo che Dio non è Provvidenza, ma addirittura che è una specie di anti-Provvidenza, un’affermazione più volte ribadita in tutta la scrittura bufaliniana:

Sì, qualcuno, un topo o Dio, ha un progetto contro di lui e alterna a bella posta spasimi e tregue [...] Autore primo e domino della congiura, di cui presiede le assise e addipana dal buio le fila, è lui, per quel che dicono le confidenze e la volgare opinione divulga, colui che approva larvato i novizi e li consacra con uno spillo nel giuramento del sangue; lui dà le parole e gli ordini, insegna le imprese, designa le vittime<sup>579</sup>.

L’antiprovidenzialismo è comunque in Bufalino una concezione presente in tutta la sua opera. Lo confermiamo con un’ultima testimonianza a paradigma delle tante che si possono fare e che traiamo da un elzeviro poi confluito nella raccolta *Saldi d’Autunno*, che ha per titolo *I conti col Manzoni*, lo scrittore della Provvidenza per antonomasia:

[...] a me di quelle pagine restava specialmente nella memoria il dilemma che ogni coscienza si pone di fronte al male del mondo: se negare la Provvidenza o accusarla. Qui appunto, posso dire, si situa il mio nodo privato. Manzoni non mi ha aiutato a risolverlo; ma mi ha aiutato a vederlo<sup>580</sup>.

Pascal è un riferimento sempre esplicito anche in Mauriac che fra l’altro gli dedicò la nota opera biografica *Pascal et sa soeur Jacqueline* nella quale rappresenta innanzitutto le sue stesse inquietudini. Riflessioni che ritornano nell’antologia pascaliana che Mauriac pubblicò qualche anno più tardi.

[...] le grand Pascal est le frère de tous les pécheurs, de tous les convertis, de tous les blessés dont la blessure peut à chaque instant se rouvrir, que le Christ a poursuivi très loin et qui ne se fient qu’à son amour<sup>581</sup>.

Si veda anche questo passaggio:

[...] se citait à soi-même le mot de Pascal sur la fin de la plus belle vie du monde. On perd toujours la partie ! On perd toujours la partie, ô cerveau ramolli de Nietzsche !<sup>582</sup>

---

<sup>579</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/1*, op. cit., p. 574.

<sup>580</sup> G. BUFALINO, *Saldi d’Autunno*, in *Opere/2*, op. cit., pp. 734-735.

<sup>581</sup> *Les pages immortelles de Pascal choisies et expliquées par François Mauriac*, New York, Éditions de la Maison Française, 1941, p. 32. Sulla stessa questione, cfr. anche: «Blaise Pascal, est chacun de nous. Après trois siècles, il est là, mêlé à nos querelles, vivant, [...] L’un de nous...», F. MAURIAC, *Pascal et sa soeur Jacqueline*, Paris, Grasset, 1934, cap. XVI.

<sup>582</sup> F. MAURIAC, *Le baiser au lépreux*, précédé d’une lettre de Daniel Halévy à François Mauriac et d’un hommage de J.-J. Tharaud à Henri Genet - Paris, Bernard Grasset, éditeur, 61, rue de Saints-Pères, 6e, 1922, p. 106.

Emerge chiaramente che i fattori comuni fra Mauriac e Bufalino sono molti. Osserviamone altri, come per esempio la scorata consapevolezza della felicità impossibile:

Thérèse, au vrai, elle ne souhaitait pas de mourir ; un travail urgent l'appelait, non de vengeance, ni de haine : mais cette petite idiote, là-bas, à Saint-Clair, qui croyait le bonheur possible, il fallait qu'elle sût, comme Thérèse, que le bonheur n'existe pas. Si elles ne possèdent rien d'autre en commun, qu'elles aient au moins cela : l'ennui, l'absence de toute tâche haute, de tout devoir supérieur, l'impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes - un isolement sans consolations<sup>583</sup>.

E si veda come in Bufalino il tema della felicità, persistente come abbiamo già osservato, viene trattato in modo non dissimile:

Tre impossibilità: della giustizia, della verità, della felicità. (...) <sup>584</sup>

Autore «regionalista»<sup>585</sup> Mauriac incentra sempre i suoi romanzi, come farà poi Bufalino, sull'uomo e sul suo rapporto con il Male; e ambienta le vicende narrate per lo più nella provincia bordolese che costituisce una sorta di antidoto alla «demolizione meccanica dell'uomo»<sup>586</sup> anche se, altro dato comune con lo scrittore siciliano, non viene stabilita alcuna gerarchia di valore fra provincia e città: la vita è in ogni parte del mondo, dramma. La provincia non è solo un luogo, è una condizione spirituale e in Mauriac come in Bufalino, essa fornisce all'individuo l'abitudine a rimuginare le cose e una diversa e più consolidata attitudine alla memoria.

La figura di Mauriac è particolarmente problematica per i suoi contemporanei. Fra essi spicca il suo detrattore più animato, l'esistenzialista Sartre che nel 1938 lo criticò accesamente per quella coloritura giansenista che stringe l'uomo nella morsa di un peccato irredimibile attraverso la sua sola nuda volontà, che è in qualunque caso insufficiente, senza la grazia<sup>587</sup>. È, quello di Mauriac, che

---

<sup>583</sup> F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, op. cit., p. 46.

<sup>584</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., p. 925.

<sup>585</sup> A collocare Mauriac fra «gli autori regionalisti» è ROBERT PERROUD in *Da Mauriac agli esistenzialisti*, Milano, Società ed. Vita e Pensiero, 1955, p. 3.

<sup>586</sup> Ne parla Carlo Bo nell'Introduzione a F. MAURIAC, *Il bacio del lebbroso, Destini, Groviglio di vipere, Vita di Gesù*, Utet («Scrittori del mondo: i Nobel»), Torino, 1964.

<sup>587</sup> Riportiamo qui tuttavia il giudizio critico di Robert Perroud, che mitiga l'accusa mossa da tanta critica e non solo da Sartre «La critica si è dichiarata scandalizzata dai “mostri” creati dalla “morbosa” fantasia dell'autore di *Thérèse Desqueyroux*: [...] la solita accusa che gli si muove, di interpretare in un senso giansenistico l'azione della grazia [...]», R. PERROUD, *Da Mauriac agli esistenzialisti*, op. cit., p. 15.

narrativamente non adotta mai la soluzione semplicistica del pentimento, un mondo rappresentato con carnosa evidenza di colori, sapori, odori che si prestano tuttavia a ribadire l'assenza della grazia.

C'è qualcosa che attira e insieme respinge nella narrativa come nel personaggio di Mauriac, ed è l'inquietante connubio tra il diavolo e l'acqua santa. C'era un che di mefistofelicamente asimmetrico nel suo sguardo, derivante dalla lacerazione di una palpebra, in contrasto con la voce fessa, "da confessionale", dovuta all'ablazione di una corda vocale. (...) Dobbiamo supporre che il suo successo di pubblico sia dovuto essenzialmente al carattere torbido dei suoi romanzi, quasi tutti "neri", costruiti sui temi del peccato, dell'ipocrisia borghese e del culto del danaro: foschi adulterii, rapporti incestuosi, uomini impotenti o inibiti, donne insoddisfatte che la frustrazione spinge agli estremi, il delitto oppure la sublimazione religiosa. In tutto ciò troviamo il segno dell'educazione giansenista di Mauriac. Per "l'enfant couvert de chaînes" che egli fu, allevato da una madre e da una nonna vedove e bigotte, la "carne" porta il marchio indelebile del peccato originale; la libertà sessuale si identifica con il male supremo; la donna, se non è nemica, è straniera, appartiene "a un'altra razza", essendo di un altro sesso: "il sesso ci separa più di due pianeti".<sup>588</sup>

Mauriac rappresenta un mondo senza salvezza, denso di atmosfere cupe, sorde, inumane, dove nessun appiglio consolatorio è possibile sperare dall'autore, che definisce la questione del peccato una mancanza di intelligenza di cui tuttavia egli, rifiutando recisamente ogni malleveria naturalistica, affida la responsabilità intera alla coscienza dei suoi personaggi, tutti traditori e traditi, per i quali vivere significa esclusivamente subire la lezione del Male e morire è liberarsene.

Mauriac parlava di sé, ragazzo e poi uomo ossessionato dal sesso e dal peccato, sempre fuggiti e sempre inseguiti, alla continua ricerca della Grazia che ora prende le sembianze del matrimonio che mette l'ordine familiare al posto del disordine intellettuale e affettivo, ora si trincerava dietro la solidità di una vocazione letteraria, ma che basta un volto, una carezza, un desiderio per metterla in crisi e far sprofondare di nuovo nella sofferenza<sup>589</sup>.

Non si vuole qui operare alcuna forzatura, Bufalino non avrà fatto direttamente ricorso a questo modello specifico, ma alcune suggestioni possono agire segretamente nell'animo di uno scrittore e fra le tante, anche la voce di Mauriac può aver contribuito a certe atmosfere bufaliniane dove, lo abbiamo già indicato, spesso si assiste ad una contaminazione inversa dei modelli, ad un loro

---

<sup>588</sup> ELENA GUICCIARDI, *Odiare Mauriac?*, «La Repubblica», 10 Ottobre 1985.

<sup>589</sup> STENIO SOLINAS, *François Mauriac, il Simenon cattolico che assolveva tutti*, «Il Giornale», 25 maggio 2009.

capovolgimento. Ci piace accostare fra loro dunque il finale delle opere maggiori dei due scrittori. Il romanzo di *Thérèse Desqueyroux* si chiude con le ultime parole pronunciate dalla protagonista prima di morire, che individuano nella fine della vita, la fine della notte:

Oui, mon enfant: la fin de la vie, la fin de la nuit<sup>590</sup>,

Anche *Diceria dell'untore* si conclude con le 'ultime parole' del protagonista, prima di rinascere però, che esprimono una verità contraddittoria che si manifesta nel binomio vita-morte:

[...] 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 barcarolo il giorno in cui mi fossi sentito, in seguito ad altra meno remissibile scelta o chiamata, sulle soglie della notte.<sup>591</sup>

In entrambi gli scrittori la verità appare insomma composita. Si confronti questo passaggio tratto da Mauriac:

La calomnie est toujours simple, toujours croyable... Tandis que la vérité... C'est un monde, la vérité ! Ils n'auront pas la patience, ils ne me croiront pas...<sup>592</sup>

E si veda quanto dice Alessandro Cinquegrani di Bufalino:

Secondo questa concezione [di Bufalino] l'universo oggettivo, ciò che si intende comunemente per realtà è la somma *ad infinitum* di questi universi soggettivi, e questa somma infinita è rappresentata dalla figura di Dio. [...] Dio rappresenta il simbolo di questa pluralità e proprio su questo si baserà, tra l'altro, la sfida a Dio dello scrittore siciliano [...]<sup>593</sup>

Esistono interpretazioni assai discordanti sulla visione esistenziale che Mauriac esprime e dunque non manca una critica che invece vi riscontra proprio la possibilità, dovuta alla responsabilità del singolo, di ribaltare il corso degli eventi che in nessun caso trovano soluzioni miracolose, e che riconosce allo scrittore la capacità di narrare senza restare vittima della volontà dimostrativa, cosa che invece risulta uno dei limiti più frequenti di altri romanzieri cattolici. In Mauriac, «la solitudine non è mai completa, non si avverte lo spavento cosmico come in

---

<sup>590</sup> F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, op. cit., p. 211.

<sup>591</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 142.

<sup>592</sup> F. MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, op. cit., p. 178.

<sup>593</sup> A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., p. 107.

Pascal o in Bernanos»<sup>594</sup>, tuttavia l'uomo è solo con la sua ragione di fronte alle dinamiche private ma anche di fronte alle logiche perverse della Storia, di cui l'uomo non cerca più il senso nella speculazione metafisica che le ingloba in una visione più grande. Mauriac osserva con preoccupazione questo passaggio al mondo moderno che nega ogni trascendenza a favore di una visione immanentistica:

Dans la vision de Mauriac (proche en cela de celle de Péguy), le monde moderne marque le triomphe culturel des libertins et de leur revendication d'autonomie métaphysique. Dans *Ce que je crois*, Mauriac fait le portrait d'un Pascal 'réfractaire', 'rebelle' qui certes s'oppose à l'athéisme de son temps, mais qui semble aussi susciter de futurs adversaires à sa mesure, Voltaire, Valéry, tous les penseurs de la pure immanence du monde ou bien les représentants, plus tièdes, d'un déisme moraliste<sup>595</sup>.

Tutt'altra la posizione di Bufalino, a proposito dell'apporto dei razionalisti francesi che si frappongono fra Pascal e il mondo moderno.

La leggerezza ... un dono e vizio di Voltaire (...) quella fatuità di voler giudicare fatue le cause più gravi. (...) l'ironia volteriana? Voltaire era un cervello di lucida malizia, sia pure; un funesto corruttore, magari. Ma anche, forse, il 'Don Quichotte de tous les roués et de tous les pendus', il Cristo dei tempi moderni che 'a pris sur lui toutes les douleurs de l'homme', secondo il motto di Michelet. Voltaire disponibile a farsi segretario del mondo e paladino d'ogni diritto civile. O non era cristianesimo questo? 'Quand il y avait un Christ, je vous assure que Voltaire serait sauvé', scriveva Diderot a Sophie Volland l'8 Agosto 1762<sup>596</sup>.

Lo abbiamo già visto, il problema della responsabilità, del peccato, del Male, dell'uomo di fronte a Dio, dell'ingiustizia del dover morire indipendentemente da meriti e colpe e la misura in cui gioca la responsabilità individuale, in sintesi il grande argomento del libero arbitrio è praticamente il sottotesto dell'intera produzione bufaliniana. Resta in Bufalino una supposizione di Senso da dare al

---

<sup>594</sup> R. PERROUD, *Da Mauriac agli esistenzialisti*, op. cit., p. 11.

<sup>595</sup> JEAN-FRANÇOIS DURAND, *Pascal-Mauriac: L'œuvre en dialogue*, actes réunis par Jean-François Durand, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 5. Cfr. anche: «Pascal et "jansénisme" ne sont pas en effet nécessairement des synonymes, et toute la question de la "réception" de Pascal par Mauriac est celle, d'une part de l'assimilation ou de l'écart qui peut se faire entre la lecture directe de Pascal et l'héritage diffus d'une tradition janséniste qui, liée au gallicanisme, a incontestablement profondément marqué l'Église de France, notamment au XIX<sup>ème</sup> siècle, et par ce biais l'éducation de Mauriac», DOMINIQUE MILLET-GÉRARD, *Le 'mystère Mauriac' ou la tentation jansénisante. Quelques remarques en marge du Discours de réception à l'Académie française de Julien Green*, Actes du colloque Pascal-Mauriac: *L'œuvre en dialogue*, op. cit., p. 26.

<sup>596</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., pp. 738-739.

Male, che tuttavia rimane una specie di autoinganno utile a consolarsi del doverlo subire senza nessuna plausibile ragione:

E inutilmente il cuore [...] s'affannava a ripetermi ch'ero stato io a sceglierlo, quel male, per pulire superbamente col mio sangue il sangue che sporcava le cose, e guarire, immolandomi in cambio di tutti, il disordine del mondo. Non serviva. Non serve mai, solo al fine di consolarsene, nobilitare un destino che ci è gioco forza patire<sup>597</sup>.

Ma più di tutto, ciò che caratterizza la visione del mondo di Bufalino è la dimensione della 'compassione', *stricto sensu* del 'patire insieme' cioè, il rifiuto del giudizio che piove su un uomo messo sempre in condizioni di svantaggio, non foss'altro che per il fatto che dovrà morire, e la fede profonda in una cosa sola, nella pietà:

Da assolvere, tuttavia. Da assolvere, qualunque cosa dicesse o facesse. [...] Come me, come ognuno. Chi non assolverei sulla terra, quale Giuda o Caino, se ognuno è così misero, inerme, innamorato di sé sotto la luce, così sospeso e vicino a cadere (fra un anno, fra un minuto ...) dalla sua cornice di luce nel buio! In verità morire, dover morire, redime qualunque colpa, né c'è nessuno fra i vivi, anche il più innocente, a cui venga alla fine graziata la pena del capo!<sup>598</sup>

Ci sembra di poter osservare che non proprio dissimile da quella di Bufalino è la concezione di Mauriac :

[...] in questo [Mauriac] è un po' parente di Dostoevskij, che vedeva dappertutto vittime, e nessun colpevole<sup>599</sup>.

La prosa di Bufalino è interamente percorsa da un fremito che anima la sua ricerca stilistica e scalda una pagina che sa di vita. Non diversamente osserviamo in Mauriac che «sente la gente più che non la veda»<sup>600</sup>, uno scrittore in cui il corpo, la sensualità della creatura umana che chiede di vivere e di amare, rendono la pagina «sugosa e carnale»<sup>601</sup> e il cui stile risulta voluttà per l'orecchio come per l'immaginazione, nella scelta dei suoi argomenti che trattano quasi tutti della concupiscenza carnale.

---

<sup>597</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/1*, op. cit., p. 11.

<sup>598</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/1*, op. cit., p. 280.

<sup>599</sup> R. PERROUD, *Da Mauriac agli esistenzialisti*, op. cit., p. 12.

<sup>600</sup> Ivi, p. 10.

<sup>601</sup> Ivi, p. 13.

Si ricordi inoltre che Mauriac fu poeta, altro elemento che lo accomuna a Bufalino. Fu infatti autore di *Les mains jointes*, prima raccolta di poesie «dominate da un certo sentimentalismo dolciastro»<sup>602</sup>, i cui modelli sono Racine, i Padri della Chiesa e ancora una volta, Pascal:

L'influence de Pascal est partout reconnaissable dans l'œuvre mauriacienne. (...) Dans la violence des guerres contemporaines et des tyrannies innombrables, Dieu à nouveau se cache, (...) Le christianisme du XXème siècle a fait, plus que jamais, l'expérience de l'éclipse de Dieu et de son silence<sup>603</sup>.

Anche Bufalino sa che Dio si nasconde e per di più dietro il paravento di una Storia che è «parata di demenze»<sup>604</sup>, negando all'uomo la possibilità di affidarsi al suo mistero.

Sia Mauriac che Bufalino dunque metteranno in versi gli elementi di una speculazione religiosa che poi si esprimerà più ampiamente in prosa: esattamente come avviene nello scrittore siciliano infatti, i protagonisti dei romanzi di Mauriac, sempre traditori e traditi, chiusi fra peccato e solitudine fino alla fine e senza redenzioni compensative, sono quasi sempre il giovane, più incline all'impulso di godere la vita; e la donna, più esposta a divenire preda e oggetto degli altri; un sistema di personaggi ravvisabile certamente in *Diceria dell'untore*, in *Argo il cieco*, in *Il Guerrin Meschino*, in *Tommaso e il fotografo cieco*.

In Mauriac si vive in un deserto d'affetti soprattutto familiari, un inferno in cui, se neppure l'amore vince, tuttavia la carità è presente<sup>605</sup> e la salvezza è sempre possibile perché la grazia non sempre è solo frutto di una elargizione dall'Alto, ma talora può essere coadiuvata dall'uomo.

---

<sup>602</sup> F. MAURIAC, *La Farisea*, introduzione di G. Giani, Mondadori edizioni, 1970, p. 5.

<sup>603</sup> JEAN-FRANÇOIS DURAND, *Pascal-Mauriac: L'oeuvre en dialogue*, op. cit., p. 5.

<sup>604</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, op. cit., p. 863.

<sup>605</sup> Riportiamo qui un breve giudizio di Claudel: «François Mauriac est mon ami de toujours. Je l'ai suivi depuis ses débuts et j'ai applaudi de loin à sa rapide et glorieuse ascension, sans qu'entre nos cœurs et nos sentiments ait jamais cessé un contact affectueux. Ses romans d'une observation aiguë, mais dont la charité n'est jamais absente, d'un art nerveux et ramassé, fournissent quelques-uns des meilleurs exemples de la parabole française. Aujourd'hui je salue avec admiration l'élégant et intrépide combattant qui défend chaque semaine dans le «Figaro» la cause de Dieu et de la patrie», P. CLAUDEL, *François Mauriac*, in *Supplément aux Œuvres Complètes* – Tome 1er, Collection du Centre Jacques-Petit, Bibliothèque L'Age D'Homme, 1990, p. 274.

Il n'est pas de Maîtres ; nous naissons tous esclaves et nous devenons vos affranchis, Seigneur<sup>606</sup>.

Animato dall'affetto per l'umanità dolente, Mauriac vede in ogni spettacolo umano una «ripetizione del dramma della croce [...] e disegna un Cristo sciolto da tutti gli equivoci e riportato vicino, pascalianamente dentro il cuore dell'uomo»<sup>607</sup>.

Insieme a quelli che abbiamo già osservato, un altro tema della scrittura mauriacchiana che viene interpretato dalla critica in modi differenti, è la fascinazione del Male. In Mauriac, sembra esservi una fede nel Bene e una fede nel Male:

Dans la conduite de ces mêmes sujets, où l'auteur analyse moins les désirs et les troubles de ses personnages qu'il ne nous les fait éprouver, nous en rendant ainsi complices. L'artiste peut s'applaudir d'une telle réussite, mais le chrétien s'inquiète : à peindre si intensément la corruption, ne risque-t-il pas de corrompre ? La croix de Mauriac est là<sup>608</sup>.

Anche in Bufalino, soprattutto nel 'primo' e cioè quello di *Diceria*, questa dicotomia è presente e la bipolarità che mette Bene e Male sullo stesso livello è visibile, poiché è incarnata direttamente dai due personaggi del Gran Magro, metafora del Tempo che corrompe tutto, e di Dino, metafora della vita e della scrittura che resiste e si salva. C'è un'ultima analogia fra i due autori: è immaginabile che Mauriac sia stato una fonte di sollecitazioni critiche per un Bufalino ancora giovane ma già così sensibile al dibattito che proprio in Francia in quegli anni si sviluppava sul romanzo ; e che Bufalino ne abbia assunto alcune posizioni 'periferiche'. A questo proposito, leggiamo la riflessione di Elena Guicciardi su Mauriac :

Il successo persistente della narrativa di François Mauriac è tanto più singolare, in quanto lo scrittore rimane ai margini dei movimenti letterari del suo tempo. Epigono del romanzo psicologico ottocentesco, non ama i surrealisti, detesta addirittura Dada,

---

<sup>606</sup> F. MAURIAC, *Le baiser au lépreux, Œuvres romanesques et théâtrales complètes, op. cit.*, p. 478.

<sup>607</sup> C. Bo, Introduz. a F. MAURIAC, *Il bacio del lebbroso, Destini, Groviglio di vipere, Vita di Gesù, op. cit.*, p. XXIX. Parleremo dei riferimenti cristologici ricorrenti in Bufalino, nel capitolo *Dal corpo di Cristo al corpo umano*.

<sup>608</sup> G. LANSON, *Histoire de la Littérature, op. cit.*, p. 1229.

combatte l'esistenzialismo, resta estraneo alle esperienze dello strutturalismo e del *Nouveau roman*[...] <sup>609</sup>.

Il rifiuto per l'*engagement* letterario, la critica alle teorie del *Nouveau Roman* che aveva abolito le tematiche romanzesche dell'incomunicabilità e dell'impossibilità dei rapporti umani che invece sono centrali in Mauriac, l'opposizione allo strutturalismo formarono l'intellettuale Bufalino che molte di queste istanze fece sue. Ci si consenta di concludere con una riflessione che prende le mosse dalla fraterna amicizia che legò Sciascia a Bufalino e che, in questo caso come era già accaduto con Angelo Romanò, significò soprattutto una comunione di letture. Leonardo Sciascia conobbe, amò e scrisse su Mauriac. Li univano molte affinità e fra queste la centralità del tema della Giustizia che in entrambi gli scrittori veniva osservata sia sul piano umano che su quello divino, con l'ovvia differenza che può intercorrere fra un credente appassionato quale fu Mauriac e un razionalista convinto come Sciascia <sup>610</sup>.

Nella ricorrenza e centralità quasi ossessive del tema della giustizia, nell'implacato rovello che lo scrittore siciliano [Sciascia] gli votò, a me sembra riecheggiare l'altrettanto coinvolgente e invasiva ossessione di Mauriac per il tema (e il dramma) agostiniano della grazia; ed entrambe quelle tensioni mi pare che si dispongano, nei romanzi di entrambi, in una complicata impalcatura concettuale e narrativa dove le idee fanno aggio sui personaggi e diventano personaggi esse stesse e a maggior ragione <sup>611</sup>.

---

<sup>609</sup> ELENA GUICCIARDI, *Odiare Mauriac?*, op. cit.

<sup>610</sup> Leonardo Sciascia tuttavia non risolse mai definitivamente il nodo della fede, coltivò il dubbio con volontà di ricerca e infine, piagato da una malattia lenta e micidiale, volle essere seppellito con addosso un crocifisso d'argento.

<sup>611</sup> A. DI GRADO, *Un cruciverba italo-franco-belga*, op. cit., p. 42.

## 2.5

### Bufalino e Cendrars

Se osserviamo isolatamente il rapporto che intercorre fra Bufalino e Cendrars, esso risulta di per sé poco tracciabile poiché non abbiamo nella produzione di Bufalino citazioni dirette inequivocabili che ci permettano di valutare il livello di preferenza di Bufalino per questo autore. Tuttavia, prendere in considerazione un modello più periferico nella formazione dello scrittore siciliano, ci serve come paradigma per l'intero e variegato contesto di letture che Bufalino fece di tanti autori con una spiccata tendenza metafisica (Bossuet, Laforgue, Rivière, Alain Fournier, Green, Philippe, etc.) che egli lesse e magari non imitò direttamente, ricevendone tuttavia un'influenza che ricade complessivamente sulla sua formazione di uomo e scrittore; autori che, per la loro capacità di concretizzare in creazione letteraria proprio la speculazione teorica che in quegli anni travagliava Bufalino, risultano utili alla ricostruzione del suo itinerario di letture in cui, più ancora delle singole personalità poetiche, conta l'insieme. Se è vero che soprattutto i romanzieri francesi della seconda metà del '900 di area cattolica o comunque dominati da un'ansia metafisica costituiscono un vero e proprio gruppo coerente all'interno del campo sterminato delle letture bufaliniane, nel tentativo di individuare una personalità che fonda le due istanze di prosa e poesia, va osservato dunque che nella Biblioteca dello scrittore sono presenti numerosi testi dello svizzero francofono Blaise Cendrars<sup>612</sup>. Poeta, scrittore, reporter, realizzatore cinematografico, sceneggiatore, fondatore di riviste culturali, uomo d'affari, Cendrars avrà una forte influenza su tutte le avanguardie artistiche e letterarie di inizio XX secolo. Sebbene non lo nomini esplicitamente, Bufalino ne conosceva la figura e l'opera, tanto più che lo

---

<sup>612</sup> Nella Biblioteca della Fondazione Bufalino, risultano presenti le seguenti opere di Blaise Cendrars: B. CENDRARS, *Dal mondo intero*, antologia lirica a cura di Luciano Erba, Milano, ed. Accademia, 1970; B. CENDRARS, *Capo dei Quattro venti*, a cura di Claudio Savonuzzi, Milano, Il Saggiatore, 1962; B. CENDRARS, a cura di Luciano Erba, Milano, Nuova Accademia, 1961; B. CENDRARS, *Les confessions de Dan Yack*, Paris, Au sans pareil, 1929; B. CENDRARS, *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, 1945 (in particolare, qui si osserva una piegatura a p. 535-536); B. CENDRARS, *Moravagine*, suivi de *Pro domo: comment j'ai écrit Moravagine*, un inédit et une postface, Nouvelle édition revue et corrigée par l'Auteur, Paris, B. Grasset, 1956; B. CENDRARS, *L'or: la merveilleuse histoire du général Johann August Suter*, Paris, Denoël, 1966 (dove, a p. 293, sono presenti alcune sottolineature a matita); B. CENDRARS, *L'oro*; traduzione di Manlio Miserocchi, Milano, D. Guarnati, 1959.

scrittore francese appartiene al novero di quelli direttamente influenzati da Pascal:

Ces grandes figures de convertis incarnent toutes d'une manière prodigieuse la tension entre deux univers irréconciliables, celui de la raison, impérieuse et toute puissante, et celui de la foi, indémontrable et irrationnelle. (...) Le premier d'entre eux est certainement Pascal (...). Dans *L'Homme Foudroyé*, Cendrars reprend le jugement de Nietzsche sur Pascal mais le formule d'une manière moins radicale<sup>613</sup>.

A riprova dell'interesse di Bufalino, il fatto che in *Dizionario dei Personaggi di romanzo*, nell'elenco intitolato *Registro delle nascite e delle paternità* che è posto in *incipit* all'antologia, Bufalino inserisce il personaggio di Johan August Sauter, protagonista del primo romanzo di Cendrars, *L'Or*, che evidentemente Bufalino considera il più rappresentativo dell'autore. Abbiamo dunque cercato di tracciare una mappa di temi e procedimenti compositivi di Cendrars che si allineano alle esigenze del Bufalino di quegli anni. Al momento non abbiamo elementi per datarne la lettura, ma certamente Bufalino apprezzò Cendrars, tormentato dal

[...] continuo assedio della memoria e lo sforzo di sfuggire ai ricordi, di strapparsi alle radici, di ripartire da zero. Un conflitto che lo condanna a una sorta di moto perpetuo, di viaggio interrotto [...] un poeta dove l'affabulazione mette in scacco la memoria, e il presente dell'invenzione in atto distrugge il passato, l'ora già vissuta. Di qui una tendenza a farsi collezionista di ricordi, ma anche di oggetti-ricordo, di libri rari<sup>614</sup>.

Il suo vitalismo, l'esistenza nomade, la spigliata aggressività e l'insofferenza verso gli intellettuali di professione, con la sua critica alla poesia sedentaria offrirono a Bufalino non pochi spunti. Possiamo inoltre azzardare che il fascino sinistro di quelle vite sregolate e girovaghe, il maledettismo che sembrava essere la condizione necessaria di una poesia per converso così formalmente controllata anche laddove si faceva voluta licenza, dovette esercitare sul giovane provinciale una comprensibile influenza. In particolare, Cendrars portava a compimento un processo estremamente complesso che aveva preso avvio nella Parigi dell'ultimo

---

<sup>613</sup> LAURENCE GUYON, *Cendrars en énigme, modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Champion, 2007, p. 34.

<sup>614</sup> Luciano Erba, Introduzione a BLAISE CENDRARS, *Dal mondo Intero*, antologia lirica, ed. Accademia, Milano, 1970, p. 14. Come si può dedurre dall'elenco riportato nella prima nota di questo paragrafo, l'antologia testé citata è presente nella Biblioteca di Bufalino.

scorcio dell'Ottocento, crogiolo di *fantaisistes*, unanimisti, e di una miriade di «chiesuole avanguardiste» che avevano punti di incontro in certi caffè o ritrovi della città e che ormai, nel primo decennio del Novecento, si configuravano come epigoni di un simbolismo che essi tentavano di superare senza riuscirci. Bufalino dovette amare in Cendrars il binomio di solitudine e pietà, l'ambivalenza di un autore che rinnegava il passato, si diceva figlio di se stesso, inventava la sua stessa leggenda biografica e tuttavia amava rovistare nelle antiche biblioteche, rinvenire opere e autori ingiustificatamente oscuri che egli portava alla ribalta e attualizzava. Fra i motivi ricorrenti, in Cendrars come in Bufalino e ovviamente in molta letteratura coeva, quello del treno in corsa. Ne mostriamo qualche esempio per operare un raffronto fra i due autori :

|                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| B. CENDRARS, <i>Pâques à New York</i>                                                                                                                                                                                                       | G. BUFALINO, <i>Diceria dell'untore</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| [...] Déjà un bruit immense retentit sur la ville.<br>Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.<br>Les métropolitains roulent et tonnent sous terre.<br>Les ponts sont secoués par les chemins de fer [...] <sup>615</sup>          | [...] Che cosa racconta un treno, un carro che va, fra bivacchi e lune sull'aia, lungo profumi d'aranci e paesi, in una notte d'estate? Niente, eppure so di occhi sbarrati nel buio, che non avevano altra vacanza se non di sorprendere, al séguito di quelle ruote, qualche guizzo di vita durante la via: un vecchio che prende il fresco, due teste che si parlano sotto il lume della cena ... <sup>616</sup> |
| B. CENDRARS, <i>Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France</i>                                                                                                                                                                | G. BUFALINO, <i>Argo il cieco ovvero i sogni della memoria</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Maintenant, j'ai fait courir tous les trains derrière moi<br>Bâle-Tombouctou<br>J'ai aussi joué aux courses à Auteil et à Longchamp<br>Paris-New York<br>Maintenant, j'ai fait courir tous les trains tout le long de ma vie <sup>617</sup> | Avevo perso la giovinezza come si perde un treno [...] <sup>618</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |

Il treno dunque, col suo inquietante clangore sulle rotaie, che trascina con sé un'umanità in guerra ovunque essa si trovi giacché, come dice Luciano Erba :

<sup>615</sup> B. CENDRARS, *Pâques à New York*, in *Dal mondo intero*, op. cit., p. 54.

<sup>616</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 20.

<sup>617</sup> B. CENDRARS, *Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, in *Dal mondo intero*, op. cit., p. 66.

<sup>618</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 287.

per mutare di climi e di latitudini l'uomo si trova sempre di fronte agli stessi interrogativi, agli assalti e alle durezza di una stessa condizione [...] la nostalgia è un male di lusso<sup>619</sup>.

La strada e il treno sono, in un autore sradicato come fu Cendrars, metafore cardinali nella sua opera. Così, la guerra che è paura e fame e disperazione e che Cendrars che partecipò attivamente alla prima guerra mondiale, osserva avanzare come uno spettrale «convoy de soldats fous»<sup>620</sup>, un'esperienza di cui egli è diretto e autoptico testimone:

j'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures qui  
saignaient à pleine orgues  
Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air  
rauque [...]<sup>621</sup>

Stesso dicasi per la dominante della tristezza<sup>622</sup> e più di tutto, per lo scandalo dell'ingiustizia di Dio che assume toni non dissimili in Bufalino e che ci rievocano i tratti bernanosiani che abbiamo già osservato. Esistono peraltro oggettive analogie fra Cendrars e Bernanos: *Moravagine* e *Sotto il sole di Satana*, i romanzi rispettivamente dell'uno e dell'altro, uscirono nel 1926. Entrambi nacquero dall'esperienza diretta e personale della prima guerra mondiale e da una consapevolezza radicata in tutti e due gli autori che non esiste una letteratura se non quella che parla dell'uomo.

Si legga per esempio questo passaggio di Cendrars:

Seigneur, [...]  
Je suis triste et malade ; peut-être à cause de Vous,  
Peut-être à cause d'un autre. Peut-être à cause de Vous. [...]  
Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,  
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.  
Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.  
On leur jette un morceau de viande noire, comme à des chiens [...]  
Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance.<sup>623</sup>

E si badi in particolare al modo in cui Cendrars passa dalla condizione dell'umanità a quella del singolo che la metaforizza, nella sua solitudine:

Seigneur, je suis tout seul et j'ai la fièvre ...  
Seigneur, mon lit est froid comme un cercueil ...

---

<sup>619</sup> Luciano Erba, Introduzione a B. CENDRARS, *Dal mondo intero*, op. cit., p. 14.

<sup>620</sup> BLAISE CENDRARS, *Prose du Transibérien et de la petite Jeanne de France*, in *Poésies Complètes*, Paris, Denoël, 2001, p. 31.

<sup>621</sup> *Ibidem*.

<sup>622</sup> «J'ai peur, - et je suis triste, Seigneur, d'être si triste», ivi, p. 12.

<sup>623</sup> B. CENDRARS, *Les Pâques*, ivi, p. 8.

Seigneur je ferme les yeux et je claque des dents ...  
 Seigneur, je suis trop seul, Seigneur, j'ai froid, Seigneur,  
 j'appelle ...  
 [...]
   
 Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuses ...  
 Je pense, Seigneur, à mes heures en allées ...  
 Je ne pense plus à Vous, je ne pense plus à Vous<sup>624</sup>.

Sebbene non osiamo ipotizzare un vero e proprio «prestito», possiamo senza dubbio far rientrare questa suggestione nell'ambito di quella categoria già osservata nell'introduzione a questa tesi, e cioè l'«interdiscorsività». Risentiamo infatti un'eco di questi versi in *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*, lo struggente racconto che chiude la raccolta di Bufalino, *L'Uomo Invaso*. Riportiamo qui alcuni passi dove ci sembra di scorgere una similarità d'ispirazione, un accento comune, dettato senza dubbio anche dai modi tradizionali della preghiera ma in entrambi gli autori avvelenato da una invincibile e definitiva sfiducia in Dio:

Allora, Signore...  
 Sono in questa cabina, «singolo speciale» la chiamano, un metro e mezzo per due [...] nudo e solo nella notte, portato da un cieco binario [...] Nudo e solo nella notte, sdraiato su un materasso a braccia conserte, aspettando, io che nessuno aspetta in nessun posto del mondo, aspettando ... chi se non Te?<sup>625</sup>

E più avanti:

Non per vantarmi, Signore, ma sto morendo. [...] Signore, io divago, ma in realtà non serve a nessuno dei due fare finta di niente: Tu sei in causa quanto me [...] <sup>626</sup>

E ancora:

Signore, mi fa male la vita. Come una carie, un trigemino. E cerco dove posso tamponi, etere, bende. Ma la corda s'accorcia, si fa più stretta la cruna dell'ago [...] Signore, aiutami. Fra una fermata o due ci lasciamo .... Signore, Signore ... <sup>627</sup>

Si conclude così il racconto e l'intera raccolta: con una supplica inevasa, con tre puntini di sospensione e cioè con un non detto dopo tanto dire attorno alla letteratura, alla vita, al suo mistero inconoscibile.

<sup>624</sup> BLAISE CENDRARS, *Poésies Complètes*, op. cit., p. 13.

<sup>625</sup> *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*, da *L'uomo invasore*, in G. BUFALINO, *Opere/1*, op. cit., p. 550.

<sup>626</sup> G. BUFALINO, *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*, da *L'uomo invasore*, in *Opere/1*, op. cit., p. 551.

<sup>627</sup> Ivi, p. 555.

Altra occorrenza evidente nella poesia di Cendrars è la presenza del *Christus patiens*, icona di una collettiva passione di corpi in guerra, piagati, feriti.

Si legga la poesia *Portrait*, di cui riportiamo un passaggio significativo:

Il y a des baquets de sang  
On y lave les nouveau-nés  
[...]  
Le Christ  
Le Christ c'est lui  
Il a passé son enfance sur la Croix  
Il se suicide tous les jours [...] <sup>628</sup>

Sullo stesso tema, si veda anche la lirica *Journal*:

[...]  
Christ  
Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras  
tendus <sup>629</sup>  
[...]

Abbiamo già osservato ne *L'amaro miele* la medesima inquietudine metafisica che in Bufalino, direttamente coinvolto nella seconda guerra mondiale come abbiamo già detto, si esplicita nel frequente ricorso alla figura del *Christus Patiens*, metafora della condizione umana conformemente a quanto professa il Cristianesimo: il Cristo sofferente diviene icona del giovane Bufalino malato che si erge ad *Alter Christus*. Ne riportiamo dunque solo un ulteriore esempio, tratto dalla poesia *Didascalie per una visita medica*:

[...]  
Poi, discesi di gora in gora,  
un raggio piovoso di stella  
subacquee flaccide flore  
ci suscita dietro la pelle.  
In questa seconda stazione,  
legato alle stesse ritorte,  
già ognuno conosce il ladrone  
con cui spartire la morte <sup>630</sup>

Di questa dominante dell'immedesimazione di Cendrars col Cristo infine, ci dà conferma molta critica letteraria. Un esempio, in Laurence Guyon:

---

<sup>628</sup> B. CENDRARS, *Portrait*, in *Dix-neuf Poèmes Élastiques*, in *Poésies complètes*, op. cit., pp. 72-73.

<sup>629</sup> B. CENDRARS, *Journal*, in *Dix-neuf Poèmes Élastiques*, op. cit., p. 65.

<sup>630</sup> G. BUFALINO, *Didascalie per una visita medica*, da *L'Amaro miele*, in *Opere/1*, op. cit., p. 703.

Dans le deuxième volume de ses souvenirs, Cendrars renoue avec le modèle de *l'Imitatio Christi*. Le renversement ironique ne concerne pas uniquement les écrits hagiographiques tournant autour des martyrs. (...) Dans le contexte de la guerre, la représentation de soi in figura Christi permet à l'écrivain de signifier que lorsque les hommes meurent au front, ils ne ressuscitent pas et s'absentent pour toujours de l'Histoire. (...) le soldat Cendrars représenté *in figura Christi* n'est qu'un homme parmi les autres hommes (...). Il se présente sous les traits d'un Rédempteur qui ne sauvera pas ses compagnons d'armes (...)<sup>631</sup>.

Come accadrà anche a Bufalino molti anni più tardi, quasi senza accorgersene Cendrars che prediligeva il verso ampio e distesamente narrativo, abbandonerà progressivamente la poesia ormai baluardo di altre istanze per lui indivisibili, e passerà alla prosa dedicandosi alla stesura di romanzi<sup>632</sup>. Al di là delle ragioni più profonde, sotto un profilo 'tecnico' questa scelta non deve stupirci: il libero fluire ininterrotto sulla pagina si rivelava infine più congeniale ad un autore che esplicitamente si ricollegava a Lautréamont e Rimbaud, entrambi poeti e successivamente prosatori, e che si affidava per lo più a versi lunghi che riproducevano un'andatura da prosa, al fluire intermittente del dettato lirico, al quale contribuiva l'abolizione della punteggiatura. Caratteristica evidente della poesia di Cendrars è infine la chiarezza, il rifiuto alla chiusura ermetica di una poesia che, in qualche caso con esiti anche espressionistici, ha già della prosa la volontà di una comunicazione più diretta. Troveremo la medesima scelta comunicativa in Bufalino che, con la sua consueta ironia affermava:

Scrivo poesie che si capiscono. Devo sembrare un cavernicolo<sup>633</sup>.

Da quanto detto, emerge chiaramente che i due autori risultano collegati da un rapporto «interdiscorsivo» che vede peraltro entrambi fare ricorso alla Sacra Scrittura utile a nutrirne la pagina letteraria. Abbiamo già visto questo aspetto in Bufalino, ci limitiamo dunque a concludere questa nostra analisi, ricorrendo al giudizio critico di Raphaëlle Desplechin che osserva questo tratto, nella tecnica compositiva di Cendrars:

<sup>631</sup> LAURENCE GUYON, *Cendrars en énigme, modèles mystiques, écritures poétiques*, op. cit., pp. 159-161.

<sup>632</sup> «Je quittais donc Paris. J'avais pris congé de la poésie. J'étais heureux. J'étais sorti vivant de la guerre et je voulais vivre. Je vous parle de la poésie. Du malentendu de la poésie moderne. Des surréalistes. Il n'y en a pas un seul de ces jeunes gens ou fils à papa qui ait produit quelque chose de nouveau. C'est le marché aux puces», B. CENDRARS, *Blaise Cendrars vous parle ...*, Parigi, Denoël, 1952.

<sup>633</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1042.

Mais, cette expérience, celle dont Cendrars nous parle tout au long de *L'Homme Foudroyé*, est d'un autre ordre. S'il renaît, c'est qu'il était mort, en 1915, quand il a perdu son bras. Ce qu'il nous transmet, c'est le secret ultime, celui de la *vita nova*, celui de sa résurrection. On pourrait qualifier cette expérience de mystique, tout au moins d'essentielle. Cendrars emprunte beaucoup au registre religieux (...), et l'écriture elle-même de *L'Homme Foudroyé* est très proche de la littérature mystique, dans son objet et dans sa composition. (...) Cendrars a transfiguré son expérience 'mystique' en expérience littéraire. Son œuvre est un corps marqué de concepts transplantés et de vocables métaphorisés, tatoué de citations implicites ou explicites<sup>634</sup>.

---

<sup>634</sup> RAPHAËLLE DESPLECHIN, *Rhétorique et Eucharistie dans les Rhapsodies Gitanes*, in AA. VV. *Cendrars et «L'homme Foudroyé»*, Cahiers de Sémiotique Textuelle 15, Université de Paris X, 1989, publié sous la direction de Claude Leroy, pp. 87-90.

**3.**

**La verità della ragione**

### 3.1

#### Dal corpo di Cristo al corpo umano

In questo *excursus* abbiamo osservato Bufalino in una certa fase della sua vita, alla ricerca di una verità che giocoforza non può accontentarlo perché è dogmatica e dunque assoluta. Vogliamo concludere con una breve analisi, limitatamente riferita all'autore, e concentrandoci su un tema specifico che costituisce un denominatore comune delle opere che risentono di questo travaglio spirituale. La lettura degli scrittori francesi fin qui osservati che hanno considerato come centrale nelle loro vite e nelle loro opere la figura del Cristo, (scrittori di una *Vie di Jésus* furono sia Bernanos che Mauriac, che Renan di cui parleremo a breve), dava talora a Bufalino risposte di severo misticismo a cui egli con fatica si adattava, per quel fondo di rigorismo che leggeva in un cattolicesimo francese legato per ovvie ragioni storiche alla lezione di Pascal e ad una forte componente giansenista, distanti dal cattolicesimo italiano<sup>635</sup>.

Tutto il primo Bufalino esprime un cristianesimo dolente, che trova una sintesi nella figura dell'*Ecce Homo*, metafora del corpo<sup>636</sup> di ogni uomo esposto al Male. Per ovvie ragioni biografiche, l'immagine che del corpo emerge dal romanzo d'esordio di Bufalino rievoca, e lo fa in modo del tutto dichiarato, l'iconografia del *Christus patiens*, del *Christus cruciatus*. I richiami testuali a conforto di questa tesi sono talmente numerose ed evidenti, che sarà sufficiente citarne solo qualcuno, a paradigma delle numerose occorrenze tematiche:

E inutilmente il cuore, il quale possiede non meno che la vista, un suo prezioso potere d'accomodo, s'affannava a ripetermi ch'ero stato io a sceglierlo, quel male, per pulire superbamente col mio sangue il sangue che sporcava le cose, e guarire, immolandomi in

---

<sup>635</sup> Per una interessante riflessione sulla differenza fra il cattolicesimo italiano e il cattolicesimo francese, cfr. Introduzione di Carlo Bo a G. BERNANOS - *Romanzi*, Mondadori, Milano, 1998, p. XVII.

<sup>636</sup> « [...] il sostantivo di maggior frequenza assoluta in *Diceria* è «mano», con le sue 85 occorrenze, a cui segue a breve distanza la parola «occhio» (75). Ma non solo. La lista dei lemmi (facilmente ricavabile dal dizionario elettronico) rivela come il lessico del corpo («voce», «labbro», «spalla», «piede» e poi ancora «faccia», «capello» e così via) occupi una porzione eccezionalmente rilevante dell'area sostantivale. [...] Vista dalla specola lessicografica, *Diceria* comincia dal corpo, da quel misterioso attimo vitale che l'io narrante rammenta con calore a Sebastiano [...] Anzi, se dovessimo dar retta al lessicografo, dovremmo spingerci fino a correggere il quadrilatero tematico di *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?* ("l'amore, la memoria, la morte, la Sicilia; temi che sono di tanti ma che io considero miei peculiari") e inserire a buon diritto il corpo tra gli assi tematici fondamentali per Bufalino.» ANTONIO SICHERA, *Echi scritturali e lessico religioso nel primo Bufalino*, in *Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, op. cit., p. 92.

cambio di tutti, il disordine del mondo. Non serviva. Non serve mai, solo al fine di consolarsene, nobilitare un destino che ci è giocoforza patire. E quindi, benché della mia assunzione cristiana di colpa io mi vantassi volentieri in versi su un quaderno di carta da macero, non cessavo, in una piega della mente, di considerarmi un ostaggio provvisorio in mano al sinedrio [...] <sup>637</sup>.

E ancora:

Che dietro i suoi cavalli di Frisia, spinati come Cristi in croce, avesse accolto moribondi diversi dai soliti, il Magro lo capì subito <sup>638</sup>.

Un esempio in:

[...] la stessa frode per cui anch'io porgevo volentieri ai chiodi le palme <sup>639</sup>.

È un argomento che, sebbene diventi meno centrale, resta anche nella seconda produzione di Bufalino:

In ogni bestia folgorata da un fucile in un sottobosco si ritorna a punire l'innocenza di Gesù Cristo <sup>640</sup>.

Il tema della passione di Gesù riguarda non solo le figure dei protagonisti maschili in cui lo scrittore si ritrae, ma anche le donne, in una femminilizzazione del Cristo che 'democraticamente' affratella le vite nel comune dolore:

Ora lei s'era rimessa supina e sembrava guardare con ostinazione un punto del lenzuolo ai suoi piedi, dove da uno strappo della tela un alluce di cera infantilmente sbocciava, sola nudità visibile, insieme al volto e alla gola e alle braccia aperte in forma di croce <sup>641</sup>.

E si veda questo brano, stavolta tratto da *L'Amaro miele*:

E questo sarebbe amarti? O che forse la strenua  
insonnia dei canali accarezza vilucchi  
di tenebra violetta contro le pietre stanche  
perché ai piedi sull'acque come una Gesùcrista  
tu vada incontro ancora al fantasma del Perché no? <sup>642</sup>

---

<sup>637</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 11. Di una «via crucis» del personaggio di Marta, parla anche GIUSEPPE TRAINA in *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in «Diceria dell'untore» di Gesualdo Bufalino*, «Siculorum Gymnasium», XLIII, 1990, p. 269.

<sup>638</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 24.

<sup>639</sup> Ivi, p. 33.

<sup>640</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1031.

<sup>641</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 91.

<sup>642</sup> G. BUFALINO, *Versi per uno spettro*, da *L'amaro miele*, in *Opere/I*, op. cit., p. 807.

Al frequente ricorso all'immagine dell'*Ecce Homo*, concorre la centralità che Bufalino accorda, nella sua opera, al tema del corpo in generale martirizzato. In *Diceria* per esempio, esso non è quasi mai integro, ma sempre oggetto di una scomposizione analitica che imita lo sguardo del medico, metodologicamente necessitato a ridurre il corpo del paziente a singoli elementi, per rintracciarvi una sintomatologia. Esso è dunque parcellizzato in «gocciolanti pellicole», «un'unghia spaccata», «una roseola sul labbro», «Lampo febbrile nell'iride»<sup>643</sup>. Più avanti, il corpo dell'amata Marta è scomposto in «membra emissarie d'umori, sputi, colaticci, sudori, lacrime, essudati, profluvii d'emorroissa dannata»<sup>644</sup>, «escreti e fradici stagni»<sup>645</sup>, con una frequente occorrenza dei lemmi «sangue» e «sudore». Stesso procedimento di scomposizione del corpo osserviamo certamente in *L'amaro miele*:

Con occhi all'aria, orecchie di cera,  
impietrito lungo il viale,  
c'è un popolo di marionette;  
la mosca che volava non vola più.  
Peli, unghie, licheni, hanno smesso di germogliare,  
dal labbro della statua pende fiacca una goccia,  
la meridiana sull'intonaco  
scambia mezzogiorno per mezzanotte.  
S'è fermato un cuore.»<sup>646</sup>

Non ce ne possiamo stupire, si tratta di malati che subiscono il calvario della tubercolosi, corpi su cui pende una condanna a morte alla quale nessuno scamperà. Tranne uno, lui, Gesualdo Bufalino personaggio e persona che con vergogna di «sommerso e salvato»<sup>647</sup>, sarà *martire* in senso stretto, chiamato cioè non solo alla sofferenza diretta e personale ma anche al compito di farvi da *testimone*.

Il tema della 'malattia'<sup>648</sup>, il nemico che invade il corpo, lo abita e lo espugna, attraversa l'intera opera bufaliniana:

[...] la malattia può essere uno strumento di conoscenza, una pratica mistica, una degradazione carnale, una vanità. Io penso d'aver guardato a tutti questi aspetti, con in più l'altro, della malattia come

<sup>643</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 14.

<sup>644</sup> Ivi., p. 84.

<sup>645</sup> Ivi., p. 87.

<sup>646</sup> G. BUFALINO, *Inerzie*, da *L'amaro miele*, in *Opere/I*, op. cit., p. 707.

<sup>647</sup> Prendiamo qui in prestito la nota espressione di PRIMO LEVI che dà il titolo all'opera *I sommersi e i salvati*.

<sup>648</sup> Come abbiamo già detto in *Introduzione*, sul tema della 'malattia' in Bufalino, vd. M. PAINO *Dicerie dell'autore*, op. cit., pp. 45-72.

scelta volontaria, punizione che l'eroe masochisticamente s'infligge per sanare oscuri rimorsi. Infine la malattia nel suo senso di rifugio, regressione infantile, lusinga d'autocommiserazione si va a legare con un altro tema a me caro, cioè il motivo del rintanamento e dello spionaggio protetto, quello che io chiamo la sindrome di Wakefield, [...] <sup>649</sup>.

Essa spesso viene tradotta da Bufalino in termini figurati e in particolare in immagini di animali di piccole dimensioni, ma infidi o velenosi: cimice, scorpione, serpe, angue, biscia, tarantola, colubro, aspidi, vipera, nottola. Oppure roditori: furetto, topo, talpa. Ma anche canidi di diversa natura: volpe, lupo, cane, che si acquattano nel corpo, rosicandolo. Osserviamolo in questo passaggio tratto stavolta da *Argo il cieco*:

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 <sup>650</sup>.

La volpe infida che fa tana e divora il petto è qui metafora della malattia. ma, si badi bene all'accostamento, altrove viene avocata a iconizzare Dio. Un Dio maligno che tradisce l'uomo, perché lo ha creato mortale. Guardiamo questo brano tratto ancora una volta da *L'Amaro miele*, e in particolare dalla prima sezione che si intitola *Annali del malanno* :

Più lontano mi sei, più Ti risento  
Farmiti dentro il cuore  
Sangue, grido, tumore,  
e crescermi sul petto.  
Più sei lontano e più Ti porto addosso,  
fra l'abito e la carne,  
contrabbandando cattivo,  
volpe rubata che mi mangia il petto <sup>651</sup>.

Proponiamo anche questo brano dove, con procedimento antifrastico finalizzato all'ironia, Bufalino ribalta il *cliché* positivo della fedeltà canina:

Mi avviavo per le strade a passi lunghi, sentendo con un rifiuto di stomaco nascere nei forni ancora illuminati l'aftore del pane caldo, riconoscendo ad ogni cantone, dal suo latrato di cane fedele, l'assafetida del suo sudore, il mio vecchio spavento che mi diceva buongiorno <sup>652</sup>.

---

<sup>649</sup> G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., p. 118.

<sup>650</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 398.

<sup>651</sup> G. BUFALINO, *Versi scritti sul muro*, da *L'amaro miele*, in *Opere/I*, op. cit., p. 717.

<sup>652</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 59.

Oppure riprende il motivo del lupo, feroce, infido, pronto a mordere:

[...] per tanta esule notte  
Assediata dal lupo<sup>653</sup>.

E ancora:

[...] Il mare invecchiato laggiù dietro la duna  
Ci chiama, ma c'è un lupo  
Che perdonare non mi vuole più<sup>654</sup>.

Sono tutte immagini di Dio, che talora si coniuga nell'elargizione del tempo o persino in quella del male, tutti poteri che Dio, in quanto onnipotente, detiene e potrebbe risparmiare all'uomo, se solo lo volesse. Un male insidioso che, non visto, impunemente lo divora:

È a loro che parli da solo?  
Oppure al furetto sazio  
Che pigramente ti strazia  
Le viscere sotto il lenzuolo?<sup>655</sup>

Vediamone ancora un esempio:

“Sacro Cuore di Gesù, Sacro Cuore”, invoca senza suono e con unghie ansiose si sbottona la giubba; poiché gli alamari resistono un poco, li strappa. Il dente del dolore non smette di rosicarlo. [...] si slaccia i calzoni, espone l'inguine all'aria, come se potesse venirgliene qualche sollievo. Sì, qualcuno, un topo o Dio, ha un progetto contro di lui [...] <sup>656</sup>.

---

<sup>653</sup> G. BUFALINO, *Compianto dopo la guerra*, da *L'amaro miele*, in *Opere/1*, op. cit., p. 743.

<sup>654</sup> G. BUFALINO, *Sinopia della morte*, da *L'amaro miele*, in *Opere/1*, op. cit., p. 753.

<sup>655</sup> G. BUFALINO, *Requiem per il nemico ignoto*, da *L'amaro miele*, in *Opere/1*, op. cit., p. 724.

<sup>656</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/1*, op. cit., pp. 573-574. Ulteriore conferma del 'topo' come «uno dei più efficaci simboli della mitologia bufaliniana», ci viene da A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., p. 152. Altrove, il simbolo del 'topo' è evocato per incarnare la fragilità umana la cui miserabile condizione di chi conosce il suo destino di morte cui non sfuggirà: «Un topo in pelo e ossa, comincio a chiedermi, oppure un topo fantasma? Credo poco ai fantasmi ma per un momento mi piace trastullarmi con un pensiero: che quel fuggiasco braccato, quell'evanescente abitatore di tane, sia in qualche modo una metafora d'un tal Tommaso Mulè, eremita del mondo; sul cui capo un consimile attizzatoio incombe, o una stecca, o un bastone celeste che un giorno o l'altro lo schianterà.» G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 24 L'immagine del 'topo' è peraltro contrapposta all'immensità del mare che invece, col moto incessante delle sue onde, rappresenta l'eterno, l'Ur-Gott, una forza misteriosa posta più in alto ancora di un Dio fallimentare pur esso destinato allo scacco e alla morte: è questo il senso della morte cui il Governatore di *Le menzogne della notte* o il Gran Magro di *Diceria* vanno incontro. Per tutta la questione, leggesi A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., pp. 152-155.

Il tumore, l'estraneo invasore che vive parassitariamente a spese del corpo che abita, prende talora le sembianze di un 'topo', come vediamo in quest'altro prelievo testuale:

[...] e che, alla fine delle somme, riconoscono essere paura. È una sorta d'ingombro, che sentono confusamente annodarsi giù nelle viscere e diventare corpo nel corpo. Allo stesso modo, forse, una donna avverte nel silenzio della notte battere per la prima volta il fioco cuore del suo portato. Solo che ai prigionieri questo peso di carne crescente fa male: tumore sotterraneo che, come il topo nel capo del Governatore, si sveglia ad ora ad ora e li addenta. Hanno paura<sup>657</sup>.

E ancora:

Vero è che ho sofferto nel fisico e nel morale. Nel fisico per una bestia - tafano? scarafone? sorcio di chiavica? - entratami anticamente nell'imbuto dell'orecchio, mentre dormivo ai piedi di un albero estivo. La quale per ciechi meandri mi giunse al centro del cervello e vi s'allogò senza più volerne sortire. Poscia crescere, crescere e invadermi tutte le membra [...] Senza capacitarmi se io sia la sua tana fedele o un trabocchetto dove è caduta<sup>658</sup>.

E si veda quest'altro passaggio di *Diceria dell'untore*, in cui persino il Gran Magro, il Tempo cioè, non sfugge a se stesso e quindi alla sua fine:

Mi avvicinai al letto, donde lui offriva allo sguardo, con una sottomissione, finalmente, la povertà risoluta della barba lunga [...]. Come lavorava presto, con che abili dita, la malabestia dentro di lui, come aveva fretta di finire<sup>659</sup>.

Altre volte, la malattia prende invece le sembianze di un insetto molesto o pericoloso:

E tu pungimi, ape regina,  
sotto l'ascella<sup>660</sup>

che aggredisce il corpo, tarlandolo dall'interno:

[...] questo dolorino nel petto, nel posto del cuore, questa cimice che morde, via, non sarà nulla, è solamente nervoso<sup>661</sup>;

E ancora:

[...] io magro Cristo ragazzo, in un pigiama prestato,

---

<sup>657</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/I*, op. cit., pp. 584-585.

<sup>658</sup> Ivi, p. 682.

<sup>659</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 136.

<sup>660</sup> G. BUFALINO, *Didascalie per una visita medica*, da *L'amaro miele*, in *Opere/I*, op. cit., p. 704.

<sup>661</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 391.

a guardare la neve dalla mia tana inerme,  
a nutrire la febbre fedele, a nutrire la morte  
che prospera come un insetto nelle pieghe del materasso, [...] <sup>662</sup>

Un'altra isotopia che si collega alle precedenti è quella della carie del corpo. Ne citeremo appena qualche esempio:

[...] reggeva una valigia uguale affatto alla mia, e sulle spalle il peso della sua giovinezza cariata, l'ingombro di una montagna che frana <sup>663</sup>.

E infine:

[...] non dico che ne ricavassi medicina, ma distrazione certo, forse anche dal guasto fisico, dall'invisibile camola che mi bruciava in silenzio, sotto la mammella destra, in un punto che ormai conoscevo a memoria <sup>664</sup>.

È assai interessante osservare il binomio 'malattia/verità', accomunate forse dal denominatore dell'insidia che vi si cela e della loro capacità di disvelamento che in Bufalino si esplica nella scelta di ricorrere per entrambi i temi alla medesima isotopia, per esprimerli: animali di piccola taglia che fuggono sono al contempo metafore della malattia e della verità inafferrabile, che infine compongono il trinomio malattia/verità/colpa, che Bufalino rifiuta *in toto*. Come per esempio in questo passo di *Diceria*, dove il protagonista Dino riceve in eredità dal Gran Magro i documenti dell'amata Marta, che finalmente gliene sveleranno il passato misterioso:

Che scolopendre sotto quella pietra? Le prove di una colpa senza nome, di un patimento senza colpa? O che avrei appreso in aggiunta a quel che già sapevo di lei, quali immagini avrebbero osato stravolgere o cancellare l'unica che volevo me ne restasse, di un serafino dalla vita sottile, con occhi come ciottoli d'ebano nel fiero ovale ammansito da una corta chioma di luce? La stufa era lì accanto, non esitai.

Non è peregrino pensare che, come sempre, su queste scelte insistano delle reminiscenze letterarie: nel caso degli animali che infestano il corpo tormentandolo forse Bufalino subisce qualche atmosfera baudelairiana; nel caso invece degli animali sfuggenti cui spesso è dato di rappresentare la verità, riconosciamo un elemento ricorsivo di Montale che affida all'immagine

---

<sup>662</sup> G. BUFALINO, *Agli amici in armi*, da *L'amaro miele*, in *Opere/I*, op. cit., p. 722.

<sup>663</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 84.

<sup>664</sup> Ivi, p. 16.

dell'anguilla<sup>665</sup> in fondo ai pozzi che i ragazzini non riescono ad acciuffare, il compito di metaforizzare la verità negata. Per sua stessa dichiarazione del resto, lo abbiamo già altrove osservato, Montale fu uno dei modelli italiani più amati da Bufalino<sup>666</sup>. Numerose in tutta l'opera bufaliniana, le occorrenze di animali inafferrabili come piccoli rettili o pesci. Forniamo qualche prelievo testuale, a riprova di ciò:

Certo, certo, tutto era come prima, non avevano toccato nulla: un nido di serpi, un pozzo di raccapriccio. Con ogni serpe al suo posto<sup>667</sup>.

Vediamo un altro esempio, questa volta in *L'Amaro miele*:

Come serpi nelle tue crepe  
Stanno tutti i miei giorni ad aspettarmi,  
sotterrata nell'acque tue  
c'è la pietra del mio cuore<sup>668</sup>.

Ancora un'occorrenza, in *Argo il cieco*:

---

<sup>665</sup> EUGENIO MONTALE, *L'anguilla*, in *La bufera e altro*, 1956.

<sup>666</sup> Già in una lettera del '44, nell'elencare le sue letture di quel periodo, Bufalino fa riferimento a Montale. Per questo, cfr.: G. BUFALINO, A. ROMANÒ, *Carteggio di gioventù*, op. cit., p. 44; cfr. anche G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 21: «Mi basta rimormorare i nomi in forma di filastrocca, da De Felice a Sciumè, e uno alla volta ritornano a fumare di frodo nella mia stanza, riaprono a caso per consultarlo, come un mazzo di arcani tarocchi, il Montale sul comodino». Cfr. infine: «[...] era lo scorrere su e giù della spranga nell'anello della porta carraia, era la frenata del furgone del latte sulla ghiaia del viale; l'incespicare del carrello con le siringhe contro l'antica sporgenza dell'ammattionato, davanti all'infermeria ...», in cui un'eco montaliana è oggettiva. Per quanto riguarda la letteratura critica, a parlare di riferimenti bufaliniani a Montale sono già LUCIA CONTI-BERTINI «*Diceria*» e *veranda*, in «Il Ponte», 30 Novembre 1981, pp. 1234-1236; GIUSEPPE PITROLO, *Bufalino: tra disperazione e retorica (da «Diceria dell'untore» ad «Argo il cieco»)*, Università degli Studi di Catania, a. a. 1986-1987 (tesi di laurea), pp. 267-269; ma soprattutto: GIUSEPPE TRAINA in *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in «Diceria dell'untore» di Gesualdo Bufalino*, op. cit.; cfr. anche ANTONIO ZOLLINO, *Nuove occorrenze montaliane in «Diceria dell'untore»*, in AA. VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, op. cit., pp. 73-82.

<sup>667</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 57. Altre immagini di piccoli rettili, in: «[...] non era altro ormai che un corpicino di lucertola, in un sentiero, diviso in due da una ruota», ivi, p. 42; oppure: «accanto ai pozzi sono vuoti i secchi dove s'imbuca la vipera [...]», ivi, p. 54. Cfr. anche: «Al punto che quell'esile celluloido, contro cui s'era premuto con forza il suo petto, piuttosto che continuare a sembrarmi, come all'inizio, la tela filata da una tarantola scura, s'era venuta come mutando [...] in una sorta di feticcio amoroso», ivi, p. 55. In particolare, G. Traina accosta quest'ultimo passaggio bufaliniano ai versi di Montale: «ecco il tuo morso / oscuro di tarantola», EUGENIO MONTALE, *Il ritorno*, in *Le Occasioni*, vv. 25-26. Per tutta la questione, cfr.: G. TRAINA, *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in «Diceria dell'untore» di Gesualdo Bufalino*, op. cit., p. 259.

<sup>668</sup> G. BUFALINO, *L'Amaro miele*, in *Opere/I*, op. cit., p. 747. Altri esempi: «L'illesa angue si torce», ivi, p. 719. E ancora: «s'attorce un angue / di secca luce», ivi, p. 723. Oppure: «bianco di sale, e polverose spoglie / di bisce nelle grotte / che il grido del corno gremisce», ivi, p. 743. Cfr. anche: «Pietà, occhio snudato e giubilante, / pietà dell'ali almeno / futili che devasta / la tarantola al centro dell'ordito», ivi p. 748. E ancora: «Sorge ancora fra i bronchi il colubro / con la groppa colore di tronco / e il sibilo grosso, da re.» Ivi, p. 749.

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<sup>669</sup>.

L'ultimo esempio, lo assumiamo da *Le menzogne della notte*:

Tanto occorre perch'io, vedendole guizzar fra i denti nel riso il  
pesciolino della lingua, capissi che sarei morto di mille morti al solo  
patto di poterlo ghermire nella mia rete<sup>670</sup>.

Se *Diceria dell'untore* e la prima parte de la prima sezione de *L'amaro miele*,  
cioè *Annali del Malanno* prediligono dunque l'immagine del *corpus Christi*  
come metafora della sofferenza dell'uomo, non così avviene a partire dalla  
seconda sezione della raccolta poetica, che ha per titolo *Asta deserta*. Qui sembra  
si possa rintracciare una differenza di registro, di temi, di atmosfere. Si può  
osservare infatti in questi versi lo stesso passaggio evidente dai due romanzi  
*Diceria dell'untore* ad *Argo il cieco* per contro dominato da atmosfere rigenerate  
che segnalano un ritorno alla vita e il recupero di un ultimo scorcio di giovinezza  
dopo la minaccia della malattia e della morte, un risveglio che riguarda  
innanzitutto il corpo, i sensi, l'amore, il sesso anche finalizzato al genuino  
soddisfacimento privo di implicazioni sentimentali. Un corpo che si fa dunque  
'umano'<sup>671</sup>:

---

<sup>669</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, op. cit., p. 347. Altri esempi: «E, al modo d'un serpente che  
rinviene nella quarantena del suo quartiere d'inverno, trovavo stretto ogni imbuto di tana per il  
volume delle mie spire», ivi, p. 294. Oppure: «Una scolopendra provò a seguirci, non ce la fece,  
rincasò rapidamente quando si sentì sovrastare da una scarpa minacciosa». Ivi, p. 346.

<sup>670</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in *Opere/I*, op. cit., p. 597. Altri esempi in: «i  
sentimenti medesimi d'una colomba, quando il fascino d'una serpe la paralizza». Ivi, p. 656.  
«entrare in domestichezza col pappatacio e la blatta, l'efimera e la tarantola, la pantegana e la  
vipera ... presenze che lui avvertiva senza vederle». Ivi, p. 660.

<sup>671</sup> A confermare ulteriormente l'assoluta centralità del tema del corpo nell'intera scrittura di  
Bufalino è M. PAINO, *La stanza degli specchi*, op. cit., pp. 73-89. Inoltre ricordiamo che proprio  
il corpo è un argomento cardinale del postmodernismo: «[...] al primato della produzione si  
sarebbe sostituito il dominio del consumo come stile di vita. Individui promiscui e versatili,  
diffusi e provvisori - *postcognitivi* tanto per non trascurare un morfema che ha fatto epoca - ,  
avrebbero goduto infine di credenziali di libertà più autentiche nel passato, esonerati  
dall'incomodo della «coscienza» cara all'idealismo ma finalmente in possesso di una *res extensa*  
– un corpo - ascesa agli onori della cultura. [...]». S. CALABRESE, *www.Letteratura.global*, op.  
cit., p. 28. T. Eagleton sottolinea inoltre che il soggetto postmoderno «[...] a differenza del suo  
antenato cartesiano è un soggetto il cui corpo è parte integrante della sua identità. Da Bachtin a  
Body Shop, da Lyotard alla calzamaglia, il corpo è divenuto uno degli assilli più ricorrenti del  
pensiero postmoderno.» TERRY EAGLETON, *Le illusioni del postmodernismo* [ed. or. London  
1996], Roma 1998, p. 83.

E m'insinuai come un serpentello caldo dentro di lei, gemetti amore,  
piovvi amore dentro di lei. Non apri gli occhi, non si mosse, volle  
scambiarmi per un sogno e ci riuscì<sup>672</sup>.

Un mutamento di vita che tuttavia alla fine, non sembra mantenere davvero le premesse di una felice integrazione nella società dei 'sani'. Al punto che essa rimane un'occasione mancata, un'«asta» che, appunto, è andata «deserta». Gli avvenimenti qui poetizzati sono gli stessi di *Argo il cieco* dove però, passati ormai attraverso il setaccio del tempo e successivamente al filtro della memoria, ci vengono restituiti dallo scrittore nella forma idealizzata e sognante di una giovinezza seppur tardiva densa di fermenti amorosi, di corpi spesi:

[...] la floridezza e la maturità di lei non guastava, sarebbe stato pericoloso delegare l'incarico di svuotarmi le vene ad attrattive più acerbe. Ero allora, nelle cose della carne, contentabile e difficile insieme<sup>673</sup>.

Amori reali o un po' inventati forse ma necessari ad attivare una nostalgia del passato che consenta, anche solo mentendosela, una riserva di felicità trascorsa e perciò inalterabile, per affrontare la prosa dei giorni del presente e la grande incognita del futuro. Vite come fiori di cui la scrittura memoriale di Bufalino succhia un nettare che tuttavia non riesce a distillare dal reale degli eventi percepiti ancora come troppo vicini e che danno infine un «amaro miele». Sarà solo con *Argo il cieco* che, grazie alla distanza emotiva ormai interposta fra gli eventi e la memoria di essi, quel nettare della vita potrà essere rielaborato dalla scrittura e diventare «dolce ne la memoria»<sup>674</sup>:

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 ... Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro, non te ne andare<sup>675</sup>.

A questo recupero del corpo che da «divino» si umanizza, seguirà *Calende Greche* che infatti inizia con un concepimento. Segue la gestazione, il parto,

---

<sup>672</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 329.

<sup>673</sup> Ivi, p. 284.

<sup>674</sup> Traiamo l'espressione da una delle poesie più note della letteratura italiana, *Chiare, fresche et dolci acque* di FRANCESCO PETRARCA, forse il poeta italiano che meglio incarna questo concetto di amarezza del reale ed edulcorazione ottenuta attraverso la sua rielaborazione mnestica, consentita dalla scrittura.

<sup>675</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 400.

l'infanzia, l'adolescenza, l'età adulta, una paternità indesiderata: un romanzo frutto di un'ibridazione di generi: autobiografia, memoriale<sup>676</sup>, racconto fantastico, diario di viaggio, romanzo d'amore, *bildungsroman*, pièce teatrale<sup>677</sup>, etc. È il sommario di chi si sente incalzato da un *redde rationem* e traccia il bilancio di una vita per elaborarla e ricominciare. In mezzo, c'è stata l'esperienza de *L'Uomo Invaso*, un'opera intesa a quella pluralità di sguardo consentita dalla letteratura, una silloge di racconti in cui Bufalino si cimenta con quasi tutti i sottogeneri della narrazione breve (dal racconto fantastico, a quello d'ambientazione verista, dal poliziesco al racconto storico, dal racconto filosofico al racconto onirico), in un assemblaggio di modelli della grande tradizione narrativa mondiale che tuttavia Bufalino usa proprio per smontare il paradigma del genere letterario, per smentirlo continuamente; in mezzo c'è stato naturalmente anche il romanzo «pseudo-storico»<sup>678</sup> *Le Menzogne della Notte*, altra miscela di generi: romanzo storico<sup>679</sup>, autobiografia fantasizzata, novella, fiaba, memoriale, poliziesco, pièce teatrale, giallo, romanzo d'amore, romanzo di formazione, decamerone e rivisitazione delle *Mille e una Notte* o, parafrasando, una 'notte dei Mille', giacché il romanzo è ambientato nella Sicilia durante gli anni del Risorgimento. Il tutto, condito da un afflato stilistico di aulicità poetica. Fanno nuovamente capolino qui i temi del martirio fisico nella tortura dei quattro condannati a morte, del corpo roso dall'interno da animali di

<sup>676</sup> «Autobiografia come menzogna, dunque, inaffidabile come la stessa memoria ("juke box di ricordi programmato a disubbidire", aveva già enunciato Bufalino); un libro di fantamemoria [...]. Eppure, alla base di questo menzognero racconto autobiografico, ricco come tutti i racconti bufaliniani di contraddizioni, smentite, dubbi e ostentate finzioni c'è un nucleo di verità profonda, ed è la verità del corpo [...].» M. PAINO, *La stanza degli specchi*, op. cit., p. 74.

<sup>677</sup> Vedasi il capitolo di *Calende Greche* intitolato *Una seggiola*.

<sup>678</sup> «*Le menzogne della notte* (1988), tra le opere di Bufalino più segnatamente romanzesche, può considerarsi anche una via di mezzo tra la parodia del romanzo poliziesco e un romanzo pseudostorico [...] La mistificazione di prigionieri - dice Bufalino - è un emblema della vanità delle cose umane, della storia, è un *exemplum* della nullità e gratuità della nostra vita che non lascia alcuna traccia di verità.» HANNA SERKOWSKA, *Allegorie del presente – Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*, «Moderna» – VIII –1-2, 2006, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, p. 261.

<sup>679</sup> Anche attraverso precisi riferimenti, Bufalino sceglie di ricollegarsi al genere. Tutta la descrizione del carcere ha per modello GIACOMO CASANOVA di *Storia della mia fuga dai Piombi* ma, in modo ancor più inequivocabile, LUIGI SETTEMBRINI di *Ricordanze della mia vita*. Per tutta la questione, cfr.: DARIO PROLA, *Il Risorgimento è di scena ovvero le squisite «Menzogne» di Gesualdo Bufalino*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», Varsavia, LIX, 2/2012. A proposito della scelta del genere letterario, cfr.: «[...] il fenomeno prevalente negli anni Ottanta sarà il rilancio del romanzo tradizionale, in risposta alla ricerca avanguardistica. Il romanzo storico è uno dei generi privilegiati e spesso, più che lo scaltro riuso ironico (come in Eco e Malerba, almeno nel *Pataffio*), vige un tranquillo ritorno all'ordine [...].», R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, op. cit., p. 46.

ridotte dimensioni che tormentano e scappano, metafora di una verità che punzecchia, morde e sfugge sempre, cui ora si aggiunge la presenza di piccoli strumenti da taglio (spine, lime, tagliole, coltelli, etc.). Ne forniamo qualche ragguaglio testuale da *Diceria*:

Ogni istante era un affilato coltello di luce a cui offrivo  
pazientemente le mani<sup>680</sup>.

Numerose occorrenze di questi arnesi per tagliare o oggetti appuntiti che creano sofferenza, sono presenti in tutte le opere di Bufalino. Scegliamo tuttavia quella dove il bacino di esempi risulta più ampio, e cioè la raccolta poetica *L'Amaro miele*:

Dunque è vano, Signore, somigliarti  
Nel nome, nella sorte, nella morte;  
avere entro le palme due coltelli,  
il costato corrotto<sup>681</sup>

Si veda anche:

Non puoi che subirne il patto:  
coltello contro fucile<sup>682</sup>.

Ne citiamo un'ultima, delle tante presenti:

Hai denti di rupe e d'aglio  
Nella tua bocca contadina,  
denti d'adunco barbaglio,  
ma che masticano la spina.  
Hai pugno per ogni tranello,  
pugno predone che morde  
il piccolo orbo coltello  
efferato e misericorde:  
ma nel tuo cuore è piantata la spina;  
ma le tue madri urlano spine;  
ma la tua morte contadina  
bocconi m'aspetta, crinita di spine<sup>683</sup>.

---

<sup>680</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 58. Gli esempi sono numerosi, ne citiamo giusto un altro ma sono da considerare paradigmatici: «[...] dinanzi alla pineta che non stormiva, quasi, e nascondeva la lama del mare, laggiù», ivi, p. 15. G. Traina accosta quest'ultima occorrenza al verso di Montale: «Lame d'acqua scoprentisi tra varchi / di labili ramure ...», EUGENIO MONTALE, *Riviere*, in *Ossi di seppia*, vv. 40-41. Per tutta la questione, cfr.: G. TRAINA, *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in «Diceria dell'untore» di Gesualdo Bufalino*, op. cit., p. 252.

<sup>681</sup> G. BUFALINO, *L'amaro miele*, in *Opere/I*, p. 718.

<sup>682</sup> Ivi, p. 724.

<sup>683</sup> Ivi, p. 744.

un'isotopia rintracciabile in tutta l'opera bufaliniana, a significare la ferita, la stonatura, «l'anello che non tiene» perché all'uomo non è dato nulla di integro o durevole né la felicità né la verità. Quest'ultima da ora in poi si farà sempre più franta, tagliata a pezzi, a brandelli, che mai più potrà essere concepita come intera:

“Uomini”, disse. “Voi come fumo nell'aria dileguate e credete conoscenza il poco che incontrate e insistete a crederlo tutto ...”<sup>684</sup>.

Ritroviamo insomma nuovamente gli stilemi della scrittura bufaliniana ‘prima maniera’ che però adesso ci si presentano spostati in un orizzonte biografico e non più autobiografico, inseriti ormai in una realtà narrativa più complessa, quella del *mélange* di generi che prelude alla stagione più esplicitamente postmoderna del Bufalino successivo, la cui interrogazione su Senso e sul Mistero dell'esistenza si fa ilaro-tragica guadagnando, assai di più che in *Diceria* o in *L'amaro miele* in cui possiamo rinvenire brevi squarci sarcastici, l'ironia morbida e perdonante di chi ha abbassato i toni dell'esistere.

Ricapitoliamo a questo punto le tappe di questo percorso: fra gli anni '50 e gli anni '70 Bufalino, che solo dopo elaborerà la malattia e la crisi esistenziale che ne seguì scrivendo appunto *Diceria*, aveva esaurito e infine tralasciato la lettura degli scrittori cattolici francesi. Da essi aveva tratto suggestioni rigoriste e pascaliane, una tetraggine del sentimento religioso e l'immagine di un Dio giudicante di veterotestamentaria severità che nel binomio colpa-grazia concedeva la salvezza solo a pochi:

Per questo forse m'era stato concesso l'esonero; per questo io solo m'ero salvato, e nessun altro, dalla falcidia: per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà<sup>685</sup>.

Consideriamo pertanto questo spostamento di interesse dal corpo divino di Cristo al corpo umano, la conferma di una definitiva impossibilità di accettare la Verità cristiana, che motiva Bufalino a condurre la sua ricerca altrove, facendo ricorso per esempio a letture di impianto razionalista. Cogliamo questo

---

<sup>684</sup> G. BUFALINO, *Gorgia e lo scriba sabeo*, in *L'uomo invaso*, Milano, Bompiani, 1990, p. 26.

<sup>685</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 142. Cfr. anche: «Fossi riuscito a resistere così sino alla fine, avessi evitato di colluttare, oltre che con la mia, con la dannazione e salvezza degli altri tutti: del dottore, del frate, della ragazza!», *ivi*, p. 12.

passaggio dalla fede alla ragione anche nella scelta di Bufalino di leggere l'opera di Ernest Renan che molti anni dopo darà frutto nell'attività traduttiva dello scrittore siciliano. Nella ricostruzione di questo percorso spirituale, vedremo dunque Bufalino prendere le distanze dalla fede e valutare l'opzione diametralmente opposta, alla medesima domanda di Senso: il materialismo esistenzialista.

## 3.2

### Bufalino e Renan

Come abbiamo già annunciato, individuiamo nella lettura che Bufalino fece di Ernest Renan uno snodo, sebbene cronologicamente non dimostrabile, della ricerca della verità da parte di Bufalino che rinuncia all'opzione metafisica e valuta un approccio razionalistico. Nel caso specifico inoltre si tratta di un autore che ha agito su Bufalino certamente in modo «interdiscorsivo», poiché non abbiamo ravvisato «prestiti» o «allusioni» provabili, e che tuttavia ha riguardato Bufalino per lungo tempo, impegnandolo in un'attività traduttiva di tipo 'professionale'. Non siamo in grado di datare il tempo della vita di Bufalino in cui avvenne la lettura dell'opera di Ernest Renan, né sappiamo se essa appartenesse già al suo corposo bagaglio o se invece fu proprio la pubblicazione della traduzione della *Prière sur l'Acropole* nel 1981 per Sellerio, l'occasione della scoperta di questo autore. Sebbene infatti la presenza nella Biblioteca di Bufalino delle opere dell'autore sia attestata, non sappiamo se essa sia da ascrivere allo studio che lo scrittore ne fece, in previsione appunto della pubblicazione del volumetto, o se invece Bufalino le possedesse e le avesse già lette<sup>686</sup>. Certo è che, sebbene Renan fosse un autore assai noto in quegli anni, pure non se ne fa menzione per esempio nel *Carteggio di Gioventù*, dunque non possiamo con certezza inserirlo fra le letture che segnarono la crisi esistenziale-religiosa del Bufalino degli anni '50, né se ne intravede una testimonianza in scritture narrative o private, relative a quel periodo. Se cronologicamente ci muoviamo dunque nell'ambito delle ipotesi, comprendiamo invece immediatamente l'interesse di Bufalino per Renan e il suo cattolicesimo prima appassionato, poi faticosamente sconfessato:

Telles furent ces deux années de travail intérieur, [...] j'appelai cette crise de mon existence Nephtali, et je me redisais souvent le dicton

---

<sup>686</sup> Risultano presenti nella Biblioteca della Fondazione i seguenti volumi di Ernest Renan: E. RENAN, *Ricordi d'infanzia e di gioventù*, a cura di Silvio Catalano, Milano, Modernissima, 1923 - coll.: Humana - Biblioteca di cultura; E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, chronologie et introduction par Henriette Psichari, notes et archives de l'oeuvre par Laudice Rétat, Paris, Garnier-Flammarion, 1973; E. RENAN, *Vie de Jésus*, Paris, Nelson, Calmann-Lévy, 1935; E. RENAN, *La vita di Gesù*, traduzione italiana di F. De Boni, Milano, Sonzogno, 1933, coll. Humana - Biblioteca di cultura.

hébraïque : Naphtoulé Elohim niphtalti: «J'ai lutté des luttés de Dieu<sup>687</sup>.

Queste parole di Renan risuonano non troppo diversamente dai numerosissimi riferimenti di Bufalino a Dio come all'antagonista per antonomasia della sua guerra interiore. Un Dio infine recisamente rinnegato da Renan<sup>688</sup> e da Bufalino mai accolto davvero. Allo stesso modo, ci viene naturale comprendere che Bufalino fosse attirato soprattutto dall'immagine umanissima che Renan tracciava di un Cristo spogliato di tutte le implicazioni soprannaturali e ricondotto come uomo fra gli uomini, icona di un cristianesimo semplice, credibile, che si fa carico della sofferenza e non si limita alla mera indagine teologica per la quale Bufalino non ebbe mai alcuna simpatia, come non l'ebbe mai per qualunque speculazione astrattamente tecnico-filologica, si trattasse financo di teoresi letteraria. Si veda ad esempio questo ritratto che Renan traccia di Gesù:

Quant aux religions sémitiques, elles sont aussi peu philosophiques qu'il est possible. Moïse et Mahomet n'ont pas été des spéculatifs: ce furent des hommes d'action. C'est en proposant l'action à leurs compatriotes, à leurs contemporains, qu'ils ont dominé l'humanité. Jésus, de même, ne fut pas un théologien, un philosophe ayant un système plus ou moins bien composé. Pour être disciple de Jésus, il ne fallait signer aucun formulaire, ni prononcer aucune profession de foi; il ne fallait qu'une seule chose, s'attacher à lui, l'aimer. Il ne disputa jamais sur Dieu, car il le sentait directement en lui. L'écueil des subtilités métaphysiques, contre lequel le christianisme alla heurter dès le III<sup>e</sup> siècle, ne fut nullement posé par le fondateur. Jésus n'eut ni dogmes, ni système, mais une résolution personnelle fixe [...]<sup>689</sup>.

Di certo, Renan era un autore assai noto soprattutto per il suo clamoroso cambio di rotta: ad un passo dal prendere i voti e consacrarsi prete, abiurò recisamente alla fede cristiana e dedicò l'intera sua vita al culto della verità scientifica, scrivendo una messe di opere d'impianto razionalistico che rileggono l'intera parabola del Cristianesimo attraverso la lente dello storico, del filologo e dunque

---

<sup>687</sup> E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, coll.: Le livre de poche, 1967, p. 220.

<sup>688</sup> «Mon catholicisme est celui de l'Écriture, des conciles et des théologiens. Ce catholicisme, je l'ai aimé, je le respecte encore; l'ayant trouvé inadmissible, je me suis séparé de lui.» Ivi, p. 188.

<sup>689</sup> E. RENAN, *Vie de Jésus* - neuvième édition - Naumbourg, cruz G. Paetz, Librairie-Éditeur, Paris, 1864, pp. 32-33.

con intenzione apertamente critica nei confronti del dogmatismo che da sempre, persino nel caso dell'ermeneutica protestante, aveva costituito l'unica chiave di lettura delle Scritture. L'operazione che Renan fa è per il suo tempo eversiva e colossale anche in termini di impegno, basti pensare che si tratta di un numero considerevole di opere che presuppongono uno studio esegetico di immani proporzioni. Non stupisce del resto che una figura come la sua (si ricordi che Renan fu allievo presso il convento di Port Royal) sia maturata in terra di Francia, da sempre luogo di profonde fratture con la Chiesa cattolica, fra le quali abbiamo più volte osservato le due più significative e cioè lo sviluppo del Giansenismo soprattutto grazie a figure straordinarie come San Francesco di Sales e Pascal e, successivamente, lo sviluppo del Gallicanesimo; ma anche territorio fertile di una cristianità vissuta sul campo, che si sottraeva ai maneggi della Chiesa ufficiale, ripescava nelle origini e per esempio, già a partire dal XVIII secolo, trovava compimento nell'atteggiamento missionario eretto a sistema, nell'accoglienza come forma massima della spiritualità cristiana<sup>690</sup>.

Numerose sono le affinità che possiamo intravedere fra Bufalino e Renan, in particolare entrambi nutrono uno specifico interesse per la figura di Gesù. Abbiamo già ampiamente osservato che essa è presente in tutta la produzione bufaliniana, con qualche differenza fra tutto il resto delle opere di Bufalino e la sua produzione iniziale<sup>691</sup>. Qui domina la figura di un Dio vindice e ieratico dal rigore veterotestamentario ma è presente anche la figura del Cristo, in particolare nell'iconografia dell'*Ecce Homo* che se da un lato incarna la sofferenza, dall'altro costituisce veramente per l'uomo una figura fatta a sua immagine e somiglianza, che Bufalino associa spesso anche alla donna. Non troppo diverso

---

<sup>690</sup> «Alla fine del XVIII secolo vi erano in Francia trenta seminari sulpiziani, quattordici eudisti, circa quaranta lazzaristi. Questo fervore religioso si manifestò ancora attraverso quello che si chiama il risveglio missionario della Francia [...] nel XVIII secolo la Francia [divenne] il paese missionario per eccellenza. A questo sforzo organico corrispose una profonda corrente mistica. Henri Brémond ha potuto parlare di una scuola francese della spiritualità. La Francia fornì allora alla Chiesa una pleiade di santi e di sante, e dal punto di vista qualitativo, nuovi metodi di santità. Francesco di Sales è il più grande maestro della spiritualità devota. [...] Questo forte slancio religioso doveva essere spezzato da una crisi molto grave che dilaniò la Chiesa in Francia e nei paesi vicini. Il giansenismo [...]», JEAN-BAPTISTE DUROSELLE, JEAN-MARIE MAYEUR *Storia del Cattolicesimo*, Newton, 1994, p. 63.

<sup>691</sup> Per questo, cfr.: ROSA MARIA MONASTRA, *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano: tra pietà ed empietà*, in «Rivista di Studi Italiani», Anno XIX, n° 2, Dicembre 2001, pp.107-118. Cfr. anche ROSA MARIA MONASTRA, «*Diceria dell'untore*» tra sacro e profano, in *Bufalino narratore - fra cinema, musica, traduzione, op. cit.*, pp. 267-277.

è l'atteggiamento di Renan che (qui riporteremo giusto due esempi ma molti se ne potrebbero fare) in più occasioni accosta la figura di Cristo a quella della donna<sup>692</sup> e ricostruisce il genere di intesa che c'era fra le donne che effettivamente ebbero un ruolo nella vita di Gesù, dalla madre a Maria Maddalena alle sorelle Marta e Maria:

Jésus ne se maria point. Toute sa puissance d'aimer se porta sur ce qu'il considérait comme sa vocation céleste. Le sentiment extrêmement délicat qu'on remarque en lui pour les femmes ne se sépara point du dévouement exclusif qu'il avait pour son idée. Il traita en sœurs, comme François d'Assise et François de Sales, les femmes qui s'éprenaient de la même œuvre que lui; il eut ses sainte Claire, ses Françoise de Chantal. Seulement il est probable que celles-ci aimaient plus lui que l'œuvre; il fut sans doute plus aimé qu'il n'aima. Ainsi qu'il arrive souvent dans les natures très élevées, la tendresse du cœur se transforma chez lui en douceur infinie, en vague poésie, en charme universel<sup>693</sup>.

Inoltre Renan individua in Gesù un tratto che considera tipicamente femminile:

Il ne prêchait pas ses opinions, il se prêchait lui-même. Souvent des âmes très-grandes et très-désintéressées présentent, associé à beaucoup d'élévation, ce caractère de perpétuelle attention à elles-mêmes et d'extrême susceptibilité personnelle, qui en général est le propre des femmes. Leur persuasion que Dieu est en elles et s'occupe perpétuellement d'elles est si forte qu'elles ne craignent nullement de s'imposer aux autres;<sup>694</sup>

( ??? ) E forse anche perché conclude la narrazione della parabola di Gesù con una punta di sorridente ironia per la credulità della gente comune ma anche con un omaggio all'amore che le donne sanno provare per un uomo e che può spingerle al punto da falsare la verità, a se stesse prima ancora che agli altri:

Le dimanche matin, les femmes, Marie de Magdala la première, vinrent de très-bonne heure au tombeau. La pierre était déplacée de l'ouverture, et le corps n'était plus à l'endroit où on l'avait mis. [...] Son corps avait-il été enlevé, ou bien l'enthousiasme, toujours

---

<sup>692</sup> Fondamentale fu per il giovanissimo Renan la veicolazione della fede attraverso la donna, incarnata nella figura della sorella a cui dedica la *Vie de Jésus*: «à l'âme pure de ma soeur Henriette, morte à Byblos, le 24 septembre 1861», E. RENAN, *Œuvres Complètes*, vol. IV, édition définitive établie par H. Psichari, Calmann-Lévy, Éditeurs, Paris, 1949, p. 11; segnalando in questo sodalizio fraterno, una più generale armonia fra l'animo maschile e quello femminile: «[...] tu fus persuadée que les âmes vraiment religieuses finiraient par s'y plaire». Ivi, p. 12. A proposito del legame che unì Renan alla sorella Henriette, ricordiamo quel che lui ne dice in *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., p. 8: «la personne qui a eu la plus grande influence sur ma vie, je veux dire ma soeur Henriette».

<sup>693</sup> E. RENAN, *Vie de Jésus*, op. cit., p. 52.

<sup>694</sup> Ivi, p. 55.

crédule, fit-il éclore après coup l'ensemble de récits par lesquels on chercha à établir la foi à la résurrection ? C'est ce que, faute de documents contradictoires, nous ignorerons à jamais. Disons cependant que la forte imagination de Marie de Magdala joua dans cette circonstance un rôle capital. Pouvoir divin de l'amour ! Moments sacrés où la passion d'une hallucinée donne au monde un Dieu ressuscité !<sup>695</sup>

Nell'opera di Bufalino non solo le donne ricoprono un ruolo centrale ma sono, con rare eccezioni<sup>696</sup>, sempre delle figure salvifiche, disponibili all'ascolto, accoglienti. Ancora una volta il nostro pensiero torna al personaggio di Marta ma anche a quello marginale di Cristina entrambe in *Diceria*<sup>697</sup>; va ad Euridice, rassegnata all'incapacità di Orfeo nel racconto che apre *L'Uomo Invaso*, a Eunice che salva Narciso in *Le Menzogne della notte*, a Esther/Agatha di *Qui pro quo* depositaria della memoria del protagonista; e a tanti personaggi secondari come Amapola<sup>698</sup>, compagna solidale nelle faccende sentimentali, Isolina dolce studentessa innamorata o Cecilia che, in *Argo il cieco*, generosamente avvia l'iniziazione sessuale del protagonista. Persino quando la donna viene tratteggiata come personaggio non del tutto 'positivo', mantiene sempre questa generosità di sé, l'elargizione facile del proprio corpo o del proprio cuore, la capacità di provare nei confronti di un uomo un amore che si traduce in devozione incondizionata e durevole: così, Venera in *Argo il cieco* che disdegna le profferte amorose del protagonista per concedersi senza calcolo all'amatissimo e infido Liborio Galfo<sup>699</sup>.

<sup>695</sup> E. RENAN, *Vie de Jésus* - Neuvième édition – op. cit., p. 308.

<sup>696</sup> «Ho preso freddo in un fosso sotto un platano, a Sacile, mentre aspettavo Maria la Rossa [...]. Ho preso freddo in attesa d'una che poi non venne ... Ricavandone, sotto la mammella destra, questa intermittente puntura d'ape, questa subdola spina», G. BUFALINO, *Calende Greche*, in *Opere / 2*, op. cit., p. 65.

<sup>697</sup> «[...] Cristina, la serva di quarant'anni, brutta, che aiutava in casa e mi puliva la camera. [...] “Lèvati dai piedi, vattene via”. Lei fuggiva piangendo, e non capiva, non riuscì ad aprire, rimase dinanzi all'uscio con la mano turbata sul chiavistello, e le spalle strette e secche che tremavano, finché le fui dietro, la sforzai a voltarsi, ad accovacciarsi sul pavimento, le rovesciai sulla faccia il grembiule come un bavaglio.» G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere / 1*, op. cit., p. 59.

<sup>698</sup> «Ma era buona, Amapola, e le restava, per i maneggi del cuore e dei sensi, un trasporto partecipe e pio», G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere / 1*, op. cit., p. 243-244.

<sup>699</sup> La donna è del resto in Bufalino necessità fisiologica e d'anima: «Vi è la fame di tabacco, quando la dote di *Milit* è andata in fumo ma rimane nelle canne della gola quel gusto acido di chinino, d'infermeria ... Vi è la fame di sonno, quando si veglia in fazione, ed è un credito che anni di coma profondo non varrebbero a risarcire ... Vi è la fame di donna, la fame d'amore ...», G. BUFALINO, *Calende Greche*, in *Opere / 2*, op. cit., pp. 64-65.

La fascinazione che Renan suscita in Bufalino è dunque probabilmente legata anche all'interpretazione, per l'epoca altamente innovativa e dirompente, che Renan dà della figura di Cristo, definendolo uno *charmeur*<sup>700</sup>. Pubblicata nel 1863 in una Francia ancora sotto choc per la perdita dell'Impero, la *Vie de Jésus* fu subito considerata 'eretica' e diede immediatamente scandalo:

[...] nel suo discorso in occasione della lezione introduttiva al corso di ebraico tenuto al Collège de France, Renan scandalizzò gli ascoltatori definendo Gesù Cristo un «uomo ammirevole»; inoltre nel 1863, la sua *Vie de Jésus* accese polemiche violente tra detrattori e sostenitori, mentre il papa lo apostrofò «blasphémateur européen». Tuttavia, allo stesso tempo, la scienza assurse a valore di una nuova religione per Renan [...].<sup>701</sup>

Opponendo la sua *impartialité* a chi lo tacciava di *ignorance*<sup>702</sup>, Renan presentava Cristo innanzitutto come un uomo:

Il a existé. [...] On crut peu après qu'il était ressuscité,<sup>703</sup>

negandogli ogni carattere soprannaturale così come la veridicità dei miracoli<sup>704</sup>, ma ne faceva una figura umanamente gigantesca:

Jésus ne sera pas surpassé. Son culte se rajeunira sans cesse; sa légende provoquera des larmes sans fin; ses souffrances attendriront les meilleurs coeurs; tous les siècles proclameront qu'entre les fils des hommes, il n'en est pas né de plus grand que Jésus.<sup>705</sup>

<sup>700</sup> «Gardons-nous d'appliquer nos distinctions consciencieuses, nos raisonnements de têtes froides et claires à l'appréciation de ces événements extraordinaires, qui sont à la fois si forts au-dessus et si forts au-dessous de nous. Tel voudrait faire de Jésus un sage, tel un philosophe, tel un patriote, tel un homme de bien, tel un moraliste, tel un saint. Il ne fut rien de tout cela. Ce fut un charmeur. Ne faisons pas le passé à notre image», E. RENAN, *Œuvres Complètes*, vol. IV, édition définitive établie par Henriette Psichari, Calmann-Lévy, Éditeurs, Paris, 1949, p. 32.

<sup>701</sup> ROSSANA CURRERI, *Bufalino traduttore di Renan ovvero interprete infinito di se stesso*, in AA. VV., *Le voleur de feu - Bufalino e le ragioni del tradurre*, op. cit., p. 79.

<sup>702</sup> «[...] personnes qui ont besoin, dans l'intérêt de leur croyance, que je sois un ignorant», Ivi, p. 14.

<sup>703</sup> Ivi, p. 25

<sup>704</sup> «Nous repoussons le surnaturel par la même raison qui nous fait repousser l'existence des centaures et des hypogriffes: cette raison, c'est qu'on n'en a jamais vu», Ivi, p. 16. «Si le miracle a quelque réalité, mon livre n'est qu'un tissu d'erreurs. [...] si, au contraire, le miracle est une chose inadmissible, j'ai eu raison d'envisager les livres qui contiennent des récits miraculeux comme des histoires mêlées de fictions [...]. Si les Évangiles sont des livres comme d'autres, j'ai eu raison de les traiter de la même manière que l'helléniste, l'arabisant et l'indianiste traitent les documents légendaires qu'ils étudient.» Ivi, p. 15. Cfr. anche: «À la base de toute discussion sur de pareilles matières est la question du surnaturel. Si le miracle et l'inspiration de certains livres sont choses réelles, notre méthode est détestable. Si le miracle et l'inspiration des livres sont des croyances sans réalité, notre méthode est la bonne.» Ivi, p. 18.

<sup>705</sup> E. RENAN, *Œuvres Complètes*, vol. IV, édition définitive établie par Henriette Psichari, Calmann-Lévy, Éditeurs, Paris, 1949, p. 325.

Probabilmente su richiesta di Elvira Sellerio, Bufalino che all'epoca era ancora uno sconosciuto cura la selezione e la traduzione dei brani poi confluiti in *Due Preghiere*, edito nel 1981, che propone l'accostamento di due testi, «due prose così poco omogenee per intonazione e respiro»<sup>706</sup>, come la *Prière sur l'Acropole* di Ernest Renan e la *Prière sur la Tour Eiffel* di Jean Giraudoux. Il volumetto è arricchito di una lucida introduzione, corredato di note e di una seconda e più breve nota introduttiva, e infine dotato di una gustosa appendice che consta di due parti: *L'Occidente e la Grecia* e *Dossier Eiffel*, contenenti due antologie di testi che per affinità d'argomento ben s'accordano alle due preghiere e le inseriscono in un iter tematico che ne potenzia straordinariamente il valore. Il volume e la sua logica compositiva ci confermano ulteriormente l'immagine di un Bufalino antologista di sterminate letture e una volta di più ci comunicano la sua visione globale della letteratura, un *unicum* in cui il singolo tassello si carica di sovrasensi potenzialmente infiniti, solo se incastonato all'interno del 'sistema' letteratura. Nella sua introduzione al testo, Bufalino ricostruisce la vicenda editoriale che nel tempo ha riguardato i due testi e li accomuna innanzitutto per «l'analogo destino editoriale a cui sono state costrette: di vivere cioè, o intruse dentro più ampi e abbastanza alieni contesti; o imbalsamati in taluna *plaque* [...]». Un peccato, quando si pensa che da tempo i due brani risultano assunti a venerabili fior di conio nell'album della letteratura francese dell'ultimo secolo; meritevoli dunque d'un'attenzione assoluta»<sup>707</sup>.

Il curatore giustifica il senso della sua raffinata operazione culturale, finalizzata sia al confronto fra due testi che «si abbinano, col rischio d'un ingrato effetto di dissonanza» ma anche a riscoprirne il singolo valore in quanto rappresentano entrambe quel «dibattito fra ragione e irragione, peccato e innocenza, classicità e spirito moderno, le cui vicende han così spesso toccato, in ricchi o poveri modi, la nostra cultura»<sup>708</sup>.

---

<sup>706</sup> ERNEST RENAN-JEAN GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, Palermo, Sellerio Editore, 1981, p. 9.

<sup>707</sup> Ivi, p. 8.

<sup>708</sup> ERNEST RENAN-JEAN GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, op. cit., p. 9.

Bufalino traccia assai rapidamente il differente contesto i cui i due autori si muovono, la Francia mortificata dalla catastrofe di Sedan che portò alla dissoluzione del secondo Impero, nel caso di Renan; l'epocale vittoria francese di Verdun, che restituì piena fiducia al popolo francese, nel caso di Giraudoux; e così, ci permette di comprendere gli umori rispettivamente di malinconica perdita e di trionfale acquisizione che visibilmente animano le due preghiere, maturate all'ombra di differenti congiunture che costituirono due snodi fondamentali per la storia della Francia e per la sua identità nazionale. Le due preghiere assumono rispettivamente ciascuna un suo tempio, un luogo di culto che diventa metafora di un intero sistema di credenze e miscredenze, «due picchi altrettanto prossimi al cielo, santuari e luoghi mitopoietici dello spirito»<sup>709</sup> che non a caso iconizzano: per Renan un passato mitico e glorioso, sebbene perduto, che con la sua perfetta e marmorea maestà, testimonianza della salute pagana, si erge ben al di sopra di qualunque progresso della civiltà; per Giraudoux, un presente dal sapore avveniristico che, nonostante il «pallore delle clorosi urbane e industriali»<sup>710</sup>, guarda con fiducia al progresso tecnologico e lo considera sinonimo di progresso civile e libertà del pensiero, che proietta l'uomo in un futuro in cui lo si immagina finalmente scevro da condizionamenti culturali. Nella contestualizzazione della *Prière sur l'Acropole*, Bufalino non dimentica di storicizzare l'atteggiamento con cui Renan si accosta alla cultura greca, l'ellenismo estetizzante in voga in quegli anni, che non ha ancora fatto i conti con Nietzsche e con la sua rivoluzionaria e destabilizzante riscoperta del versante orfico della spiritualità greca:

È un Ellenismo ligio ancora al mito della salute pagana e che oppone *le souvenir des époques nues* al pallore delle clorosi urbane e industriali. Non senza un che di libresco, va da sé, nei fervori neogreci d'un Bouhilet (l'amico e consigliere, appunto, di Flaubert) e d'un Ménard, d'un Laprade (sodali a loro volta di Leconte de Lisle)<sup>711</sup>.

Renan, e non potrebbe non essere così per la sua «mai abiurata natura di celta»<sup>712</sup>, «sente la lusinga del buio ma non esita a censurarla dentro di sé» e, pur vantando

---

<sup>709</sup> Ivi, p. 10.

<sup>710</sup> Ivi, p. 11.

<sup>711</sup> *Ibidem*.

<sup>712</sup> ERNEST RENAN-JEAN GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, op. cit., p. 12. Il brano è tratto dall'Introduzione di G. Bufalino. A proposito di Renan, della sua natura di celta e del sentimento che lo muove a scrivere la preghiera, inserita peraltro nel volume di memorie *Souvenirs*

una competenza filologica di altissimo livello, si ostina a voler credere “in una Grecia di marmo, disinfettato paradigma e architettura impeccabile sospesa fra acqua e cielo, patria olimpica e bianca”<sup>713</sup>.

L'estasi contemplativa di Renan, durante il suo viaggio ad Atene del 1865, gli fa sgorgare dal petto un inno per la civiltà perduta, il canto nostalgico per l'Eden ormai irraggiungibile che non troverà più consolazione e che subito diventa «augusta messa da requiem». Bufalino ritrova in lui come sempre se stesso<sup>714</sup>, quel suo medesimo atteggiarsi di fronte al passato come oggetto di culto:

Io col passato ho rapporti di tipo vizioso, e lo imbalsamo in me, lo accarezzo senza posa, come taluno fa coi cadaveri amati. Le strategie per possederlo sono le solite, e le adopero tutt'e due. Dappprincipio mi visito da forestiero turista, con agio, sostando davanti a ogni cocciopesto, a ogni anticaglia regale; bracconiere di ricordi, non voglio spaventare la selvaggina. Poi metto da parte le lusinghe, l'educazione, lancio a ritroso dentro me stesso occhi crudeli di Parto, lesti a cogliere e a fuggire. Dagli attimi che dissotterro quanti ne ho vissuti apposta per potermeli ricordare!<sup>715</sup>

Dirà Renan:

Je n'ai commencé d'avoir des souvenirs que fort tard<sup>716</sup>.

E ancora:

---

*d'enfance e de jeunesse* che Renan pubblicherà nel 1884, cfr. anche le interessanti riflessioni contenute nel capitolo *Aux sources de la Prière sur l'Acropole ou la prière impossible*, in JEAN BALCOU, *Renan, un celtiste rationaliste*, Presses Universitaires de Rennes. Coll. Intérférences, Rennes Cedex, 1997, pp. 93-99.

<sup>713</sup> E. RENAN - J. GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, op. cit., p. 12.

<sup>714</sup> «La compartecipazione al messaggio di Renan nei suoi valori tematici ed emozionali è tale che è possibile riscontrare nel testo dello scrittore siciliano una ricorrente preferenza per una traduzione alla prima persona singolare», ROSSANA CURRERI, *Bufalino traduttore di Renan ovvero interprete infinito di se stesso*, in *Le voleur de feu - Bufalino e le ragioni del tradurre*, op. cit., p. 94.

<sup>715</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 81.

<sup>716</sup> Per ammissione dello stesso Renan, il recupero memoriale di questo mitico passato, che coincide fra l'altro probabilmente con una medesima volontà di ricostituzione del proprio passato personale confluito poi nei *Souvenirs*, avvenne tardi, nell'età matura: «L'impérieux devoir qui m'obligea, durant les années de ma jeunesse, à résoudre pour mon compte, non avec le laisser aller du spéculatif, mais avec la fièvre de celui qui lutte pour la vie, les plus hauts problèmes de la philosophie et de la religion, ne me laissait pas un quart d'heure pour regarder en arrière. [...] Mon séjour en Syrie m'éloigna encore davantage de mes anciens souvenirs. Les sensations entièrement nouvelles que j'y trouvai, les visions que j'y eus d'un monde divin, étranger à nos froides et mélancoliques contrées, m'absorbèrent tout entier.» E. RENAN, *Prière sur l'Acropole*, in *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., pp. 47- 48.

On ne doit jamais écrire que de ce qu'on aime. L'oubli et le silence sont la punition qu'on inflige à ce qu'on a trouvé laid ou commun, dans la promenade à travers la vie. Parlant d'un passé qui m'est cher, j'en ai parlé avec sympathie ; je ne voudrais pas cependant que cela produisît de malentendu et que l'on me prît pour un bien grand réactionnaire. J'aime le passé, mais je porte envie à l'avenir.<sup>717</sup>

Una riflessione che avvierà il lungo memoriale della giovinezza, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, che segnala la perduta memoria di una grandezza che pure è stata e di cui le vestigia restano a testimone muto cui la scrittura fornisce parole, perpetuandone l'esistenza.

Libero da ogni anticlericalismo e animato da un vero e proprio culto della Ragione in nome della quale rinnega i fondamenti della sua prima educazione<sup>718</sup>, Renan vede nell'acropoli di Atene l'emblema del *kosmos*<sup>719</sup>, contro il *kaos* dell'irragionevole misticismo cristiano<sup>720</sup>. Tutta la preghiera è giocata sugli ossimori, denuncia un atteggiamento in qualche modo estremistico dell'autore e, sebbene costituisca un elogio della Ragione, non solo è espressa in forma di preghiera, ma non ha misura o equilibrio razionale ed è semmai proprio intesa ad un misticismo laico ed esaltato. A costo di sconfinare nei toni del *laudator temporis acti*, Renan destoricizza l'Acropoli innalzandola perfino al di sopra della sua stessa Storia, che pure è stata gloriosa e che ha costituito la base del pensiero moderno e delle democrazie occidentali. Trasferendola nell'orizzonte astorico e atemporale del mito, rispolvera proprio quel concetto di 'miracolo' che tanta importanza aveva avuto nei suoi scritti a difesa della sua *Vie de Jésus*

---

<sup>717</sup> Ivi, p. 10.

<sup>718</sup> «Des prêtres d'un culte étranger, venu des Syriens de Palestine, prirent soin de m'élever. Ces prêtres étaient sages et saints. [...] ce sont des fantaisies de barbares, qui s'imaginent qu'on peut faire quelque chose de bien en dehors des règles que tu as tracées à tes inspirés, ô Raison». Ivi, p. 51.

<sup>719</sup> «Il y a un lieu où la perfection existe; il n'y en a pas deux: c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi. Jusque-là, j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde». Ivi, p. 48.

<sup>720</sup> «Pendant mille ans, on t'a traitée d'idole, ô Vérité; pendant mille ans, le monde a été un désert où ne germait aucune fleur. Durant ce temps, tu te taisais, ô Salpinx, clairon de la pensée. Déesse de l'ordre, image de la stabilité céleste». Ivi, p. 52.

e che egli utilizza adesso proprio in un'accezione laica, con effetto ossimorico, sfidando l'intera comunità intellettuale che lo aveva così aspramente criticato:

Depuis longtemps, je ne croyais plus au miracle, dans le sens propre du mot ; cependant la destinée unique du peuple juif, aboutissant à Jésus et au christianisme, m'apparaissait comme quelque chose de tout à fait à part. Or voici qu'à côté du miracle juif venait se placer pour moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale. [...] Quand je vis l'Acropole, j'eus la révélation du divin, comme je l'avais eue la première fois que je sentis vivre l'évangile, en apercevant la vallée du Jourdain [...] <sup>721</sup>.

Volutamente ardit, risultano alcuni accostamenti che Renan fa, consapevole di alimentare lo scandalo attorno alla sua figura di intellettuale: la dea Ragione per esempio, rievocata con tutti i suoi numerosissimi appellativi di Euritmia, Teonoe, Cora, Hygia, Vittoria, Area, Salpinx, è rappresentata esattamente come una Madonna, sia per l'intonazione e per l'esaltazione con cui è continuamente invocata e che senza dubbio si ricollega ai moduli del culto mariano; sia per il ritmo martellante con cui è continuamente rievocata e che indubbiamente segue un andamento di litania. Del resto, è proprio Renan a inserire qui e là, sebbene con altra funzione, stralci della tradizionale preghiera che alla Vergine si rivolge, a conclusione del Rosario, la litania mariana appunto:

Salut, Étoile de la mer,... reine de ceux qui gémissent en cette vallée de larmes. » ou bien : « Rose mystique, Tour d'ivoire, Maison d'or, Étoile du matin... », <sup>722</sup>

Bufalino che del resto è siciliano e ha con la Grecia un rapporto culturale costante, è aduso a simili operazioni di spostamento d'orizzonte temporale: nelle sue narrazioni che recuperano la Storia della Sicilia, sia laddove lo scrittore ne privilegia l'aspetto microstorico della cultura materiale <sup>723</sup>, sia qualora ne rievochi

---

<sup>721</sup> E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>722</sup> Ivi, p. 51.

<sup>723</sup> È il caso per esempio di un'opera come *Cere Perse*, che rievocano antichi mestieri e personaggi di una Sicilia arcaica, ma anche dei tanti elzeviri poi confluiti in *Museo d'ombra*.

il passato macrostorico<sup>724</sup>, la Sicilia è sempre sottratta al tempo, sollevata al livello del mito che, qui fuggevolmente lo accenniamo poiché è questione assai nota, è una dimensione imprescindibile della scrittura di Bufalino. La preghiera di Renan, che solo ad uno sguardo ingenuo apparirebbe come il frutto di una visione pacificata della realtà, è in realtà problematica se non contraddittoria, ed è proprio questo il valore che a Bufalino, sempre desideroso di una verità complessa, non sfuggì. Se in un primo momento Renan si esalta tracciando una speranza palingenetica<sup>725</sup>, chiude però nel segno di un crollo definitivo e di una disperazione, approdo forse inevitabile del pensiero razionalistico, dagli accenti tardo-romantici, in linea del resto con gli umori ancora attivi all'epoca:

Un immense fleuve d'oubli nous entraîne dans un gouffre sans nom.  
Ô abîme, tu es le Dieu unique. Les larmes de tous les peuples sont  
de vraies larmes ; les rêves de tous les sages renferment une part de  
vérité. Tout n'est ici-bas que symbole et que songe. Les dieux  
passent comme les hommes, et il ne serait pas bon qu'ils fussent  
éternels. La foi qu'on a eue ne doit jamais être une chaîne. On est  
quitte envers elle quand on l'a soigneusement roulée dans le linceul  
de pourpre où dorment les dieux morts<sup>726</sup>.

Una desolata malinconia che non risulta affatto un caso isolato, giacché è lo stesso Renan, scrittore tardivo di memorie personali legate al suo vissuto e a quello del suo paese d'origine, a ribadirla nei *Souvenirs*, per esempio a commento della tenera e dolorosa storia de *La fille du broyeur de lin*:

Tout n'est au fond qu'une grande illusion<sup>727</sup>

<sup>724</sup> A paradigma, citiamo due racconti de *L'uomo invaso*, *Due notti di Ferdinando I e Morte di Giufà*, ma altri esempi se ne potrebbero fare.

<sup>725</sup> «Le monde ne sera sauvé qu'en revenant à toi, en répudiant ses attaches barbares. Courons, venons en troupe. Quel beau jour que celui où toutes les villes qui ont pris des débris de ton temple, Venise, Paris, Londres, Copenhague, répareront leurs larcins, formeront des théories sacrées pour rapporter les débris qu'elles possèdent, en disant: "Pardonne-nous, déesse! C'était pour les sauver des mauvais génies de la nuit", et rebâtiront tes murs.» E. RENAN, *Prière sur l'Acropole*, in *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., pp. 53-54.

<sup>726</sup> Ivi, pp. 55-56. «Un immenso fiume d'oblio ci trascina in un vortice senza nome. O abisso, tu sei l'unico Dio. Le lacrime di tutti i popoli sono lacrime vere; i sogni di tutti i saggi racchiudono una parte di verità. Tutto quaggiù è solo simbolo e sogno. Gli dei passano come gli uomini, né sarebbe bene che fossero eterni. Nessuna fede che si sia nutrita nel cuore dev'essere una catena. Siamo sciolti dal nostro debito quando l'abbiamo ravvolta con ogni cura nel sudario di porpora in cui dormono gli dei morti», E. RENAN-J. GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, op. cit., pp. 31-32.

<sup>727</sup> E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., p. 37.

Malinconia che probabilmente origina anche dalla decisa impronta giansenista della formazione religiosa del giovane Renan che, persino quando egli avrà abiurato ormai alla fede, tuttavia resta e aleggia traducendosi in una specie di sentimento di ineludibilità<sup>728</sup>.

Quello del recupero memoriale è un altro grande tema che collega i due autori e che può facilmente aver costituito per Bufalino un ulteriore elemento di interesse verso Renan, che nella maniera di concepire la scrittura autobiografica non risulta affatto distante da Bufalino. Entrambi cercano nella narrazione della loro personale esperienza di vita il senso universale, un paradigma di emozioni, sentimenti e idee che comunichi al lettore un'idea complessiva, dove non solo la propria personale esperienza ma l'esistenza dell'uomo e il significato ultimo della sua presenza nel mondo restano l'oggetto principale di ogni speculazione filosofica, di ogni narrazione letteraria e di qualunque slancio lirico:

Ce qu'on dit de soi est toujours poésie. S'imaginer que les menus détails sur sa propre vie valent la peine d'être fixés, c'est donner la preuve d'une bien mesquine vanité. On écrit de telles choses pour transmettre aux autres la théorie de l'univers qu'on porte en soi<sup>729</sup>.

Va tenuto presente che Bufalino è uno scrittore di finzione mentre Renan scrive sostanzialmente opere il cui impianto narrativo è semplicemente funzionale a divulgare più facilmente contenuti che sono di per sé filologici, storici, autobiografici, comunque che hanno carattere di realtà. In questo, i due autori sono realmente antitetici: tutta l'opera di Renan è sostanzialmente incentrata sulla ricerca della verità:

Mais la liberté est comme la vérité: presque personne ne l'aime pour elle-même, et cependant, par l'impossibilité des extrêmes, on y revient toujours.<sup>730</sup>

sullo scetticismo che la accompagna ogni volta che egli crede di averla trovata:

---

<sup>728</sup> «[...] l'homme est peu libre dans le choix de sa destinée! [...] une puissance supérieure l'enlace dans d'indissolubles liens, [...] il veut agir. Impossible ... ses bras et ses mains sont pris dans d'inextricables réseaux» E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., p. 192.

<sup>729</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>730</sup> Ivi, p. 14.

Ferme en toi, je résisterai à mes fatales conseillères ; à mon scepticisme, qui me fait douter du peuple ; à mon inquiétude d'esprit, qui, quand le vrai est trouvé, me le fait chercher encore ; à ma fantaisie, qui, après que la raison a prononcé, m'empêche de me tenir en repos<sup>731</sup>.

E, a seguito dello scacco subito, sulla reiterazione della ricerca di una verità possibile, condotta ogni volta con rinnovata energia. Tutto il contrario avviene in Bufalino che scinde, in tal senso, la sua esperienza personale dalla ricerca letteraria e che, sebbene per lungo tratto della sua esistenza si dedichi alla ricerca della verità, dichiara fallimento e produce in definitiva una letteratura che ha per ruolo proprio quello di ammantare la verità con la bella menzogna, una concezione letteraria in cui la finzione, il teatro, le maschere, vincono sempre sulla verità o le contendono il campo perché sono più interessanti, una scrittura in cui il travestimento della parola e dunque l'elaborazione della struttura narrativa nonché dello stile, costituiscono una specie di imperativo morale. Entrambi gli scrittori mettono al centro della loro esperienza letteraria il passato, ma compiono un percorso inverso: Renan ha fiducia nella Storia, forse possiamo azzardare che alla fede nel divino egli abbia sostituito una fede nell'umano e che l'abbia vissuta con pari trasporto, e per questo solo nella tarda età mette in stretta relazione la sua vicenda personale con la Storia collettiva; tutt'altro atteggiamento ha Bufalino, nella cui produzione la Storia resta solo uno sfondo a denunciare lo scetticismo che anima lo scrittore.

Per quanto riguarda Renan, possiamo forse rintracciare il momento di svolta di questa ricerca nell'opera *Mélanges d'histoire et de voyages* che appartiene appunto alla produzione più tarda e che è in effetti un misto fra storia, etnologia, geografia e memoriale. Bufalino invece si occupa innanzitutto della sua storia personale e anche quando, più tardi procederà ad un recupero delle memorie collettive in opere come *Cere Perse*, *Museo d'ombre*, *Saldi d'Autunno*, *Il fiele*

---

<sup>731</sup> E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., p. 54. Cfr. anche: « J'ai eu un goût vif de l'univers. Le scepticisme subjectif a pu m'obséder par moments ; il ne n'a jamais fait sérieusement douter de la réalité ». Ivi, p. 230. « Ma foi a été détruite par la critique historique, non par la scolastique ni par la philosophie. L'Histoire de la philosophie et l'espèce de scepticisme dont j'étais atteint me retenaient dans le christianisme plutôt qu'elles ne m'en chassaient. » Ivi, pp. 162-163. « Fermo in te, io resisterò ai miei fatali consiglieri: al mio scetticismo che mi fa dubitare del popolo; al mio spirito inquieto che, quando ho trovato la verità, mi spinge a cercarla ancora; alla mia fantasia, la quale, pur dopo che la ragione s'è pronunziata, m'impedisce di trovare riposo », E. RENAN - J. GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, op. cit., p. 29.

ibleo, lo farà sempre privilegiandone gli aspetti emotivi, individuali, microstorici. Il rapporto che lega Bufalino a Renan passa attraverso la traduzione della sua *Prière sur l'Acropole*, ma non solo: Bufalino si ricorda di lui anche in occasione della composizione dell'antologia *Cento Sicilie*<sup>732</sup>, destinata all'uso scolastico. Qui non ci soffermeremo sul Bufalino antologista che tuttavia, va detto, si trova in questo genere a suo agio come pochi<sup>733</sup>, ci limiteremo a rintracciare qualche ragione sottesa alla scelta di inserire Renan in un'antologia sulla Sicilia. Innanzitutto, la motivazione più ovvia: Renan fece un lungo viaggio in Italia che culminò con una tappa di venti giorni in Sicilia<sup>734</sup>. Di quel viaggio, resta testimonianza in *Mélanges d'histoire et de voyages*<sup>735</sup> che in particolare nella sezione *Vingt jours en Sicile* (1875) racconta l'esperienza dell'autore. Bufalino sceglie un brano in cui Renan narra la sua visita nella Sicilia Orientale:

la perle antique de Syracuse, c'est encore l'Anapus. Seul à peu près entre les fleuves de Sicile, l'Anapus a toute l'année un volume d'eau supérieur à celui d'un ruisseau. La beauté plantureuse de la campagne de Syracuse vient des eaux de ce petit fleuve<sup>736</sup>

<sup>732</sup> G. BUFALINO - N. ZAGO, *Cento Sicilie - testimonianze per un ritratto*, Antologia di testi, La Nuova Italia, 1993.

<sup>733</sup> Numerosissime le dichiarazioni dello stesso Bufalino sulla sua predilezione per questo genere; sul Bufalino antologista, rimandiamo a GIUSEPPE TRAINA *L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista* in *Il miglior fabbro*, a cura di N. Zago, *op. cit.*, pp. 125-150; poi confluito in GIUSEPPE TRAINA, *Siciliani ultimi?* Mucchi Editore, 2014, pp. 49-73. E ovviamente ricordiamo l'antologia della letteratura mondiale redatta da G. BUFALINO *Dizionario dei personaggi di romanzo*, *op. cit.*

<sup>734</sup> « Chargé de mission en Italie, visitant Rome, Sienne, Pise, Naples, confronté à l'ardente piété des foules chrétiennes, Renan éprouve un étrange sentiment de culpabilité. À la lecture de ses notes de voyage, on imagine très bien l'agnostique raisonnable, que la découverte des philosophes allemands a conduit à se détourner de la foi, envahi par la nostalgie des certitudes et des bonheurs de l'enfance, convaincu soudain de l'impertinence de son combat. La foi des humbles, en lui ouvrant le monde des émotions, vient de le ramener au rêve - qu'il n'abandonna jamais - d'un idéal religieux capable de concilier les grandes idées de l'humanité. C'est au cours du voyage en Norvège que Renan, seul et désespéré dans les mers australes, apprendra l'imminence de la guerre de 1870. » in Introduzione a E. RENAN, *Voyage en Italie - suivi de voyage en Norvège*, Paris. Arléa, 1999.

<sup>735</sup> Pubblicato con Callmann- Lèvy, nel 1878.

<sup>736</sup> G. BUFALINO - N. ZAGO, *Cento Sicilie*, *op. cit.*, p. 65. La traduzione italiana è quella tratta dall'opera di L. Parpagliolo, *ITALIA - negli scrittori italiani e stranieri*, con 64 illustrazioni, vol. VI - *SICILIA*, Casa Editrice Dalmatia, Roma, 1941 – XIX.

Egli inserisce la descrizione di Renan all'interno della sezione *Il Mito e la Storia*<sup>737</sup>, e della sottosezione *La Trinacria degli dei*, facendola precedere da una breve sinossi complessiva per Berenson, Renan e Goethe:

Ancora immagini di reliquie greche e romane in Sicilia nelle impressioni di visitatori illustri e di poeti<sup>738</sup>.

Comprendiamo senz'altro che egli possa essere arrivato a questa pagina attraverso le molteplici letture reniane, che inevitabilmente avranno accompagnato il lavoro preparatorio alla traduzione del 1981 della *Prière sur l'Acropole*, e può tuttavia essere interessante anche osservare qualche elemento strettamente relativo al brano, giacché Bufalino disponeva di poco più di una quarantina di pagine, tanto si estende il reportage *Vingt jours en Sicile* di Renan, e però ha scelto proprio questa di cui può avere apprezzato alcune finzze. Innanzitutto il fatto che qui come altrove, la scrittura di Renan si muove sul doppio binario della descrizione oggettiva che si serve di parametri geografici e di quella lirica, e forse perché in effetti mostra alcune costanti della sua scrittura, come la pienezza d'essere qui rappresentata dalla spensierata vitalità dei ranocchi che pur consapevoli del pericolo costituito dall'«hydre des ruisseaux qui les mange» vivono allegramente, come «les innombrables poissons qui poursuivent dans l'abîme leur heureuse vie d'éternel mouvement»<sup>739</sup>.

Mon expérience de la vie a donc été fort douce, et je ne crois pas qu'il y ait eu, dans la mesure de conscience que comporte maintenant notre planète, beaucoup d'êtres plus heureux que moi. J'ai eu un goût vif de l'univers [...]<sup>740</sup>

---

<sup>737</sup> La sezione *Il Mito e la Storia* è ulteriormente suddivisa in due sottosezioni: «La Trinacria degli dei» che appunto sviluppa la parte del mito e *La Storia in Sicilia*, che affronta la seconda parte della sezione.

<sup>738</sup> G. BUFALINO - N. ZAGO, *Cento Sicilie*, op. cit., p. 64.

<sup>739</sup> ERNEST RENAN, *Mélanges d'histoire et des voyages*, Paris, Calmann-Lévy Éditeur - Ancienne Maison Michel Lévy Frères, La Librairie Nouvelle, 1878, p. 112.

<sup>740</sup> E. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, op. cit., pp. 229-230. Cfr. anche: «A moins que mes dernières années ne me réservent des peines bien cruelles, je n'aurai, en disant adieu à la vie, qu'à remercier la cause de tout bien de la charmante promenade qu'il m'a été donné d'accomplir à travers la réalité», Ivi, p. 232.

Ritroviamo in questa pagina la gioia che Renan ha espresso nella vita come nella scrittura, venata sempre da una struggente malinconia che sovente lo fa tornare col pensiero alla minaccia costante della morte. La sua pagina è sempre costruita su questo doppio livello, rivestita di una patina lucente d'un'allegria d'esistere immancabilmente accompagnata da un sottofondo di sgomento che si traduce in un andamento diadico, nella descrizione cioè di momenti felici alternati ad improvvise cadute che, in questo caso specifico fra l'altro, contribuiscono a costituire tutta una tradizione letteraria del racconto della Sicilia come terra di contrasti:

Le gouffre même de Cyanée est un miracle de limpidité. [...] Le coucher du soleil y est comme un coup de théâtre. Un froid subit vous pénètre ; chaque mouvement de l'air semble apporter un frisson ; les fleurs et les feuilles se ferment ; le petit monde qui s'ébattait sur les prairies flottantes se retire dans les profondeurs ; un autre, invisible jusque-là, apparaît dans les airs. Cette fraîcheur semble délicieuse ; prenez garde, la nature est traîtresse ; elle n'est jamais plus caressante que quand elle tue<sup>741</sup>.

Dalla crisi religiosa al recupero memoriale che passa anche attraverso i viaggi alla scoperta del mondo e di una natura comunque sia benevola, le ragioni di fascino di una lettura di Renan per Bufalino ci appaiono chiare. Ne resta tuttavia uno da aggiungere che per Bufalino è sempre un elemento centrale della ricerca letteraria e che è lo stile di Renan che fa esclamare a Flaubert:

Non so se esista nella lingua francese una pagina di prosa più bella. I periodi si svolgono come processioni di Panatenaïdi e vibrano come grandi cetre<sup>742</sup>.

Naturalmente Bufalino condivide il giudizio flaubertiano, ma si concede il lusso di apporvi un correttivo:

[...] benché un orecchio difficile possa avvertire una punta di enflure in quelle cadenze solenni, scandite con passi di legionari.<sup>743</sup>

---

<sup>741</sup> E. RENAN *Mélanges d'histoire et des voyages*, op. cit., p. 112.

<sup>742</sup> E. RENAN - J. GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, op. cit., p. 11.

<sup>743</sup> *Ibidem*.

Alle due traduzioni della *Prière sur l'Acropole* di Renan e della *Prière sur la Tour Eiffel* di Giraudoux, segue un'appendice di testi accuratamente scelti da Bufalino, legati dal tema comune dello sguardo degli scrittori, tutti dell'Europa occidentale, sulla Grecia. Precisiamo che le traduzioni degli autori francesi sono di Bufalino stesso. A conclusione, troviamo il *Dossier Eiffel*: una seconda antologia di testi di autori che appunto «scrissero a proposito della Torre Eiffel»<sup>744</sup>. Ne viene fuori un libello di grande eleganza che inserisce le *Deux Prières* in un contesto in cui ogni brano arricchisce il senso degli altri, invitando il lettore a confronti, suggestioni, riflessioni, seduzioni e malinconie.

---

<sup>744</sup> E. RENAN-J. GIRAUDOUX, *Due Preghiere*, op. cit., p. 89.

### 3.3

#### Bufalino e Camus

Negli anni successivi a quelli della malattia e della lunga convalescenza, poiché i due si scrissero sempre meno frequentemente, l'influenza di Romanò su Bufalino, divenne via via meno incisiva. Bufalino, che probabilmente allora abbozzava già una prima redazione di *Diceria* in cui elaborava la sua esperienza autobiografica in sanatorio, poteva considerarsi ormai guarito e si avviava a vivere quella specie di tardiva giovinezza, che coincise con il breve periodo trascorso a Modica come professore di Lettere alle Superiori:

Fui giovane e felice un'estate, nel '51. Né prima né dopo: quell'estate. E forse fu grazia del luogo dove abitavo, un paese in figura di melagrana spaccata; vicino al mare ma campagnolo; metà ristretto su uno sprone di roccia, metà sparpagliato ai suoi piedi...<sup>745</sup>.

La malattia è vinta, la morte se non altro rimandata. Smorzata appare anche la tensione con cui Bufalino aveva vissuto un travaglio spirituale che infine non era approdato alla fede.

Il mio cristianesimo non era stato che una gravidanza supposta, un'isteria di tre mesi. Oppure un vizio di ascoltare, a mezzo metro da me, commovente e barbuto, un giovane apostolo che mi raccontava nell'Altra Passione<sup>746</sup>.

Inaccettabile restava per lui l'ingiustizia della condizione umana, l'abuso di potere di Dio, una questione che rimaneva inevasa a dispetto delle diverse opzioni dottrinarie che Bufalino aveva valutato. Lo convinceva ancora il profondo senso della compassione del cristianesimo, ma gli risultava indigeribile ciò che diveniva la teoria quando si faceva prassi e diventava Chiesa come espressione di potere, soprattutto in una provincia del Sud dell'Italia dove la religione fiancheggiava spesso i poteri forti, illeciti perfino, e si riduceva a beghinismo codino. Per ragioni diverse, altrettanto insoffribile gli risultava la sua rilettura eretica, l'opzione rigorista del cristianesimo giansenista e la pretesa

---

<sup>745</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 238.

<sup>746</sup> G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 32.

di Pascal di incarnare la verità assoluta<sup>747</sup> che affidava solo a Dio la possibilità della salvezza e interamente all'uomo quella del peccato, a cui Bufalino si ribellava:

Qualunque cosa faccia, dovunque vada, un pensiero mi conforta:  
sono un uomo involontario, dunque sono un uomo innocente.<sup>748</sup>

Furono questi gli anni in cui lo scrittore tralasciò la sua ricerca religiosa o forse semplicemente si rassegnò al suo esito fallimentare, abbandonò la teologia e cioè la filosofia che ha per argomento Dio e virò in direzione della filosofia che ha per argomento l'uomo. A conferma di un interesse di Bufalino per la speculazione esistenzialistica, esiste nella biblioteca della Fondazione di Comiso un volume intitolato appunto *L'esistenzialismo*, dove osserviamo una sottolineatura dell'autore nel passo che qui riportiamo:

Se Cartesio costruisce il suo sistema su *l'esprit de géométrie*, Pascal gli contrappone *l'esprit de finesse*, Hobbes rivendica brutalmente di fronte all'ottimismo cartesiano la fatalità dell'*homo homini lupus*.<sup>749</sup>

È, quella verso l'esistenzialismo, una svolta solo apparentemente antitetica rispetto al percorso spirituale precedente ma in realtà coerente e in perfetta continuità. C'è infatti un evidente collegamento fra questa corrente filosofica e Pascal, come afferma Denis Huisman:

Pascal se dresse au seuil de la grande aventure cartésienne contre ceux qui approfondissent trop les sciences et s'inquiètent à peine du tout de l'homme, de sa vie et de sa mort. [Pascal] s'efforce de ramener l'homme à une méditation sur sa propre condition dans l'univers, sur l'existence et sur la mort. [...] Il est une source pascalienne de l'existentialisme ; celle-ci a son origine dans l'inquiétude fondamentale qui traverse la pensée de Pascal, qui ne fait pas autre chose qu'exprimer la dualité irréductible de l'homme : être fini qui aspire à cet Infini qu'est Dieu<sup>750</sup> [...].

---

<sup>747</sup> «Pascal joue du caractère intransigeant de l'homme seul, de celui qui suit son inspiration et défend la vérité. Au cours du temps, les jansénistes en viendront à se désigner comme 'les amis de la vérité'», M. COTTRET *Histoire du jansénisme*, op. cit., p. 62.

<sup>748</sup> G. BUFALINO *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 34

<sup>749</sup> ENZO PACI *L'esistenzialismo*, Cedam, Padova, 1943, XXI, p. 3.

<sup>750</sup> DENIS HUISMAN, *Histoire de l'existentialisme*, Paris, Armand Colin, 1997, pp. 16-17.

Per ammissione di Giovanni Iemulo, bibliotecario della Fondazione e amico dello scrittore, Bufalino non amava particolarmente Sartre, sebbene fra i suoi libri risultino essere presenti numerosi testi dell'autore<sup>751</sup>: certamente egli comprendeva il posto che lo scrittore francese occupava all'interno del panorama letterario di quegli anni, tanto più che nel *Dizionario dei personaggi di romanzo* Bufalino inserisce un brano antologico tratto da *La Nausée*, cui antepone questa breve introduzione:

Diciamo che il diario di Roquentin, prima ancora d'essere una cartella clinica, è il suo discorso del metodo, il suo «vomito dunque sono». Nel descriversi infatti, egli verifica e misura il suo rapporto di ripulsione con le cose e con la loro giacitura assurda nello spazio e nel tempo: inizialmente riconoscendosi in esse, ma subito poi rifuggendone per come può, disfacendole dei loro nomi, nauseandosene, come d'un cibo troppo greve. Poiché l'esistente, quando più è gratuito, allora più farcisce di sé e invade sensi e coscienze di noi, inerti a guardare il sovrabbondante cuore del mondo, il pieno del mondo, attenti a non smuovere un solo Niente, per non accrescere l'essere<sup>752</sup>.

Sebbene apprezzasse il valore di Sartre che risolveva la presupposizione metafisica eliminandola, Bufalino non riuscì mai a digerire l'opzione materialista *tout court*:

Odio le certezze, per quel poco che mi è concesso odiare, perché io sono un uomo molto mite; e comunque non credo alle certezze, non credo alla storia, non credo alle ideologie. Nello stesso tempo, di fronte a una visione di totale cecità, di totale tenebra, cerco di coltivare minuzie di speranza.<sup>753</sup>

Né gli veniva facile accettare fino in fondo la necessità del mandato sociale dell'intellettuale che finalizzava l'opera artistica a ragioni estrinseche e

---

<sup>751</sup> Nella biblioteca della Fondazione Bufalino di Comiso sono presenti le seguenti opere di Jean-Paul Sartre: J.P. SARTRE, *Baudelaire*, traduzione di Jacopo Darca, Milano, Il Saggiatore, 1964 (materiale inserito: foglio manoscritto di Fernando Poidomani al Cav. Gioacchino Iacono, Comiso, 4.3.1966; ritaglio di carta); J.P. SARTRE, *Les chemins de la liberté*, Paris, Gallimard che comprende: J.P. SARTRE, *L'âge de raison*, Paris, Gallimard, 1945; J.P. SARTRE, *Huis clos*, suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947; J.P. SARTRE, *Le mur*, Paris, Gallimard, 1939; J.P. SARTRE, *La nausée*, traduzione di Bruno Fonzi, Milano, A. Mondadori, 1965 (segnalibri, pagina piegata); J.P. SARTRE, *Il rinvio*, traduzione di Giorgio Monicelli, introduzione di Paolo Caruso, Milano, A. Mondadori, 1973 (segnalibri, pagina piegata); J.P. SARTRE, *Teatro*, traduzioni di Giorgio Monicelli, Felice Dessì e Roberto Cantini, 2. ed., Milano, A. Mondadori, 1964 (segnalibri, pagina piegata).

<sup>752</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit., p. 465.

<sup>753</sup> G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., p. 153.

ideologiche, anche se certamente ne era affascinato. Quella sartriana è una filosofia dell'*engagement* attraverso il quale, secondo lo stesso Sartre « chaque homme se réalise en réalisant un type d'humanité »<sup>754</sup>.

Scendere apertamente in campo e confrontarsi con la realtà, per Bufalino implicava una pienezza del vivere rispetto alla quale il suo fu sempre un atteggiamento ambivalente di desiderio e ripulsa, che nei fatti non si concretò mai in scelte di vita attiva ma che egli trasfigurò sempre in termini letterari e poi, specificamente nelle forme della scrittura. Seppure nutrisse ammirazione per gli intellettuali capaci di spendersi nel reale tuttavia, oltre che per ragioni di gusto personale che in generale non possono essere oggettivate mai fino in fondo, Bufalino nutrì nei confronti di Sartre una scarsa empatia. Reduce da una guerra che lo vide combattere direttamente sul campo e che lo spinse ad una scelta di vita radicale che appunto costituì l'avvio della sua attività come intellettuale militante<sup>755</sup>, Sartre sottometteva la letteratura alla sua funzione e persino nella sua attività di critico letterario che pure offrì alcuni frutti di indubitabile valore, utilizzava le opere e gli autori a scopi extra-letterari. È un aspetto già osservato per esempio dallo scrittore Vargas Llosa, che dedica una riflessione al modo in cui Sartre affronta per esempio lo studio di Flaubert:

Alla fine, l'impressione è di frammentazione, di un arcipelago di idee sconnesse, di una sproporzione evidente tra i mezzi impiegati e i risultati raggiunti. [...] Si ha a tratti la sensazione che Sartre sia caduto prigioniero della propria ragnatela; che si trovi – per usare un'immagine a lui cara – sequestrato nella sua costruzione labirintica. Le stesse idee potevano essere espresse in metà delle pagine<sup>756</sup>.

---

<sup>754</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, Genève, Nagel, 1946, p. 56.

<sup>755</sup> Cfr. J.P. SARTRE, *Autoportrait à soixante-dix ans*, in *Situations X - Politique et autobiographie*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 180-181: « La guerre a vraiment divisé ma vie en deux. Elle a commencé quand j'avais trente-quatre ans, elle s'est terminée quand j'en avais quarante et ça a vraiment été le passage de la jeunesse à l'âge mûr. En même temps, la guerre m'a révélé certains aspects de moi-même et du monde. Par exemple, c'est là que j'ai connu l'aliénation profonde qu'était la captivité, c'est là que j'ai connu aussi le rapport aux gens, l'ennemi, l'ennemi réel, pas l'adversaire qui vit dans la même société que vous ou qui vous attaque verbalement, mais l'ennemi qui peut vous faire arrêter et emmener en taule ici [...]. Et puis j'ai connu là aussi, opprimé, abattu mais existant encore, l'ordre social, la société démocratique, dans la mesure précisément où elle était opprimée [...] ».

<sup>756</sup> MARIO VARGAS LLOSA, *Tra Sartre e Camus*, traduzione a cura di Martha Canfield, Libri Scheiwiller, Milano, 2010, pp. 73-85.

Proteso a fondare uno statuto dell'arte impegnata, Sartre cercava «un *trait d'union* fra borghesia e proletariato»<sup>757</sup> e svolgeva a livello nazionale ed europeo un ruolo che in Italia veniva accolto da non pochi intellettuali che nel dopoguerra si videro per anni impegnati nella ricerca di un difficile equilibrio fra l'urgenza del mandato sociale e la rivendicazione di un'autonomia dell'arte rispetto alle istanze ideologico-politiche, un equilibrio che scongiurasse cioè il rischio che l'intellettuale si ritrovasse in definitiva ridotto al ruolo di chi «suona il piffero della rivoluzione»<sup>758</sup>. Bufalino rimase come sempre in disparte, più che altro interessato all'opzione esistenzialista nei termini di una ricerca spirituale e letteraria avulsa da ricadute collettive e pubblici impegni. Un atteggiamento ribadito più volte e per esempio in un'intervista di Massimo Onofri, del 1992, dove alla domanda del critico e amico «E in politica? Nessun interesse, nessun impegno?» Bufalino risponde:

Mi ritrovai, subito dopo la guerra, in una posizione di stallo. Nessuno dei due grandi schieramenti contrapposti era fatto per piacermi, la guerra m'aveva vaccinato abbastanza. A destra non potevo andare per un'ovvia ripugnanza, a sinistra non volevo andare, era troppo facile vederne le tare nascoste (troppo facile: le avrebbe viste un bambino. M'ha sempre sconcertato in proposito la cecità di quasi tutta l'intelligenza italiana). Restava il centro, Saragat, La Malfa, il gruppo del «Mondo». Ma erano scelte elitarie e, in fondo, inefficaci. V'era poi in me una congenita diffidenza verso l'impegno, nelle sue forme di eccitato presenzialismo, nella sua smania di appelli e scomuniche da gridare sulle gazzette o dai balconi ogni mattina. Altro, io credo, è il compito dello scrittore: portare, sotto l'ala, come un piccione viaggiatore, un messaggio che ignora.<sup>759</sup>

Poco lo convinse in definitiva la scrittura complessa e cerebrale di Sartre sebbene lo appassionasse invece il suo convincimento profondo che «l'inferno sono gli altri»<sup>760</sup>, la dolorosa consapevolezza che i rapporti umani siano in fondo determinati da dinamiche belliche, da guerre personali e senza epica. Gli preferì

<sup>757</sup> Per tutta la questione relativa all'*engagement* politico di Sartre, cfr. ANGELO MANCARELLA, *L'intellettuale e il potere*, Lacaita Editore, Manduria, 1977. Qui si fa riferimento a p.18.

<sup>758</sup> ELIO VITTORINI, *Lettera a Togliatti*, Il Politecnico, 1947.

<sup>759</sup> MASSIMO ONOFRI, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, in G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., p. 1323.

<sup>760</sup> Questa massima sartriana è riportata dallo stesso Bufalino ne *Il malpensante*, dove lo scrittore cita i passi inerenti al tema dell'inferno, traendoli da diversi autori: « 'L'inferno è il mondo' (Schopenhauer), 'L'inferno è il non-amore' (Bernanos), 'L'inferno è l'oblio' (Unamuno), 'L'inferno è l'assenza' (Verlaine), 'L'inferno sono gli altri' (Sartre). 'Inferno = parte infima della terra, perciò che inferno è detto dalla sua etimologia, che altro non risuona che cosa inferiore ...' (Tommaseo)», G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere/1*, op. cit., p. 1089.

infine Camus, per il «caractère plus littéraire que philosophique»<sup>761</sup> della sua opera, la solarità del suo umanitarismo laico e disperato, la sua scrittura che pure mentre teorizza l'assurdo mantiene una sua luce che, rifiutata ogni istanza metafisica, è sostanzialmente amore per l'uomo.

Nel 1986, nel quadro delle iniziative culturali promosse dal Liceo classico di Ragusa in collaborazione col Comune, ha luogo un incontro fra studenti e scrittori. Alla presenza di Leonardo Sciascia<sup>762</sup>, Bufalino dichiara di condividere con l'amico la predilezione per gli autori francesi. Fra questi cita molti grandi classici, mentre a proposito dei contemporanei dice che per lui ha contato «soprattutto Camus», di cui nella biblioteca della Fondazione compaiono numerosissimi testi quasi tutti in lingua originale. Sebbene Bufalino abbia letto ampiamente questo autore, con qualche eccezione i volumi delle sue opere risultano in larga parte intoccati, dono della Gallimard e dunque acquisizione successiva di Bufalino che li aveva letti probabilmente su testi ormai perduti o presi in prestito alla Biblioteca Comunale<sup>763</sup>. Nell'accostamento che operiamo fra i due scrittori, osserveremo a breve che seppure le influenze dirette di Camus su Bufalino non sono provabili, un'eco di questa lettura si può rintracciare in *Diceria dell'untore*; e inoltre che su Bufalino ha agito soprattutto una «funzione» Camus, cioè un modo di essere intellettuale, sebbene in questo caso ciò non produsse da parte di Bufalino alcun tentativo di emulazione. Abbiamo già rilevato in introduzione la categoria di «funzione» così come l'ha formulata Cesare Segre che l'ha riferita al carattere di persistenza diacronica di moduli e temi letterari; qui invece utilizziamo il termine «funzione» nella maniera in cui

---

<sup>761</sup> DENIS HUISMAN, *Histoire de l'existentialisme*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 111.

<sup>762</sup> Un ampio estratto di questa manifestazione è riportato in LEONARDO SCIASCIA, G. BUFALINO, *I nostri rapporti con la Letteratura Francese*, in «Pagine del Sud», a. II, n. 5, Settembre-Ottobre 1986, pp. 9-12.

<sup>763</sup> Nella Biblioteca della Fondazione Bufalino, sono presenti le seguenti opere di Albert Camus: A. CAMUS, *La caduta; L'esilio e il regno*, Milano, Garzanti, 1966; A. CAMUS, *Caligula*, suivi de *Le malentendu*, Paris, Gallimard, 1958; A. CAMUS, *Essais*, introduction par R. Quilliot, édition établie et annotée par R. Quilliot et L. Faucon, Paris, Gallimard, 1972; A. CAMUS, *L'étranger*, Paris, Gallimard, Le livre de poche, 1957; A. CAMUS, *L'étranger*, 230. éd., Paris, Gallimard, 1957; A. CAMUS, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1965; A. CAMUS, *Journaux de voyage*, texte établi, présenté et annoté par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, 1978; A. CAMUS, *Le malentendu*, suivi de *Caligula*, 66. éd., Paris, Gallimard, 1954; A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1965 (è presente una piegatura di pagina); A. CAMUS, *Opere: romanzi, racconti, saggi*, a cura e con introduzione di Roger Grenier; apparati di Maria Teresa Giaveri e Roger Grenier, Milano, Bompiani, 1988; A. CAMUS, *La peste*, Paris, Gallimard, 1947 (con note marginali di traduzione, manoscritte da G. Bufalino); A. CAMUS, *Le premier homme*, Paris, Gallimard, 1994; A. CAMUS, *Théâtre, récits, nouvelles*; préface par Jean Grenier, textes établis et annotés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, 1967.

lo abbiamo già adoperato per Baudelaire, sporgendoci cioè oltre lo steccato dell'imitazione letteraria e riferendolo all'influenza che uno scrittore esercita a livello ideologico, filosofico, esistenziale. In questo specifico caso, la «funzione» Camus riguarda uno specifico modo di svolgere la professione intellettuale ed è una «funzione» che in seguito Bufalino troverà direttamente incarnata nell'amico Leonardo: una miscela di *engagement* politico e letterario che coniuga in termini concreti l'amore per l'uomo.

Che Camus potesse costituire davvero un punto d'incontro fra Sciascia e Bufalino che seppure uniti da reciproca stima e affetto appaiono così diversi per stile, visione della vita, modelli e impegno politico, non stupisce. Camus rappresentava infatti per entrambi la perfetta sintesi fra il rifiuto di ogni trascendenza e l'impossibilità altrettanto recisa di perseguire l'opzione materialistico-esistenzialista fino ai suoi potenziali esiti negativistici.

Camus diffidava, lui laico, dal confondere la rivolta con l'ateismo: più che negare, l'uomo in rivolta sfida [...] non sopprime Dio, gli parla semplicemente da pari a pari. Ma non si tratta di un dialogo cortese. [...] [Camus] trascina quest'essere superiore nella stessa avventura umiliata dell'uomo, il suo vano potere equivalendo alla nostra vana condizione<sup>764</sup>.

In questo confronto in cui l'uomo-Camus abbassa Dio al livello del suo discorso e gli si rivolge con aspra confidenza, ritroviamo una fra le pose dialogiche più ricorrenti in Bufalino di cui già nel capitolo precedente abbiamo fornito alcuni rimandi testuali.

Per osservare le possibili ragioni di interesse di Bufalino per Camus, partiamo dunque dal contrassegno di lettura (la classica piegatura della pagina che Bufalino utilizzava), presente nel volume *Le mythe di Sisyphe*, in cui leggiamo questo passaggio:

Mais, s'il est difficile de fixer l'instant précis, la démarche subtile où l'esprit a parié pour la mort, il est plus aisé de tirer du geste lui-même les conséquences qu'il suppose. Se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. N'allons pas trop loin cependant dans

---

<sup>764</sup> ANTONIO DI GRADO, *Un cruciverba italo-franco-belga*, Catania, Bonanno, 2014, p. 70. Cfr. anche: «L'esistenzialismo, come è noto, alberga appunto due anime: una teistica (Kierkegaard, Jaspers, Marcel, Chestov, Berdiaeff), l'altra atea (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Camus stesso)» STELIO ZEPPI, *Camus un uomo in rivolta*, Milano, Nuova Accademia editrice, 1961, *op. cit.*, p. 67.

ces analogies et revenons aux mots courants. C'est seulement avouer que cela "ne vaut pas la peine". Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance<sup>765</sup>.

Ricondurre le sollecitazioni contenute in quest'opera camusiana sul suicidio all'«esistenzialismo pessimista, ironico e appassionato»<sup>766</sup> di Bufalino, appare stimolante. Risuona in Camus, come nello scrittore siciliano, la fatica del vivere senza trovarvi un senso, né intrinseco né estrinseco:

Il presupposto sulla base del quale Camus svolge la sua indagine intorno al "massimo problema", quello – cioè – se la vita valga la pena d'essere vissuta, è il riconoscimento dell'assurdo, del carattere derisorio e insensato dell'abituale agitarsi umano, ove la sofferenza è inutile e ingiustificabile.<sup>767</sup>

Osserviamo in Camus l'insistenza sul termine «avouer», che ha un significato esclusivamente laico e che tuttavia porta con sé lo scacco, il senso di una colpa: quella di non essere riusciti a fare come tutti gli altri, l'atto oltracotante di chi denuncia «il carattere derisorio [...] insensato» dell'abitudine del vivere e soprattutto «l'inutilità della sofferenza». Una colpa che deriva da un eccesso di intelligenza<sup>768</sup> che culmina nel suicidio: un atto di stoica ribellione, un'esosissima obiezione di coscienza. Come abbiamo già osservato in numerose occasioni, il romanzo *Diceria dell'untore* viene abbozzato negli anni '50 ma poi viene scritto da Bufalino intorno agli anni '70 e revisionato fino all'81, anno della sua pubblicazione. Se è vero che, lo abbiamo ampiamente dimostrato, sull'opera insistono gli echi della speculazione religiosa di Bufalino che appare affidata ai personaggi di Dino e Padre Vittorio in dialettica con il Gran Magro, ci sembra di potervi individuare anche un *côté* esistenzialista incarnato dal personaggio di Sebastiano. Solo al mondo, ex sub e cronico lento, «ancora

---

<sup>765</sup> ALBERT CAMUS, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris, 1965, p. 18.

<sup>766</sup> Così Francesca Caputo, nell'Introduzione al volume di G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., p. XXIV.

<sup>767</sup> STELIO ZEPPI, *Camus un uomo in rivolta*, op. cit., p. 58.

<sup>768</sup> «Anche l'intelligenza, dunque, come già il sentimento, proclama che il mondo è assurdo», Ivi, p. 61.

verGINE», suicida e del tutto refrattario a qualunque metafisica, Sebastiano rappresenta il versante scettico della speculazione spirituale di Bufalino oggetto della nostra indagine, il razionalista<sup>769</sup> che fino alla fine rifiuta ogni apertura consolatoria e che con ironica disperazione si prende gioco di Dio, rivestendone per un momento il ruolo di infante crudele che, incurante della sofferenza altrui, gioca al carnefice:

“L’hai detto tu, sono Dio”, disse, e col pugno chiuso, affondato nel terreno, sconvolse cripte e crateri, lasciando al loro posto una fistola nera, in fondo alla quale uno sterminio di zampine e d’antenne miseramente si torceva.

“Dresda o Nagasaki, voilà” mi disse, volgendosi frattanto a un lombrico scuro che catturò e stordì sotto un’unghia, e gli punzecchiava l’addome, lo issava sulla vetta di uno sterpo [...] Infine, con un rapimento improvviso, estrasse un fiammifero, gli diede fuoco.<sup>770</sup>

Non ci sfugge qui il pessimismo cosmico, sempre sottinteso nella visione esistenzialista, che conduce inevitabilmente se non altro a valutare l’ipotesi del suicidio, esito a cui il personaggio di Sebastiano infatti perviene. Inoltre, che il suicidio sia un tema in più occasioni affrontato direttamente da Bufalino è provato ampiamente. Citiamo per esempio in questo passaggio di *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*:

[...] la morte è un accidente o un progetto? Nell’un caso o nell’altro il suicidio interviene come gesto d’orgoglio rivendicativo, assunzione di libertà. Si ricordi, a pag. 51 di *Diceria* un pensiero di padre Vittorio, “se credo al secondino basta una stringa” in cui si allude, nel modo più riservato, a un’ipotesi di suicidio [...] Inoltre, ancora in *Diceria*, a pag. 110, certe oscure parole di Sebastiano, che poi si ucciderà buttandosi nella tromba delle scale. [...] Altro ci sarebbe da dire, ma preferisco chiudere con due frasi di Padre Vittorio, in *Diceria* (47 e 48): “la morte: un esilio? Un rimpatrio?” e “La morte è un taglialegna, ma la foresta è immortale”. In quest’ultima soprattutto viene data per certa una vitalità delle cose, una prepotenza dell’istinto del *Bios* sull’istinto del *Tanatos*.<sup>771</sup>

Nella visione del personaggio Sebastiano, Dio coincide con la leopardiana Natura Matrigna, meccanismo mosso esclusivamente da logiche di

<sup>769</sup> «Poi ci fu quella passeggiata con Sebastiano. Sebastiano era un fuori corso di medicina, di ventotto anni, ma pareva addirittura più anziano [...]», G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 72.

<sup>770</sup> Ivi, p. 78.

<sup>771</sup> G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, op. cit., pp. 123-129.

autoconservazione, che si autoalimenta senza interesse per alcuna specie. Un medesimo spirito anima lo stesso Bufalino:

[...] avversari sono la morte, il tempo che annulla ogni sforzo umano, la noia, lo *spleen*, il senso di inesistenza che ci soffocano ad ogni istante e ci prostrano. I suoi libri si costruiscono dunque come un vasto labirinto in cui il lettore, si badi bene, non è mai avversario, semmai un complice appassionato dell'autore nel supremo combattimento, di segno leopardiano nel fondo, contro la Natura Matrigna.<sup>772</sup>

Se il tema del suicidio in Bufalino è dunque ampiamente attestato, tuttavia nel 'primo Bufalino' compare nella sua forma più tragica, mentre successivamente esso partecipa di quel processo di ironizzazione che abbiamo in altre sedi indicato. Ne riportiamo qualche conferma testuale. Si veda questo aforisma del 1987:

Signore, abbi pietà dei suicidi, risparmia loro l'immortalità.<sup>773</sup>

Oppure, quest'altro del 1994:

In alternativa al suicidio, che esige qualche virtù manuale e morale di difficile uso, ammutinarsi contro la vita.<sup>774</sup>

Sembra insomma che la soluzione del suicidio in risposta all'assurdo venga infine sconfessata da Bufalino, in un processo di personale maturazione filosofica che vira verso l'accettazione rassegnata. Diverso quello che accade in Camus che invece, seppure respinge l'opzione del suicidio, lo fa con ben altra motivazione e cioè in segno di protesta:

[...] respinta la soluzione offerta dalla speranza-riconciliazione, Camus respinge anche quella offerta dal suicidio. La condanna di questo è indissociabile dalla prospettiva della soluzione autentica, che è la rivolta. Si tratta di non sfuggire all'assurdo, di guardarlo in faccia virilmente, senza sotterfugi elusivi. [...] il

---

<sup>772</sup> GIANCARLO PONTIGGIA, *La scrittura felice: Argo il cieco di Gesualdo Bufalino*, in AA. VV. *La scrittura felice*, a cura di A. Sichera, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>773</sup> G. BUFALINO, *Il Malpensante*, in *Opere/1*, *op. cit.*, p. 1093.

<sup>774</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, *op. cit.*, p. 946.

suicidio è accettazione della morte, ossia dell'assurdo, mentre l'effettiva rivolta è il continuare a vivere in costante protesta contro la morte e l'assurdo.<sup>775</sup>

Camus limita l'orizzonte umano al di qua dell'evidenza sensibile e lo traduce in antropocentrismo materialista senza tuttavia perdere di vista la speranza del cambiamento, la necessità dell'impegno etico vissuto con ardore quasi 'religioso'. Nella rivolta, l'uomo si trascende nell'altro ed è solo così che la solidarietà umana sconfinava fino a divenire metafisica. In questo abbassamento dell'uomo alla realtà fenomenica, grande centralità assume per esempio il corpo come luogo di una festa dei sensi,<sup>776</sup> di un essere che trova la sua collocazione più gratificante solo nella panteistica fusione con una Natura talora nemica ma anche generosa di sole, di bellezza<sup>777</sup>. Forse possiamo ritrovare un riflesso di questa concezione del corpo nella «festa breve», l'espressione che dà il titolo alla terza sezione della raccolta *L'amaro miele*, o anche in *Argo il cieco* dove il corpo, lo abbiamo già evidenziato, è davvero *resurrectus* e l'amore o il sesso diventano consumata esperienza, se non felice, almeno festosa. In questo romanzo infatti, il binomio sesso = morte che pervadeva le pagine di *Diceria*, viene finalmente scisso:<sup>778</sup> il corpo perde del tutto la sua connotazione cristologica di *corpus patiens* e viene felicemente 'declassato' allo stato più basso e umano, di corpo capace di godere.

In Camus assistiamo ad una rappresentazione senza sconti dell'uomo che può essere laicamente misericordioso oltre ogni logica, pensiamo al personaggio del dottor Rieux de *La Peste*<sup>779</sup>; e può essere malvagio oltre ogni limite e addirittura con perfetta coerenza logica, si prenda per esempio un personaggio come Caligola. Lontano dalle logiche cristiane, Camus riporta ad un orizzonte laico e umano la dialettica colpa/punizione, mostrando che tuttavia essa segue logiche

---

<sup>775</sup> S. ZEPPI, *Camus un uomo in rivolta*, op. cit., pp. 69-70. Ricordiamo inoltre che un medesimo approdo è già ipotizzato da Leopardi.

<sup>776</sup> Sulla sensualità della scrittura di Camus e sulla necessità di «limitare l'uomo all'esistenza sensibile» come garanzia della felicità, cfr. il capitolo *Il silenzio di Dio*, in CHARLES MOELLER, *Letteratura moderna e Cristianesimo*, Ediz. Società Vita e Pensiero, Milano, 1956, pp. 24-25.

<sup>777</sup> Sul ruolo che in questo senso svolge il paesaggio algerino nella scrittura di Camus, cfr. sempre CH. MOELLER, *Letteratura moderna e Cristianesimo*, op. cit., p. 17.

<sup>778</sup> Sebbene persista nella figura di Venera, 'punita' con l'indesiderata gravidanza che si conclude con un aborto.

<sup>779</sup> Che Bufalino avesse letto il capolavoro di Camus è ovvio. A ulteriore conferma di ciò, ribadiamo che in Fondazione si rilevano note manoscritte di traduzione, nel volume ALBERT CAMUS *La peste*, Gallimard, - Le livre de poche, Paris, 1947.

indecifrabili anche se si prova a leggerle razionalisticamente e cioè con una logica di causa-effetto, e dunque inserendolo infine nell'orbita dell'assurdo. La peste per esempio, che è un elemento cardinale in tutta la letteratura religiosa, rientra in questa scelta di Camus di recuperare alla modernità un fenomeno 'inattuale' sottraendolo al campo religioso, e facendone un simbolo del male. Riportiamo qui un passo del saggio di Bufalino *Da stigma a stemma, il malato come eroe letterario*:

[...] il simbolo d'una lotta fra Ideale e Reale; [...] A questo punto la nobilitazione della malattia può dirsi compiuta: "La malattia è talvolta salutare" scrive Thoreau. E Renard: "Quel senso di irresponsabilità, e quindi di libertà assoluta, che danno le malattie...". Un altro passo ancora e la malattia assumerà valenza metaforica e quasi metafisica. Perfino negli scrittori più realisti: il vaiolo che sfigura la bellissima Nanà di Zola significa lo sfacelo della sua vita e della società che l'ha espressa; il tumore che divora Mastro don Gesualdo segna la fatalità d'un destino di 'vinto' [...] Il colera di *Morte a Venezia* è anch'esso un male simbolico, così come la peste in Camus, e vi si esprime la corrosione stessa del concetto di vita.<sup>780</sup>

Oltre a costituire un tipico *cliché* delle scritture apocalittiche infatti, nella tradizione giudaico-cristiana la peste rappresenta in generale la rottura del patto di alleanza fra uomo-Dio, che può essere ristabilito solo a seguito del sacrificio umano attraverso cui avviene il riconoscimento pubblico e dunque comunitario del potere del divino. In Camus il sacrificio umano ha ragioni non già imperscrutabili e cioè ignote all'uomo, ma assurde e cioè non dettate da alcun sistema a cui possa risultare coerente. Con questo stesso rifiuto delle logiche colpa-punizione e dunque accogliendo l'opzione camusiana dell'*assurdo*, il tema della peste come punizione di innocenti senza colpa è presente anche in Bufalino ed è annesso, come sempre accade nello scrittore, ad un orizzonte tutto personale. Leggiamolo in *Diceria*:

Come tutte le grandi pesti, anche questa infima mia finiva con una pioggia. In compagnia dell'acqua che mi colava dai capelli e mi rigava le gote, il male si scorporava da me, se ne andava. Ma con esso ogni resto d'orgoglio; con esso, forse, la gioventù. Mi attendevano altre strade domani. Facili, rumorose, comuni. Le mezze fedi, le false bandiere.<sup>781</sup>

<sup>780</sup> G. BUFALINO, *Scritture, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2, op. cit.*, p. 1223.

<sup>781</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/1, op. cit.*, p. 133.

In Camus ovviamente la questione viene risolta esattamente al contrario. Senza soluzioni metafisiche, nella contemplazione equidistante della bontà o della malvagità umane incarnate da questo o quel personaggio e nella radicale insensatezza di tutto. Nell'acquisizione, cioè, ancora una volta dell'*assurdo*. È il suo, un universo plurale ma desolato, espresso in pagine che tuttavia sono piene d'amore: per il sole, per la vita, per l'umanità con cui 'leopardianamente' si solidarizza per opporsi al male. Innumerevoli le citazioni possibili che testimoniano in Camus un interesse più ancora che per la felicità individuale, tema centrale per esempio in Gide e Malraux suoi modelli e maestri, per la felicità collettiva che talora coincide con la scelta di non farsi il male a vicenda e di aspirare ad una condizione di semplicità di vita che lo impedisca:

SCIPION : La haine ne compense pas la haine. Le pouvoir n'est pas une solution. Et je ne connais qu'une façon de balancer l'hostilité du monde.

CALIGULA : Quelle est-elle ?

SCIPION : La pauvreté.<sup>782</sup>

L'intera attività intellettuale di Camus guarda alla comunità:

[Per Camus], il peccato è sperare in un'altra vita. Sperare è rassegnarsi alla sofferenza degli altri.<sup>783</sup>

Ghigliottina, letto o trincea, la morte in Camus non ha mai nulla di eroico e costituisce sempre uno scandalo<sup>784</sup>. Bufalino condivide con Camus innanzitutto il rifiuto della morte e un conseguente amore per la vita. Forse proprio perché non riuscì mai a viverla se non attraverso i libri, dunque praticamente per delega, tutta la scrittura di Bufalino è un esorcismo della morte, a tratti e nelle pagine meglio riuscite o forse dettate da qualche sparuto ricordo di un attimo di felicità, persino un inno alla vita:

---

<sup>782</sup> ALBERT CAMUS, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1993, p. 117 : «L'odio non compensa l'odio; il potere non è una soluzione. Io non conosco che un modo per bilanciare l'ostilità del mondo. Ed è? La povertà».

<sup>783</sup> CH. MOELLER, *Letteratura moderna e Cristianesimo*, op. cit., p. 26.

<sup>784</sup> Giuseppe Cintioli, Introduzione a ALBERT CAMUS, *Le Opere*, ed. UTET, Torino, 1960, p. XIV.

Com'è caldo e buono, pensai, questo minuto di gioventù. Come voglio sorseggiarlo adagio. Com'è calda e buona, la vita.<sup>785</sup>

L'esperienza biografica di Camus fu decisamente diversa da quella di Bufalino, ma casualmente condivisero un elemento che in entrambi risulta centrale per le loro vite, e per l'opera che ne scaturì: la malattia. Nel 1937 infatti Camus si ammalò, la tisi lo condusse «sulle soglie della notte»<sup>786</sup> e lo costrinse ad un lungo ricovero in sanatorio. La malattia che lo colpì e la prossimità con la fine significarono per Camus l'esperienza diretta e personale dell'*assurdo*, a cui tuttavia oppose ancora una volta il rifiuto di ogni trascendenza. Più tardi, Camus trasferì questa sua esperienza privata nella sua attività di scrittore: che il silenzio di Dio di fronte alla sofferenza dell'uomo sia l'esplicitazione dell'*assurdo* è una tesi comprovata dalla sofferenza dei bambini, innocenti senza peccato, ma parimenti torturati dal Male. Gli uomini «hanno la responsabilità della felicità degli altri»<sup>787</sup> e non sono innocenti perché si fanno il Male fra loro ma la sofferenza dei piccini rende il Male inaccettabile e lascia la questione aperta come una ferita. In tal senso, emblematica risulta la figura di Philippe, il giovane figlio del giudice Othon in *La Peste*, che muore fra atroci sofferenze:

[...] l'uomo moderno rifiuta fino alla morte di amare questa creazione in cui vengano torturati i bambini<sup>788</sup>.

Vi abbiamo più volte fatto riferimento: un analogo sdegno per l'*assurdo*<sup>789</sup> che prova l'uomo di fronte al Male troviamo nella figura del piccolo Adelmo di *Diceria*, innocente e ugualmente condannato.

La lunga degenza di Camus in sanatorio produsse *Noces* dominato, proprio come *Diceria dell'untore*, dall'«ossessione del sentimento della morte»<sup>790</sup> che tuttavia, se in Bufalino aveva poi lasciato posto ad un'esistenza vissuta sempre ai margini e delegata sempre alla letteratura, una «vice-vita» per utilizzare un'espressione

---

<sup>785</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 269.

<sup>786</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, op. cit., p. 142. Ci si passi il vezzo di prendere in prestito l'espressione che conclude il romanzo.

<sup>787</sup> CH. MOELLER, *Letteratura moderna e Cristianesimo*, op. cit., p. 50.

<sup>788</sup> Ivi, p. 12.

<sup>789</sup> Il tema dell'*assurdo* attraversa interamente la scrittura di Bufalino. Non a caso per esempio *Dizionario dei personaggi di romanzo* si chiude proprio con un omaggio a Beckett.

<sup>790</sup> CH. MOELLER, *Letteratura moderna e Cristianesimo*, op. cit., p. 31.

di Bufalino stesso<sup>791</sup>, al contrario aveva condotto Camus alla realizzazione delle intenzioni, ad una vita spesa qui e ora:

Je pense alors : fleurs, sourires, désirs de femme, et je comprends que tout mon horreur de mourir tient dans ma jalousie de vivre. Je suis jaloux de ceux qui vivront et pour qui fleurs et désirs de femme auront tout leur sens de chair et de sang. Je suis envieux, parce que j'aime trop la vie pour ne pas être égoïste. Que m'importe l'éternité. On peut être là, couché un jour, s'entendre dire : « Vous êtes fort et je vous dois d'être sincère : je peux vous dire que vous allez mourir »; être là, avec toute sa vie entre les mains, toute sa peur aux entrailles et un regard idiot. Que signifie le reste : des flots de sang viennent battre à mes tempes et il me semble que j'écraserais tout autour de moi. Mais les hommes meurent malgré eux, malgré leurs décors. On leur dit : «Quand tu seras guéri...», et ils meurent. Je ne veux pas de cela<sup>792</sup>.

Sin qui, abbiamo tracciato un quadro generale per mettere in luce alcuni fattori di consonanza fra i due autori. Inseriamo a questo punto all'interno di questo quadro, il senso della «funzione» Camus per Bufalino, cui avevamo accennato all'inizio di questo paragrafo.

Se volessimo sommariamente tracciare due linee di tendenza della letteratura siciliana, accogliendo il suggerimento che ci viene da Alessandro Cinquegrani, sia pure col rischio di un eccesso di semplificazione potremmo individuare due grandi ambiti entro cui gli autori si muovono: la Storia, che è centrale negli autori 'realisti' e il Mito, presente nei cosiddetti autori 'lirici', non di rado interpreti di una visione 'contro-storica'<sup>793</sup>. Al primo gruppo, quello degli scrittori che si muovono maggiormente nell'ambito della Storia, appartengono, secondo Cinquegrani, «autori che hanno dato maggiore spazio e dedicato un più attento interesse alla situazione sociale e al progressivo sviluppo della società»<sup>794</sup>:

<sup>791</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 13

<sup>792</sup> ALBERT CAMUS, *Noces* – suivi de *L'été*, Paris, Gallimard 1959, p. 30.

<sup>793</sup> Tenendo però ben presente la precisazione di Consolo: «Qui si intrecciano ancora e si confondono mito e storia, natura e civilizzazione, poesia e realtà, simboli e metafore, vita e morte.» VINCENZO CONSOLO, *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1990, p. 143. Non pochi infatti sono gli scrittori siciliani che partecipano di entrambe le dimensioni. Pensiamo per esempio a Domenico Tempio, la cui opera non si comprende al di fuori di questa fusione fra Storia e Mito; al Pirandello de *I vecchi e i giovani* che in altre opere rilegge alcuni miti in chiave moderna e infine perviene quasi ad esiti di lirismo magico; e naturalmente alla combinazione di storia e lirismo di Vittorini o Quasimodo. Con qualche approssimazione, ascriviamo dunque al primo gruppo Verga, De Roberto, Brancati, Sciascia e Camilleri, che però alla Storia sostituisce la micro-storia del quotidiano. Nel secondo gruppo ci sembra di poter collocare Meli, il già citato Tomasi di Lampedusa, Bonaviri, Consolo, D'Arrigo.

<sup>794</sup> A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., pp. 11-14.

[...] ad esempio i veristi di fine secolo, o Vittorini, o in qualche modo Sciascia; mentre tra chi si è riferito al mito, sia quello classico, di cui la cultura siciliana è da sempre molto ricca, sia quello moderno, come elaborazione di un carattere o di un aspetto della società fino alla sua assunzione nella sfera mitica, si possono citare, probabilmente, autori come Pirandello, il Quasimodo ermetico o Giuseppe Tomasi di Lampedusa. [...] Anche all'interno di questo pur sommario panorama, l'opera di Gesualdo Bufalino sembra avere una posizione del tutto particolare [...] Se non alla Storia, dunque, è a questa attenzione per se stesso che progressivamente si fa spasmodica e maniacale che è possibile ricondurre il nucleo dell'opera dello scrittore. Anche le suggestioni del mito sono ampiamente presenti, ma spesso vengono utilizzate dall'autore per rafforzare l'attenzione verso se stesso<sup>795</sup>.

Bufalino partecipa insomma in modo originale delle due dimensioni, Mito e Storia, facendole confluire entrambe in una specie di mitologia personale che fa «di sé un personaggio mitico»<sup>796</sup>.

Nel caso specifico, la «funzione» Camus in qualche misura rappresenta per lui una felice miscela di queste due istanze. Con uno stile talora asciutto ed essenziale, tal altra sensuale e lirico, con le sue straordinarie rivisitazioni del mito greco o di quello giudaico in chiave moderna e con il suo impegno politico infatti, senza mai sottomettervi le ragioni dell'arte Camus partecipa anch'egli di queste due dimensioni e contribuisce in prima persona alla prassi della Storia, ma opera in definitiva un rifiuto complessivo di essa e delle sue dinamiche di sopraffazione sui deboli, sicché, come afferma Cinquegrani, «non può che mettersi con quelli che subiscono la Storia»<sup>797</sup>. Come per Bufalino, anche per Camus l'*assurdo* è infatti rappresentato dalla Storia, alle cui logiche sistemiche l'individuo deve sottostare che lo voglia o no<sup>798</sup>, e quello che per esempio in uno scrittore come Gide è forse più che altro un «urlo estetistico»<sup>799</sup>, è vissuto invece da Camus come una lacerazione della coscienza. «L'individuo strappato alla Storia in nome della Storia»<sup>800</sup>, questo rappresenta per esempio il protagonista

---

<sup>795</sup> *Ibidem*.

<sup>796</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>797</sup> G. Cintioli, Introduzione a A. CAMUS, *Le Opere, op. cit.*, p. X.

<sup>798</sup> « Le sommeil des hommes est plus sacré que la vie pour les pestiférés. On ne doit pas empêcher les braves gens de dormir. Il y faudrait du mauvais goût, et le goût consiste à ne pas insister, tout le monde sait ça. [...] J'ai appris que j'avais indirectement souscrit à la mort de milliers d'hommes, que j'avais même provoqué cette mort en trouvant bons les actions et les principes qui l'avaient fatalement entraînée », A. CAMUS, *La peste*, Paris, Gallimard, 1947, p. 273.

<sup>799</sup> G. Cintioli, Introduzione A. CAMUS, *Le Opere, op. cit.*, p. XIII.

<sup>800</sup> *Ivi*, p. XIX.

de *L'étranger*, Meursault: un 'martire', cioè *stricto sensu* un 'testimone' dell'*assurdo* che è la Storia, un *Christus Patiens* 'all'inverso' che viene cioè giudicato e condannato come se fosse immortale e che invece non è che un uomo.

Meursault non è l'eretico che sceglie il proprio concetto del divino, né il miscredente che crede in un altro dio, o l'ateo che al posto di Dio ha messo la ragione, o che al posto della ragione ha messa la legge [...] Meursault è solo nell'universo estraneo<sup>801</sup>.

Camus fa scendere Meursault dal banco degli accusati e «al suo posto mette la Storia»<sup>802</sup>. Sebbene non fu mai capace di impegnarsi politicamente, Bufalino ammirava gli intellettuali capaci di esprimere una posizione forte a favore degli ultimi e di Camus amò appunto la sua maniera di stare dalla parte dei deboli contro ogni potere, impegnandosi a salvarli nell'aldiquà.

Non a caso, nel *Dizionario dei personaggi di romanzo* Bufalino sceglie di ospitare alcune pagine di *L'étranger*. Com'è noto, l'antologia è incentrata sul personaggio e Meursault viene selezionato fra tutti quelli di Camus, evidentemente come il più emblematico. Riportiamo qui per intero la breve introduzione che Bufalino riserva al condannato a morte:

Ci si abitua a vivere prima che a pensare. È questo il provvidenziale vantaggio che il corpo possiede nella sua gara di corsa con la ragione; ed è questo che consente a Sisifo di ricominciare da capo ogni volta e a spingere col petto la sua porzione di roccia, rifiutando di sciogliere col suicidio l'insensatezza di una condizione cieca. Allo stesso modo, inesorabilmente alieno nel mondo, Meursault, che ha ucciso «non si sa come», o forse solo per colpa del sole, aborre con tutte le membra e i sensi la fine, mentre si lascia in silenzio condannare e morire. Continuando a sentire fino all'ultimo battito d'essere stato e d'essere fisicamente felice; augurandosi sotto il patibolo, per essere meno solo, fraterne grida di odio<sup>803</sup>.

Fra le peculiarità di Bufalino c'è di scrivere con andamento fluviale pagine e pagine che affrontano un unico e ristretto tema, squadernandolo, analizzandolo, sceverandone tutte le implicazioni e per di più tessendone tutta la serie di variazioni possibili. Per converso, Bufalino possiede una capacità di sintesi elevatissima, che ce lo mostra capace di concentrare al massimo in poche, lapidarie righe (pensiamo agli aforismi di *Bluff di parole* o a quelli de *Il*

---

<sup>801</sup> Federico Federici, Introduzione a A. CAMUS, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 1996, p. 7.

<sup>802</sup> G. Cintioli, Introduzione a A. CAMUS, *Le Opere*, op. cit., p. XX e segg.

<sup>803</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit., pp. 478-480.

*malpensante*), un intero mondo concettuale. È il caso delle rubriche anteposte ai brani antologici scelti per il *Dizionario dei personaggi di romanzo*. In particolare in questa dedicata a Meursault, Bufalino condensa in poche frasi la fatica esistenziale che è argomento centrale in Camus e lo fa col suo consueto andamento ossimorico, sottolineando cioè l'antinomia fra 'corpo' e 'ragione', cui rispettivamente corrispondono il 'vivere' e il 'pensare'. Bufalino individua così una delle tematiche forti di Camus che, lo ribadiamo, nello stoico rifiuto di ogni trascendenza cui non si cede neppure di fronte alle condizioni più estreme, conferisce al corpo e alla realtà immanente una centralità esclusiva. Questa antinomia, ben ricostruita da Bufalino in poche parole, fra corpo/vivere e ragione/pensare, in cui i termini non sono tuttavia sullo stesso piano perché è il corpo a dominare, è ulteriormente ripresa nella descrizione rapida ma efficacissima degli ultimi istanti di Meursault che «[...] aborre con tutte le membra e i sensi la fine, [...] Continuando a sentire fino all'ultimo battito d'essere stato e d'essere fisicamente felice»<sup>804</sup>. Tutta la sofferenza del condannato a morte insomma, e in questo Bufalino coglie perfettamente lo spirito di Camus, è ricondotta al livello del corpo e dei sensi. Per converso, a fronte di un uomo che non capisce, che è solo una carne che non chiede null'altro che di poter vivere, c'è un giudice che si mette a parlare della sua anima<sup>805</sup>. A conferma di questa separazione netta fra le facoltà razionali e quelle fisiche, in questa breve introduzione al brano antologico di Camus, Bufalino accosta a quella di Meursault la figura di Sisifo, intento a «[...] spingere col petto la sua porzione di roccia»<sup>806</sup>. In modo non diverso da Meursault, Sisifo reagisce all'insensatezza opponendo il corpo e non la ragione. Come del resto è ovvio che sia, giacché appunto non c'è nessuna Ragione sottesa alla cieca esistenza, e utilizzare uno strumento inadatto come la ragione in un contesto che ne è privo, non è logico. Uccidersi, equivarrebbe a riconoscere un Senso dell'esistenza che è stato tradito e che ci sollecita l'istinto di morte. Non è così, la vita non ha alcun senso e Sisifo rifiuta «[...] di sciogliere col suicidio l'insensatezza di una

<sup>804</sup> G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, op. cit., p. 478.

<sup>805</sup> «Ho cercato ancora di ascoltare, perché il P.M. si è messo a parlare della mia anima», A. CAMUS, *Lo straniero*, in G. BUFALINO, *Dizionario*, op. cit., p. 480.

<sup>806</sup> *Ibidem*.

condizione cieca»<sup>807</sup>. Tutto è contrasto nel breve ed efficacissimo ritratto che Bufalino fa di Meursault che, «inesorabilmente alieno dal mondo»<sup>808</sup>, ascolta la lunga tirata del Pubblico Ministero come se fosse riferita a qualcun altro e viene ridotto al silenzio, come osserviamo in questo passo de *Lo straniero*:

[...] è sempre interessante sentir parlare di sé<sup>809</sup>.

E ancora in questo brano:

“Stia zitto, che è meglio per lei”. In un certo qual modo avevano l’aria di trattare la cosa al di fuori di me. Tutto si svolgeva senza il mio intervento. [...] Ho fatto attenzione soltanto a dei frammenti di frase qua e là [...] Ho trovato che il suo modo di vedere i fatti non mancava di chiarezza<sup>810</sup>.

C’è un’ultima antitesi in cui Bufalino sintetizza il personaggio di Meursault ed è quella fra il «silenzio» in cui «si lascia condannare a morire» e le «fraterne grida di odio» che egli si augura di sentire presso il patibolo, «per essere meno solo».

In questo scandalo della pubblica morte di un uomo «[...] che ha ucciso “non si sa come”, o forse solo per colpa del sole»<sup>811</sup>, si realizza il sovvertimento di ogni valore e senso, dacché l’odio espresso ad alte grida costituisce un paradossale atto di fratellanza e solidarietà. Non esiste alcuna responsabilità di Dio del resto, gli uomini hanno la piena responsabilità della felicità degli altri così come del male:

CALIGULA : Les hommes pleurent parce que les choses ne sont pas ce qu’elles devraient être<sup>812</sup>.

Lo ribadiamo, in Camus il problema di Dio non è affatto assente, è semmai centrale, infatti come giustamente rileva Zeppi, «[...] secondo Camus, il

---

<sup>807</sup> I brani qui citati sono tratti direttamente dal già citato *Dizionario dei personaggi di romanzo*, pp. 478-480, per il quale Bufalino a sua volta, si serve di ALBERT CAMUS, *Lo straniero*, Milano, Bompiani, 1980.

<sup>808</sup> *Ibidem*.

<sup>809</sup> *Ibidem*.

<sup>810</sup> *Ibidem*.

<sup>811</sup> *Ibidem*.

<sup>812</sup> ALBERT CAMUS, *Caligula*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 338.

riconoscimento dell'assurdo non conduce a Dio, ma neppure esclude Dio»<sup>813</sup>. Ma la denuncia<sup>814</sup> dell'*assurdo* come spazio aperto fra la realtà della coscienza e la realtà dei fatti fu la sua risposta etico-filosofica alla grande domanda sul Male. Pur avendo assunto a modello Gide, Camus ne rifiutò infatti il Cristianesimo, elaborando una sua laica «religione della felicità, impermeabile ad ogni senso del peccato»<sup>815</sup>, ma soprattutto indicando nella solidarietà umana l'unica via percorribile. Questa visione del mondo non poteva non risultare convincente per Bufalino che la ritrovava identica nell'amico Sciascia e che l'aveva assunta già dagli esistenzialisti Leopardi e Montale. Anche Camus parte da un medesimo rifiuto di soluzioni compensatorie, è coraggiosamente capace di sporgersi a contemplare il Nulla senza rassicuranti sostituzioni, e tuttavia sa trovare nella leopardiana «social catena» o nella consapevolezza del comune «male di vivere» montaliano, una soluzione eminentemente etica. Se è vero infatti che Camus appartiene alla corrente esistenzialista, un'etichetta non così scontata dato che lui stesso la rifiutava<sup>816</sup>, la sua è una posizione del tutto originale che non sconfina mai nel nichilismo e che ha sempre l'intenzione di:

rechercher et de créer, à partir de la négation, les valeurs positives  
qui permettront de concilier une pensée pessimiste et une action  
optimiste<sup>817</sup>.

Incarnando semmai quell'evangelismo pratico che non di rado anima i grandi materialisti di ogni tempo<sup>818</sup>, Camus reclama il diritto alla felicità individuale<sup>819</sup> senza prescindere dalla dimensione comunitaria ed esprime il suo disprezzo per le logiche aberranti della Storia<sup>820</sup> che travolge la piccola storia dei singoli:

---

<sup>813</sup> S. ZEPPI, *Camus un uomo in rivolta*, op. cit., p. 68.

<sup>814</sup> Di «rifiuto dell'assurdo» in Camus, parla G. Cintioli nella sua Introduzione a A. CAMUS, *Le Opere*, op. cit., p. XIV-XIX.

<sup>815</sup> CH. MOELLER *Letteratura moderna e Cristianesimo*, op. cit., p. 21.

<sup>816</sup> «[...] Camus appartiene all'esistenzialismo. Tale appartenenza è indubbia, benché Camus ricusi la denominazione di esistenzialista», S. ZEPPI, *Camus un uomo in rivolta*, op. cit., p.11.

<sup>817</sup> ALBERT CAMUS, *La crise de l'homme* - texte original de la conférence, donnée par Albert Camus au McMillin Theater de l'Université de Columbia (New-York) le 28 mars 1946.

<sup>818</sup> Di «rifiuto di ogni trascendenza» e di «nonsenso della vita che non conduce al nichilismo, ma un'ipotesi che la rende preziosa», parla CH. MOELLER in *Letteratura Moderna e Cristianesimo*, op. cit., p. 35 e segg.

<sup>819</sup> «[...] religione della felicità, impermeabile ad ogni senso del peccato.» in E più avanti: «[il peccato] è sperare in un'altra vita [...] sperare è rassegnarsi alla sofferenza degli altri», Ivi, p. 21.

<sup>820</sup> «Siamo nati all'inizio della prima guerra mondiale. Adolescenti, avemmo la crisi economica del '29. A vent'anni, ci fu Hitler. Poi venne la guerra, segno evidente della debolezza, prima di tutto morale, degli uomini che erano a capo delle democrazie europee. Incertezza, trionfo della

Un'altra cosa abbiamo imparato, ed è che non possiamo accettare nessuna concezione ottimistica dell'esistenza, nessuna specie di lieto fine al dramma della Storia.

La dialettica fra Storia del singolo e Storia collettiva ricorre anche in Bufalino.

Un esempio, nelle parole di Marta in *Diceria dell'untore*:

“Ascoltami” aggiunse, con una torva solennità, “e ricordati: io sola sono vera e sarò finché vivo. Voi, gli altri, siete appena barlumi e finzioni che sento respirare e parlare al mio fianco. E la storia non riguarda che voi, io non so cosa vuol dire. Capiscimi: nei miliardi di secoli passati e futuri io non so trovare evento più importante della mia morte. E tutte le carneficine e derive di continenti e scoppi di stelle sono soltanto canzonetta e commedia al confronto di questo minuscolo e irripetibile cataclisma, la morte di Marta. Cosa non farei per ritardarlo di un attimo. La puttana, la spia, l'aguzzina. E chissà che non l'abbia già fatto<sup>821</sup>.”

Rientra nella «funzione» Camus l'onestà intellettuale di chi si mette al servizio degli altri senza 'secondi fini', cioè senza un personale guadagno ultraterreno e parimenti senza mire politiche; proprio quest'ultima fu forse la ragione più vistosa della divergenza con Sartre che li portò alla rottura, nel 1952: la rivendicazione del ruolo dell'intellettuale all'azione storica in quest'ultimo, e per contro la natura profondamente lirica di Camus, impegnato nella difficoltà di conciliare un ripensamento razionalistico della miseria umana con una meditazione sulla patologia rivoluzionaria. *L'uomo in rivolta* certifica proprio questa rottura fra Sartre e Camus e la sua conseguente delusione storica che Camus attribuiva, come ebbe modo di affermare nel *Discorso agli studenti della Columbia University* «[...] alla tendenza europea di giustificare tutto in nome della Storia, [...] una forma di prostrazione»<sup>822</sup>. Il rifiuto della Rivoluzione, il lirismo controsartreano<sup>823</sup>, la ricerca dell'assoluto come difesa contro il nichilismo si traducono in Camus, altro punto di contatto con Bufalino, nel

---

forza, povertà delle energie morali, collasso delle tradizioni: questi furono i fondamenti della nostra educazione civica. Il mondo in cui eravamo chiamati a esistere era un mondo assurdo e ogni rifugio in un mondo ideale ci era interdetto dalla violenza della situazione». ALBERT CAMUS *Discorso agli studenti della Columbia University, New York, 1946* in Camus, Introduzione di Nicola Chiaromonte, Bompiani, Milano, 1973.

<sup>821</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I, op. cit.*, p. 114.

<sup>822</sup> G. Cintioli, Introduzione a A. CAMUS, *Le Opere, op. cit.*, p. XXXIV.

<sup>823</sup> Per il lirismo in Camus, cfr. anche ROBERT PERROUD, *Da Mauriac agli Esistenzialisti, op. cit.*, p. 218.

rifiuto dei «compiti storici» e di ogni ideologismo, nel convincimento che il vero obbligo etico dell'intellettuale è fornire un antidoto all'istinto di morte<sup>824</sup>:

Chiunque oggi parli dell'esistenza umana in termini di potere, d'efficienza, di «compiti storici» cui bisogna sacrificare i propri scrupoli morali, [...] è un assassino, effettivo o potenziale. Giacché, se il problema della vita umana si riduce a un «compito storico» assegnato da non si sa quale istanza suprema, allora l'individuo non è che il soggetto passivo della Storia, e si può fare a lui ciò che si vuole<sup>825</sup>.

Sarà poi *La caduta* a portare questa delusione storica all'estremo, che infatti non a caso assume la struttura di un monologo: Clémenceau vive solo e chiuso in se stesso e il mondo è solo un'apparenza, il riflesso di ombre cinesi. Se nella visione del marxismo e del comunismo l'intellettuale doveva essere *engagé*, Camus era invece un pensatore lirico, impossibilitato a conciliare i due assoluti dell'arte e della rivoluzione. Sia chiaro, allo stesso modo Camus condannava l'arte per l'arte, la poesia «pura», l'astrattismo in poesia e la letteratura borghese «tutta cuore e problemi economici», ma aveva coscienza del paradosso che proprio la letteratura impegnata fosse «borghese» e che quella frivola fosse «popolare». Camus insomma finiva col demistificare il potere dell'arte, ammettendone amaramente la limitata incidenza sociale<sup>826</sup>.

Questo stesso modello di intellettuale, che ha il coraggio di vivere nella contraddizione senza tuttavia rinunciare al suo ruolo incarnava appunto Leonardo Sciascia impegnato a stanare la verità: una verità mai elargita all'uomo, e che però esiste. Leggiamo per esempio questa riflessione che riguarda Camus e ci accorgiamo subito della sua contiguità con la concezione sciasciana:

Il bisogno assoluto di dire la verità e l'impossibilità di dirla in altra forma che 'negativa', perché, appena detta, la verità diventa prigioniera degli altri ed è dagli altri usata come strumento di accusa contro chi l'ha detta<sup>827</sup>.

---

<sup>824</sup> G. Cintioli, Introduzione a A. CAMUS, *Le Opere*, op. cit., p. XI.

<sup>825</sup> A. CAMUS, *Discorso agli studenti della Columbia University*, op. cit., p. 8.

<sup>826</sup> Per tutta la questione, cfr. R. PERROUD, *Da Mauriac agli Esistenzialisti*, op. cit., pp. 217-227.

<sup>827</sup> N. Chiaromonte, Introduzione a *Opere* di A. CAMUS, op. cit., p. 9.

Anche in Camus, che scriveva «il n'est pas une vérité qui ne porte avec elle son amertume»<sup>828</sup> la verità ha sempre un costo troppo alto.

Come del resto in generale negli esistenzialisti francesi, anche in Camus c'è la consapevolezza di una verità incontrovertibile e dunque scomoda:

CALIGULA : [...] une vérité toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter.  
HÉLICON : Et qu'est-ce donc que cette vérité, Caïus ?  
CALIGULA : (sur un ton neutre): Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux.<sup>829</sup>

Osserviamo in questa lucidità un atteggiamento che ci rammenta una volta di più Leopardi o Montale e per converso anche Pirandello<sup>830</sup>, la cui produzione è interamente dominata dal problema della verità, non tanto o non solo in quanto non è quasi mai conoscibile ma soprattutto perché più spesso proprio non esiste<sup>831</sup>.

A Bufalino che in quegli anni cercava di individuare il limite fra la responsabilità umana e la colpa, l'esistenzialismo francese, e Camus in particolare, risposero solo in parte, come capiamo da questa citazione di Chiaromonte:

Clamenceau, come già Meursault, non si ribella in nome della propria innocenza, bensì appunto della colpevolezza dell'individuo: dell'impossibilità in cui tutti siamo di giustificarci in altro modo che nascondendo il nostro volto dietro una qualche maschera. Il giudizio degli altri su di noi, e quello nostro sugli altri, finiscono sempre con la nostra condanna, [...] E questo appunto dà il diritto a chi entro di sé si riconosca colpevole – cioè uomo fra gli uomini – di rifiutare il giudizio altrui.<sup>832</sup>

Tuttavia, gli esiti di ateismo a cui le loro opere pervenivano produssero in lui la stessa adesione ideologica incompleta che gli avevano procurato gli scrittori cattolici. Bufalino subì insomma una doppia fascinazione e un doppio rifiuto per

<sup>828</sup> A. CAMUS, *Noces* - suivi de *L'été*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>829</sup> A. CAMUS, *Caligula*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 332.

<sup>830</sup> Altro imprescindibile modello che Bufalino recepisce nel suo modo, al punto che Sciascia riferisce all'amico comisano la definizione di «pirandellismo introvertito». LEONARDO SCIASCIA, *Un pirandellismo introvertito*, «Nuove Effemeridi», *op. cit.*, p. 72.

<sup>831</sup> «[...] 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». G. BUFALINO, *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, *op. cit.*, p. 703. A Pirandello, Bufalino dedica pagine densissime poi confluite nella sezione *Per Pirandello*, Ivi, *op. cit.*, pp. 663-691.

<sup>832</sup> N. Chiaromonte, Introduzione a *Opere* di A. CAMUS, *op. cit.*, p. 15.

un cristianesimo che spiegava l'origine del Male con una Colpa; e parimenti per un esistenzialismo che rifiutava ogni apertura al trascendente e reagiva con l'impegno etico; e preferì come sempre assestarsi su una soglia, quella dell'apertura interrogante in cui l'irrisolutezza è perseguita come garanzia di non adesione ad una visione che gli lasciasse fuori qualcosa, a dire che la complessità del vivere rimane in fondo affidata al mistero.<sup>833</sup>

---

<sup>833</sup> «Un rancore – lo stesso che mi suscita ogni mistero – venne a pungermi il cuore». G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in *Opere/I*, op. cit., p. 278. Cfr. anche: «Ogni libro che l'autore scrive ha, direttamente o in metafora, un riferimento a Dio, magari per bestemmiarLo o sfidarLo, o per pregarLo, per negarLo o cercarLo, perfino per imitarLo, ed è questo continuo riferimento, questo tentativo di rapportarsi ad un Altro, così alto e così definitivo, a fare dell'opera di Bufalino una reale epifania nel panorama della letteratura siciliana e a costituire l'importante, enorme capitale mitopoietico dello scrittore», A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio*, op. cit., p. 18.

**4.**

**La «verità plurale»**

## Conclusioni

Coniugandolo sul paradigma della ricerca della verità, attraverso le sue letture specificamente francesi e le influenze che esse ebbero sulla sua vita spirituale e artistica, abbiamo cercato di tracciare l'itinerario spirituale di Gesualdo Bufalino. Naturalmente non si può considerarlo omogeneo ed è chiaro che le fasi di questo percorso non debbono intendersi come nettamente separate, né esclusivamente riferite ad un determinato periodo. Allo stesso modo, sebbene pensiamo di aver individuato alcune letture che queste fasi di ricerca hanno caratterizzato, va da sé che esse non sono state effettuate in modo sistematico e che alcuni autori hanno accompagnato Bufalino anche in momenti diversi della sua vita. Le suggestioni e le acquisizioni di alcuni convincenti tratti da un'inflessa pratica della lettura emergono, vengono soppiantate da nuove urgenze, riaffiorano e di nuovo interrogano un Bufalino perennemente alla ricerca. Ci sembra tuttavia di aver potuto individuare una prima fase giovanile in cui questa ricerca assume una connotazione del tutto laica e appare orientata verso l'acquisizione di una verità *tout court* 'estetica', che si vale soprattutto dell'apporto dei poeti simbolisti sui quali un Bufalino adolescente si esercita come lettore instancabile, traduttore alle prime armi e poeta; una ricerca che tuttavia contiene già in germe l'inquietudine metafisica che di lì a poco lo dominerà.

Seguirà il travaglio interiore originato dall'esperienza della guerra, della tisi che conduce Bufalino in prossimità della morte, e che a quel punto si configura come ricerca 'religiosa' in senso stretto. Essa si vale, come abbiamo già avuto modo di osservare, di letture marcatamente cristiane che fondono le suggestioni dei coevi romanzieri francesi di area cattolica, con letture più classiche fra le quali oltre alle Sacre Scritture, figurano certamente gli scritti di Pascal, S. Francesco di Sales, i mistici, attraverso cui Bufalino tenta di sopperire alla sua ansia di assoluto senza tuttavia approdare infine all'acquisizione della verità della fede.

Una terza fase abbiamo creduto di individuare nelle scelte di lettura successive, finalizzate ad una ricerca che privilegiasse la ragione come strumento

ermeneutico e il conseguente rifiuto di ogni apertura trascendente, un'opzione espressa soprattutto dagli esistenzialisti Francesi e innanzitutto da Camus, la cui proposta materialistica che mette al centro l'*assurdo*, Bufalino accoglie ma in definitiva non riesce ad assumere in modo esclusivo.

Ci sembra di poter infine vedere nell'ultima fase della vita di Bufalino, che peraltro più propriamente coincide con quella del traduttore professionista, del critico letterario e ovviamente dell'ormai più che smalzato scrittore, una virata: per un verso Bufalino perviene all'esito conclusivo di una ricerca di tipo razionalistico che, portato alle sue conseguenze estreme, sconfina sempre nell'irrazionalismo (e che è rappresentato per esempio dalla centralità che lo scrittore dà a Beckett<sup>834</sup>, nelle sue opere più mature); per l'altro verso, Bufalino recupera dell'opzione fideistica la dimensione della compassione e procede all'acquisizione pacata di una verità composita, superamento e sintesi di tutte le fasi precedenti che in definitiva può consistere soltanto nella verità 'letteraria', nell'assunzione cioè della letteratura, con una più che poderosa prevalenza di quella francese, come 'scrittura' diversamente 'sacra' trasversale ad ogni epoca e però sempre *in fieri*, che non perviene cioè a nessun dogma e semmai si coniuga, come ogni ossessione, proprio sulla grande assenza di un Dio di cui non si decideva ad accettare l'esistenza,

perché si sarebbe dovuto rassegnare alla presenza di un grande baro che s'ostinava a giocare coi piccoli uomini interminabili partite truccate. [...] Del resto, credo che il silenzio di Dio non gli dispiacesse. E non solo per il fatto che quando Dio parla – o quando c'è chi crede di farlo in suo nome – s'annunciano sempre tempi di catastrofi e mattanze. Ma perché non gli dispiaceva che i poeti e gli scrittori, nei secoli, avessero potuto gremire quel silenzio di parole. Lo sapeva bene Bufalino: in presenza di Dio, non si può dare letteratura (che nasce sempre dal dolore e dall'assenza), ma solo la ferocia delle tavole della legge. Di fronte a Dio le menzogne non sono possibili [...] <sup>835</sup>.

Bufalino insomma indagò la verità e le sue tante possibili declinazioni, ma sempre con atteggiamento sfiduciato e sofisticato, con il programmatico intento di non trovarla, di negarle autorità:

---

<sup>834</sup> Ribadiamo che è con *L'innomable* di Beckett che Bufalino chiude la sua rassegna, contenuta nell'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo*.

<sup>835</sup> M. ONOFRI, *Passaggio in Sicilia*, op. cit., p. 242.

Su qualunque argomento ho insieme un'opinione e l'opinione contraria<sup>836</sup>.

E ancora:

*Eden*. A verità è una perfidia del diavolo, il verme dentro la mela delle menzogne di Dio<sup>837</sup>.

Esempi se ne possono fare molti, ne citiamo ancora uno:

Consiglio a un giovane scrittore. Fra menzogna e verità scegli la menzogna. Fra silenzio e verità scegli il silenzio<sup>838</sup>.

La ricerca della verità di Bufalino è cioè esattamente come sono tutte le *quêtes* presenti nella sua opera: oppositiva e ribelle all'esito, mancina, svolta a rovescio e cioè con l'obiettivo della sua negazione, condotta cioè con atteggiamento sostanzialmente 'eretico', intenzionalmente fallimentare. Si osservi come in *Diceria dell'untore*, il tentativo di fuga dalla Storia che il protagonista opera insieme alla sua donna fallisce; come *Guerino Meschino* consumerà la sua esistenza in una vera e propria *quête* cavalleresca che non solo risulta paradossale poiché, in deroga al genere epico, qui l'oggetto del desiderio non è esterno, Guerrino infatti cerca in realtà se stesso, ma che per giunta resta priva di esito<sup>839</sup>; si veda *Qui pro quo* dove nonostante la ricerca dell'acuta protagonista, la verità non emerge affatto; oppure *Le menzogne della notte* eloquente già nel titolo<sup>840</sup> ma anche nella struttura compositiva che afferma e infine nega il genere letterario di pertinenza. Deriva proprio da questo atteggiamento 'eretico' di Bufalino nei confronti della verità, anche

(...) l'ironia di fronte alla parata di demenze che chiamano storia; e i parossismi, i falsetti, le lacrime; e il bisogno di mischiare retorica con pietà: (...) <sup>841</sup>

<sup>836</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in *Opere* / 2, cit., p. 937.

<sup>837</sup> Ivi, p. 893.

<sup>838</sup> Ivi, p. 937.

<sup>839</sup> Si badi bene, la vicenda di Guerino non è frutto dell'invenzione di Bufalino ma di Andrea da Barberino. Scritta nel 1410, venne poi pubblicata nel 1473. Tuttavia si osservi la scelta di Bufalino di recuperare proprio questo testo di per sé originale, rispetto alla tradizione epico-cavalleresca e come l'ironia di Bufalino insista sull'andamento circolare che caratterizza per esempio i personaggi dell'*Orlando Furioso* di Ariosto, intrappolati nella demenza di un movimento autoriflessivo e inane.

<sup>840</sup> *Il miele amaro*, *Argo il cieco*, *Bluff di parole*, *Tommaso il fotografo cieco*, *Calende Greche*: quasi sempre già nel titolo di alcune opere di Bufalino, appare contenuta l'insidia ossimorica.

<sup>841</sup> G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*, in *Opere* 2, cit., p. 863.

Sembra cioè che Bufalino voglia dirci che la Storia procede innanzi grazie alla spinta propulsiva di una qualche verità, «una truffa di adulti»<sup>842</sup> una giustificazione *a posteriori* ai delitti che in suo nome si commettono e che sospendono nell'uomo la pietà. È importante osservare queste due coppie di opposti *verità/storia* vs *retorica/pietà*, dove il termine «retorica» significa finzione letteraria, abbellimento posticcio e distrazione dal reale, evasione nella memoria o nel sogno, menzogna pietosa che lenisce la ferita del dover vivere.

Fra storia/verità e retorica/pietà, Bufalino scelse insomma la seconda<sup>843</sup> anche se quest'equazione che abbiamo voluto formulare non esaurisce affatto la sua contraddittorietà che emerge di nuovo nel momento in cui egli dichiara la sua ammirazione nei confronti degli intellettuali che sono guidati da un'urgenza di verità. Bufalino è un sofologo<sup>844</sup>, eppure apprezza chi indaga la verità: a patto che lo faccia nell'intenzione di demistificare la Storia con il fine di difendere le vittime, di denunciare il sopruso e mettersi dalla parte dei deboli. È questo lo scarto in deroga all'equazione, la dimensione 'pietosa' di ciò che infine fonde le due istanze verità/pietà, l'unica che appassiona Bufalino: egli la cercò a lungo negli scrittori, soprattutto francesi come è emerso da questa ricerca, e in definitiva la trovò nell'amico Leonardo Sciascia, nell'asciuttezza dello stile che non è affatto un tratto esteriore ma implica ancora una volta la lezione di una scrittura

dove cioè i sentimenti morali siano vissuti con la stessa energia con cui si vive una passione amorosa. (...) con l'apporto di un di più di laicità dolorosa. È come se Sciascia, dopo la dieta a cui ha sottoposto il suo stile, depurandolo d'ogni scoria per tenersi all'osso delle cose, si sia ulteriormente staccato dalle favole (...) Sciascia poliziotto e inquisitore illuminato; in modo diverso da Pirandello, il quale cerca

<sup>842</sup> «La guerra era dietro di noi (...) Mani che avevano sparato, forse ucciso. E ora ci chiedevamo perché. Nell'asfissia del sentire, che a gara con l'altra del respiro ci soffocava le fauci, ogni parola grande stingeva, appariva una truffa di adulti. Anche la libertà, anche la verità.» G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere/I*, cit., p. 28.

<sup>843</sup> Si veda per esempio l'*excipit* di *Diceria dell'untore*: «[...] per questo io solo m'ero salvato, e nessun altro, dalla falciatura: per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà.» G. BUFALINO, *Diceria*, in *Opere/I*, op. cit., p. 142.

<sup>844</sup> Di «personaggi sofologhi» come tanti *alter ego* dell'autore, parla G. TRAINA in *Un palcoscenico di voci soliste: il gioco dei personaggi in «Diceria dell'untore»*, AA. VV. *Bufalino narratore - fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 296.

la verità senza crederci (...). Sciascia no, Sciascia insegue le sue prede con lucente, metafisico rigore<sup>845</sup>.

Bufalino nega ad ogni verità la sua pretesa d'essere unica e tutta l'opera dell'autore si presenta come volontà di trasgressione persino alle verità asserite dalla stessa letteratura. È questo il senso della deroga al genere letterario scelto di volta in volta, scarto dalla norma, rifiuto dell'*auctoritas* e dunque dello statuto, che altro non è se non negazione di una verità:

E così, dall'apparente pretesa del romanzo ben costruito, dal recupero d'un archetipo narrativo forte e centripeto, in grado di garantire, con la rigorosa e organica geometria del suo impianto, il «più eburneo inattualismo», siamo ripiombati nel caos dell'opera aperta, sul terreno malfermo e debole d'una precarietà esistenziale [...]<sup>846</sup>.

È questo il senso anche della sua propensione all'ossimoro che ha per suo di affermare una verità e di negarla al contempo; e persino la sua predilezione per le antologie, insurrezione e arbitrio che nega l'intero, trasceglie solo una porzione e dunque come verità già la nega, seleziona un brano, lo accosta a brani diversi di diversi autori, di diverse epoche: l'opera perde la sua coerenza, non senza danno per la visione del mondo e dunque della verità di cui si fa latrice<sup>847</sup> ma, messa in dialogo con innumerevoli altre, assume un significato nuovo in quanto partecipa di una corallità di visione che prima non aveva. Perfino il culto bufaliniano della memoria rientra nella volontà di coniugare questa verità complessa, perché se per un verso essa «segue lo stesso principio del sogno»<sup>848</sup> e se è vero che il passato non si può recuperare realmente, la memoria è la menzogna che ci raccontiamo su noi stessi, la nostra storia personale vagliata inevitabilmente al setaccio della nostra soggettività che la manipola. La produzione di Bufalino, pur mantenendosi perfettamente coerente, si riassume dunque in questo scacco continuamente dichiarato all'intero, nell'insidia sofistica che corrode dall'interno l'univocità di qualunque dogma, sia esso

---

<sup>845</sup> G. BUFALINO, *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, op. cit., pp. 702-703.

<sup>846</sup> N. ZAGO, «Le menzogne della notte» ovvero l'abisso delle apparenze, in *I sortilegi della parola - Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte (EN), Euno Edizioni / Fondazione Gesualdo Bufalino, 2016, p. 121.

<sup>847</sup> Va da sé che un'opera veicola sempre un senso. Anche suo malgrado. Anche laddove desideri esprimere un *nonsense*.

<sup>848</sup> HANNA SERKOWSKA, *Allegorie del presente – Il caso di Bufalino*, Camilleri, Consolo, Vassalli, «Moderna» VIII, cit., p. 261.

religioso, laico o artistico e nell'affermazione di una verità contraddittoria<sup>849</sup>, in grado di contenere tutti gli opposti. Risulta evidente che una simile concezione difficilmente può conciliarsi con la fede, che ha per suo la radicalità del credere; ma anche con l'ateismo materialista che quella stessa radicalità, sebbene con segno inverso, presuppone. Dove trovarla dunque una verità soddisfacente, una verità *stricto sensu* 'capace' di racchiudere tutte le opzioni possibili?

A testimonianza del definitivo approdo che indicheremo a breve, la lettura tardiva che Bufalino fece di uno scrittore come Giorgio Manganelli che, per dichiarazione di Giovanni Iemulo amico e bibliotecario di Bufalino, quest'ultimo apprezzò soprattutto per il saggio *La letteratura come menzogna*.

Non a caso quest'ultima fase della vita di Bufalino, oltre che di traduzioni 'professionali' e di scritti letterari, è caratterizzata da una messe notevole per quantità e qualità di interventi critici che appunto si incentrano sulla speculazione letteraria o in generale artistica, senza più aspirare a verità assolute ma ad una corallità di visione che ammette lo scacco definitivo della ragione e parimenti della fede, a favore appunto del mistero che si coniuga in *fabula narrata* al cui centro c'è sempre l'io dello scrittore ma anche l'io del lettore e che, ci si consenta il gioco di parole, si fa continuamente *de te fabula narratur*. L'iperletterarietà che affiora nell'intera produzione bufaliniana in questa fase conclusiva non è affatto o non solo un tratto di stile ma semmai il suggello di una visione dell'esistenza. Non è un caso se l'ironia che sempre *de-vertit*, allontana cioè dalla verità, diventa in questa sua ultima fase lo strumento che Bufalino utilizza per negare qualunque pretenziosa verità assoluta, senza tuttavia rinnegarla mai del tutto :

La verità è plurale, è la menzogna che è singola<sup>850</sup>.

Nella sua indefessa ricerca della verità, Bufalino le preferì sempre la menzogna letteraria, l'ironia che sancisce la definitiva rinuncia a pretendere di acquisire una verità che fosse davvero credibile. E ridusse tutto e definitivamente al

---

<sup>849</sup> «Un'opera in cui tutto, in ultima analisi, si tenga, pur contraddittoriamente: non è del resto l'ossimoro la figura cardine della prosa di Bufalino?», A. CINQUEGRANI, *La Partita a scacchi con Dio*, op. cit., p. 8.

<sup>850</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, in *Opere /1*, op. cit., p. 1063

comune denominatore della letteratura dove l'innocente e l'assassino, la religiosa e la prostituta sono parimenti 'eroi' della storia che li riguarda, trovano legittima cittadinanza e pari accoglienza indipendentemente da qualunque giudizio morale. La letteratura dove le storie e le verità coesistono con pari dignità e alla «povertà univoca della verità»<sup>851</sup>, si contrappone la «verità plurale» che tutte le opzioni accoglie e contiene, la menzogna perfino. Una verità osmotica, contraddittoria e in perenne divenire: come la vita.

---

<sup>851</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, op. cit., p. 870.

## **ALLEGATI**

**Recensione critica a cura di Marta Aiello, apparsa su: *Siculorum Gymnasium - a Journal for the Humanities* ISSN: 2499-667X, sul volume critico:**

Nunzio Zago, Giuseppe Traina (a cura di), *Il Miglior Fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte, Euno, 2014, pp. 208, € 14.

Fra i più recenti studi bufaliniani figurano gli interventi del Convegno tenutosi a Ragusa e Comiso nel 2013, ora racchiusi nel volume *Il Miglior Fabbro, Bufalino fra tradizione e sperimentazione*. All'invito di Nunzio Zago che inquadra la questione critica principale nell'imprescindibilità della ricerca formale di Bufalino da una sua più vasta ricerca di senso, fa seguito il contributo di Gualberto Alvino sulla tecnica compositiva dell'autore, quell'effetto ikebana del trascinare parole come fiori e disporle per affinità o per attrito in strutture sintattiche ribelli a ogni linearità, al limite dell'isteria della forma, ma mai a scapito dell'urgenza comunicativa. Un classicismo 'fuori stagione' quello di Bufalino, il cui rifiuto della Storia vela le pagine di un pessimismo progressivo, evidente fra le prime e le ultime e più disincantate prose, di cui Maria Panetta propone una ricognizione. Anima il contributo di Alessandro Cinquegrani l'utilizzo del mito in Bufalino che, in spregio al ricorso dei moderni ad una mitografia vulgata, gareggia con gli antichi, recuperando ciò che del mito è proprio, il suo statuto di variabilità. Al centro della riflessione di Domenica Perrone troviamo Bufalino e la sua scrittura ossimorica, l'esibizionismo di una parola teatralizzata e l'apologia del silenzio. Si tratta degli estremi di una mistica della scrittura rintracciabile anche nell'intervento di Antonio Sichera sulla religione di Bufalino, che di certo non traluce dall'uso peraltro massiccio della Scrittura, ma da quella pazienza di salesiana memoria, che può trovare espressione privata o dichiarata, oscillare fra il grado zero del silenzio e la combustione della parola. Su Bufalino scrittore e antologista di florilegi editi e inediti, la cui cifra comune risulta l'autorialità, si sofferma Giuseppe Traina. Novello don Chisciotte alle prese coi giganteschi mulini a vento, anche Bufalino-Robinson erra fra le scritture alle prese con la sua, tutt'altro che funerea,

operazione volta a scrivere il romanzissimo dei grandi classici dell'intera letteratura mondiale. Per salvarli, per salvarsi. Fra i temi della scrittura bufaliniana ampio spazio occupa il corpo, a cui Marina Paino dedica la sua riflessione. Martoriato dal male in Diceria, esso costituisce l'unica verità dimostrabile, a discapito di tutto ciò che è parola e menzognero travestimento. Così almeno fino a Calende Greche, dove Bufalino gioca ad aggredire il genere dell'autobiografia e man mano sembra perdere fisicità, sacrificare infine la verità del corpo (con la sua natura inevitabilmente transeunte) alla parola letteraria che sottrae la vita al tempo. E la consegna all'eternità. Di impianto filologico è l'intervento di Giulia Cacciatore che, nell'intenzione di ricostruire l'avantesto di Argo il cieco e di esplorare l'attività letteraria di Bufalino precedente al 1981, inserisce il romanzo inedito *Il guazzabuglio* in un confronto con Diceria e Argo il cieco, ravvisandone la medesima struttura binaria, giocata da Bufalino sul doppio registro della narrazione e del monologo. Entrare nell'officina del 'miglior fabbro' ci immette dentro il processo di una scrittura a 'procedimento inverso' che va dalle parole alle cose, dall'unità lemmatica al molteplice della narrazione e via così, verso la costituzione di un *opus perpetuum*, quel progetto letterario unico che Bufalino ebbe in cuore e che sarebbe rimasto inevitabilmente inconcluso.

**I luoghi in *Diceria dell'untore* di G. Bufalino: il contagio della Storia**  
di *Marta Aiello*

**Convegno MOD - Geografie della Modernità Letteraria**

**Perugia 10-13 Giugno 2015**

Con *Diceria dell'untore*, romanzo d'esordio e tuttavia opera apicale, Gesualdo Bufalino s'innesta nel panorama della letteratura italiana tardi ma istantaneamente, raccogliendo pareri lusinghieri, quasi a risarcimento di una lunga e 'ingiustificabile' assenza. Indubitabile appare fin da subito, infatti, lo spessore di una scrittura che tuttavia, offrendosi tardivamente alla condivisione, in taluni casi orienta la critica ad interpretarne l'inattualità dello stile come elemento di rottura e di novità; oppure, a liquidarlo fra i tardo-decadenti, voce stanca di un processo che s'era ormai esaurito proprio durante quella deliberata assenza. A pochi anni dalla pubblicazione di *Diceria* e dal suo ingresso nella società letteraria, Bufalino pubblica *Le menzogne della notte* che, se gli vale il premio Strega, gli procura tuttavia il perentorio giudizio di Renato Barilli - una dichiarata stroncatura – che non si appunta peraltro solo sugli aspetti formali, ma anche su quelli contenutistici, e lo classifica come epigono o al più modesto esempio di post-modernismo:

Un nostalgico allo stato puro, mal situato nel contesto dell'oggi, proteso appunto a ricostruire ambienti, stili, maniere di passate stagioni. Un esercizio che magari produce un suo fascino, ma proprio di chi esibisce un'abilità gratuita, fine a se stessa. Desueta e polverosa la lingua, altrettanto si dica dei temi e dei luoghi della vicenda<sup>1</sup>.

Del resto, Bufalino stesso mostra la vagamente disincantata e malinconica consapevolezza della sua e dell'altrui condizione di epigono<sup>2</sup>, tanto più che oggettivamente incarna le principali logiche del post-moderno, con la sua spiccatissima vocazione al *pastiche*, al citazionismo smoderato, all'antologismo estremo o all'opera letteraria come centone, una visione compositiva che per esempio giustifica le ragioni del bizzarro progetto, annunciato in una lettera

scritta ad Elvira Sellerio<sup>3</sup>, di voler compilare il cosiddetto *Romanzissimo*, una *summa* degli *incipit* e delle code dei più importanti romanzi di tutte le letterature mondiali; un'intenzione ribadita peraltro fra le righe di *Tommaso e il fotografo cieco*:

Fantastico un libro fatto di soli titoli oppure di soli inizi, un centone di minime schegge, una cretomania delle invenzioni drammatiche, comiche e sentimentali dell'uomo; dei suoi miti; dei suoi deliri...<sup>4</sup>

La critica mossa dal Barilli segnala, in effetti, il vero problema ermeneutico in cui il lettore si imbatte quando si accosta alla lettura di ogni opera di Bufalino: se cioè nei suoi romanzi, e più in generale nei suoi scritti, a giocare un ruolo maggiore siano le cose o le parole, e dunque quale sia il senso dell'iperletterarietà della scrittura, di una retorica spinta ed esibita, antidoto all'«ossificazione del mondo»<sup>5</sup> e a quella povertà lessicale, lascito della grande «glaciazione neorealista»<sup>6</sup>, lontano ma ancora in qualche modo operante negli anni della pubblicazione delle opere di Bufalino. Del resto, un'indagine sullo scopo delle scelte stilistiche dell'autore non deve rimanere disgiunta da una ricerca del senso più profondo della sua scrittura:

Alla base della ricerca letteraria di Bufalino c'è soprattutto un'ineludibile richiesta di senso esistenziale e financo metafisico che giustifica le oltranzes dello stile e che lo pone originalmente in bilico fra High Modern e Post Modern<sup>7</sup>.

È per questo che occorre interrogarsi sui numerosi significati di *Diceria dell'untore*, un romanzo interamente pervaso di morte, in cui domina

l'esplorazione continua, costante e persino ossessiva del regno dei morti, che – *gradus* non *ad Parnassum* ma *ad Avernum* – veniamo inesorabilmente compiendo dal giorno in cui vediamo la luce e, in concomitanza, l'esplorazione, altrettanto ostinata e inesorabile, dei sogni, delle memorie e degli oblii che ci accompagnano, *comites* davvero inseparabili in questo doloroso percorso. In breve: la tematica “avanguardistica” di un grandioso, ancorché drammatico, “decadentismo”<sup>8</sup>.

e che presenta una scrittura stratificata e polisemica, tutt'altro che sterile esercizio di stile. Una ricerca del senso profondo che, per esempio, solleva la questione che questo amoroso corteggiamento della morte che pervade l'intera

parabola compositiva di Bufalino, rappresenti quel vezzo consueto dei siciliani che la morte la blandiscono, per assumerla a comodo sgravio della loro inazione, a scusa e pretesto utile, affinché la loro rassegnazione all'esistente ne giustifichi il ruolo di vittime e li sollevi da ogni responsabilità dell'agire storico.

Stabilire se sullo spessore di Bufalino scrittore abbia avuto ragione Barilli o meno, non è compito di questo contributo, tanto più che la critica successiva ha davvero ampiamente dato riscontri di altro segno e ha già risolto la *querelle*. Vogliamo qui semmai rintracciare ulteriori spunti di riflessione sulla scrittura, restringendo il campo proprio a *Diceria dell'untore* e rinunciando ad esprimere giudizi valoriali da affidare semmai al lettore, cui s'intende solo fornire qualche ulteriore strumento di riflessione critica.

In particolar modo, sollecitati dalle linee che questo Convegno suggerisce, abbiamo cercato di osservare i luoghi che compongono la geografia del romanzo, articolato sostanzialmente su due poli: la Rocca, un sanatorio posto sulla parte alta della città, ricettacolo d'esiliati, luogo di guarigione o di morte; e giù invece la città<sup>9</sup>, una Palermo brulicante di vita, reticolo di strade e spazi adibiti alla socializzazione per individui «sani, atletici, puliti, immortali»<sup>10</sup>. La protagonista Marta, che con fine autoironia Bufalino definisce «una che pare uscita da un libro, una creatura inventata»<sup>11</sup> e l'io-narrante fuggono dalla Rocca per un giorno solo, una licenza da quella loro condizione che tanto somiglia alla prigionia o ad un servizio di leva, e scendono dunque in città: Corso Calatafimi, il teatro Politeama, la Chiesa dell'Olivella, il Parco della Favorita, Villa Bonanno, il ponte dell'Ammiraglio; luoghi per nulla immaginari, semmai tutti geograficamente riconoscibili, spazi che testimoniano una storia, anzi la "Storia", perché qui gli individui «sono veri. Sudano di Storia, puzzano di Storia»<sup>12</sup>.

Entrambi malati di tubercolosi, i due si raccontano per conoscersi. O si recitano, come sempre si fa in questi casi. Lei, musa malata, «guitta», spirito amante, donna sognabile, fatale, ballerina collaborazionista che si è compromessa per amore, col trascorso regime. Lui, ex soldato scampato, grazie ad una compromissione polmonare, agli ultimi orrori della guerra. Lui, ovvero Gesualdo Bufalino. Perché tutta la produzione di Bufalino non è che pseudo-

autobiografia, dove l'Io è il narrante e il narrato, un Io di cui B. gioca a mettere in discussione l'attendibilità, indirettamente evocando a modello, una volta di più, quel suo amato don Chisciotte, per antonomasia il personaggio che disattende se stesso. Nel caso di *Diceria* peraltro, possiamo del tutto oggettivamente parlare di autobiografismo: Bufalino trascorse non pochi mesi nel Sanatorio della Rocca di Palermo, per guarire dalla tisi. Ne abbiamo ampia notizia nel *Carteggio di gioventù*, l'epistolario che Bufalino teneva con l'amico Angelo Romanò, in cui egli stesso scrive: «Quando mi si ruba tutto, vorrei pure regalare qualcosa»<sup>13</sup>. È la stessa frase pronunciata da Marta in *Diceria*, un romanzo la cui composizione è esplicitamente preannunciata all'amico: «In fondo a me, c'è qualcosa che si lamenta e che un giorno uscirà fuori con un libro o una pazzia»<sup>14</sup>.

Marta e Gesualdo sono colpevoli. Novelli Adamo ed Eva, sono fuggiti dal sanatorio, da quella Rocca dai contorni biblici: «pareva un'arca su un'altura, alla fine di un'inondazione»<sup>15</sup>. E sono fuggiti dallo sguardo pantocratore di quel «Dio-Mannaro»<sup>16</sup> ieratico e veterotestamentario che è il Gran Magro, perché vogliono gettarsi alle spalle quel passato di guerra, che appare per entrambi da dimenticare, e avere una storia insieme: colpevoli dunque di voler venire nuovamente alla Storia, alla vita, al Tempo. La passeggiata giù in città, infatti, si conclude con la consumazione dell'atto sessuale, l'atto vitale per antonomasia che tuttavia qui, con inopinato rovesciamento di prospettiva, rinvia alla morte: «mi piaceva giacere ancora un poco, dissanguato e deserto come un ucciso, con gli occhi fissi al soffitto»<sup>17</sup>. Un rovesciamento del tutto coerente con il senso profondo della storia narrata giacché tutto ciò che mette alla vita e alla Storia, e il sesso questo fa, giocoforza mette alla morte. Dopo aver ricondotto Marta al loro luogo di detenzione, incoraggiato da buone prospettive di guarigione, Gesualdo decide di abbandonare la Rocca per tornare a casa dai suoi. Trascorre qui giornate neghittose, in preda ad una noia del vivere che gli deriva dal non aver più o non ancora un ruolo dentro una società dalla quale la guerra e la malattia lo hanno espulso. A nulla vale la seduzione della vita, di quell'euforia da dopoguerra che è di per sé una festa dacché si riscopre che la vita è preziosa: «Perché non vieni alla Sezione, stasera? Perché non vieni a serenate, stanotte?»<sup>18</sup>. A nulla valgono i richiami degli amici che lo invitano al Partito, che lo esortano

all'impegno, ad avere fiducia nella Storia e a prendervi dunque parte attiva. Gesualdo non sente di appartenere a quel mondo: «Basta, Basta – dissi ad alta voce. Devo tornare alla Rocca. Il mio posto non è qui»<sup>19</sup>.

Utero protettivo, colombario, novella Torre della Muda, Eden di «inaccaduti minuti»<sup>20</sup> dove la vita è dunque tutta da venire, la Rocca è contro ogni iniziale apparenza, il polo positivo della geografia del romanzo. La Rocca ovvero il castello di Atlante, la Fortezza Bastiani, arca di Noè scampata al diluvio universale della guerra, luogo protetto dalla violenza della Storia perché per Bufalino la Storia è violenza, sempre; ma pur tuttavia zona franca dove le esistenze sono bloccate in attesa di giudizio, illusione di rimandare la morte, «la malabestia che lavora dentro i corpi con abili dita, come avesse fretta di finire»<sup>21</sup>. Bufalino insomma, autore «ossimorico come pochi»<sup>22</sup>, inverte i poli della narrazione tradizionale operando un rovesciamento degli schemi ascensionali, tipici delle grandi opere psicagogiche della tradizione letteraria, bastino come esempio la *Commedia* dantesca o il *Decameron*, dove la condizione degli Inferi è ciò da cui ci si vuole affrancare, nell'aspirazione all'ascesi e alla salvezza, posta in alto. Gli eroi, il viaggio, la catabasi, la guerra, la *quête*, l'amore, la morte: gli elementi della grande tradizione letteraria, ci sono tutti, della tradizione epico-cavalleresca, nello specifico. A questo punto, appare chiaro che il polo negativo è proprio la città di Palermo, ove pulsano la vita e la Storia, ma anche luogo di morte perché, occorre appena ribadirlo: tutto ciò che viene alla luce, alla vita e alla Storia, nasce alla Morte. Incantare la vita, fermarla ad un "né prima né dopo"; bloccarla con la parola, con la scrittura, per riscriverla sempre da capo, per non farla essere una, per vivere attraverso i personaggi dei romanzi tutte le opzioni di esistenze possibili, per non farla finire mai. Risognare lo stesso sogno, il magnifico riessere, il miracolo del bis: in Bufalino, la scrittura è dilazione della morte, esorcismo, elaborazione ruminante e perenne del lutto di sé che, prima o poi, è necessità, si dovrà consumare. Ma la scrittura è anche delazione d'una vergogna che è la vergogna della Storia perché, in qualunque caso, sempre si conclude col dover morire.

La Rocca è soprattutto un margine, è frontiera fra la vita e la morte, osservatorio alto e privilegiato, turrato e periferico rifugio dal quale si può gettare lo sguardo critico sulla Storia evitandone la compromissione, il contagio. In questo rifiuto

della Storia, Bufalino assume la postura di molta tradizione letteraria dei Siciliani, la cui sfiducia nel progresso compare come *leit motiv* assai frequente. Si pensi a Verga, a De Roberto, a Tomasi di Lampedusa, per dirne solo alcuni e, a dispetto dell'impegno politico, persino a certe disincantate pagine di Sciascia. In Bufalino che, per esempio, anche laddove affronti gli aspetti teorici del romanzo e della sua crisi appare restio ad ogni logica storicista, la Storia è sempre Pseudo-Storia<sup>23</sup>, è Teatro. In tal senso, cogliamo l'ironia dolorosa della scena in cui Marta e Gesualdo assistono ad una rappresentazione dell'opera dei pupi, che è per suo genere metafora e parodia della Storia personale e collettiva: «[...] quella metafora ci riguardava»<sup>24</sup>.

A ciò si lega il modo in cui alcuni personaggi di *Diceria* vengono di volta in volta presentati al lettore, e cioè attraverso il ricorso alle espressioni 'formulari' del poema epico-cavalleresco che costituisce, anch'esso per suo genere, ancora una volta parodia della Storia. La sfiducia nella Storia anima l'intera riflessione di Bufalino, quello stesso scetticismo mai dismesso dei siciliani nei confronti del progresso, della Rivoluzione, del cambiamento frutto dell'azione comune che tuttavia può trovare, se non una giustificazione etica, almeno una giustificazione storica: con l'eccezione di singole personalità, dai Vespri ai Mille e fino alla Resistenza anti-nazista, è pur vero che i movimenti popolari in Sicilia non hanno mai visto l'adesione di un popolo che non fosse massa, e cioè che fosse poi realmente consapevole del processo storico a cui prendeva parte. In Bufalino, tacciato di "necrofilia" soprattutto in questo romanzo, c'è semmai lo scandalo del dover morire, offesa e dissipazione della vita dei singoli di fronte all'onda della Storia le cui logiche fagocitano le esistenze, con un'indifferenza che sembra superare persino quella della Natura leopardiana, per il semplice fatto che, a scorno ulteriore, sono agite dagli uomini stessi:

Ascoltami - aggiunse Marta: io sola sono vera. E la Storia non riguarda che voi, io non so cosa vuol dire. Capiscimi: nei miliardi di secoli passati e futuri, io non so trovare evento più importante della mia morte. E tutte le carneficine e le derive di continenti e scoppi di stelle sono soltanto canzonetta e commedia al confronto di questo irripetibile cataclisma che è la mia morte. Cosa non darei per ritardarlo di un attimo: la puttana, la spia, l'aguzzina<sup>25</sup>.

A questo punto lo vediamo chiaramente: rimanere alla Rocca, per Gesualdo, significa restare incontaminato, “in-tactus”, non toccato dalla Storia.

Peccato che non sia possibile: il frutto è stato raccolto, il peccato originale, la curiosità della vita, l’atto sessuale, che è forma primigenia della conoscenza, con Marta-Eva ha già messo in moto i meccanismi feroci e inarrestabili della Storia, e la gestazione è già iniziata: Gesualdo è guarito. Nella seconda ed ultima fuga, Marta e Gesualdo raggiungeranno una pensioncina sul mare, dove consumare l’amore per l’ultima volta. Tradizionalmente simbolo di vita, il mare è qui immagine della Storia come progressione verso l’ineludibile nulla, metafora di morte dunque, ennesimo rovesciamento di schema. Il contagio è ormai avvenuto: è Marta, che ora giace dissanguata come una donna appena sgravata, l’untore. È lei che, morendo proprio lì, appena dopo l’amore, partorisce Gesualdo. E lo mette alla vita e alla Storia e alla morte:

Sarei ora disceso tra gli uomini. M’aspettava una vita nuda, uno zero di giorni previsti, senza una brace né un grido. Uscire mi toccava dalla cruna dell’individuo per essere uno dei tanti della strada, che amministrano umanamente la loro piccina saviezza d’alito e d’anni. Ma, allo stesso modo dell’istrione in ritiro che ripone nel guardaroba i corredi sanguinosi di un Riccardo o di un Cesare, io avrei serbato i miei coturni, e le tirate al proscenio dell’eroe che avevo presunto di essere, in un angolo della memoria. Per questo, forse, m’era stato concesso l’esonero; per questo, io solo m’ero salvato, e nessun altro, dalla falciida: per rendere testimonianza, se non delazione, d’una retorica e d’una pietà. Benché sapessi già allora che 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 notte<sup>26</sup>.

Sin dall’opera prima, la cui maturità espressiva getta più di un sospetto su un’attività di scrittura probabilmente già assai consumata da Bufalino, e che induce a nuovi e necessari sondaggi critici, l’autore mostra la concezione di letteratura che animerà tutta la sua produzione, interamente concepita come una sistematica destrutturazione delle forme tradizionali del narrare, ludica forzatura dei principali generi narrativi e rovesciamento di schemi consolidati dalla Tradizione. La pubblicazione tardiva di *Diceria* non fu funzionale ad una completa ricezione dello scrittore che, anche in ragione delle tematiche che animano il romanzo, fu classificato come un tardo-decadente, un autore proiettato nel passato o comunque avulso dal dibattito critico del suo tempo e

che invece, come attestano le sue frequentazioni libresche orientate soprattutto sulla letteratura straniera con particolare riferimento a quella francese e ad autori che gravitano attorno all'area del *Nouveau Roman*, fu forse invece fra i primi intellettuali italiani a recepire gli echi del dibattito critico sul romanzo che in quegli anni si svolgeva, e a tradurli direttamente in opere che quella riflessione teorica incarnano e, con un procedimento a poetica implicita, ne rappresentano l'esplicitazione narrativa.

#### NOTE

- <sup>1</sup> R. Barilli, *Stroncatura di Bufalino e Loy*, «Alphabeta», a. X, n. 113, Ottobre-Novembre, p. 11.
- <sup>2</sup> G. Traina, *La felicità esiste, ne ho sentito parlare - Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 7.
- <sup>3</sup> La lettera è del 4 febbraio 1980 e appare conservata presso la Fondazione Bufalino, nel fascicolo MGB X (2).
- <sup>4</sup> G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996, p. 24.
- <sup>5</sup> G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso (di Diceria dell'untore)* in G. Bufalino, *Opere/I (1981-88)*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006, p. 1300.
- <sup>6</sup> Ivi, p. 1299.
- <sup>7</sup> *Il miglior fabbro – Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, ATTI DEL CONVEGNO 2013, a cura di N. Zago e G. Traina, Leonforte (EN), Euno edizioni, p. 17.
- <sup>8</sup> U. Dotti, *Gli scrittori e la Storia - La narrativa dell'Italia unita e le trasformazioni del romanzo (da Verga a oggi)*, Sevigliano, Nino Aragno Editore, 2012.
- <sup>9</sup> Per la città come personaggio della letteratura del Novecento, cfr. anche A. Carta, *Letteratura e Spazio*, Catania, Villaggio Maori, 2009.
- <sup>10</sup> G. Bufalino, *Diceria dell'Untore*, in *Opere/I (1981-88)*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Bompiani, Milano, 2006.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 112.
- <sup>12</sup> Ivi, p. 114.
- <sup>13</sup> Angelo Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di nunzio Zago, Valverde, Il Girasole, 1994, p. 113.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 169.
- <sup>15</sup> G. Bufalino, *Diceria*, op. cit., p. 18.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 17.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 30.
- <sup>18</sup> Ivi, p. 59.
- <sup>19</sup> Ivi, p. 60.
- <sup>20</sup> Ivi, p. 137.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 136.
- <sup>22</sup> G. Traina, *La felicità esiste, ne ho sentito parlare*, op. cit., p. 9.
- <sup>23</sup> Vedasi anche G. Traina *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre*. Modena, Mucchi editore, 2014, p. 65.
- <sup>24</sup> G. Bufalino, *Diceria*, op. cit., p. 123.
- <sup>25</sup> Ivi, p. 114.
- <sup>26</sup> Ivi, p. 142.

**Bufalino e ‘L’uomo invasor’**  
**Trasgressione di genere e racconto postmodernista**

di *Marta Aiello*

University of Leuven (KU Leuven), 4-5-6 May 2017

Quando *Diceria dell’untore* fece la sua apparizione sulla scena letteraria italiana, il successo fu immediato e subito emerse chiaramente che ci si trovava di fronte ad un ‘autore’. Bufalino aveva atteso 63 anni prima di capitolare e dare alle stampe un romanzo e quando si presentò al Premio Campiello era un anziano professore in pensione.

Tuttavia, non molti sanno che la prima apparizione pubblica della scrittura di Gesualdo Bufalino non è costituita da *Diceria*, ma dal volume *Comiso – Ieri*, Sellerio, 1978, una manifestazione dell’autore cauta, in ‘modalità-protetta’, una scrittura vicaria alle fotografie di Gioacchino Iacono e Francesco Meli, corredate da didascalie esplicative e confinata nella stretta misura del commento agli scatti di luoghi cari allo scrittore, che utilizza quelle immagini come schermo, garanzia d’anonimato di una personalità ritrosa a rendersi riconoscibile: una scrittura breve dunque, ben più sintetica di un racconto. Ne risultò un effetto contrario e per di più amplificato: Leonardo Sciascia ed Elvira Sellerio si accorsero immediatamente della qualità letteraria di quelle didascalie e contattarono l’autore, chiedendogli di tirar fuori le probabili opere che custodiva certamente in un cassetto.

Lo scambio avvenne telefonicamente, non può essere documentato, ma sappiamo che Bufalino procedette con passo misurato anche in questa occasione, che tacque dell’esistenza di *Diceria* probabilmente nell’intenzione di una ennesima revisione, e che reagì con una controproposta, offrendo alla casa editrice la traduzione del romanzo di Giraudoux *Susanna e il Pacifico* e subito di seguito, giacché dovevano essere pronte da anni, quella delle *Controrime* di Toulet. A queste che uscirono a distanza di pochi mesi nel 1981, seguì appena qualche mese più tardi *L’amor geloso*, un volume contenente due racconti lunghi

tratti da *Zayde* di Madame de Lafayette. Prima ancora che come scrittore, Bufalino si presentò dunque ufficialmente al giudizio della comunità dei letterati in qualità di traduttore.

Questo studio intende osservare il significato strutturale della raccolta di racconti *L'uomo invaso* all'interno del progetto letterario che è sotteso all'intera opera di Bufalino<sup>1</sup>, e parte dunque dalla premessa di ricostruire la linea evolutiva delle sue letture per individuare le tappe di un apprendistato che quanto più lo addestrava e lo forniva di strumenti via via più sofisticati, tanto più lo necessitava a rimandare la sua apparizione nel panorama letterario cui nel 1981 appunto, a seguito della pubblicazione del volume di fotografie, si arrese.

Con Victor Hugo e Ponson du Terrail, presenti nella sparuta raccolta di libri del padre, Bufalino iniziò una frequentazione degli autori francesi in traduzione che, non appena egli giunse all'età della scuola media, diventò lettura in lingua originale: la letteratura francese fu per Bufalino una specie di patria spirituale, un luogo di fuga, d'evasione da una realtà provinciale inadeguata ai suoi azzardi intellettuali.

Bufalino imparò la lingua traducendo i grandi autori come Baudelaire, Renan, Toulet, Madame Delafayette, ma anche de Musset, Hérédia, Nicolai, Samain, il belga Verhaeren<sup>2</sup>, etc.; e fu soprattutto indefesso lettore, al punto che è possibile rintracciare nella sua opera una messe di modelli e citazioni che ci consegnano l'immagine di un Bufalino che si formò davvero alla scuola dei Francesi e ne seguì gli esiti letterari lungo un arco di tempo vastissimo, giacché le sue letture vanno dalle origini della letteratura francese a quella a lui contemporanea. Altrettanto solerte Bufalino si rivelò rispetto alle speculazioni di teoria della letteratura che già a partire dagli anni '50 mettevano in crisi lo statuto del romanzo e che, nell'arco di poco più di vent'anni, si articolarono nel *nouveau roman* teorizzato da Robbe-Grillet, nello strutturalismo francese di Genette, nella *nouvelle critique* di Barthes e Rousset, nel marxismo umanistico di Lukács, cui si aggiungevano le suggestioni ermeneutiche che provenivano dagli emergenti Americani<sup>3</sup>. Il romanzo diventava in quegli anni un campo aperto alla sperimentazione e alla critica, la forma che meglio si prestava alla ricodifica di tutti i generi letterari narrativi, dei criteri utili ad una loro

classificazione, consacrava l'autorevolezza del pensiero dei teorici francesi all'interno di un battito di proporzioni mondiali e rispondeva alle esigenze di un pubblico sempre più avvertito. Se infatti fino al primo '900 il lettore di romanzi poteva essere definito 'generalista', già nella seconda metà del secolo era diventato uno 'specialista di generi (giallo, noir, etc.)'<sup>4</sup>. Bufalino osservò il dibattito in disparte, riservando tuttavia proprio ai teorici francesi una particolare attenzione. A testimonianza di ciò, la poderosissima presenza di opere di autori francesi nella biblioteca della Fondazione Bufalino che raccoglie i circa 10.000 volumi dello scrittore e in cui la sezione di letteratura francese appunto risulta la più ampia, unitamente ai testi di critica letteraria degli autori suddetti. La pubblicazione tardiva delle sue opere offrì dell'autore un ritratto in parte falsato da giudizi critici che, sia nei contenuti ritenuti tardo-decadenti, sia nello stile improntato ad un virtuosismo straordinario, lo tacciarono di vetustà<sup>5</sup>. Era del resto proprio questa consapevolezza di inappartenenza al contesto letterario del suo tempo la ragione per cui Bufalino, che pure già negli anni '50 aveva in buona parte scritto *Diceria dell'autore*, ne aveva evitato la pubblicazione. Il panorama letterario italiano dell'epoca infatti, era dominato da una poetica del tutto diversa. Si usciva dalla guerra e la fiducia nella Storia e nel progresso che derivavano dalla grande epopea resistenziale italiana, le motivazioni ideologiche dettate dall'affermarsi delle teorie marxiste, la necessità di cooptare le masse popolari con lo scopo di dotarle di una coscienza di classe e di conseguenza la ricerca di un linguaggio diretto, scarno, che privilegiasse per esempio il parlato o comunque improntasse lo stile all'essenzialità, producevano i ben noti esiti del neorealismo, che determinarono gusti e atteggiamenti intellettuali attivi poi per i successivi vent'anni e tuttora parzialmente in atto. Nulla di tutto questo poteva esprimere la poetica di Bufalino la cui scrittura appare dominata da una lacerazione interna della coscienza, da un'ansia metafisica e metastorica, nonché da un pessimismo che evolve in scetticismo antiprogressista. Soprattutto in termini stilistici Bufalino, che definì quegli anni con la formula 'la glaciazione neorealista'<sup>6</sup>, non poteva in alcun modo costituire una voce 'rappresentativa' della letteratura italiana degli anni del dopoguerra e fu probabilmente anche questo che lo spinse a rimandare una pubblicazione dei suoi scritti. Per aggiornarsi sul dibattito letterario e per altre ragioni 'logistiche', cioè per esempio la conoscenza diretta della lingua francese o la maggiore facilità di

reperire testi francesi nella biblioteca di un paese dell'entroterra del Sud d'Europa, così come per la necessità di sprovvincializzarsi intellettualmente, Bufalino si mise da subito in diretta comunicazione con le suggestioni intellettuali transalpine, rinunciando a pubblicare i suoi scritti e divorando letteralmente per decenni le opere di quella cultura, traducendole, utilizzandole come modelli.

Il mio apprendistato si è svolto, dunque, in un paese all'estrema periferia geografica e culturale d'Italia. C'era un ritardo culturale negli anni della mia formazione di trenta, quarant'anni. Sicché, quando frequentavo la biblioteca comunale, leggevo le collezioni di 'Critica' e 'Nuova Antologia' dei primi anni del secolo. La letteratura degli anni Trenta, quando avevo circa quindici anni, mi era assolutamente ignota. Mi confrontai, insomma, con i grandi testi della narrativa ottocentesca e, per quanto riguarda la letteratura italiana, non andavo al di là di D'Annunzio<sup>7</sup>.

Bufalino è stato scrittore di romanzi, sette per la precisione<sup>8</sup>, che in buona parte risultano opere di eccellente livello, al punto che non è possibile stabilire davvero con certezza quale sia fra alcune di queste il cosiddetto 'capolavoro', l'opera cioè più rappresentativa o più riuscita dell'autore<sup>9</sup>. Come è possibile vedere, non si tratta di un numero cospicuo di romanzi, e ciò si spiega con il calibro stilistico dell'autore che è sempre di altissimo livello, non già perché la forma prevalga sul contenuto, ma nel senso che la forma è contenuto essa stessa. Bufalino è infatti innanzitutto uno stile, una sontuosità semantica e musicale mai fine a se stessa, che veicola sempre significati profondi e stratificati, frutto di un'operazione indefessa di contaminazione di innumerevoli testi ricombinati con un'abilità citatoria fuori dal comune e mai gratuita. Per ottenere un simile risultato in termini stilistici, non sfuggirà che è necessario un tempo particolarmente lungo di composizione e revisione. È anche per questa ragione che Bufalino amò e scelse sovente la scrittura breve, anche brevissima. Prova ne sono le didascalie del già citato volume di fotografie *Comiso ieri*, le numerosissime recensioni di critica sempre condotte con andamento e stile letterario, le due raccolte di aforismi *Bluff di parole* e *Il malpensante* dove Bufalino ci sorprende, lui così verboso e retoricamente così 'umido', per l'asciuttezza dello stile e la densità della sintesi che condensa in poche righe, a volte in un rigo soltanto, un pensiero potenzialmente generoso di ampi sviluppi e innumerevoli implicazioni. Ne è prova anche la squisita operazione dei

racconti de *L'uomo invaso*, 23 straordinari esperimenti narrativi cui Bufalino affida l'obiettivo a cui punta in tutta la sua opera: la trasgressione di genere<sup>10</sup>. Forniamo appena qualche esempio direttamente dai testi, ravvisando tuttavia che ogni racconto fa capo ad un sottogenere narrativo specifico, di cui possiede i *clichés* che si diverte a sovvertire. A dare il titolo alla raccolta è *L'uomo invaso*, rimaneggiamento vistoso de *La metamorfosi* di Kafka, che tuttavia ribalta il suo modello: se infatti Gregor Samsa subisce un processo di mortificazione, di abbassamento che lo riduce al livello di un enorme scarafaggio, animale strisciante e terrestre, Vincenzo La Grua protagonista del racconto di Bufalino, si innalza al rango di un serafino. Che il racconto di Bufalino si riallacci direttamente al modello kafkiano e ne costituisca un parodistico rovesciamento, è evidente. Si veda per esempio come entrambi i personaggi si risvegliano in un'altra condizione esistenziale:

(...) Come sia successo, non ne ho la minima idea. (...) Io mi sveglio al mattino e, svegliandomi, mi affratello a tutti gli altri che aprono gli occhi nel mondo, titolari come me di un odore, di una faccia, di una memoria<sup>11</sup>.

Ed ecco il testo kafkiano:

Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto. Sdraiato nel letto sulla schiena dura come una corazza, bastava che alzasse un po' la testa per vedersi il ventre convesso, bruniccio, spartito da solchi arcuati; in cima al ventre la coperta, sul punto di scivolare per terra, si reggeva a malapena. Davanti agli occhi gli si agitavano le gambe, molto più numerose di prima, ma di una sottigliezza desolante. «Che cosa mi è capitato?» pensò<sup>12</sup>.

Segue *Il ritorno di Euridice*, un racconto mitologico costruito con perfetta intenzione antifrastica, narrato interamente dalla prospettiva della donna. Già questo soltanto basterebbe a infrangere uno dei fondamenti del canone epico che vuole che la trattazione sia svolta in termini impersonali e che mai può essere affidata alla percezione femminile<sup>13</sup>:

Lui non si sognava di rispondere, quante arie si dava (...) sventato d'un poeta, adorabile buonannulla<sup>14</sup>.

Attraverso lo sguardo demistificatorio di Euridice, Bufalino ci mostra l'eroe Orfeo deprivato di qualunque aura mitica, un antieroe tronfio e autoreferenziale, perfetta incarnazione del poeta-narciso<sup>15</sup> che si volta apposta e rimanda giù nell'Ade Euridice la cui assenza gli risulta da subito utile, poiché adatta a costituire una nuova ragione per il suo canto. A ciò si aggiunge una deroga ulteriore al canone epico tradizionale e stavolta Bufalino assume a modello la rivisitazione 'moderna' del poema epico classico, e che vede nel *Furioso* di Ariosto, frutto di un'operazione antifrastica rispetto alla tradizione, la sua più felice realizzazione: l'ironia che pervade l'intero racconto, raggiunta attraverso una strategica mistione fra un linguaggio basso, un *sermo cotidianus* e quello invece tradizionalmente aulico e solenne nell'*épos*. Per di più, condito di citazioni colte:

Finché era morta così, mentre gli scappava davanti, pestando con  
piante veloci la mala striscia nell'erba<sup>16</sup>.

Non sfugge qui l'evidente riferimento dantesco. Ma si veda anche il richiamo all'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, nel passaggio seguente:

L'aria non li aveva ancora divisi che già la sua voce baldamente  
intonava: 'Che farò senza Euridice?'<sup>17</sup>

Il racconto ha una conclusione tragicomica, un vero e proprio *fulmen in clausola* che spazza via qualunque retorica connessa all'idealizzazione del mito d'amore, consolidato da millenni di tradizione, di Orfeo ed Euridice.

Se un capovolgimento di schema del *conte philosophique* troviamo in '*Gorgia e lo scriba sabeo*', '*Due notti di Ferdinando II*' è un racconto storico che si diverte proprio a irridere la Storia:

E la Storia, che ne avrebbe detto la Storia? Il dolore si fece  
d'improvviso intollerabile. La povera, stupida Storia ... Una vena  
gli si ruppe nel capo. Sentì, prima di non sentire più nulla, un  
crepitio dietro l'occhio, come quando un coltello lacerava un velo. Poi  
da mille porte irruppe e lo invase un'onda enorme di buio<sup>18</sup>.

'*Morte di Giufà*' è una novella di carattere folclorico. Qui, Bufalino si diverte a sovvertire una radicata convenzione di questo mito popolare di tradizione

siciliana, che considera Giufà una figura appunto mitologica e dunque mai esposta all'eventualità di morire:

(...) sente, con ira e stupore le quattro zampe impennarglisi sopra e ricadergli sul petto, schiantargli le ossa, sbriciolargli insieme alle costole, nascosto fra pelle e camicia, il bottino d'una gallina ... Era il 6 maggio 1906, giorno della prima Targa Florio, ma Giufà che ne sapeva?<sup>19</sup>

L'operazione che Bufalino fa è quella di estrarre Giufà dal tempo eterno del mito, dell'infanzia, e di trascinarlo alla condizione adulta, ad un fatale contatto con la Storia rappresentata dall'automobile che corre per la Targa Florio e investe Giufà uccidendolo e trasgredendo così un'altra regola di questo racconto popolareggiante che ha sempre conclusione felice, poiché è per suo inconcluso, atemporale: Giufà non cresce, le sue avventure sono collocate in un tempo qualunque, non ha età, dunque non può morire.

*L'uscita dell'arca ovvero il disinganno* è un racconto biblico, *Il pedinatore*, *Passeggiata con uno sconosciuto* e *Il ladro di ricordi* fanno capo al racconto poliziesco, *L'ultima cavalcata di don Chisciotte* si inserisce nel racconto fantastico, *Felicità del bambino punito* recupera il racconto memoriale dal sapore proustiano, etc. Non è possibile in questa sede analizzare ognuno dei 23 racconti e spiegare puntualmente dove agisce il meccanismo della violazione di genere, ci siamo pertanto limitati a citarne qualche esempio che possa risultare paradigmatico e fornirci una visione d'insieme della questione che abbiamo sollevato.

Oltre a costituire una delle sue opere più felici, i racconti di Bufalino, si inseriscono perfettamente all'interno di un processo che vede il racconto breve affermarsi come scrittura autonoma già nella seconda metà del '900 e che via via più e meglio del romanzo, si assumerà il compito di sfruttare i meccanismi narrativi presenti in tutti i sottogeneri (racconto giallo, poliziesco, rosa, filosofico, storico, popolare, metafisico, fantastico, surreale, horror, etc.) rimettendoli in discussione ogni volta, con lo scopo di creare nuove sinergie narrative e aprire nuovi orizzonti di senso. La forza o la capacità eversiva de

*L'uomo invasivo* di Bufalino, non deriva soltanto dal racconto singolo, ma proprio dalla raccolta nel suo insieme, che appositamente accosta esperimenti narrativi diversi e appare scientemente orchestrata per esprimere un'unica linea di fondo: la trasgressione di genere, il gioco combinatorio. A questa manipolazione formale, fa eco il *leit motiv* contenutistico che lega, per ammissione dello stesso autore, tutti i racconti: il disinganno<sup>20</sup>. Senza dubbio, ciò colloca Bufalino all'interno della corrente post-modernista, ne fa una voce tutt'altro che vetusta e tardo-decadente e semmai lo consacra come uno degli autori più rappresentativi del suo tempo: quegli anni '80 che realizzavano in esiti narrativi, (e il pensiero va subito a Calvino o a Eco), tutte le premesse teoriche avanzate dalla critica teorica, massime da quella francese, sulla disintegrazione delle forme della composizione narrativa. Il dibattito sulle tecniche del racconto cercava in quegli anni una 'logica universale' con Bremond, mostrava l'urgenza di un 'sondaggio della tecnica narrativa' con Genette e Chatman, segnalava la necessità di uno scandaglio interdisciplinare con Segre<sup>21</sup>. L'ermeneutica testuale entrava in crisi e si apriva proprio allora in direzione dello studio dei sistemi culturali, dominati dalla sperimentazione di modi del narrare che rifiutano lo schema fisso, che migrano da un paradigma all'altro, mimando adeguatamente i processi culturali di un'epoca determinata essa stessa dalla migrazione, forme narrative volutamente 'liquide', decontestualizzate, disarticolate e frante talora, ma comunque perentoriamente inappartenenti ad un *cliché*, refrattari a una tradizione e in non pochi casi tendenti al frammentismo, che è certamente uno degli atteggiamenti percettivi e dunque narrativi del nostro tempo. Nell'epoca dei social e del post a limitata quantità di caratteri, la narrazione breve si impone quasi come metafora di questi anni. Non deve stupirci, le strutture narrative rappresentano da sempre i modelli culturali o le congiunture storiche in cui esse si sviluppano, ed è sempre presente una correlazione sistemica fra forme e Storia<sup>21</sup>. Questa scrittura breve risponde adeguatamente ad un bisogno di sintesi, al consumo rapido dettato da tempi di lettura sempre più risicati che rendono la lettura di un romanzo lungo talora difficoltosa e parcellizzata, impedendone il godimento pieno. Al genere letterario del 'racconto breve' si presenta dunque oggi una sfida interessante, si aprono nuove frontiere, giacché esso può assumere adesso forse una diversa e ancora più autonoma posizione, rispetto al romanzo. Può persino aspirare ad un'egemonia. Tuttavia, solo nel suo calibro narrativo,

nella misura in cui ci offrirà un prodotto letterario qualitativamente pregevole e non nella sua ‘convenienza’ in quanto lettura del consumo rapido, risiederà il suo destino.

## NOTE

<sup>1</sup> Numerosissimi in tal senso gli studi che considerano quella di Bufalino un *opus unicum*, un unico progetto letterario cioè in cui ogni opera affronta un genere diverso, che trova la sua ragione nell'intenzione di trasgredire e ricodificare continuamente gli schemi compositivi. Cfr.: G. Cacciatore, 'L'*opus perpetuum* di Gesualdo Bufalino', in *Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, a cura di N. Zago e G. Traina, Eunoedizioni, Leonforte (EN), 2014, pp. 173-204. Tuttavia, per dare la parola allo stesso autore: «I libri di uno stesso scrittore, nella loro successione cronologica, finiscono con l'essere come i capitoli di un'unica storia», in G. Bufalino - *Opere/I*, Bompiani, Milano, 2010, p. XXVI.

<sup>2</sup> Per l'attività traduttiva del giovane Bufalino, vedasi *I carnets di traduzioni poetiche - Un inedito di G. Bufalino*, a cura di Cetti Rizzo, Gruppo Editoriale Bonanno Editore, Acireale-Roma, 2010. Per l'attività traduttiva successiva, vd. invece *Le voleur de feu - Bufalino e le ragioni del tradurre*, a cura di C. Rizzo, Olschki, Firenze, 2005.

<sup>3</sup> I suddetti teorici dei principali indirizzi della critica letteraria di quegli anni, unitamente a Blanchot e Kermode, Mauriac, Augé, Deleuze e altri sono direttamente citati da Bufalino nella bibliografia intitolata 'Libri Utili', presente in G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Il Saggiatore, Milano, 1982, pp. 17-19.

<sup>4</sup> Per questo, si veda F. Moretti *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005.

<sup>5</sup> Cfr. R. Barilli, *Stroncatura di Bufalino e Loy*, in «Alfabeta», a. X, n. 113, ottobre-novembre, p. 11.

<sup>6</sup> G. Bufalino, 'Tempi di stesura' in *Diceria - Istruzioni per l'uso*, in *Opere/I*, op. cit., p. 1299.

<sup>7</sup> Intervista rilasciata a Massimo Onofri, *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, cit.

<sup>8</sup> Cui se ne aggiungono altri due che tuttavia non giunsero alla stesura definitiva, *Shah Mat* e *Il guazzabuglio*.

<sup>9</sup> Per esempio, sebbene comunemente buona parte della critica consideri *Diceria dell'untore* il capolavoro di Bufalino e non manchino numerosi critici che invece propendono per vedere in *Argo il cieco* l'opera più riuscita dell'autore, in un'intervista di Matteo Collura uscita sul *Corriere della Sera* l'8 Maggio 1988, Sciascia afferma a proposito delle *Menzogne della notte*: «Penso sia il libro più bello di Bufalino».

<sup>10</sup> Per una lettura puntuale dei racconti de *L'uomo invaso*, vedasi G. Traina, *Larve di una fantasia già scritta: 'L'uomo invaso e altre invenzioni'*, in *La felicità esiste, ne ho sentito parlare*, Nerosubianco Edizioni, Cuneo, 2012, pp. 43-52.

<sup>11</sup> G. Bufalino, *L'uomo invaso*, Bompiani, Milano, 1990, p. 5.

<sup>12</sup> F. Kafka, *La metamorfosi e altri racconti*, Edizione Acrobat, a cura di P. Sanasi, p. 6.

<sup>13</sup> Si potrebbe obiettare che Virgilio narra il 'romanzo d'amore' di Didone ed Enea dalla parte di lei, ma appunto questo relativismo del punto di vista emotivo che tuttavia, lo ricordiamo, non significa una relativizzazione del punto di vista del narratore, costituisce già un'eccezione alle regole dell'epica. Per la questione della relatività del punto di vista in Virgilio, cfr.: *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino, 1974. È attestata da numerosi riferimenti, la predilezione di Bufalino proprio per Virgilio rispetto all'epica omerica e certamente egli, nella stesura di questo racconto, doveva avere ben presente il passo di *Georgiche IV* dove si narra il mito di Orfeo ed Euridice.

<sup>14</sup> G. Bufalino, *L'uomo invaso*, op. cit., p. 13.

<sup>15</sup> Per un'analisi del mito di Narciso nell'opera di Bufalino, vedasi A. Cinquegrani, 'Un personaggio chiamato Orfeo, Narciso, Edipo', in *Il miglior fabbro*, op. cit., pp. 45-69.

<sup>16</sup> Cfr.: «Tra l'erba e i fior venia la mala striscia», D. Alighieri, *Purgatorio - La Divina Commedia*, canto VIII, v. 100.

<sup>17</sup> Cfr.: «Che farò senza Euridice?», in Orfeo ed Euridice di Gluck. Nell'opera di Bufalino, i riferimenti alla musica sono innumerevoli e inoltre una particolare attenzione alla musicalità delle scelte di scrittura è, per ammissione dello stesso autore, indubitabile: «[...] suggerisco innanzitutto una lettura musicale delle mie cose, uno studio del ritmo, delle andature melodiche,

delle scansioni ritmiche, dei campi metaforici, della prosodia nascosta, con rime dissimulate nei meandri del periodo. [...] i miei eroi sono spesso dei tenori, soprano e baritoni [...]], G. Bufalino, *Cur? Cui? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, Taormina, Edizioni di «Agorà», 1989 (ed. non venale), pp. 23-26. Per una più estesa disamina dei rapporti fra Bufalino e la musica, vedasi: *Bufalino Narratore, fra cinema, musica, traduzione* a cura di N. Zago, Salarchi Immagini, Comiso 2002, pp. 27-86.

<sup>18</sup> G. Bufalino, *L'uomo invasore*, op. cit., p. 44.

<sup>19</sup> «Filo che unisce i racconti forse è il disinganno (di Noè, di euridice, di Chisciotte...)», G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo?*, op. cit. p. 21.

<sup>20</sup> Per una disamina dei principali indirizzi della critica, vedasi per esempio A. Marchese *L'officina del racconto - semiotica della narrativa*, Mondaori, Milano, 1983.

<sup>21</sup> Cfr. F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, op. cit., p. 52-53 e p. 86.

**«Le bonheur existe, j'en ai entendu parler».**

**Gesualdo Bufalino entre mémoire et rêve: nostalgie du temps inaccessible**

di *Marta Aiello*

Colloque 'La nostalgie dans tous ses états'

Université de Nancy-Lorraine

30/11/2017 - 02/12/2017

La condition des Siciliens est vraiment singulière: ils réussissent à éprouver de la nostalgie pour leur terre, alors qu'ils y habitent. Il n'existe pas un passé où ils veulent revenir et auquel ils regardent avec nostalgie, puisque l'histoire entière de la Sicile a été une succession ininterrompue de conquêtes rapaces et de soumissions, pendant des siècles par les étrangers, pendant des décennies par les Italiens, depuis toujours et jusqu'à aujourd'hui par la classe dirigeante et les gouvernements locaux qui administrent leur terre d'une façon coloniale. La nostalgie des Siciliens n'est pas rétroactive vers le passé, ni projetée vers un avenir fertile, mais dissociée et transférée dans un horizon simplement imaginaire, dans une dimension atemporelle où le rachat devient l'utopie du possible. C'est le regret d'une Sicile comme elle pourrait être, encore plus que de ce qu'elle pourrait devenir. Une nostalgie qui n'est ni mémoire ni projet. Ce n'est qu'un rêve. La Sicile est une terre où l'on vit en exilé de sa propre terre. Un lieu où l'on reste en fuyant et que l'on fuit en restant. Isolée géographiquement et historiquement, elle constitue une sorte de Sud absolu. En effet, bien que d'autres lieux lui disputent cette primauté de latitude, elle n'est pas seulement le Sud de l'Italie, mais elle signifie dans l'imaginaire collectif mondial le Sud de l'Europe. D'autant plus que la Sicile est devenue la frontière de l'Union européenne, le crible implacable de masses désespérées qui sont toujours secourues par les populations locales, face à des lois européennes qui les laissent mourir au fond de la mer et qui ont fait de la Méditerranée, berceau de la civilisation occidentale et condition culturelle de l'Europe, une arme de destruction massive. Une arme écologique, sans frais. Qui ne produit pas de déchets et permet la disparition de preuves et de témoins d'un génocide d'une

ampleur colossale qui doit être interprété comme un processus constant de notre époque, destinée à un oubli instrumental de l'Histoire passée et future et à une annulation due à son engloutissement systématique. Aux yeux de l'étranger, la fascination de la Sicile consiste dans le contraste; c'est «un Paradiso, ma anche un luogo d'ombra e di pena»<sup>1</sup>, une Sicile à la fois «sulfurea e divina»<sup>2</sup>. Pays de:

«gelsomini d'Arabia, letizie di luna, spiagge simili a guance dorate  
ma anche anche terra 'infera, con mezzogiorni ciechi a picco sulle  
trazzere e sangue che s'asciuga adagio ai piedi di un vecchio  
ulivo.»<sup>3</sup>

Synthèse de tout ce qui est considéré comme les caractéristiques les plus italiennes et, donc, comme un concentré de contradictions, la Sicile est, selon la définition de Bufalino,

Un'isola plurale. [...] al concetto di isola corrisponde solitamente  
un grumo compatto di razza e costumi, mentre qui tutto è mischiato,  
cangiante, contraddittorio, come nel più composito dei continenti:  
le Sicilie sono tante.»<sup>4</sup>

Sicile comme oxymore, mer et volcan, neige sur les pistes de ski et plages d'étouffantes canicules, culture archaïque des villages de paysans et villes d'art d'un patrimoine millénaire d'une valeur inestimable, une histoire littéraire qui constitue un tiers de l'histoire littéraire italienne: bref, un réservoir de beauté, par opposition à l'horreur d'une incivilité qui pollue et pille l'île en souillant le paysage, à la corruption d'une classe politique qui a toujours été l'expression du pire, à la mafia qui sans aucun doute. En dehors de ce contexte, il est impossible de comprendre l'œuvre de Gesualdo Bufalino, presque entièrement située dans une Sicile qui est non seulement un lieu géographique, mais aussi un lieu de l'âme, une condition existentielle, une marge et une périphérie, mais aussi un observatoire privilégié; une terre où règne un sentiment de «nostalgie préventive» pour la vie telle qu'elle est parce qu'elle devra finir et l'on devra subir «la sopercheria del morire»<sup>5</sup>; mais surtout pour la vie comme elle aurait dû être et qui ne l'a pas été, peut-être même à cause d'un lieu où l'on ne se réalise pas. Quand *Diceria dell'untore*, le chef-œuvre de Bufalino, fit son apparition sur

la scène littéraire italienne, le succès fut immédiat et aussitôt ce fut clair qu'il s'agissait d'un vrai 'auteur'. Bufalino avait attendu l'âge de 63 ans, avant de publier son premier roman et quand il se présenta au Prix Campiello dont il gagna le prix de la section 'première œuvre', d'habitude réservée aux jeunes écrivains émergents, il était professeur à la retraite. Cependant, peu nombreux sont ceux qui savent que la première parution des écrits de Gesualdo Bufalino ne se constitue pas de *Diceria*, mais du volume *Comiso-Ieri*, une manifestation prudente de l'auteur, liée aux photographies de Gioacchino Iacono et Francesco Meli, accompagnée de légendes explicatives et limitée à de brefs commentaires des clichés, représentant des lieux chers à l'écrivain, et servant à cacher une personnalité timide et réticente à apparaître: une expression brève donc, bien plus synthétique qu'un récit. Or, l'effet fut contraire et de surcroît amplifié: Leonardo Sciascia, l'un des plus importants écrivains italiens et l'éditrice Elvira Sellerio contactèrent l'auteur, en lui demandant de mettre à la lumière les probables œuvres qu'il gardait certainement dans un tiroir.

Ce coup de fil ne peut être documenté, mais nous savons que là aussi Bufalino procéda à pas mesurés, n'avouant pas l'existence de son roman *Diceria dell'untore*, probablement dans l'intention d'une énième révision, et en ripostant par une proposition: offrir à la maison éditrice Sellerio la traduction du roman de Giraudoux *Suzanne et le Pacifique*, suivie de celle des *Contrerimes* de Toulet, qui sûrement devaient être prêtes depuis longtemps. Quelques mois plus tard, en 1981, suivit *L'amor geloso* un recueil de deux longs récits, extraits de *Zayde* de Madame de Lafayette. Bref, Bufalino se présenta officiellement au jugement de la communauté littéraire non pas comme écrivain, mais plutôt en qualité de traducteur.

Relégué dans un petit village, bien que charmant, de l'arrière-pays sicilien, très tôt Bufalino choisit la France comme patrie spirituelle, en étudie la grande tradition littéraire et apprend le français en traduisant, dès son adolescence, Baudelaire, Rimbaud, Hugo, de Musset, Hérédia, Nicolai, Samain, le belge Verhaeren. Ces premières expériences de jeunesse paraissent aujourd'hui dans un volume appelé *Le Carnet des traductions*, qui est précisément le cahier d'école sur lequel Bufalino transcrivait les traductions des auteurs français, avec

lesquels il s'exerçait pour améliorer ses compétences linguistiques. Malheureusement le cahier où Bufalino, à l'âge de seize ans, avait tenté une traduction bizarre a disparu. Comiso n'était qu'un village provincial, se procurer, par exemple, des livres en langue originale n'était pas très facile et presque par hasard, Bufalino est tombé sur une traduction italienne des *Fleurs du mal*.

Tout le parcours existentiel et artistique de Bufalino se conjugue sur un double horizon géographique, sur une sorte de double patrie, la vraie et l'idéale, toutes deux unies par la condition d'inaccessibilité: toute son œuvre décline la nostalgie d'une Sicile qui n'existe pas et la nostalgie d'une France qui, selon son expérience, n'existe pas non plus:

Parmi les sujets les plus importants des écrits de Bufalino, la nostalgie prend l'aspect des lieux de sa mémoire et, par exemple, dans son premier roman, *Diceria dell'untore*, elle devient «la Rocca di Palermo»: lieu de détention, sanatorium pour la tuberculose, prison d'où seuls les survivants sortiront; par contre, dans le roman *Argo il cieco*, elle est représentée par Modica, un lieu de femmes et d'amour, de jeunesse, d'une joie de vivre qui devient vite un bonheur écoulé:

Une nostalgie qui concerne les métiers anciens auxquels Bufalino dédie le très beau *Museo d'ombre*, catalogue ou album non seulement anthropologique ou ethnographique, mais plutôt reformulation lyrique de personnages qui constituaient l'identité sicilienne en train de disparaître, et que la parole poétique de Bufalino est censée de sauver pour la transmettre à la postérité.

Ainsi écrit il dans son œuvre *Museo d'ombre* en 1982 et prédit déjà les effets de la mondialisation, le prix de l'identité que chaque réalité ethnique devra payer, la perte des traditions et l'apport de coutumes 'modernes' qui échouent dans la dépersonnalisation. La clé est encore une fois la nostalgie. Dans ce cas, d'un monde archaïque et paysan représentant la culture matérielle de la Sicile, une expression de la soi disante 'histoire mineure' d'un peuple. Bufalino nourrit un scepticisme rancunier envers l'Histoire, en tant que progrès, et envers ses dynamiques de violence et d'abus qui se limitent à une substitution de pouvoirs

forts par de nouveaux pouvoirs forts, et par contre, il éprouve un amour profond et, donc, une forte nostalgie pour l'histoire de ceux qui ne l'écrivent pas parce qu'elle ne déclare pas de guerres, ne soumet pas les peuples, ne sème ni la mort ni la misère, ne signe pas les traités finalisés à l'exploitation de tous ceux qui ne sont pas les héros de la grande Histoire, mais uniquement des victimes incapables de renverser le système.

Si par contre, nous observons la nostalgie du côté personnel, Bufalino présente une très forte composante proustienne qu'il a, par ailleurs, déclarée à plusieurs reprises et qui s'exprime tout d'abord dans le conte de mémoires non seulement personnelles, mais aussi collectives. Je me réfère à *La luce e il lutto* ou *Il fiele ibleo*, aux pages desquels Bufalino confie l'image d'une Sicile encore suspendue entre le mythe, l'histoire, mais aussi l'actualité. Réticent à recouvrir le rôle de l'intellectuel engagé, comme son ami l'écrivain Leonardo Sciascia, Bufalino s'assume la responsabilité d'élever la voix d'une Sicile violée, témoin stupéfait de l'installation de missiles américains à Comiso, ou des massacres de mafia de 1992 où ont été tués les juges antimafia Falcone et Borsellino, une Sicile qui ne suggère pas de nostalgie, mais le dégoût, l'amertume, la honte éthique. «Comment peut-on être sicilien? Dit Leonardo Sciascia, l'un des plus grands écrivains de la littérature italienne et sicilienne qui renvoie ainsi aux Siciliens la responsabilité de leur condition et qui, aimant pourtant la Sicile comme personne d'autre, admet le désespoir d'être Sicilien face à l'échec éthique que cette appartenance comporte. Dans certains cas, une nostalgie sur le fil de la mémoire, mais surtout, la nostalgie absolue, la mélancolie de l'impossible retour car la condition à laquelle on veut revenir n'existe en aucun temps et ne peut être déclinée qu'en rêve. Une Sicile rêvée, dont la représentation idyllique adopte des mouvements théocrites, une vision bucolique d'un paysage d'une poignante beauté.

Il est donc possible de remarquer que la nostalgie est une constante qui chez Bufalino prend divers aspects et qui, par exemple, en termes culturels, se détermine comme la nostalgie des grands récits qui ont marqué l'histoire de la littérature mondiale, où cependant Bufalino s'accorde un territoire spécifique, celui de la littérature française qu'il a lue pendant toute sa vie, en passant des

grands classiques des origines, aux mystiques du XV<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux premières expériences narratives de Mme de Lafayette, en recueillant à pleines mains les remarquables fruits de la grande période du roman français du XIX<sup>e</sup> siècle, pour se concentrer enfin sur ceux que nous pouvons identifier comme les modèles dont Bufalino s'inspira pour la composition de ses œuvres: d'une part, les symbolistes, n'oublions pas que Bufalino était avant tout un poète et que sa prose est toujours et invariablement lyrique; d'autre part, les grands romanciers français qui consacrèrent leurs œuvres à la recherche de la vérité; qu'elle fût une vérité métaphysique, et donc Bernanos, Mauriac, Cendrars, Claudel, Gide, Huysmans, Alain-Fournier; ou une vérité existentielle et matérialiste, Camus en tête; ou encore la vérité de ceux qui avaient cherché des solutions religieuses, pour ensuite les récuser définitivement au nom d'une vérité, fruit de la spéculation rationaliste, comme par exemple Renan.

Bref, Bufalino n'est pas seulement la Sicile, et les thèmes qu'il affronte dans ses œuvres sont la nostalgie de la vie, le scandale de devoir mourir et donc les grandes questions existentielles. Toute son œuvre est dominée par l'angoisse métaphysique, par la nostalgie d'une Vérité absolue qu'à la fin de sa vie, il se résigne à considérer comme inaccessible, vu que ni la foi ni le matérialisme ne réussit à prendre racine dans son âme tourmentée et toujours à la recherche, et à laquelle finalement Bufalino remplace le beau mensonge narratif, la vérité plurielle d'une variété infinie de personnages et d'histoires, tirées de la littérature mondiale, où la prostituée et le meurtrier, la religieuse et l'employé de banque, le chevalier, la reine et l'ange comme le voleur, sont porteurs d'une vérité individuelle, légitimée par la littérature qui, comme la vie, contient toutes les vérités et les accueille sans les juger, sans les nier ni les confirmer, qui se limite à les représenter sur le terrain neutre de la narration. La littérature, le lieu où être un héros ne demande nécessairement pas de morale, ni de justice, une terre libre où l'on est libre citoyen sans encourir le verdict de la communauté, ni de l'Histoire ni de Dieu.

#### NOTES

<sup>1</sup> G. Bufalino, *La luce e il lutto*, in *Opere/I*, Milano, Bompiani, 2010, p. 1135.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1136.

<sup>3</sup> Ivi, p. 1135.

<sup>4</sup> Ivi, p. 1140.

<sup>5</sup> Ivi, p. 1141.

## **Elenco dei principali autori francesi, nominati direttamente da Gesualdo Bufalino, nelle sue opere:**

Agrippa D'Aubigné (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 899).

Alain-Fournier (*L'amaro miele*, p. 700; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 932).

Apollinaire (*Carteggio di gioventù*, p. 44, 69; *Cere Perse*, p. 982).

Balzac (*Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 870; *Cere Perse*, p. 881, 916; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1034).

Barbellion (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 933).

Barbey D'Aurevilly (*Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 845).

Baudelaire (*Carteggio di gioventù*, pp. 35-36, 48, 65, 71; *Cere Perse*, p. 854, 857, 893, 921, 935, 982, 1020; *Pagine Disperse*, p. 51; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1086; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 646, 698. *Altre Pagine Siciliane*, in *Opere/2*, p. 1146; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1222; *Reperti Giovanili*, in *Opere/2*, p. 1286; *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista di L. Sciascia a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1317; *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, intervista di M. Onofri a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1322, 1343; *In corpore vili*, in *Opere/2*, p. 1350).

Beckett (*Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 820, 827; *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, intervista di M. Onofri a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1342; *Dizionario dei personaggi di romanzo*, p. 14).

Benda (*Carteggio di gioventù*, p. 92).

Bergson (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 914).

Bernanos (*Carteggio di gioventù*, p. 96; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1102, 1089).

Bertrand (*Cere Perse*, p. 982).

Blanche (*Cere Perse*, p. 822).

Blanchot (*Dizionario dei personaggi di romanzo*, p. 4)

Bossuet (*Diceria dell'untore*, p. 35).

Brantôme (*Carteggio di gioventù*, p. 76).

Breton, (*Dizionario dei personaggi di romanzo*, p. 2).

Camus (*I nostri rapporti con la letteratura francese*, su «Pagine del Sud»).

Céline (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 932).

Chateaubriand (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1039, 1068; *Cere Perse*, p. 919).

Claudé (*Carteggio di gioventù*, p. 35, 76; *Cere Perse*, pp. 935- 936).

Cocteau (*Cere Perse*, p. 959; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1098).

Colette (*Carteggio di gioventù*, p. 92; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 913).

Coppée (*Carteggio di gioventù*, p. 70; *Reperti Giovanili*, in *Opere/2*, p. 1285).

Corbière (*Carteggio di gioventù*, p. 61, 69; *Cere Perse*, p. 959, 982).

De Montherlant (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1113; *Perizie di parte*, in *Opere/2*, p. 1251).

De Musset (*Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1222; *Cere Perse*, p. 983; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1087).

De Vigny (*Carteggio di gioventù*, p. 187).

Diderot, (*Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 838; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1173).

Du Bos (*Pagine Disperse*, p. 63; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 904, 913).

Fenelon (*Altre pagine siciliane*, in *Opere/2*, p. 1129).

Flaubert (*Carteggio di gioventù*, p. 76, 99; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 840; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 895, 923; *Cere Perse*, p. 925, 1020; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1060).

France (*Carteggio di gioventù*, p. 71; *In corpore vili*, in *Opere/2*, p. 1351; *Reperti giovanili*, in *Opere/2*, p. 1285).

Gary (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1100).

Gautier (*Cere Perse*, p. 983).

Genette (*Dizionario dei personaggi di romanzo*, p. 3).

Gide (*Carteggio di gioventù*, p. 69; *Cere Perse*, p. 935, 939, 984; *Pagine Disperse*, p. 59; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1041, 1066, 1085; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 888; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 845).

Giraudoux (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 886, 963; *Cere Perse*, p. 939; *Pagine Disperse*, p. 59).

Héredia de (*Carteggio di gioventù*, p. 26).

Hugo (*In corpore vili*, in *Opere/2*, p. 1349).

Huysmans (*Carteggio di gioventù*, pp. 78-80; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 837; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1222; *Cere Perse*, p. 914; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1059).

Jammes (*Carteggio di gioventù*, p. 69).

Joubert (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1040, 1048, 1068, 1120).

Laclos (*Carteggio di gioventù*, p. 56).

Laforge (*Carteggio di gioventù*, p. 69); *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1067, 1108; *Cere Perse*, p. 959, 982-983).

La Rochefoucauld (*Cere Perse*, p. 902).

Leroux (*Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, intervista di M. Onofri a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1322).

Lesage (*Altre Pagine Siciliane*, in *Opere/2*, p. 1128).

Madame de Lafayette (*L'amor geloso* - traduzione di G. Bufalino dell'*Histoire d'Aphonse et Bélasure*; *Passione del personaggio*, in *Opere/1* p. 1170; *Pagine Disperse*, p. 61; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1170).

Mallarmé (*Carteggio di gioventù*, p. 48, 56, 136; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 879; *Infedele è la memoria*, intervista di Michael Jacob, in *Opere/2*, p. 1383; *Cere Perse*, p. 941; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1093).

Malraux (*Carteggio di gioventù*, p. 99, 103).

Maeterlink (*Carteggio di gioventù*, p. 35).

Maritain (*Carteggio di gioventù*, p. 99).

Maupassant (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 923; *Il fiele ibleo*, p. 992).

Mauriac (*Carteggio di gioventù*, p. 51).

Molière (*Altre Pagine Siciliane*, in *Opere/2*, p. 1128; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1221; *Cere Perse*, p. 894; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1085).

Montaigne (*Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1220; *Cere Perse*, p. 944, 956; *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista di L. Sciascia a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1317).

Montesquieu de Robert (*Carteggio di gioventù*, p. 78).

Montherlant (*Cere Perse*, p. 822; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 856; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1113).

Nerval (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1038).

Pascal (*Carteggio di gioventù*, p. 80; *Diceria dell'untore*, in *Opere/1*, p. 51; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 915, 935; *Cere Perse*, p. 956, 987; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1025, 1068, 1073; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1221; *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, intervista di M. Onofri a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1333; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 845; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1221; *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista di L. Sciascia a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1317).

Peyrefitte (*Cere Perse*, p. 1177).

Proust (*Carteggio di gioventù*, p. 69, 78, 93, 103; *Pagine Disperse*, p. 51; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 878, 895, 942; 954, 957; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1069; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 685, 719, 862; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1223, 1224; *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, intervista di M. Onofri a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1342; *In corpore vili*, in *Opere/2*, p. 1358; *Infedele è la memoria*, intervista di Michael Jacob, in *Opere/2*, p. 1385; *Cere Perse*, p. 982, 1009; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1062).

Radiguet (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1066).

Renard (*Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 845, *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 913; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1223; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1126).

Renan (*Pagine Disperse*, p. 60; *Cere Perse*, p. 914).

Rimbaud (*Carteggio di gioventù*, p. 26, 61, 70, 113; *Cere Perse*, p. 941, 987; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 932; *Reperti giovanili*, in *Opere/2*, p. 1284; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 847; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1031).

Rivière (*Pagine Disperse*, p. 63).

Rodenbach (*Carteggio di gioventù*, p. 62).

Romains (*Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1224).

Rutebeuf (*Carteggio di gioventù*, p. 76).

Saint-Beuve (*Carteggio di gioventù*, p. 103; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1076).

Saint-Simon (*Carteggio di gioventù*, p. 103).

Samain (*Carteggio di gioventù*, pp. 69-70).

Sarréra (*Cere Perse*, p. 984).

Sartre (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1089).

Satie (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1124).

Stendhal (*Carteggio di gioventù*, p. 99; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 720; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 959; *Altre Pagine Siciliane*, in *Opere/2*, p. 1130; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in

*Opere/2*, p. 1172, 1222; *In corpore vili*, in *Opere/2*, p. 1378; *Cere Perse*, 900, 932, 983; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1031, 1047, 1108).

Thibaudet (*Cere Perse*, p. 940).

Thoreau (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 877; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1223; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1121).

Toulet (*Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 750; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 887, 906, 956; *Calende Greche*, in *Opere/2*, p. 134; *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista di L. Sciascia a Bufalino, in *Opere/2*, p. 1317; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1111, 1083).

Valéry (*Carteggio di gioventù*, p. 36, 69, 80; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1073, 1087, 1096; *Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 904; *In corpore vili*, in *Opere/2*, p. 1360, 1370; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 868; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1168).

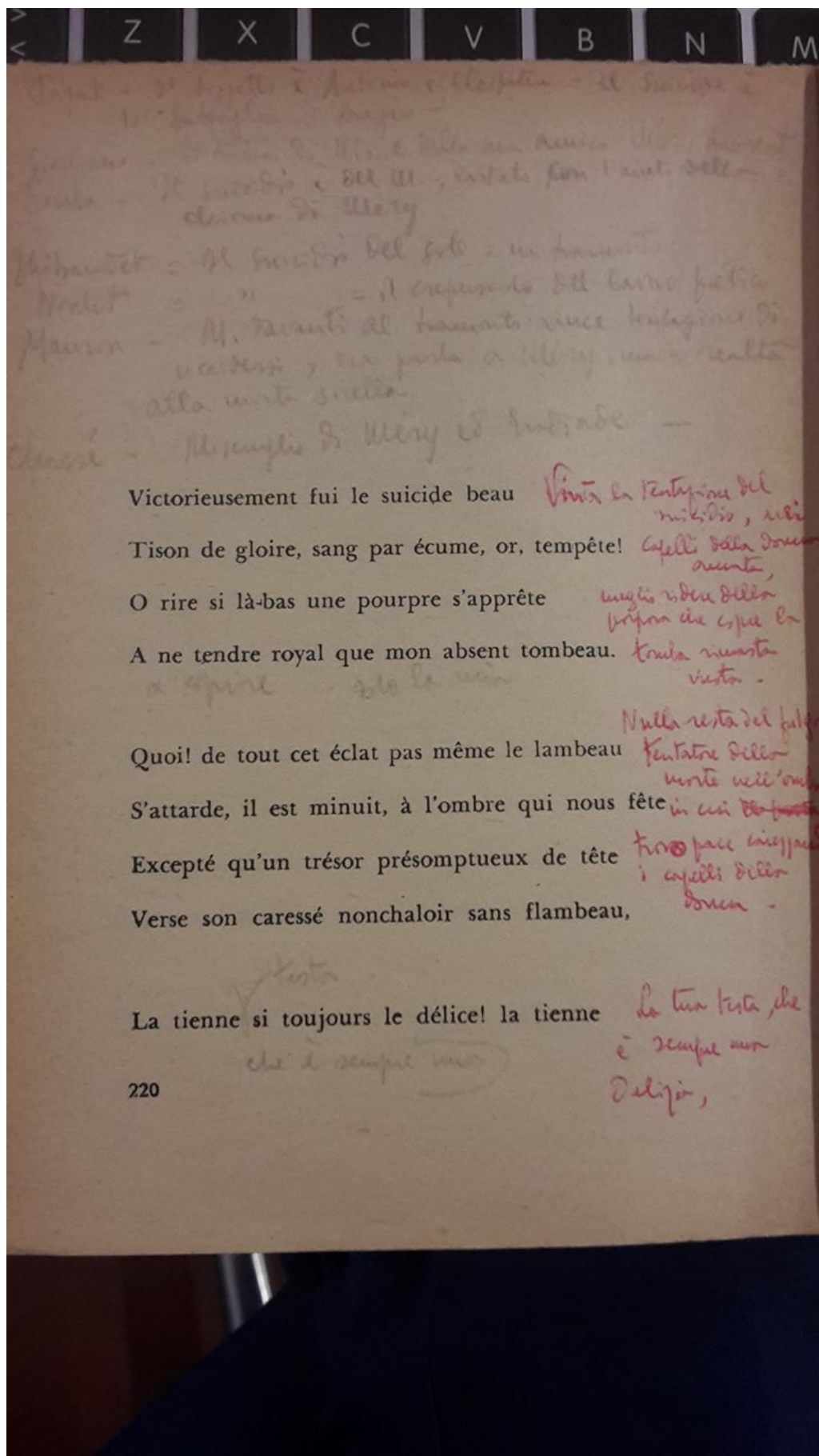
Verlaine (*Carteggio di gioventù*, p. 70; *In corpore vili*, in *Opere/2*, p. 1349; *Cere Perse*, in *Opere/1*, p. 914, *Museo d'ombre*, in *Opere/1*, p. 163; *Saldi d'Autunno*, in *Opere/2*, p. 773).

Villon (*Bluff di parole*, in *Opere/2*, p. 879; *Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1125).

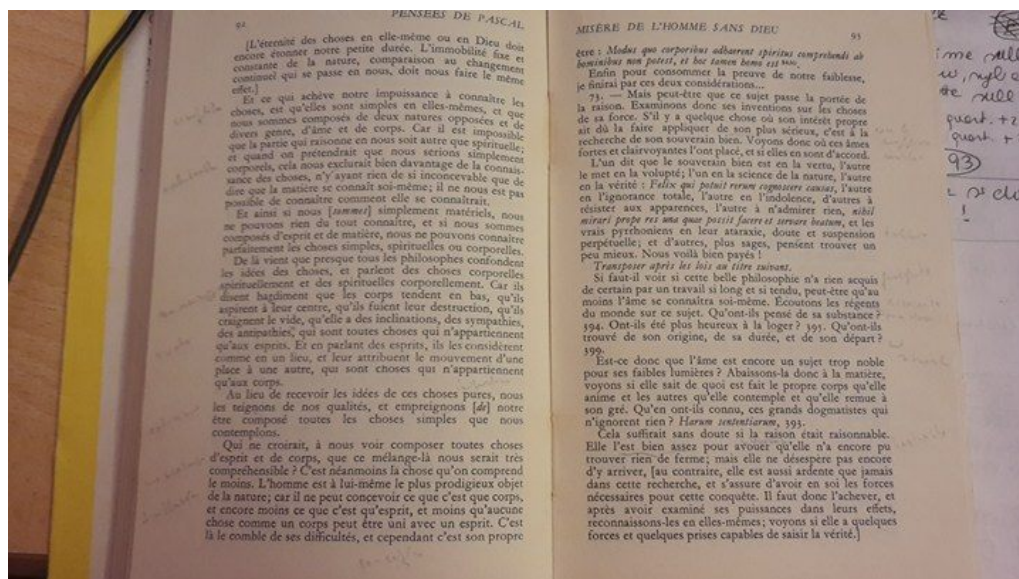
Voltaire (*Altre Pagine Siciliane*, in *Opere/2*, p. 1129; *Scrittura, Scrittori, Personaggi*, in *Opere/2*, p. 1172).

Yourcenar (*Il malpensante*, in *Opere/1*, p. 1073).

## **Immagini**



Una pagina del volume S. MALLARMÉ, *Poesie*, Milano, Denti, 1946, con note di G. Bufalino.



Una pagina del volume B. Pascal, *Pensées*, Paris, Garnier, 1961, con note di G. Bufalino.



L'antico mercato casmeneo in Piazza delle Erbe a Comiso, oggi sede della *Fondazione Gesualdo Bufalino*.



Biblioteca della *Fondazione Gesualdo Bufalino* di Comiso, (RG).



Gesualdo Bufalino e Leonardo Sciascia.

## **Bibliografia**

## **PRINCIPALI OPERE DI GESUALDO BUFALINO (principali edizioni)**

BUFALINO G., *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, 1981 (con accluso volumetto *Istruzioni per l'uso*)

BUFALINO G., *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982

BUFALINO G., *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1982

BUFALINO G., *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984

BUFALINO G., *Cere Perse*, Palermo, Sellerio, 1985

BUFALINO G., *L'uomo invaso e altre invenzioni*, Milano, Bompiani, 1986

BUFALINO G., *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987

BUFALINO G., *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1988

BUFALINO G., *Le menzogne della notte*, Milano, Bompiani, 1988

BUFALINO G., *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, Taormina, Edizioni di 'Agorà', 1989 (non venale)

BUFALINO G., *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990

BUFALINO G., *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 1991

BUFALINO G., *Pagine Disperse*, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991, (non venale)

BUFALINO G., *Calende Greche. Ricordi di una vita immaginaria*, Milano, Bompiani, 1992

BUFALINO G., *Il Guerrin Meschino. Frammento d'un'opra di pupi*, Milano, Bompiani, 1993

BUFALINO G., ROMANÒ A., *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, Catania, Il Girasole, 1994

BUFALINO G., *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994

BUFALINO G., *Il fiele ibleo*, Cava dei Tirreni, Avagliano, Il melograno, 1995

BUFALINO G., *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-'38)*, Valverde, Il Girasole, 1995

BUFALINO G., *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996

BUFALINO G., *L'ultima partita di Capablanca*, a cura di N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Bufalino, 2006 (non venale)

BUFALINO G., *Opere*, Bompiani, Milano, 2007

BUFALINO G., *Opere (1981-1988)*, Bompiani, Milano, 2010

**ANTOLOGIE, PREFAZIONI E CURATELE DI G. BUFALINO (utili per questa tesi)**

*Comiso viva*, a cura di G. Bufalino, Comiso, Edizioni Pro Loco, 1976

*Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale* (fotografie di G. Iacono e F. Meli, testo di G. Bufalino), Palermo, Sellerio, 1978

*Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, antologia a cura di G. Bufalino, Milano, Il Saggiatore, 1982

*Memorie di un pazzo* di G. Flaubert, prefazione di G. Bufalino, Firenze, Passigli, 1983

*Invito alla «Fêtes Galantes» di Verlaine* (con incisioni di C. Tolomeo), introduzione di G. Bufalino, Milano, Sciardelli, 1989

*Dal Vesuvio all'Etna. La Sicilia*, di R. Peyrefitte, introduzione di G. Bufalino, traduzione e nota di E. Papa, fotografie di K. Helbig, Siracusa, Ediprint, 1986

*La Sicilia*, di G. de Maupassant, prefazione di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1990

*Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*, antologia a cura di G. Bufalino e N. Zago, Scandicci, La Nuova Italia, 1993, ed. scolastica

**TRADUZIONI DI GESUALDO BUFALINO (di opere francesi)**

GIRAUDOUX J., *Susanna e il Pacifico*, traduzione e nota di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1980

MME DE LA FAYETTE, *L'amor geloso*, [la traduzione dei racconti *La princesse de Montpensier* e *La comtesse de Tende* è di Paola Masino; quella de *L'histoire de Alphonse et Bélasure* è di G. Bufalino], con una nota di G. B.

RENAN E., GIRAUDOUX J., *Due Preghiere*, introduzione e traduzione di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1981

TOULET P.J., *Le Controrime*, introduzione e traduzione di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1981

BAUDELAIRE CH., *Trentatré Fiori del Male*, tradotti da G. Bufalino (con tre acqueforti di A. Manfredi), Reggio Emilia, Prandi, 1982

BAUDELAIRE CH., *I fiori del male*, con prefazione e traduzione di G. Bufalino, Milano, Mondadori, Oscar, 1983 ; Milano, Club degli Editori, 1989

HUGO V. *La leggenda della monaca* (con incisioni di A. Manfredi), trad. di G. Bufalino, Milano, Sciardelli, 1985

HUGO V. *Le Orientali* (illustrate da A. Martini), trad. di G. Bufalino, nota e scheda di M. Lorandi, Palermo, Sellerio, 1985

BAUDELAIRE CH., *Per Poe*, a cura di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1988

BAUDELAIRE CH., *39 fiori del male*, intr. e trad. di G. Bufalino, Mondadori, Milano, 1997

## SAGGI CRITICI SU GESUALDO BUFALINO

AA. VV., «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. Bufalino, a. V, n.18, 1992

AA. VV., *Simile a un colombo viaggiatore* : Per Bufalino, a cura di N. Zago per il Centro Studi Feliciano Rossitto, Ed. Salarchi Immagini, 1998

AA. VV., *Bufalino Narratore - fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 2002

AA. VV., *Lo sguardo italiano. Ventidue artisti italiani per Bufalino*, a cura di G. Distefano, testi M. Di Capua, P. Nifosi e N. Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2004

AA. VV., *Bufalino e il jazz. Discografia di una collezione*, in «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 2», Comiso 2004.

AA. VV., *Le voleur de feu*, a cura di C. Rizzo, Catania, Olschki, 2005

AA. VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, Argossoftware, 2006

AA. VV., *I Carnets di traduzioni poetiche - un inedito di Gesualdo Bufalino*, a cura di Cetti Rizzo, Roma, Bonanno Editore, 2010

AA.VV., *Il miglior fabbro - Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Atti del convegno di Ragusa e Comiso, 11-12 Aprile 2013, Leonforte (EN), Eunoedizioni, 2014, a cura di Nunzio Zago e Giuseppe Traina

ACCARDI A., *Bufalino parmi les maudits par mille mots dits* - tesi di laurea – relatori Giovanni Saverio Santangelo, Università degli studi di Palermo, Facoltà di lettere e filosofia. Corso di laurea in lingue e culture moderne, Anno accademico 2005/ 2006

ALVINO G., *La parola verticale. Pizzuto, Consolo, Bufalino*, Casoria (NA), Ed. Loffredo Editore University Press, 2012

BOSCO V., *La formazione di uno scrittore – Il caso Bufalino (1981-1988)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008

CINQUEGRANI A., *La partita a scacchi con Dio*, Padova, Il Poligrafo, 2002

ONOFRI M., *La modernità infelice*, Avagliano, Cava dei Tirreni, 2003

ONOFRI M., *Passaggio in Sicilia*, Firenze, Giunti, 2016

PAINO M., *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Catania, Olschki, 2005

PAINO M., *La stanza degli specchi*, Catania, Bonanno editore, 2015

SCIACCA, A., *Le visioni di Gesualdo: immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015

SEBBEN V., «*Diceria dell'untore*» de Gesualdo Bufalino, *la citation comme base d'une écriture funéraire et somptueuse*, Mémoire, Università di Lovanio, Giugno 1991

TIMETO F. *Le morti possibili: metafore della scrittura in Gesualdo Bufalino*, Palermo, Fabio Orlando editore, 1996

TRAINA G., *La felicità esiste. Ne ho sentito parlare. Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012

TRAINA G. *Siciliani ultimi?* Modena, Mucchi Editore, 2014

ZAGO N., *La figura e l'opera – Gesualdo Bufalino*, Marina di Patti (ME), Pungitopo, 1987

ZAGO N., *Sicilianerie - Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi immagini, 1997

ZAGO N., *I sortilegi della parola - Studi su Gesualdo Bufalino*, Euno Edizioni / Fondazione Gesualdo Bufalino, Leonforte (EN), 2016

## ARTICOLI GIORNALISTICI E SU RIVISTA (utili per questa tesi)

ACCARDI A., *Bufalino e Mallarmè: la ricerca del dolore*, «Esperienze letterarie», a. XXXIII, n. 2, 2008

ALMANSI G., *Bufalino romanziere di se stesso*, «La Repubblica», 6 Agosto 1992

ARNONE V., *Bufalino in bilico fra Dio e il caso*, «Avvenire», 13 Giugno 2006

AUGIAS C., *L'amor geloso di Madame de la Fayette*, «Panorama», 16 Febbraio 1981

BARBÈRA L. *Aspra diceria che consola*, in «Gazzetta del Sud», 24 Marzo 1981

BONINA G., *«Il fiele ibleo» di Bufalino: sdegno e riserbo*, «La Sicilia», 11 Luglio 1995

BUFALINO G., SCIASCIA L., *I nostri rapporti con la Letteratura Francese*, «Pagine del Sud», Settembre e Ottobre 1986

BUFALINO G., *Malgrado tutto*, Scritti di Gesualdo Bufalino sul giornale di Racalmuto, Editoriale «Malgradotutto», Introduzione di A. Di Grado, supplemento al numero 4/1999

BARILLI R., *Stroncatura di Bufalino e Loy*, «Alphabeta», Milano, X, 113, Ottobre-Novembre, 1988

BETOCCHI C. *La lezione di Rimbaud* «Il Frontespizio», anno X, n.7, luglio 1938

BO C., *Letteratura come vita* «Il Frontespizio», anno X, n. 8, Agosto 1938

CACCIATORE G., *Nel laboratorio di Bufalino* “Critica letteraria”, a. XXXVIII, Fasc. IV, n. 149, 2010

CASTELLI R., *Al di là delle nuvole*, «La Sicilia», 14 Giugno 1997

CECCUTTI G., *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», anno XXIII, n. 2, Maggio-Agosto 2004

CICIRELLO M., *Bufalino tra Proust e Mallarmé: due letture di 'Calende Greche'*, in «Picwick.it», 1° Agosto 2013, consultabile online

COLLURA M., *Don Gesualdo tra miele e fiele*, «Corriere della sera», 30 Giugno 1995

COLLURA M., *Bufalino, la vita? Un patatrac*, in «Il Corriere della Sera», 16 aprile 1996

CORTI M., *Aspettando la ghigliottina*, «La Repubblica», 28 Aprile, 1988

CORTELLESA A., Gaddismo mediato. «Funzioni Gadda» negli ultimi dieci anni di narrativa italiana, «Allegoria», anno X, n. 28, Gennaio-Aprile 1998

CRAVERI B., *Prigione per due*, «La Repubblica», 1° Maggio 1988

DESPLÉCHIN RAPHAËLLE, *Rhétorique et Eucharistie dans les Rhapsodies Gitanes*, in AA. VV. *Cendrars et «L'homme Foudroyé»*, Cahiers de Sémiotique Textuelle 15, Université de Paris X, 1989, publié sous la direction de Claude Leroy

DONNARUMMA R., GILDA POLICASTRO, *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, «Allegoria», anno XXIX terza serie, numero 57 gennaio/giugno 2017.

EMMI C., *L'événement comme oxymoron: «Tommaso et le photographe aveugle, ou Patatras», un roman de Gesualdo Bufalino*, in Dominique Budor (dir.), *L'événement à l'épreuve des arts*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013

FASOLA A., *Bufalino: il cuore delle parole*, «L'Unità», 16 Marzo 1992

FAVARETTO D. «*Les chercheuses de poux*»: Rimbaud et Zanzotto poeti à ...dix-sept ans», in *Nel «melograno di lingue» Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, Firenze University, Press 201

FERLITA S., *Manganelli e i Siciliani, lettere d'amore e odio*, «La Repubblica», 23 Giugno 2011

FIORI S., *Il Premio Campiello compie trent'anni*, «La Repubblica», 11 Luglio 1992

FORTUNA A., *Conversando con Gesualdo Bufalino*, «La vita diocesana», 18 Marzo 1990

GANERI M., *La teoria dei generi letterari dopo gli anni Settanta: il superamento dell'approccionormativo*, in «Allegoria», VII, 1996, 23, pp. 25-35

GAUCHER G., BÉGUIN A., *Le thème de la mort dans les romans de G. Bernanos*, Vol. 2 di «Collection Thèmes et mythes, Cahiers des lettres modernes», Lettres Modernes, Minard, University of California, 1967

GIARDINA T., *La scrittura felice di un autore difficile*, «La Sicilia», 23 Luglio 2006

GIOVANARDI S., *Ultimo venne il tardo*, «La Repubblica», 31 Maggio 1986

GIULIANI A., *E su Orfeo sventola bandiera gialla*, «La Repubblica», 23 Aprile, 1981

GRAMIGNA G., *Tutto conforme ai canoni l'esordio poliziesco di Bufalino*, «Millelibri», a. V, n. 47, ottobre 1991, p. 9

GUGLIELMI A., *Quell'amore così disperato*, «Paese Sera», 28 Marzo 1985

GUGLIELMINETTI M., «*Diceria*» neopirandelliana anzi soliloquio ironico, «Stilos», a. IV, n.5, 5 Marzo 2002

GUICCIARDI E., *Odiare Mauriac?*, «La Repubblica», 10 Ottobre 1985

KLOPP C., *Il senso del religioso nella narrativa di Tabucchi, Celati e Bufalino*, «Cahiers d'études italiennes», n. 9, Anno 2009

LANÇON PHILIPPE., *Bernanos et les bien-pensants* [archive], «Libération» 02 Settembre 2008

LÖWY M., *Lucien Goldmann: Il 'pari' socialista di un Marxista pascaliano*, «Consecutio Temporum» n.7, Novembre 2014

LONARDI G., «*Fleurs du mal*» nella valigia: la «Diceria» e il Baudelaire di Bufalino, «L'occhio e la memoria», miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco (2 voll.), vol. II, Caltanissetta, Lussografica, 2004

MASTROPAOLO M. R., *Vizi e vezzi del puparo: citazioni e criptocitazioni nel Guerrin Meschino di Gesualdo Bufalino*, «Oblio» - Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca, Anno VI, n. 21, 2016

MAURI P., *Il sogno siciliano*, «La Repubblica», 9 Gennaio 1985

MILLET-GÉRARD D., *Le 'mystère Mauriac' ou la tentation jansénisante. Quelques remarques en marge du Discours de réception à l'Académie française de Julien Green*, Actes du colloque Pascal-Mauriac: *L'œuvre en dialogue*, actes réunis par Jean-François Durand, Paris, L'Harmattan, 1999

MONASTRA R. M., *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano: tra pietà ed empietà*, in «Rivista di Studi Italiani», Anno XIX, n° 2, Dicembre 2001

NASCIMBENI G., *Diario di lune mutevoli*, «Corriere della sera», 27 Marzo 1987

ONOFRI M., *Il malpensante di Comiso*, «Laboratorio», n. 5, 1987

ONOFRI M., *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, «La Voce Repubblicana», 7 Maggio 1988

ONOFRI M., «*La luce e il lutto*» di Gesualdo Bufalino, *La morte, invidia degli dei*, «La Voce Repubblicana», 12-13 Maggio 1988

ONOFRI M., *L'isola delle ombre*, «La Voce Repubblicana», 4-5 Luglio 1991

ONOFRI M., *Autoritratto con personaggio*, «Nuove Effemeridi», a. V, n. 18, 1992, numero speciale dedicato a Bufalino

ONOFRI M., *Bufalino nell'esilio delle parole*, «L'Indice dei libri del mese», a. IX, n. 5, Maggio 199

ONOFRI M., *Il romanziere di Babele*, «L'Unità», 16 Aprile 1996

O'RAWE C., *Mapping Sicilian Literature: Place and Text in Bufalino and Consolo*, «ItalianStudies», Vol. 62, n. 1, 2007

PACCAGNINI E., *Giochi di citazioni bufaliniane*, «Il Sole 24 Ore», 28 Aprile 1996

PAMPALONI G., in *Memoriale sulla giovinezza*, «Il Giornale», 15 Marzo 1981

PIGA F., *Le «Cere Perse», ovvero il miele amaro di Bufalino*, «Italianistica», n. 2, maggio-agosto 1987

PROLA D., *Il Risorgimento è di scena ovvero le squisite «Menzogne» di Gesualdo Bufalino*, «Kwartalnik Neofilologiczny», Varsavia, LIX, 2/2012

RAGUSA S. *Se l'esistenza è un'affascinante partita truccata*, «La Sicilia», 24 Giugno 2006

ROMEO A., *Lo sguardo-sicario dell'untore e il 'Trionfo della morte'*, «Arabeschi», n. 9, gennaio-Giugno, 2017

ROSSO U., *Bufalino: ci salverà solo un'invasione ...*, «La Repubblica», 27 Maggio 1992

SEGRE C., *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, in *Intrecci di voci – la polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991

SCIASCIA L., *Che mastro, questo Don Gesualdo*, intervista a G. Bufalino, «L'Espresso», 1 Marzo 1981

SERKOWSKA H., *Allegorie del presente – Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*, «Moderna» – VIII –1-2, 2006, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore

SICILIANO E., *Gli specchi della vita*, «Corriere della Sera», 1° Marzo 1992

SIRACUSANO A., *Bufalino, l'ultimo tremito*, «Stilos», 28 Marzo 2006

SOBRERO O., *Le Controrime di P. J. Toulet*, «Il Tempo», 16 Ottobre 1981

SOLINAS S., *François Mauriac, il Simenon cattolico che assolveva tutti*, «Il Giornale», 25 Maggio 2009

SPAGNOLETTI G., *Fra vanagloria e spavento, il sorprendente esordio di Gesualdo Bufalino: «Diceria dell'untore»*, «Il Tempo», 11 Aprile 1981

SPINAZZOLA V., *Dopo il postmoderno*, in ID (a cura di), *Tirature «04. Che fine ha fatto il Postmoderno?»*, Milano, 2004

TIMETO F., *Dicerie dell'untore come falsario di se stesso*, «Kaleghé», IV, n. 1 / 2, 1° Gennaio 1996

TOSO RODINIS G., *La poesia di Paul Jean Toulet*, *Annuario della Scuola Media Statale «G. Mameli»*, Padova, 1962

TRAINA GIUSEPPE in *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in «Diceria dell'untore» di Gesualdo Bufalino*, «Siculorum Gymnasium», XLIII, 1990

TUMIATI M., *Chiunque è per l'eterno, venga con me*, «Gazzetta di Reggio», 11 Maggio 1988

ZAGO N., *Una diceria contro la morte*, «Mondoperaio», n. 4, 1981

ZAGO N., *Sul «Trittico» di Bufalino, Consolo e Sciascia*, «Pagine dal Sud», n. 2, 1991

ZAGO N., *Il «tono» Bufalino*, «Kalòs», a. VII, n. 6, Novembre-Dicembre, 1995

ZAGO N., *La soluzione è finale. Un gioco di inverosimiglianze in un palazzo metafisico*, «La Sicilia», 16 aprile 1996

ZAGO N., *Bufalino e la traduzione*, «Pagine del Sud», Ottobre 2001

ZAGO N., *Sulla poesia di Gesualdo Bufalino*, «Siculorum Gymnasium», n. 1-2, 2002

ZAGON. *Bufalino o della fedeltà alla letteratura*, in *Gesualdo Bufalino: essere o riessere*, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010.

## SAGGI DI CRITICA GENERALE

AA. VV. *Postmoderno e Letteratura – Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di Peter Cavarretta e Paolo Spedicato, Milano, Bompiani, 1984

AA. VV., *Il gruppo 63 quarant'anni dopo - Atti del convegno di Bologna, 8-11 Maggio 2003*, Bologna, Pendragon

ANTONELLI C., *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Firenze, EdarcEdizioni, 2008

ARANJO D., *Paul-Jean Toulet, L'Esthétique*, Pau, Marrimpouey Jeune, 1980

ARRIGO N., *Mito, itinerari di una storia intertestuale*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2012

ASSELINEAU CH., *Charles Baudelaire, la vita, l'opera, il genio*, a cura di Massimo Carloni, Milano, Bietti, 2016

BALCOU J., *Renan, un celte rationaliste*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes Cedex, 1997

BALESTRINI N., (a cura di) *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*. Palermo 1965, Feltrinelli, Milano, 1966

BARILLI R., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine del «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995

BARTHES R., *S/Z*, Torino, Einaudi, 1972

BAUDRILLARD, DE CERTEAU, JAULIN-VERNES, *Luoghi e oggetti della morte*, Perugia, Savelli editori, 1979

BECKER A., *Claudel et S. Agustin. Une parenté spirituelle*, Paris, Lethielleux, 1984

BENJAMIN W., *Angelus Novus*, saggi e frammenti, Torino, Einaudi, 2014

BOURNEUF R., OUELLET R., *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 2000

CALABRESE S., *www. Letteratura. Global – il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005

CALVINO I., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995

CAROFILIO V., (a cura di), *André Gide*, Milano, Nuova Accademia, 1965

CASADEI A., *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2001

CESERANI R., *Raccontare il post-moderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997

CHIURAZZI G., *Il postmoderno*, Milano, Paravia Bruno Mondadori editori, 2002

COLETTI V., *Storia dell'italiano letterario – Dalle Origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000

COMPAGNON A., *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PUPS, 2018

CONSOLO V., *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1990

CONTINI G., *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Torino, Einaudi, 1992

COTTRET M., *Histoire du jansénisme*, Paris, Perrin, 2016

CURI F., *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977

CURI F., *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, Milano, Mimesis Edizioni, 2014

DAMIOLA A., *Il mito dell'America e gli intellettuali italiani*, Università degli Studi di Trento, consultabile online

DEVAUX E., *La métaphore séminale dans les commentaires bibliques de Paul Claudel*, Berlino, Lit Verlag, 2017

DI GESÙ M., *La tradizione del Postmoderno*, Milano, FrancoAngeli, 2003

DI GESÙ M., *Palinsesti del Moderno - Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, FrancoAngeli, 2012

DI GRADO A., *Un cruciverba italo-franco-belga*, Catania, Bonanno, 2014

DONNARUMMA R., *Ipermodernità - Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014

DOTTI U. *Storia degli intellettuali in Italia*, Roma, Nuova Biblioteca di cultura (Editori riuniti), 1999

DURAND JEAN-FRANÇOIS, *Pascal-Mauriac: L'oeuvre en dialogue*, actes réunis par Jean-François Durand, Paris, L'Harmattan, 1999

DUROSELLE J. B., MAYEUR J. M., *Storia del Cattolicesimo*, Roma, Newton, 1994

ECO U. , *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979

EAGLETON T., *Le illusioni del postmodernismo* [ed. or. London 1996], Roma, 1998

FRANCIA E., *Paul Claudel*, Brescia, ed. Morcelliana, 1947

GARDINI N., *Letteratura Comparata*, San Casciano Val di Pesa (FI), Mondadori-Università, 2002

GARDINI N., *Letteratura Contemporanea - metodi periodi generi*, Milano, Mondadori Università, 2006

GENETTE G., *Figure - Retorica e Strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969

GENETTE G., *Figure III - Discorso del racconto - critica e poetica*, Torino, Einaudi, 1976

GENETTE, *Palimpsestes – la littérature au second degré*, collection Poétique, Paris, Seuil, 1982

GEORLETTE R., *Etudes sur Paul-Jean Toulet*, ed. Bruxelles, 1955-1957

GORRA MARCELLA, *Fine del caso Claudel*, Sperling & Kupfer, 1936

GUYON LAURENCE, *Cendrars en énigme, modèles mystiques, écritures poétiques*, Paris, Champion, 2007

HUISMAN D., *Histoire de l'existentialisme*, Paris, Armand Colin, 1997

LAGARDE A., MICHARD L., *XIXe siècle*, Collection Littéraire, Les éditions Bordas à Paris, Londres Bruxelles, 1967

LANSON G., *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Librairie Hachette, 1966

LAVAGETTO M., *Il testo letterario - Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Gius Laterza e figli, 2004

LUKÁCS G., *Teoria del romanzo*, Milano, Garzanti, 1962

LUPERINI R., *Marxismo e intellettuali*, Venezia-Padova, Marsilio Editori, 1974

LUPERINI R., *Dal Modernismo a oggi - Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci editore, 2018

MACCHIA G., COLESANTI M., GUARALDO E., *La letteratura Francese - Il Novecento*, BUR, Milano, 1992

MACCHIA G., *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1995

MANCARELLA A., *L'intellettuale e il potere*, Manduria (Ta), Piero Lacaita editore, 1977

MARCHESE A., *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1990

MARCHESINI M., *Scrittori in funzione d'altro*, Mucchi Editore, Modena, 2005

MARTINEAU H., *La famille, l'enfance, les collèges de Paul Jean Toulet: son voyage à l'île Maurice*, Paris, Le Divan, 1957

MAZZONI G., *Il postmoderno e la critica*, Milano, Guerini e associati, 1988

MECOZZI L., «*Funzione Gadda*», *Storia di una categoria critica*, tesi di laurea conseguita presso l'Università degli Studi di Siena, A. A. 2010-2011.

MICHON P., *Trois auteurs*, Verdier, Paris, 1997

MILLET-GÉRARD DOMINIQUE, *Claudel Thomiste?* Paris, Honoré Champion, 1999

MØLLER C., *Letteratura Moderna e Cristianesimo - I, Il silenzio di Dio* (Camus, Gide, Huxley, Weil, Graham Greene, Julien Green, Bernanos), Milano, Società Ed. Vita e Pensiero, 1956

MORETTI F., *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino, 2005

MORABITO R., *L'intertestualità*, in *Dimensioni della Letteratura - le forme, gli strumenti, le istituzioni*, Roma, Carocci, 2004

MUZZIOLI F., *Le teorie della critica letteraria*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996

PACI E., *L'esistenzialismo*, Cedam, Padova, 1943

PAVESE C., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990

PERROUD R., *Da Mauriac agli Esistenzialisti*, Milano, Soc. Ed. Vita e Pensiero, 1955

RAYMOND M., *Da Baudelaire al surrealismo*, Torino, Einaudi, 1984

ROBBE-GRILLET A., *Pour un Nouveau Roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1961

ROBBE-GRILLET A., *Il Nouveau Roman*, Milano, Sugar, 1965

SARTRE J. P., *L'existentialisme est un humanisme*, Genève, Nagel, 1946

SARTRE J. P., *Situations VIII*, Paris, Gallimard, 1972

SARTRE J. P., *Baudelaire*, Paris, Gallimard, éd. Renouvelé, 1975

SEGRE C., *Opera Critica*, Milano, Mondadori, 2014

SERAFINI M.T., *Come si scrive un romanzo*, Milano, Bompiani, 1996

SIMONETTI G., *La letteratura circostante - Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, 2018, Il Mulino

TRICAUD MARIE-LOUISE, *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, Genève, Librairie Droz, 1967

VARGAS LLOSA M., *Tra Sartre e Camus*, traduzione a cura di Martha Canfield, Libri Scheiwiller, Milano, 2010

VIOLATO G., *La principessa giansenista, saggi su Madame de la Fayette*, Roma, Bulzoni, 1981

ZEPPi S., *Camus un uomo in rivolta*, Milano, Nuova Accademia editrice, 1961

ZEPPi S., *Baudelaire e l'inquietudine di Dio - dalla disperazione alla speranza*, Roma, Edizioni Studium, 2002

## ALTRE OPERE CONSULTATE

AA. VV., *Dictionnaire illustré des pensées et maximes*, Collection Seghers, Paris, 1963

AA.VV. *L'écriture de l'exégèse dans l'oeuvre de Paul Claudel*, textes réunis et présentés par Didier Alexandre, Besançon Cedex, Presses Universitaires de France-Comté, 2006

BAUDELAIRE CH., *Poesie e Prose*, Milano, Mondadori, 1973

BAUDELAIRE CH., *Opere*, Milano, Mondadori, 1996

BAUDELAIRE CH., *I fiori del Male*, Traduz. con testo a fronte a cura di Carlo Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1984

DE BALZAC H., *Père Goriot*, Paris, Gallica, 1842-1848

DE BALZAC H., *Un début dans la vie*, in *La Comédie Humaine* - avec une présentation et des notes de Pierre Citron, Paris, Éditions du Seuil, 1965

BECKETT S., *L'innommable*, Editons de minuit, 1953

BERNANOS G., *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Le livre de poche - Plon, 1936

BERNANOS G., *Un delitto*, Milano, Mondadori-De Agostini, 1986

BERNANOS G., *Diario di un curato di campagna*, Milano, ed. S. Paolo, 1997

BERNANOS G., *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1998

BERNANOS G., *Journal d'un curé de champagne*, Editions du groupe ebooks libres et gratuits, 2005, version numérique

BOSSUET J., *Trois oraisons funèbres*, avec introduction et notes par Ugo Cartis, Milan, C. Signorelli, 1926

CAMUS A., *La peste*, Paris, Gallimard, 1947

CAMUS A., *L'envers et l'endroit*, Paris, Gallimard, 1958

CAMUS A., *Noces* - suivi de *L'été*, Paris, Gallimard 1959

CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1965

CAMUS A., *Opere*, con un'introduzione di N. Chiaromonte, Milano, Bompiani, 1973

CAMUS A., *Camus*, Bompiani, Milano, 1973

CAMUS A., *Lo straniero*, Milano, Bompiani, 1980

CAMUS A., *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 2006

CENDRARS B., *L'homme foudroyé*, Paris, Denoël, Le livre de poche, 1945

CENDRARS B., *Blaise Cendrars vous parle ...*, Parigi, Denoël, 1952

CENDRARS B., *L'or : la merveilleuse histoire du général Johann August Suter*, Paris, Denoël, Le livre de poche, 1966

CENDRARS B., *Dal mondo Intero*, antologia lirica a cura di Luciano Erba, ed. Accademia, Milano, 1970

CLAUDEL P., *Seigneur, apprenez-nous à prier*, Paris, Gallimard, 1942

CLAUDEL P., *Contacts et circonstances*, in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965

CLAUDEL P., *Positions et Propositions*, Paris, Gallimard, 1965

CLAUDEL P., *Œuvres en prose*, préface par Gaétan Picon, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, 1965

CLAUDEL P., *La Ville*, Paris, Mercure de France, 1967

CLAUDEL P., *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 1967

CLAUDEL P., *Les Muses - Cinq Grandes Odes I*, Paris, Gallimard, 1967

CLAUDEL P., *Partage de Midi*, 1ère version – Acte III, Paris, Gallimard, 2011

CLAUDEL P., *L'Annonce faite à Marie - IV*, Paris, Librairie Gallimard éditeur, 2011

CLAUDEL P., *Œuvres Complètes – Tome 2ème*, Collection du Centre Jacques-Petit, Bibliothèque L'Age D'Homme, 1990

CLAUDEL P., *François Mauriac*, in *Supplément aux Œuvres Complètes – Tome 1er*, Collection du Centre Jacques-Petit, Bibliothèque L'Age D'Homme, 1990

CLAUDEL P., *Mémoires improvisés, Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, texte établi par Louis Fournier et indexé par Anne Egger, nfr, Gallimard, 2001

DUPRÈ P., *Encyclopedie des citations*, Paris, Editions de Trévise, 1959

GIDE A., *Diario [1] 1889-1913*, Milano-Roma, Bompiani, 1950

GIDE A., *Diario [2] 1914-1927*, Milano-Roma, Bompiani, 1950

GIDE, A., *Et nunc manet in te; Diario intimo*, traduzione di R. Arienta, Milano, Il Saggiatore, 1962

MALLARMÉ S., *Tutte le poesie*, Roma, Newton & Compton, 1990

MALLARMÉ S., *L'après-midi d'un faune*, in *Œuvres complètes*, tome I - Édition de Bertrand Marchal - Nouvelle édition, Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 65), Paris, Gallimard, 1998

MAURIAC F., *Le baiser au lépreux*, précédé d'une lettre de Daniel Halévy à François Mauriac et d'un hommage de J.-J. Tharaud à Henri Genet - Paris, Bernard Grasset, éditeur, 61, rue de Saints-Pères, 6e, 1922

MAURIAC F., *Opere*, Milano, Utet, 1930

MAURIAC F., *Groviglio di vipere*, Milano, A. Mondadori, 1932-1933

MAURIAC F., *Pascal et sa soeur Jacqueline*, Paris, Grasset, 1934

MAURIAC F., *I due romanzi di Teresa Desqueyroux*, Milano, A. Mondadori, 1958

MAURIAC F., *Il bacio del lebbroso, Destini, Groviglio di vipere, Vita di Gesù*, Utet («Scrittori del mondo: i Nobel»), Torino, 1964

MAURIAC F., *Thérèse Desqueyroux*, in *Oeuvres Romanesques et théâtrales complètes*, Paris, Gallimard, 1979

PARPAGLIOLO L., *ITALIA - negli scrittori italiani e stranieri*, con 64 illustrazioni, vol. VI - *SICILIA*, Casa Editrice Dalmatia, Roma, 1941

PASCAL B., *Pensées*, Paris, Nilsson - Les 100 chefs d'oeuvre qu'il faut lire, 1929.

PASCAL, *Pensées*, texte de l'édition Brunschvicg, ed. Ch. Marc. Des Granges, Paris, édition illustrée Classiques Garnier, 1961

PASCAL B., *Pensieri*, Milano, BUR, 1999

PETIT K., *Le dictionnaire des Citations du monde entier*, Editions GERARD & C., Verviers, 1960

RENAN E., *Vie de Jésus*, neuvième édition, Naumbourg, curz G. Paetz, Libraire-Éditeur, Paris, 1864 (ed. numérique)

RENAN E., *Mélanges d'histoire et des voyages*, Paris, Calmann-Lévy Éditeur - Ancienne Maison Michel Lévy Frères, La Librairie Nouvelle, 1878, (ed. numérique)

RENAN E., *Œuvres Complètes*, vol. IV, édition définitive établie par Henriette Psichari, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1949

RENAN E., *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, coll.: Le livre de poche, 1967

RENAN E., *Vita di Gesù*, a cura di F. Grisi, Roma, Newton & Compton Editori, 1990

RENAN E., *Voyage en Italie - suivi de voyage en Norvège*, Paris. Arléa, 1999

RIMBAUD A., *Opere*, Milano, Feltrinelli, 2018

RIMBAUD A., *Le illuminazioni*, intr. e trad. di Ivo Margoni e Cesare Colletta, Milano, RCS Rizzoli libri, 2013

TOULET P. J., *Oeuvres Complètes*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1986