

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (“Sapienza Università di Roma”), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (Università di Debrecen), Luca Serianni (“Sapienza Università di Roma”), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Periodico scientifico dell’Area 10 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta, Francesco Postorino

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno VII, fasc. 4 (40), 5 ottobre 2021

a cura di Claudia Carmina e Maria Panetta

Indice

Editoriale

Nuove sfide per Diacritica Edizioni, di Maria Panetta..... p. 9

Lecture critiche..... p. 11

Tentazioni pirandelliane in Gesualdo Bufalino: fra tempo, memoria e identità, di Sabrina Borchetta e Angelo Costa..... p. 13

Abstract: *In the first part of this paper, Angelo Costa analyzes the character's construction in the Bufalino's fiction, identifying a new condition which lead to various perspectives for reality's investigation: the fumattipascalesimo, a new category based on a series of continuous escapes and on the waiting time. In the second part, Sabrina Borchetta applies this category to the last Bufalino's tale, Tommaso e il fotografo cieco, particularly examining the character of Bartolomeo-Tiresia, mythical witness of Time, Memory, reality's multiplicity.*

«*Braconiere di ricordi*». *Memoria e oblio in Gesualdo Bufalino*, di Claudia Carmina..... p. 25

Abstract: *The essay aims to analyze the connection between memory and oblivion that Bufalino investigates in his inventive work. Memory and its reverse, forgetfulness, are important themes of a writing that questions itself on the very reasons for its making. Bufalino's narrative is populated with characters without a past, constructed by subtraction, through a chiaroscuro made up of full and above all voids, omissions, erasures. In the stories of the book L'uomo invaso e altre invenzioni the ghosts of oblivion and the emblematic images of erased memory, of the bleeding of memories affected by «wounds of passing time» coexist with references to the literary character of the "forgetful", who suffers from poverty or from an excess of memories. The figure of the "forgetful" has a metaliterary value and becomes a double of the narrator.*

Scrivere la visione. Bufalino e il sentimento del colore, di Maria Giuseppina Catalano..... p. 37

Abstract: *Analysing the relationship between writing and art in the Sicilian writer Gesualdo Bufalino, we note that the author from Comiso becomes a twentieth-century example of writing imbued with figurative taste and wisdom in which a new and even more secret "re-essence" is revealed. There is no narrative text in Bufalino that does not contain at least one reference to a painter or a work of art, including paintings, engravings or sculptures. In his writing there is a strong aspiration to treat the topic as a painter, making the image tangible, mostly through the constant use of colours. In fact, Bufalino uses colours and light as if they were "buiding materials": he employs colour not only for its complex symbolic plots, but also for its flexible virtue to define a character, describe an environment, depict an atmosphere or explain a state of mind. The main narrative works written by Bufalino can be characterized according to the most classic definitions of*

art history. In his *Diceria dell'untore* (1981) we can refer to the novel as "expressionist", due to the paleness of the tones and the persistent use of the red colour. While the novel *Argo il cieco* (1984) can be defined as "impressionist" because of its visual voracity, the brightness of the descriptions and the light that pervades its pages. Another novel, *Le menzogne della notte* (1988), can be placed under the influence of Caravaggio due to its search for counterpoints of light and shadow. However, from one work to the other the colour seems to fade away, and the writing of Bufalino becomes essential and black and white tones finally prevail. His last incomplete work *Shah Mat- L'ultima partita di Capablanca* (published posthumously in 2006) will be more concise and essential.

I paratesti della memoria sognante, di Roberto Deidier..... p. 52

Abstract: *Dream and memory run transversally throughout Bufalino's work, but the book in which they appear predominantly is Argo il cieco. It is from this book that we must start again for a more detailed study on the functionality of the dream paths of this writing.*

Via e teatro su una panchina, di Marina Paino..... p. 69

Abstract: *In Bufalino's published production there is only one case of official "rewriting" of his own text: in 1989 Bufalino reduces the story La panchina already published in L'uomo invasivo collection into a single act for the scene. The essay analyzes the texts, comparing them.*

C'è salvezza per G.? Il senso della scrittura in «Argo il cieco», di Enrico Palma..... p. 87

Abstract: *The essay aims to investigate the meaning of writing as an existential activity of redemption and salvation in the Bufalinian work Argo il cieco, trying to trace a hermeneutic path within the text and to detect the relevant meta-narrative and theoretical passages in this direction. The hypothesis is that at least in this novel the evocation and the verisimilitude of the narrated story are declined as instruments of artistic transfiguration of the self and therefore of one's own experience, as an attempt, however uncertain, to last in literary form.*

L'incorporea realtà dell'amore: l'eccezione di Eunice in «Narciso salvato dalle acque», di Lorenzo Rossi Mandatori..... p. 103

Abstract: *One of the most powerful themes of Bufalino's narrative is, without any doubt, the act of falling in love and the female character's representation. According to the theories exposed in Agamben's Stanze, the essay aims to describe the causes of the recurring cycle in Bufalino's depiction of love. This process is carried on by the author's imagination and it's divided in three phases: firstly idealization and transfiguration, then disenchantment due to a contrast with reality, lastly a deadly estrangement from the loved object, in order to get it back as a poetical image. As the essay has tried to prove, the story of Narciso salvato dalle acque (in Le menzogne della notte) represents the only exception to this vicious cycle, in which love can reach an universal significance.*

Il cavaliere presbite. Bufalino il Meschino?, di Davide Savio..... p. 112

Abstract: *This contribution intends to study the notion of identity that is outlined in the work of Gesualdo Bufalino, starting with his reinterpretation of the chivalric novel Guerrin Meschino (1991 and 1993). In particular, the author tries to demonstrate that an overly automatic overlap between the author, the old puppeteer, and the paladin-puppet risks to nail Bufalino to an anthropological belonging that is all too deterministic. The anthologist of the One hundred Sicilies is in fact aware of how much each identity is the*

result of multiple factors, well beyond the biographical data. In his production, the search for roots is largely an invention of roots, since memory acts selectively and, on the other hand, opens to the inventions of dreams, fantasy and intertextual “re-being”.

Bufalino scrittore necessario, di Nunzio Zago..... p. 123

Abstract: *In Bufalino’s hyper-literary writing, the stylistic “obsession” – a form of contemporary nostalgia for the “great style”, with an awareness of its naïve impracticability – is always connected to a deep demand for meaning, to an existential, epistemological and metaphysical “obsession”. It is also connected to his vein of brilliant and acrid moralist, alien to linguistic and ideological conformism. This results in his unmistakable, necessary tone.*

Recensioni..... p. 127

Sumatra di Julio Carrasco (2021), di Valentina Delfini..... p. 129

W.W. ovvero Dama meravigliosa di Henry Ariemma (2021), di Plinio Perilli ...p. 135

Proletkult di Wu Ming (2018), di Anna Illiano..... p. 141

Le nostre anime di notte di Kent Haruf (2017), di Giulia Mariani..... p. 143

Gli anni di Annie Ernaux (2015), di Nicola Curti..... p. 146

Contatti p. 151

Gerenza p. 153

Editoriale

di Maria Panetta

Nuove sfide per Diacritica Edizioni

Oggi ci è giunta una magnifica notizia inattesa da parte del Ministero polacco dell'Istruzione e della Scienza: la nostra Diacritica Edizioni è stata accreditata dal suddetto Ministero come casa editrice di riferimento per gli studiosi che desiderano pubblicare libri ritenuti scientificamente validi in Polonia, acquisendo punteggi utili per la carriera accademica.

La nostra piccola Casa indipendente è stata, dunque, inserita in un elenco di editori assai noti e prestigiosi di tutto il mondo fra i quali figurano anche le University press della Sorbona, della Normale di Pisa, oltre che Laterza, Loffredo, le edizioni dell'Università Gregoriana, Elsevier, Einaudi Bologna, Gallimard, Les Belles Lettres, le edizioni delle università di Leiden, Liverpool, Manchester, Padova, Rennes, Stockholm, Firenze, Alberta, Georgia, Illinois, Toronto, Virginia, Florida *etc.*

La notizia ovviamente ci riempie di gioia e di orgoglio per il risultato ottenuto dopo soli tre anni di attività: per quanto concerne la Casa editrice, mi sento, dunque, di ringraziare tutti gli autori che hanno finora scommesso su di noi, per la fiducia accordataci, e, in particolare, uno degli autori e dei collaboratori più attivi delle Edizioni, ovvero Sebastiano Triulzi, senza dimenticare Gennaro Valentino e Agnieszka Słoboda per l'incoraggiante entusiasmo, il prezioso e valido supporto e la generosa disponibilità dimostrati al riguardo.

Il numero 40 di «Diacritica» è dedicato a un vero e proprio “Monumento” del Novecento letterario italiano: il siciliano Gesualdo Bufalino.

La maggior parte dei contributi editi in questo monografico ripropone, aggiornandoli, gli interventi tenuti in occasione dell’interessante Seminario dal titolo «*Riessere è questo il problema*». *Memoria e scrittura in Gesualdo Bufalino*, svoltosi sulla piattaforma TEAMS dell’Università degli studi di Palermo il 24 novembre 2020, con il patrocinio del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università di Palermo, della Società Dante Alighieri, del Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, e della RUM-Rete Universitaria Mediterranea: direzione scientifica di Claudia Carmina (che ringrazio di cuore per la competenza, la professionalità e la disponibilità quale co-curatrice, assieme alla sottoscritta, di questo fascicolo).

Oltre ad alcuni interventi del Seminario (a firma di Claudia Carmina, Roberto Deidier, Davide Savio e Nunzio Zago; mancano all’appello solo quelli di Giulia Cacciatore, Alessandro Cinquegrani e quello della sottoscritta, anticipato nel fascicolo n. 35 dell’11 novembre 2020 e consultabile al seguente link: <https://diacritica.it/letture-critiche/entri-pure-il-tempo-entrino-con-lui-la-memoria-la-morte-bufalino-e-la-favola-del-castello-senza-tempo.html>), il numero comprende altri saggi elaborati proprio per il monografico: in ordine alfabetico, quelli di Sabrina Borchetta e Angelo Costa, Maria Giuseppina Catalano, Marina Paino, Enrico Palma e Lorenzo Rossi Mandatori, che colgo l’occasione per ringraziare assieme a tutti gli altri autori.

Ci attendono nuove sfide, nel 2022: grazie al fedele sostegno dei nostri lettori e all’apprezzamento della Comunità scientifica internazionale, siamo pronti a guardare avanti!

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

*Tentazioni pirandelliane in Gesualdo Bufalino:
fra tempo, memoria e identità*

Bufalino e il suo personaggio in fuga (appena tentata)

Bufalino è lo scrittore dell'uomo tentato dal "fumattiapascalesimo" (ci venga perdonato il neologismo ardito): che sia un giornalista che fugge dalla propria esistenza per trovarne poi un'altra dai contorni incerti e indecisi, più che indefiniti¹, o un giovane reduce dalla Seconda guerra mondiale che passa dal dramma della guerra a quello di un sanatorio sulle colline di Palermo². Nei suoi personaggi si assiste, in un andirivieni di esperienze di vita che aggrovigliano e non spiegano le storie, se non alle fine delle opere, a un progressivo mutamento della psicologia del personaggio protagonista che coincide con il mutare dei luoghi³, con una tendenza sottile ad abbandonare il "luogo comune" del rammarico, di quella banale inclinazione a tornare indietro sui propri passi.

Il personaggio di Bufalino ha una fierezza scevra di ripensamenti, e per questo la sua è solo una tentazione di fuga e non una condizione di fuggitivo.

Lo scrittore siciliano sembra adottare un procedimento di scrittura che si realizza col suggerimento di una lettura sinottica, collocandosi all'interno di una tradizione espressiva⁴ che trova il proprio riconoscimento in una sorta di

¹ Cfr. G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani, 1996.

² Cfr. G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, con prefazione, cronologia e bibliografia di Francesca Caputo e con un'intervista di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 2001.

³ Cfr. G. BUFALINO, *L'isola plurale*, nella versione pubblicata in ID., *La luce e il lutto, l'isola è anche 'contraddittorio'*, in ID., *Opere 1981-88*, a cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1992, p. 1140: «Dicono gli atlanti che la Sicilia è un'isola e sarà vero, gli atlanti sono libri d'onore. Si avrebbe però voglia di dubitarne, quando si pensa che il concetto d'isola corrisponde a un grumo compatto di razze e costumi, mentre qui tutto è dispari, cangiante, come nel più ibrido dei continenti».

⁴ «La vocazione al narrare puro, così attiva nel corso dell'Ottocento, ha dato i risultati trionfali e bellissimi che tutti abbiamo nella memoria. Ma, a partire dalla verminosa e stupefacente *Ricerca del tempo perduto*, una specie di discesa nell'imbutto nella propria coscienza, in cui la narrazione viene sbriciolata negli attimi felici della reminiscenza, e a partire dall'*Ulisse* questa vocazione ha subito delle incrinature violente, delle quali oggi non è possibile non tener conto. Sicché la sfiducia che nasce inevitabilmente nello scrittore di fronte alle sue creature porta con sé, in modo altrettanto inevitabile, una crisi del romanzo stesso»: *Gesualdo*

riconfigurazione di un personaggio che non è solo letterario, ma che ha l'ambizione di andare oltre la pagina⁵.

Le imprese di ricerca degli ultimi anni⁶ segnano evidenti quanto importanti progressi nella comprensione di una pagina di letteratura che, nella sua complessità e difficoltà, pare affacciarsi con discrezione sul Novecento, ma con un'autorevolezza dettata da una forte potenza evocatrice e creatrice.

La narrativa dell'Italia del tempo di Bufalino – è forse qui opportuno ricordare – aveva delle specifiche caratteristiche: si pensi a una non celata sfiducia nell'efficacia della letteratura che sembra ridursi a racconto e l'enfasi su una trama che è qualche volta intrigo, forse anche a discapito di un pathos che sembra ridursi a mera narrazione appena partecipata dei piccoli-grandi drammi della quotidianità. Ma Bufalino, che certamente sarà anche questo, non è solo questo: egli è la concretizzazione della tentatrice “fuga pirandelliana” dal reale che finisce per sconfessare tutta la tradizione pre-pirandelliana e si presenta come rinunciataria all'impegno sulla realtà del Verismo⁷.

Bufalino: autoritratto con personaggio, intervista di M. Onofri a G. Bufalino, in G. BUFALINO, *Opere/2 1989.1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1341-42.

⁵ Cfr. G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria* [1984], con prefazione di M. Onofri, Milano, «Grandi Tascabili» Bompiani, 1994: «Benché io, facendo paragone con le più fresche vaghezze di Venera, una cosa vedessi certa: che quello era lo zenit d'una maturità, fra un anno o un giorno sarebbe cominciato il declino. Tanto minacciavano ai due lati degli occhi le grinze minute, che il sole ribadiva sopra la fronte, là dove l'attacco dei capelli prende lo slancio; altrettanto l'andatura che ad ogni passo chiedeva il sostegno d'un irrisorio colpo di reni; [...]. La voce, quando parlò, suonò d'un colore violetto».

⁶ Basti pensare a: N. ZAGO, *Gesualdo Bufalino: la figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987; C. CARMINA, *Un'antologia "sommersa": il libro della memoria di Gesualdo Bufalino*, in «Filologia & Critica», a. XLIII, pp. 371-94; N. ZAGO, *I sortilegi della parola: studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno; [Comiso]: Fondazione Gesualdo Bufalino, 2016; G. TRAINA, *Gesualdo Bufalino, ulisside in una stanza*, in *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento ad oggi*, a cura di N. Zago, Atti del Convegno di studi di Ragusa Ibla, 20-21 ottobre 2016, Leonforte, Siké, 2018, pp. 77-85; G. TRAINA, *“Estasi di cui non mi sono scordato”. Un indice dei film, tanti anni dopo*, in *Bufalino al cinema. Dai film di gioventù alla cinefilia dello scrittore*, a cura di G. Traina, Ragusa-Comiso, Salarchi Immagini/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2020, pp. 15-24; A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio: per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, prefazione di R. Ricorda, Padova, Il Poligrafo, 2002; M. PAINO, *Dicerie dell'autore: temi e forme della scrittura di Bufalino*, Catania, Dipartimento interdisciplinare di studi europei, 2005.

⁷ La “fuga pirandelliana” è un'interpretazione molto personale di chi scrive, esito ultimo di alcune suggestioni nate dalla lettura di studi e ricerche sull'autore; si citano giusto: A. CIOCE, *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica: Luigi Pirandello e André Gide*, Roma, Aracne, 2006; M. TROPEA, *Ironia e realtà: saggi su Verga e Pirandello*, Rovito (CS), Marra, 1992; R. PERROTTA, *Pensiero sociologico e immagini della realtà: interazionismo simbolico, Proust e Pirandello*, Catania, Edizioni del Prisma, 1988; C. CRIFÒ, *I volti di Pirandello*, Palermo, Manfredi, stampa 1977-1979.

In un certo qual senso, Bufalino introduce alla narrativa che verrà. «Preso da questa febbre, tendeva a investire qualsiasi cosa di altri significati, come se il mondo, che fino a poco prima gli si stava restringendo attorno, avesse incominciato a riespandersi: uomo medioevale nel suo simbolismo, uomo antichissimo nel suo pan-simbolismo, egli cresceva sotto i miei occhi, dimostrazione vivente di quanto la natura sia più grande della storia»⁸: non è, forse, questo il personaggio di Bufalino?

In Bufalino il rapporto fra personaggio e mondo circostante, dal quale provare una fuga non improvvisata, ma meditata, si riflette su quello più problematico dell'uomo che vive in una sorta di dimensione iperurbana. Questione certamente resa più complessa da una lettura del reale che si è distaccato troppo da un'originaria purezza e che si è diretto verso un'artificialità televisiva e informatica. Ed ecco che Bufalino con acutezza cerca di decodificare i segni che preludono ai sogni dei suoi personaggi, in una contestualizzazione comunque di dramma⁹.

L'opera di Bufalino è come una sorta di mappatura di possibili felicità della modernità, ricercate in "altrove" che lasciano l'amaro in bocca: le storie di Bufalino sono ricerca di esperienze nuove per vuoti da colmare solcati dalla contemporaneità arida. In fondo, quella dei suoi personaggi, e anche quella del protagonista di *Tommaso e il fotografo cieco*, è costante ricerca della verità¹⁰, che non è Verismo, che ha la verità nel vero, nel reale, ma è ricerca di una voce narrante alla quale affidare una vicenda riportata con gli occhi di chi la vive, senza scadere nell'impersonalità di fine '800 e neppure nella scomposizione umoristica di Pirandello.

Lo sforzo di Bufalino è quello di proporre al lettore una percezione velata di un "altrove", di tanti "altrove" (questi, sì, pirandelliani) in cui la percezione estetica e

⁸ M. MARI, *Verderame*, Torino, Einaudi, 2007, p. 18.

⁹ «Da qualche tempo lo sospettavo, anche se mi mancava il coraggio di parlarne con qualcuno. Ma ora l'evidenza mi sopraffà: io Vincenzino La Grua, non sono più un uomo ma un angelo, probabilmente un serafino»: G. BUFALINO, *L'uomo invaso*, in ID., *Opere 1981.1988*, op. cit., p. 408.

¹⁰ Appropriate, sebbene provenienti da un altro contesto, le parole di Roberto Saviano: «Verità è ciò che più mi ossessiona. [...] Trovare gli strumenti per metterla a fuoco, trovare il punto di vista che non renda semplice ciò che è complesso, ma che lo renda visibile e leggibile» (R. SAVIANO, *La verità, nonostante tutto esiste*, in ID., *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 50 e 51).

conoscitiva del mondo intorno ai personaggi si trasforma in fuga che è epifania della vita, quella vera. Il personaggio di Bufalino che fugge troverà nella fuga il reale e, dopo la fuga, potrà ritornare al punto di partenza. Un viaggio odissiaco che è ancora una volta pirandelliano, in cui la nuova realtà è disvelata e, in un certo qual senso, sembra perdere la propria identità e diventa un “non luogo” dove irrompe l’ordinarietà che è tutta centrata sulla memoria che il personaggio ha del proprio passato. Una memoria che è istinto involontario, e che inconsciamente sembra azionata dalle cose, dagli oggetti, dai luoghi, una memoria che diventa creatrice di nuove speranze e utile alla lettura del presente, senza essere indagine ossessiva della trascorsa quotidianità¹¹.

Una memoria, quella del personaggio di Bufalino, che è anche conoscenza, nell’accezione di Bauman, cioè comprensione dei significati, che passa attraverso i simboli, le citazioni; e, infatti, la produzione dell’autore siciliano, in alcuni luoghi in particolare, è come se rispecchiasse un atteggiamento di confronto e di intreccio di memorie anche letterarie¹², in un dialogo costante con un mondo siciliano che parte da Verga e arriva a Pirandello, quale privilegiato interlocutore.

È, però, ovvio che questa nostra analisi, che poi entrerà nello specifico nella seconda parte del saggio, trova nel dialogo evolutivo con i modelli non un semplice piano di analisi centrato sulle influenze, ma è come se una base culturale dell’autore si traducesse naturalmente in un percorso del tutto personale da seguire e che giunge a conclusioni del tutto autonome e originali¹³, con una compresenza di piani narrativi diversi – talvolta sovrapposti e faticosamente isolabili. Bufalino è stato il romanziere

¹¹ Cfr. G. BUFALINO, *Diceria dell’untore*, in ID., *Opere 1981.1988*, op. cit., p. 25: «Questo nei primi mesi, poi all’esistenza smozzicata degli altri finii con l’assuefarmi, e dal loro consorzio non volli più disertare. [...] Ma se di tanti io solo, premio o pena che sia, sono scampato e respiro ancora, è maggiore il rimorso che non il sollievo, d’aver tradito a loro insaputa il silenzioso patto di non sopravviverci».

¹² «Mi attira il gioco del collage, l’intarsio di passi antichi dentro contesti moderni, un puledro delle *Georgiche* messo a scalpitare in una campagna normanna, un’isba freddolosa di nevi campita contro un cielo d’Estremadura. Sogno un libro dove storia e tempo si alleino a confondere in guazzabuglio le due tre evidenze in cui credo»: G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell’anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987, p. 118.

¹³ «Capire me stesso? la mia “opera”? Vogliamo scherzare? Considero da sempre la storia come un cacciatore di cui sono la selvaggina. Il mio paese, la mia casa, la mia biblioteca, sono il covile dove mi nascondo»: G. BUFALINO, *Bluff di parole*, in ID., *Opere 1989-1996*, con introduzione di F. Caputo, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 960.

dal dialogo intellettuale serrato con quanti lo hanno preceduto¹⁴, in particolare con Pirandello. Ebbene, all'interno di questo intreccio dialogante di fonti e modelli, un ulteriore tassello per una nuova lettura di Bufalino si aggiunge nel complesso quadro tematico dell'opera sua e riguarda il tempo dell'attesa, di quella condizione che il personaggio vive quando anela al cambiamento e poi ancora quando desidera un ritorno: un'attesa che è anche processualità di situazioni che appaiono casuali, ma che invece sottendono una vocazione radicata all'altrove che nella parabola del protagonista di *Tommaso e il fotografo cieco* è, giusto per fare un esempio, quanto mai presente.

Questa attesa sembra essere caratterizzata da un progressivo incrinarsi delle certezze di un personaggio che, in alcuni luoghi, sembra confondersi con l'autore; tende a manifestarsi nei termini di un radicale disincanto nei confronti del reale, non come cambiamento improvviso, ma piuttosto quale esito di un coerente percorso di consapevolezza del vero su cui influiscono, per un verso, alcune vicende personali e, per altro verso, la constatazione del compromesso che i suoi personaggi sono alla fine costretti a fare con la realtà¹⁵.

In Bufalino sembra esserci un'alternanza di esperienze di romanzo nate da felici quanto sapienti combinazioni strutturali e creative, con un'oscillazione tra l'onirico e il lirico, con una prosa che è fresca nella sua linearità tutta novecentesca.

Non è questa la sede in cui soffermarsi a ridisegnare le sinopie del sistema narrativo del nostro autore né tantomeno perdersi nel tracciare quelle direttrici che finiscono poi nel campo della reinterpreteazione del modello (si veda quanto detto sul

¹⁴ «Le volte (le parecchie volte) che mi succede di star male e di chiedere a un libro non un ennesimo contagio di complice desolazione ma l'inganno di un'euforia, la mano cerca negli scaffali pagine liete: il grande Feydeau, il grande Woodhouse... Se danno poco profitto e il sollievo ritarda, la risorsa suprema è tradurre qualcuna fra le innumerevoli (dodici mila? quindici mila?) *greguerías* di Ramón Gómez de la Serna»: dalla *Premessa* a G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, Milano, Bompiani, 1997.

¹⁵ Cfr. l'intervista rilasciata a C. TOSCANI, *Settant'anni di solitudine*, in «Brescia oggi», 25 luglio 1992: «Il libro racconta frammenti di una vita quasi sempre inventata, che si potrebbero agevolmente sostituire con altri. L'eroe, quindi, siete voi, sono io, è chissà chi. Un eroe di fumo e di carne, inesistente e possibile. Io ho seguito in sostanza il curriculum storico della mia vita in molte apparenze esterne: studi, guerra, malattia, reinserimento nella società, viaggi, ecc. ma seminandolo di false tracce, depistaggi di fatti e di parole. Volevo, in fondo, raccontare non la vita di un uomo, ma dell'uomo. Una vita paradigmatica come quella che si vede nelle stampe popolari intitolate le varie età dell'uomo».

rapporto con Pirandello). È, invece, opportuno riflettere su alcuni nodi stilistici propri del comisano, che sembra perseguire l'intento di creare una trama che vada oltre il "fumattipascalesimo" particolarmente in termini di conclusioni, nelle quali s'incontrano e si confrontano nuovi nodi concettuali che, pur provenendo da differenti ambiti del reale¹⁶, possono comunque contribuire ad ampliare lo sguardo, ad affinare l'analisi o ad offrire una differente prospettiva per inoltrarsi in una lettura che non è stata ancora condotta in questi stessi termini.

Forse, per tanti aspetti *Tommaso e il fotografo cieco* costituisce, in quest'ottica, una sorta di prima sintesi ampiamente rappresentativa di un'attività di scrittore che vuole andare in profondità e con un'impostazione che non esiteremo a definire vivace, per originalità e per scrittura, si pone all'attenzione del pubblico. La critica ha un debito verso Gesualdo Bufalino perché lettori attenti in Italia in quest'ultimo decennio ce ne sono stati pochi, anche se quei pochi sono di altissimo profilo, ma non è un problema che riguarda solo il nostro autore, perché è il tempo della crisi della critica.

Tempo, memoria, identità: ruolo e funzione di Tiresia in Tommaso e il fotografo cieco

La categoria esistenziale del "fumattipascalesimo", individuata nella prima sezione del presente saggio, può quindi fungere da iniziale chiave di lettura per l'ultimo romanzo di Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero Il patatràc*, pubblicato nel 1996, anno della morte dell'autore. Ad essa, però, se ne ricollega immediatamente un'altra (sempre per continuare con le suggestioni pirandelliane), ovvero la maschera, la disgregazione dell'identità individuale, che si

¹⁶ «Perché ci si affanna a tessere sogni e raggiri, si dà corpo a fantocci e fantasmi, si fabbricano babilonie di carta, s'inventano esistenze vicarie, universi paralleli e bugiardi, mentre fuori così plausibile piove la luce della luna dell'erba e nostri moti naturali, le più immediate insurrezioni dei nostri sensi c'invitano al gioco affettuosamente, divinamente semplice della vita? La vita che è innamoramento impulsivo di se stessi, credulo abbandono alle quattro dorate, virginee, felice stagioni»: G. BUFALINO, *Cere Perse (Le ragioni dello scrivere)*, in ID., *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, con introduzione di M. Corti, op. cit., p. 821.

palesa in centomila fattezze diverse, senza mai ricomporsi in unità. È quanto accade al protagonista, il giornalista Tommaso Mulè, che vive nel seminterrato di un condominio, a Roma, dal quale osserva fluire la vita (e la morte) della metropoli: egli, dopo una serie di fallimenti lavorativi e personali, rifugge il contatto con gli altri, evita anche di uscire di casa, chiuso nel microcosmo asfittico del proprio bugigattolo, nelle microstorie dei coinquilini, in un altrove che lo isola dalla realtà esterna e che s'identifica con la scrittura. Suo malgrado, però, Tommaso si trova coinvolto in un intrigo che vede come attore principale l'amico Bartolomeo, il fotografo cieco scherzosamente soprannominato Tiresia, reo di aver scattato fotogrammi compromettenti nel corso di una festa proibita. Gli eventi precipitano fino alla catastrofe finale (l'uccisione di Bartolomeo, scomodo testimone, e il crollo del condominio, che travolge anche Tommaso), che però è solo apparente: nell'epiprologo, infatti, si scoprirà che vicende e personaggi costituiscono l'ossatura di un romanzo che Tommaso ha dato da leggere, sollecitando un parere critico, all'amico Martino Alàbiso, ispiratore del Bartolomeo-Tiresia del libro, che morirà nelle stesse inquietanti circostanze in cui è scomparso il suo *alter ego* letterario.

La vice-vita di Tommaso (la scrittura) e la vice-vista di Bartolomeo (la Nikon nera)¹⁷ sono, dunque, parte di una finzione, un sogno che però riverbera i propri effetti sulla realtà: ecco che l'identità si frantuma, fino a scomparire, decretando apparentemente, assieme alla scomparsa della funzione personaggio, anche la mutazione del romanzo come genere letterario¹⁸.

Nell'ultima opera ricorrono i temi cari a Bufalino: la prigione, il tempo, la morte, l'identità, la memoria, la scrittura. Del resto, persino nello scritto apparentemente più atipico di Bufalino, la *Favola del castello senza tempo*, questi elementi s'intrecciano a evidenziare il ruolo-chiave del mestiere di scrittore:

¹⁷ M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2005, p. 133.

¹⁸ Ivi, p. 135; cfr. S. GIOVANARDI, *Prefazione*, in G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani, 2016, p. 4.

Come nel migliore dei racconti del mistero, la favola si chiude nel segno dell'ambiguità, ma il messaggio che manda è molto chiaro ed è connesso a tutta la poetica bufaliniana: non si può che vivere nella Storia, accettando lo scorrere del Tempo e, dunque, anche il necessario *explicit* della Morte, perché, senza la dimensione tipicamente umana del Tempo, non si dà Memoria. E senza Memoria è impossibile costruirsi un'identità («*Memini ergo sum*, mi piace ripetere»). Dunque, si può essere solo “nel Tempo”. E si può ri-essere solo nella Scrittura¹⁹.

La memoria, che si identifica con l'esistenza, viene preservata, dunque, dalla scrittura, ma anche dalla fotografia, uno dei grandi interessi dell'autore²⁰, come testimonia *Tommaso e il fotografo cieco*. Il titolo del romanzo è, in apparenza, un ossimoro²¹: un fotografo cieco sembrerebbe una contraddizione in termini, spiegabile però con la presenza, nella biblioteca dell'autore, del testo *Nostalgia della luce* di Evgen Bavčar²², noto fotografo non vedente, che potrebbe aver costituito fonte di ispirazione per l'autore siciliano. La passione per la fotografia, inoltre, accomuna Bufalino agli amici Sciascia e Consolo: i tre scrittori, infatti, hanno più volte collaborato col fotografo Giuseppe Leone, che li ha ritratti anche in occasione di un incontro nel *buen retiro* di Sciascia, a Racalmuto²³. Nella prefazione a un testo che racchiude numerose testimonianze sul rapporto, affascinante e complesso, tra gli scrittori e la fotografia, Leonardo Sciascia scrive:

¹⁹ M. PANETTA, «*Entri pure il tempo, entrino con lui la memoria, la morte*»: Bufalino e la Favola del castello senza tempo, in «Diacritica» a. VI, fasc. 5 (35), 11 novembre 2020, pp. 204-15, cit. a p. 215 (cfr. l'URL: <https://diacritica.it/letture-critiche/entri-pure-il-tempo-entrino-con-lui-la-memoria-la-morte-bufalino-e-la-favola-del-castello-senza-tempo.html>; ultima consultazione: 4/10/2021). L'autrice riporta in nota i riferimenti bibliografici alla citazione di Bufalino inserita nella parentesi: G. BUFALINO, *Lanterna cieca*, in ID., *Cere perse*, in ID., *Opere/1 1981.1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, introduzione di M. Corti, Milano, Bompiani, 2006, pp. 1019-22, cit. a p. 1021.

²⁰ I principali riferimenti bibliografici sull'interesse di Bufalino per la fotografia sono riportati in M. CRISCIONE, *Il libro fotografico come luogo d'incontro di scrittura e fotografia: Giuseppe Leone e Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, 2016, a cura di L. Battistini, e altri, Roma, Adi editore, 2018 (cfr. l'URL: [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Criscione%20def\(3\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Criscione%20def(3).pdf); ultima consultazione: 4/10/2021).

²¹ E. PAPA, *Gesualdo Bufalino*, in «Belfagor», vol. 52, n. 5, 1967, p. 567: l'autore cita, a titolo di esempio, *L'amaro miele*, *La luce e il lutto*, *Argo il cieco*.

²² Il testo è catalogato tra i libri di fotografia custoditi presso la Fondazione Bufalino di Comiso.

²³ Da questi incontri, Leone ha tratto il testo illustrato *Storia di un'amicizia*, edito nel 2015.

Per abolirlo o per fermarlo, per abolirlo fermandolo, la fotografia può dunque dirsi una guerra contro il tempo, non illustre, umile e quotidiana piuttosto, ma appunto nel suo essere umile, nel suo essere quotidiana, nel suo essere oggi ovunque in agguato e invadente, in un certo senso violenta, raggiunge e sorpassa – anche nei suoi risultati più grezzi, più brutali o banali – le altre forme già illustri, di guerra contro il tempo: la storia, il romanzo. Contemporaneamente, la macchina fotografica, con la sua possibilità di fissare ogni attimo del divenire, forniva al nascente positivismo il più grande archivio di fatti, creando il mito della verità fotografica [...] ²⁴.

La scrittura (il romanzo) rappresenta quindi, come la fotografia, un tentativo di superare l'incessante fluire del tempo: difatti, uno scrittore e un fotografo sono i protagonisti di *Tommaso e il fotografo cieco*, quasi a sottolineare la consonanza di idee e intenti tra i due scrittori siciliani. Ma il rullino con le foto compromettenti viene smarrito ²⁵, il fotografo Bartolomeo-Tiresia muore, e quindi l'unico espediente superstite per preservare la memoria sembra essere, per quanto ambigua e sfuggente, proprio la parola scritta.

Al personaggio del fotografo è però attribuito, nel romanzo, un ruolo fondamentale: Bartolomeo-Tiresia è il motore della vicenda, ma anche una sorta di guida per Tommaso, come l'omologo Martino è la coscienza critica della voce narrante. L'appellativo di Tiresia, il *mantis* tebano, attribuito scherzosamente al fotografo, non è affatto casuale ²⁶. Il personaggio di Tiresia compare per la prima volta nell'*Odissea* di Omero: Ulisse, su consiglio di Circe, si reca nell'Ade per evocare l'ombra del vate, l'unico ad aver conservato il *nous*, le facoltà intellettive, tra le ombre immemori del regno infero. Tiresia diventa *persona* tragica nei drammi di Sofocle ed Euripide, per poi attraversare la letteratura latina e quella italiana fino all'età contemporanea ²⁷, riappropriandosi della scena teatrale nel monologo

²⁴ *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, Albatros, Editori Riuniti, 1988. Lo stesso Mormorio ha curato anche un testo, di recentissima pubblicazione, che racchiude scatti dello stesso Sciascia: L. SCIASCIA, *Sulla fotografia*, Milano, Mimesis edizioni, 2021.

²⁵ M. PAINO, *Dicerie dell'autore*, op. cit., p. 98.

²⁶ «La fonte classica risulta essere anche in questo caso più che un colto ornamento, e piuttosto un motivo di ispirazione narrativa»: *Il miglio fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, a cura di n. Zago e G. Traina, Leonforte, Euno edizioni, 2014, p. 64.

²⁷ Per le fonti relative al mito e, in generale, sul personaggio di Tiresia, L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976; E. DI ROCCO, *Io Tiresia. Metamorfofi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007; G. UGOLINI, *Tiresia*, in *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-32.

Conversazione su Tiresia di Andrea Camilleri, messo in scena al teatro greco di Siracusa nel 2018²⁸. La tradizione gli attribuisce la cecità, unitamente al dono della seconda vista, concessagli da Zeus (o da Artemide) come risarcimento della deprivazione sensoriale; l'eccezionale longevità (ben sette generazioni); l'esperienza del metamorfismo sessuale, in quanto, avendo assistito all'accoppiamento tra due serpenti, Tiresia sarebbe diventato donna, per poi ritornare a vestire «le maschili penne»²⁹, per usare le parole di Dante. Della connotazione classica di Tiresia, una creatura mitologica avulsa dallo spazio e dal tempo, Bufalino riprende tre elementi: la cecità, la chiaroveggenza e il bastone, simbolo di regalità.

Come è stato acutamente evidenziato, la cecità del fotografo è, difatti, una cecità visionaria³⁰, un tentativo di catturare la realtà e sottrarla al tempo³¹ attraverso l'obiettivo di una Nikon (la seconda vista), come afferma lo stesso Bartolomeo-Tiresia:

Io ad ogni flash che scatto mi riprendo un attimo di sole perduto. Sottraggo un oggetto o un evento al suo destino di perdizione e mentre soggiaccio al tempo gli strappo una preda. Sanziono un decesso, ma lo pietrifico in un simulacro immortale [...]»³².

L'interconnessione tempo-memoria-identità si palesa chiaramente, in questa battuta: ma l'ambizioso obiettivo di Bartolomeo, sottrarre oggetti alla morte, si rivelerà, come si è detto, fallimentare. Il personaggio, del resto, non piace nemmeno al suo omologo, Martino Alàbiso, che, criticando spietatamente la scarsa verosimiglianza della trama e delle vicende narrate nello scartafaccio dell'amico, gli

²⁸ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018.

²⁹ *Inf.* XX 45.

³⁰ F. DI LEGAMI, *Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino. Scenari simbolici di complessità*, in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a cura di M. Cantelmo, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2004, p. 111: «Si pensi all'uso raffinato e smalzato della cecità. Compiaciuto topos classico e metafora moderna di un'invenzione attenta ai meandri della coscienza e della mente. Essa si pone come diaframma in grado di cogliere le ombre di un tempo dissestato, privo di finalità e sempre più *in limine mortis*, come si evince dalle pagine di *Tommaso e il fotografo cieco* [...]».

³¹ V. ZAGARRIO, *La moviola della memoria. Il caso Bufalino*, in «Studi novecenteschi», vol. 28, n. 61, 2001, p. 202.

³² G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani, 2016, p. 13.

rimprovera nell'epiprologo di aver sfruttato male le potenzialità del suo *alter ego*: «C'era, c'è nel mio stato una metafora che ti sfugge»³³. Quale sia questa metafora Martino lo disvela poco oltre, definendo la propria identità con un'espressione, anche questa, ossimorica: «io che fotografo tenebre»³⁴. Come il vate tebano Tiresia scruta le tenebre per predire il futuro, cogliendo istantanee di eventi spesso crudeli e tragici, così il fotografo con la propria vice-vista indaga il reale, fissando sulla pellicola, suo malgrado, realtà oscure e deviate, delle quali diventa scomodo testimone. Bartolomeo-Tiresia verrà, infatti, eliminato per aver ripreso, durante un festino proibito, l'uccisione di una ragazza, e Martino, con istinto premonitore, invita Tommaso a cambiare la fine del personaggio: «Non vorrei che la vita imitasse l'arte»³⁵. Difatti, la stessa sorte beffarda accomunerà Martino e Bartolomeo, uccisi da una motocicletta impazzita, «persona e personaggio finalmente ricongiunti»³⁶, per dirla con Camilleri, l'ultimo Tiresia sulla scena.

Il bastone, una mazza ferrata, compare sia nella descrizione di Bartolomeo-Tiresia sia in quella di Martino: nell'*Odissea* Omero attribuisce a Tiresia, tra gli elementi distintivi, un bastone, che è simbolo di regalità e attesta la veneranda sacralità del vate. In più, Bartolomeo è solito farsi accompagnare dalla sorella o da un giovane apprendista, così come il Tiresia del mito compare sulla scena della tragedia scortato dalla figlia Manto o da un ragazzo. Le suggestioni classiche, quindi, sono diverse e funzionali alla narrazione, in un gioco di rimandi che fa di Tommaso e il fotografo cieco una sorta di «Libro dei Libri»³⁷. Del resto, la cultura nutre la narrazione di Bufalino, determinando anche la condizione del romanziere: «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»³⁸, elementi che si ritrovano, in una sorta di *summa* conclusiva, in quest'ultimo romanzo.

³³ Ivi, p. 173.

³⁴ Ivi, p. 174.

³⁵ Ivi, p. 176.

³⁶ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, op. cit., p. 56.

³⁷ N. ZAGO, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno edizioni, 2016, p. 141.

³⁸ G. BUFALINO, *Morire a Roncisvalle*, in «Sigma-Rivista di letteratura», a. XVII, n. 3, 1985, p. 66.

Il Tiresia di Bufalino conserva, quindi, intatte le proprie attribuzioni tradizionali, sia pure nel contesto di un condominio di una metropoli moderna: un Tiresia colto in una delle sue numerose esistenze, secondo i dettami del mito classico. In questo personaggio, tempo, memoria e identità ancora una volta s'intrecciano in una narrazione dal finale aperto, un metaromanzo che solletica il lettore, spingendolo a perdersi fra le illusioni, a scovare allusioni e rimandi, a decifrare le fotografie delle tenebre che lo scrittore concretizza sulla pagina.

*Sabrina Borchetta e Angelo Costa*³⁹

³⁹ Il presente lavoro è da attribuire a entrambi gli autori, che insieme ne hanno definito l'oggetto e il contenuto, cercando di delineare un profilo di Bufalino colto in un suo aspetto particolare. Nello specifico, comunque, la prima parte più introduttiva è da attribuire ad Angelo Costa, mentre la seconda a Sabrina Borchetta.

«Bracconiere di ricordi»
Memoria e oblio in Gesualdo Bufalino

Il rogo dei ricordi

Ai funerali di Marta non volli assistere. Bensì al bruciamento delle cose di lei nel forno crematorio della Rocca. Il Magro era al mio fianco, e insieme seguimmo con lo sguardo le vestali, le babbucce, i tutù della sua cassapanca d'attrice, spinti dall'attizzatoio dell'infermiere a pigiarsi nella cavità del congegno, ardere, crepitare, incenerirsi. Anche un mazzetto di foto, che avrei preteso di risparmiare, seguì la medesima sorte, e fra le molte – dove era lei sulle ginocchia di un *oberleutnant* in uniforme, con una dedica dietro “a Garance”, firmata Von Tizio o Von Caio – m'inferse una fitta di baionetta nel ventre, mentre s'attorcigliava fra le fiamme e il Gran Magro la commentava (essendo che in lui ogni cosa, apoteosi o rovina, era sempre dannata, a travestirsi in parole di libri) con una citazione di cui solo dopo mi parve di poter cogliere il senso:

«così s'osserva in lor lo contrappasso»¹.

Questo brano è tratto dal sedicesimo capitolo di *Diceria dell'untore*. Marta è morta; l'io narrante e il dottore assistono al rogo delle cose che le sono appartenute. Tutto il passato della donna brucia in un istante e si riduce a un mucchietto di polvere annerita. Esce così di scena la «ciarliera Sciarazada», la «Sirena», la «Regina»² sacrificata nel gioco di vita e di morte che si conduce sulla scacchiera del romanzo. Con lei scompare la memoria di ciò che ha vissuto. Il lettore è costretto a una resa. Non potrà più districare la verità dalla menzogna, né distinguere i ricordi reali dalle «ipotesi di vite inesistite»³, dai racconti di altre vite possibili che Marta ha mescolato alle sue memorie. La verità non è più raggiungibile. L'ambiguità diventa strategia narrativa: Bufalino allude, suggerisce, ma non svela.

¹ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in ID., *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1988, p. 132. La citazione dantesca è un adattamento del verso 142 del ventottesimo canto dell'*Inferno*: «Così s'osserva in me lo contrappasso».

² Ivi, rispettivamente alle pp. 111, 86, 88-89.

³ Ivi, p. 93.

Poche pagine più avanti però, nell'ultimo capitolo, si presenta una nuova possibilità di sciogliere il mistero legato al passato della ballerina. Riemerge una traccia inaspettata e risolutiva: un intero *dossier* sulla vita di Marta. Il Gran Magro lo offre in dono all'io narrante. È un colpo di scena che riattiva la *suspence*:

Che avrei trovato – mi chiedevo – sotto la copertina delle impassibili carte intestate a Levi Marta, di Levi Tullio e Della Pergola Miriam? 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 esitai⁴.

La curiosità del lettore viene ulteriormente alimentata da una sequela incalzante di domande, per poi venire frustrata ancora una volta. Bufalino assegna un nome preciso a tale procedimento di dilatazione dell'attesa: è l'«effetto Cootie»⁵, come lo definisce nel saggio di autocommento *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, con un'espressione presa a prestito dal jazz. Come nel *Concert for Cootie* di Duke Ellington, anche qui un tema «ossessivo torna più volte ma, prima, si lascia desiderare; e quando sembra che arrivi, abortisce e si allontana, creando uno spasimo d'attesa»⁶. Con un di più di sospensione, perché l'aspettativa, protratta per tutto il romanzo, viene disattesa del tutto. Alla fine il lettore resta a mani vuote.

L'episodio del rogo dei ricordi di Marta ha una valenza emblematica per almeno due ragioni: da un lato l'io narrante sceglie intenzionalmente di selezionare le proprie memorie; dall'altro il personaggio femminile è condannato a restare senza passato. Per Bufalino «identità e memoria fanno tutt'uno»: «stravolgete la mia memoria e avrete altresì contraffatto la mia identità»⁷, annota nell'elzeviro di *Cere perse* intitolato *Lanterna cieca*. Anche il personaggio di Marta nasce da un'analogia

⁴ Ivi, p. 138.

⁵ G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Edizioni «Agorà», 1989, p. 48.

⁶ Ivi, pp. 48-49.

⁷ G. BUFALINO, *Lanterna cieca*, in ID., *Cere perse*, in ID., *Opere 1981-1988*, op. cit., p. 1021.

contraffazione. L'immagine sfuggente della ballerina rivive sulla pagina come «fantasma»⁸, come oggetto della rappresentazione obliqua e riflessa che ne propone l'io narrante. La sua alterità è volutamente filtrata dalla prospettiva interna e limitata del protagonista. La sua presenza appare e scompare in un dinamismo delle forme che è emblematicamente compendiato nella coreografia di luce e nella danza serpentina con cui si accompagna la sua prima apparizione sulla scena del romanzo. Bufalino così ne delinea la figura attraverso un chiaroscuro fatto di pieni e soprattutto di vuoti, di omissioni, di reticenze. Paradossalmente, dunque, Marta è un personaggio costruito per sottrazione: l'oblio dei dati reali permette di reinventarne l'immagine, attribuendole una consistenza tutta letteraria. Sull'ombra di Marta si proiettano altri fantasmi femminili, che risorgono dal passato dell'autore e dal serbatoio della letteratura precedente: «il prezzo da pagare era questo», si legge già nell'*incipit* di *Diceria dell'untore*, «lasciare dietro di me, dopo essermi solo voltato un momento, ogni insalvabile ombra, Sesta, Marta, Euridice, o come diavolo si chiamava...»⁹.

⁸ Sulla rappresentazione letteraria del femminile come «fantasma» cfr. D. BROGI, *Lei chi è? Forme e fantasmi del femminile nelle narrazioni novecentesche*, in *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD (22-24 giugno 2016), a cura di M. Paino, M. Rizzarelli e A. Sichera, Pisa, Edizioni ETS, 2018, pp. 17-35.

⁹ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, op. cit., p. 116. Per quanto riguarda la figura enigmatica di Sesta, nelle *Istruzioni per l'uso* lo scrittore dichiara: «Sesta ritornerà ancora in seguito (pp. 10 e 72) più o esplicitamente. Morta o bruciata viva dopo una rappresaglia tedesca (p. 72), sepolta nella calce (p. 10), ne restano poche lettere e un'ombra, in sogno» (G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso di «Diceria dell'untore»*, in ID., *Opere 1981-1988*, op. cit., p. 1288). Sesta è una donna realmente conosciuta da Bufalino: si tratta di quella Sesta Ronzon cui è dedicato il brano di *Cere perse* intitolato *La moviola della memoria*. Catturato dai Tedeschi nel 1943, il giovane Bufalino riesce a mettersi in salvo grazie all'aiuto di questa ragazza di Sacile, di cui in seguito perde le tracce. Sesta riappare nell'opera come immagine di donna salvifica. Sul rapporto tra Marta e Euridice molto si è scritto. Si rileggano, tra gli altri, G. TRAINA, *Presenze linguistiche e rematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino*, in «Siculum Gymnasium», nn. 1-2, gennaio-dicembre 1990; A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio. Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 11-19 e 43-54; M. C. UCCELLATORE, *Bufalino e il voltafaccia di Orfeo*, in «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di G. Caltagirone e S. Maxia, Cagliari, AM&D Edizioni, 2008, pp. 718-23; M. PAINO, *La stanza degli specchi: "esercizi di lettura" sui romanzi di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2015, pp. 21-22; D. STAZZONE, *Marta e la dama senza naso nella «Diceria» di Gesualdo Bufalino*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi Editore, 2016; C. CARMINA, «A noi due». *Bufalino e la sfida al lettore*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2018, pp. 30-36.

La memoria che sanguina

Una minaccia di cancellazione aleggia insistentemente su ogni vicenda ricordata e raccontata dal Bufalino narratore, e il suo *memento* si comunica con i simboli più consueti della vita che fugge: la fiamma che arde un istante per poi svanire, il fumo che si dilegua nell'aria, l'inconsistenza vaporosa di una «striscia di luce» o di «un mucchietto di polvere»¹⁰, la malattia che disfa e guasta, un «occhio che vede, stravede e non vede»¹¹. E, ancora, una lanterna magica e cieca, un palinsesto, la cera, la lavagna cancellata, l'arca scampata al diluvio, i paesaggi punteggiati di rovine¹²: tutte figure dell'oblio e della memoria assediata, di un passato che sbiadisce e che solo la scrittura può resuscitare, almeno per un momento, compiendo, come si legge in *Cere perse*, «il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere»: «Affidarsi alla pagina, come alle bende e ai balsami la mummia d'un faraone, non conosco altro modo che consenta il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere»¹³.

La scrittura può fermare e riavvolgere il tempo, metterlo momentaneamente «in posa» (non a caso *Il tempo in posa* è il titolo assegnato da Bufalino al volume fotografico su Comiso del 1992)¹⁴. Ma il «miracolo del Bis» è sempre insidiato da un rischio di impostura e di labilità. Scrivere equivale a falsificare la vita e a reinventare il passato: è al contempo impoverimento e guadagno, fraintendimento e compimento; è un «amaro farmaco»¹⁵, un'alchimia colpevole che combina insieme ricordi, menzogne e cancellature. La memoria e il suo rovescio, l'oblio, sono i temi cruciali di una scrittura che s'interroga insistentemente sulle ragioni stesse del suo farsi. Il nesso tra memoria e oblio produce un'antitesi e genera un paradosso solo apparente. I due

¹⁰ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, op. cit., p. 11.

¹¹ *Infedele è la memoria*, intervista a G. Bufalino di M. JAKOB, in «Linea d'ombra», a. XIV. n. 117, luglio-agosto 1996, p. 19 (poi in G. BUFALINO, *Opere/2 [1989-1996]*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1376).

¹² Per un confronto tra la costellazione di immagini che ricorre nell'opera di Bufalino e la catalogazione delle metafore della memoria proposta da Weinrich (H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 43-47), cfr. I. PUPO, «Una faccenda pirandelliana, oltre che borgesiana». *Sciascia, Bufalino e la fotografia*, in *Passioni della ragione e labirinti della memoria. Studi su Leonardo Sciascia*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 131-52.

¹³ G. BUFALINO, *Le ragioni dello scrivere*, in ID., *Cere perse*, op. cit., p. 823.

¹⁴ Cfr. G. BUFALINO, *Il tempo in posa. Immagini di una Sicilia perduta*, fotografie di G. Iacono Caruso, F. Meli Ciarcià, C. Arezzo, C. Meli, Palermo, Sellerio, 1992 (il volume è stato ristampato nel 2000 sempre da Sellerio, con *Introduzione* di Diego Mormorio).

¹⁵ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, in ID., *Opere 1981-1988*, op. cit., p. 295.

termini, pur contraddicendosi a vicenda, costituiscono due varianti complementari di uno stesso processo: quello che innesca il rito magico della scrittura. Ne fa esperienza il vecchio narratore di *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, che prende la parola nei capitoli caudati dal bis e nella *Preghiera, dietro le quinte* del capitolo XVII ter, sulle cui note struggenti si chiude il romanzo: «Le parole, dici... Non sono bastate, non bastano...»¹⁶. L'oblio trionfa sulle virtù salutari della memoria accecata, e l'io narrante con le sue «cartilagini di nottola esangue»¹⁷ ammette la disfatta di una scrittura incapace di trasformare durevolmente i ricordi in sogni.

Il rapporto fra ricordo e oblio acquista una rilevanza cruciale anche nell'antologia "personale", rimasta inedita e ora conservata nell'archivio della Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso¹⁸, che lo scrittore allestisce tra il 1985 e il 1986 raccogliendo brani di autori di epoche diverse sul tema letterario della memoria. Le carte dell'antologia sono conservate in una cartella di cartoncino rosa che ospita 126 fogli sciolti, ripartiti in tre fascicoli; in fronte alla cartella Bufalino ha appuntato a penna i possibili titoli da assegnare alla raccolta. Il primo titolo selezionato, e poi cassato, è *Non recidere, forbice. Piccola antologia della memoria in letteratura*. A seguire sono annotati dei titoli alternativi: *Il libro della memoria*, *Le ricordanze*, *Il sangue del tempo* (anch'esso, però, cancellato a penna); *La Memoria*; *Pro memoria* (che è anche il titolo di una poesia inserita nella prima redazione di *Diceria dell'untore*¹⁹ e successivamente posta in *incipit* alla silloge *L'amaro miele*). Ma a interessarci qui è soprattutto quel primo titolo, montaliano, poi espunto, *Non recidere, forbice*, che chiama in causa il tema della cancellazione del ricordo. In *Non recidere, forbice, quel volto*, come ha messo in luce, tra gli altri, Barberi-Squarotti²⁰, Montale

¹⁶ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, op. cit., p. 398.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. C. CARMINA, *Un'antologia "sommersa": "Il libro della memoria" di Gesualdo Bufalino*, in «Filologia e critica», a. XLIII, n. 3, 2018, pp. 371-94: il saggio pubblica e analizza i materiali inediti dell'antologia sulla memoria in letteratura, conservata nella cartella archiviata come MBG XI (1) presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso.

¹⁹ Nella prima redazione di *Diceria dell'untore* la poesia compare con il titolo *Biglietto d'ingresso*. Cfr. F. CAPUTO, *Note ai testi*, in G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, op. cit., p. 1380.

²⁰ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Letture dei "Mottetti"*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 365-66.

evoca un mito: quello della Parca che taglia il filo della vita umana, e a cui il poeta chiede di non distruggere anche la memoria dei morti. Su questa suggestione s'innesta il riferimento letterario all'immagine dantesca del tempo armato di forbici («lo tempo va dintorno con le force», si legge al verso 9 del sedicesimo canto del *Paradiso*)²¹. L'angoscia della memoria recisa si rivela uno dei nuclei ideativi dell'antologia, e dell'intera opera di Gesualdo Bufalino.

In una nota autografa, probabilmente indirizzata a Elvira Sellerio, lo scrittore esprime con vigore la sua volontà di riprodurre in copertina all'antologia l'immagine della *Memoria* di Magritte: «COPERTINA: Per la copertina suggerisci vivamente la *Memoria* di Magritte, con quella testa di statua che sanguina. Se non ha la riproduzione si ricordi che ce l'ho io»²². La testa di gesso che si dissangua nel quadro di Magritte evoca le ferite della memoria, rilanciando un'immagine già richiamata da uno dei titoli pensati per l'antologia: *Il sangue del tempo*. «Si sa qual è sulla terra la condizione dell'uomo», dichiara Bufalino in *Museo d'ombre*, «bruciare un attimo e spegnersi, fiammifero fra due bui. Ma in seno a questo frettoloso bruciare, quante minori cancellature c'insidiano, quante ombre perdiamo senza tregua, come chi si dissangua»²³. Lo stillicidio del tempo che passa intacca la memoria privata e collettiva poco a poco, brano a brano, paziente e implacabile come le camole che nel racconto *Le visioni di Basilio* sgranocchiano foglio dopo foglio i volumi messi in salvo sul monte Athos, corrompendo così le «memorie» dell'umanità e i «monumenti della scrittura»²⁴.

L'immagine del dissanguamento, che metaforicamente rimanda all'idea dei ricordi intaccati dalle «insidie del tempo che passa»²⁵ e più genericamente alla violenza della Storia, ricorre in molti dei racconti inclusi nella raccolta *L'uomo*

²¹ Sul riferimento dantesco della poesia di Montale, cfr. G. FICARA, *Montale sentimentale*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 131-35; L. BLASUCCI, *Su un noto "mottetto" montaliano: «Non recidere, forbice, quel volto...»*, in «Per leggere», a. XIII, n. 24, 2012, pp. 57-68.

²² C. CARMINA, *Un'antologia "sommersa"*, art. cit., p. 374.

²³ G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, in ID., *Opere 1981-1988*, op. cit., p. 203.

²⁴ G. BUFALINO, *L'uomo invasivo e altre invenzioni*, in ID., *Opere 1981-1988*, op. cit., p. 473.

²⁵ *Infedele è la memoria*, intervista a G. Bufalino di M. Jakob, cit., p. 19.

invaso e altre invenzioni, assemblata da Bufalino negli stessi mesi in cui lavora all'antologia²⁶.

Nei ventidue racconti dell'*Uomo invasivo* i personaggi della letteratura, del folklore, della storia convivono insieme a figure nate dalla libera invenzione dell'autore. In un'intervista rilasciata a Massimo Onofri, a distanza di anni dalla pubblicazione del volume, Bufalino ne espone alcuni propositi:

Noé, Euridice, Baudelaire, Don Chisciotte, Federico I di Borbone, Gorgia, Jack lo Squartatore, Giufà... sono per lo più, come si vede, attinti alla storia, alla letteratura, al folclore, al mito, non originali, non inediti per chi li legge. Perché tutto questo? Per il bisogno di dare almeno principio a un progetto d'impossibile attuazione data la mia età e le mie forze: scrivere, cioè, una grande Commedia storico-mitica, una specie di storia universale attraverso dei *flash* romanzeschi, nei luoghi e nei tempi più vari, ricavati dalla memoria collettiva. Una Commedia storica che naturalmente non scriverò e di cui mi piace però esprimere, di tanto in tanto, qualche brandello. Comunque sia, in questo libro io costruisco cellule di tempo credibile, di cui, cioè, esiste già una sanzione storica e mentale nel lettore. Poi vi introduco uno spaesamento, un guizzo fantastico, un ghiribizzo morale. [...] Racconti-metafore, come si vede, e neanche troppo oscuri²⁷.

I racconti dell'*Uomo invasivo* finiscono quindi per rivelarsi tessere di un autoritratto inventivo, in cui il racconto di sé si proietta e si dissolve nello specchio della letteratura e dove l'esperienza vissuta diventa narrabile solo a patto di essere trasposta in uno scenario di finzione e di riscrittura. Non solo. Il volume si propone

²⁶ Tra le tante occorrenze si pensi alla conclusione del racconto *Gorgia e lo scriba sabeo*, in cui lo scriba, per liberare il suo maestro, il retore Gorgia, uccide, una per una, le guardie di Ermocrate, colpendole con il sandalo che era appartenuto a Empedocle e che ora si macchia di «grumi di nero sangue e capelli» (G. BUFALINO, *L'uomo invasivo e altre invenzioni*, op. cit., p. 428). Un'immagine altrettanto cruda compare in *Due notti di Ferdinando I*, dove il resoconto della prima notte del sovrano che si prepara alla morte è segnato dall'emblema perturbante del sangue che sporca, «con uno schizzo scarlatto, il raso bianco d'un pantalone» (ivi, p. 433). Nell'*Uscita dall'arca ovvero il disinganno* il vecchio Noé mette da parte qualsiasi speranza di palingenesi nel momento in cui, cercando con gli occhi la colomba, «non s'avvide del falco, senti solo un frullo, uno strido e piombargli un'ombra bianca fra i piedi, spruzzargli le gambe col sangue della sua gola squarciata» (ivi, p. 463). In *Notturmo londinese* un sazio e malinconico Jack lo Squartatore, prima di uscire dalla stanza, lavandosi le braccia e le mani nell'acquaio, «dovette sfregare a lungo col temperino sui margini delle unghie, finché l'ultimo frustolo rosso ne scomparisse»: con il sangue si cancella la memoria della sua vittima, «memoria di mezzogiorni lucenti, di voci defunte e gaie, d'un chiacchiericcio irrevocabile e straziante, com'è ciascun felice o infelice minuto che passa; una memoria d'alte finestre, aperte su insegne e vetrine e organetti e bandiere ilari al vento, con un cielo misteriosamente celeste, visto attraverso il cristallo d'un boccale vuoto alzato contro la luce...» (ivi, p. 502).

²⁷ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista di M. Onofri a G. Bufalino, in «Nuove Effemeridi», n. 18, 1992, p. 17 (poi in G. BUFALINO, *Opere/2 [1989-1996]*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1332).

come un inventario di memorie letterarie: storia, mito, letteratura, invenzione, vissuto autobiografico sono posti sullo stesso piano e si mescolano insieme. *L'uomo invaso* si rivolge dunque a un pubblico raffinatissimo di «febbrili lettori»²⁸ che, come il Robinson dell'*Ingegnere di Babele*, abbiano letto “tutti i libri”, e che sappiano apprezzare una letteratura ridotta a «centone», a «sineddoche», a «un fior fiore di frantumi avvolti nella stagnola»²⁹.

Significativamente il racconto che apre e dà il titolo al libro mette in scena la storia di uomo che smarrisce i propri ricordi e, con essi, la propria identità. A narrare in prima persona è il protagonista, Vincenzino La Grua, vittima e beneficiario di una trasformazione e di un'«interdizione» «oscuramente volute», che lo trasformano in «angelo serafino, o satanuncolo»³⁰. La metamorfosi imperfetta di Vincenzino, che è una parodia in scala minore di quella di Gregor Samsa, mima il decorso di una malattia: il protagonista viene “invaso” e infettato da «una creatura abortita, che s'aiuta come può a non morire, e succhia i *suoi* succhi umani, usurpa i *suoi* ricordi»³¹.

La mutazione è annunciata dalle «sanguinazioni» che, in un primo tempo, appaiono sotto forma di «piccole stille», per poi evolversi in ulcerazioni, vere e proprie stigmate «dove il sangue s'era raggrumato in croste ardenti e livide, quasi le braci di un'amputazione»³². Vincenzino rinuncia alle proprie memorie, ma guadagna un pieno di parole, che esplose, suo malgrado, in un delirio «coprolalico»³³. Perde sé stesso per diventare un doppio dello scrittore.

²⁸ Cfr.: «Febbrile lettore, s'interrompeva di quando in quando per ricopiare una frase su un notes, indi ricominciava. Un cliente senza nome, mi dissero, ma al bar lo chiamavano Robinson» (G. BUFALINO, *L'ingegnere di Babele*, in ID., *L'uomo invaso e altre invenzioni*, op. cit., p. 465).

²⁹ Ivi, p. 467. Per un'analisi del racconto messo in relazione alla passione enciclopedica del Bufalino antologista cfr. G. TRAINA, *L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Atti del Convegno di Ragusa-Comiso (11-12 aprile 2013), a cura di G. Traina e N. Zago, Leonforte, Euno, 2014, pp. 125-50 (anche in G. TRAINA, *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino e Consolo. E oltre*, Modena, Mucchi, 2014, pp. 49-74).

³⁰ G. BUFALINO, *L'uomo invaso*, in ID., *L'uomo invaso e altre invenzioni*, op. cit., p. 408.

³¹ Ivi, pp. 409-10.

³² Ivi, p. 404.

³³ Ivi, p. 409.

Figure dell'oblio

Ma ritorniamo all'antologia inedita. Bufalino prevede di introdurre la scelta antologica con «due tre pagine iniziali di definizioni, tratte dai vocabolari più illustri delle singole lingue»³⁴. Si parte ovviamente dall'Italia, con le definizioni che compaiono nel Tommaseo e nel Battaglia. Ma ecco che accade qualcosa di inaspettato. Bufalino non si limita ad annotare le definizioni: ricopia invece per intero la voce del dizionario di Tommaseo che riporta il significato di una serie di locuzioni relative alla cancellazione della memoria. Ma c'è di più. Manipola la fonte modificando l'ordine in cui le locuzioni compaiono nell'originale, così da produrre un effetto in crescendo:

‘Cancellare la memoria’: d'uomo, d'un fatto. ‘Cancellare le memorie’, di fatti, d'affetti, d'una famiglia, d'una istituzione, d'un popolo. ‘Cancellasi la memoria dell'oggetto, e l'oggetto si cancella dalla memoria’. L'attivo ‘cancellare’, dice la volontà dell'uomo o almeno la volontaria svogliatezza. Il riflessivo dice l'effetto del tempo, de' casi, dell'umana debolezza. ‘Togliere la memoria d'una cosa’: e dalla mente d'un solo e dalla mente di tutti. ‘Togliere dalla memoria’ dice segnatamente quella memoria ch'è congiunta all'affetto. [...] ‘Perire la memoria’, è più che ‘perdersi’, dice o lo svanire presto, o l'andarsene immeritadamente, o anco la dimenticanza di meritato disprezzo che succede a fama non meritata. ‘Memoria in breve perita’. Ps. ‘Peri la loro memoria col suono de' passi loro’. ‘Anco delle cose periscono le memorie’ e questo suol dirsi con un senso di rammarico o di desiderio³⁵.

Il lungo catalogo mette il lettore in allerta. L'antologia sulla memoria si presenta subito come un libro sull'oblio. Un libro pensato in funzione della sua destinazione editoriale per la pubblicazione nel centocinquantesimo volume della collana «La Memoria» di Sellerio, curata da Leonardo Sciascia, e scritto con l'obiettivo di «contrastare quello che fra i difetti nazionali non è il minore: la debolezza o deficienza o latitanza di memoria storica»³⁶, come si legge nel risvolto di copertina battuto a macchina da Bufalino su una cartella tipometrica a righe prenumerati.

³⁴ C. CARMINA, *Un'antologia "sommersa"*, art. cit., p. 375.

³⁵ Ivi, pp. 376-77.

³⁶ Ivi, p. 372.

I materiali archiviati nel fascicolo 3 dell'antologia ospitano invece testi preparatori, stesi con lo scopo esplicito di costruire l'antologia sulla memoria, note sparse, liste disordinate di lessemi, di citazioni, di nomi di autori e personaggi. Dalla frammentazione e dal caos dello sfondo emergono però alcune parole-chiave (spesso prelevate dal serbatoio della letteratura precedente), che vengono accostate le une alle altre in catene associative, alle volte tese sul filo dell'ossimoro. Tale enumerazione caotica di parole e di spunti si addensa via via nella tessitura di un motivo coeso e riconoscibile che attraversa tutte le pagine: è il nesso memoria-oblio. Per Bufalino l'uomo è una «macchina ricordante e dimenticante che cammina verso la morte»³⁷, cioè verso il «trionfo dell'oblio totale», e la «Morte della memoria» è la «morte dell'identità»: «la memoria entra in crisi, l'identità entra in crisi. So chi sono, finché ho un passato»³⁸. Gli appunti si riempiono di riferimenti al personaggio letterario dello «Smemorato», «l'uomo senza memoria e l'uomo con due memorie»³⁹. La figura dello «Smemorato» agisce sulle pagine come una presenza “fantasmatica”, una specie di ossimoro creativo che si sdoppia nelle immagini opposte e complementari dell'«uomo senza identità» e dell'«uomo con troppa identità»⁴⁰.

Kaspar Hauser, il Sosia dostoevskiano, l'Enrico IV di Pirandello: questi i nomi che ricorrono più spesso nella frenesia combinatoria degli elenchi compilati a penna sulle carte del fascicolo 3. Il richiamo alla straordinaria vicenda di Kaspar Hauser, l'*enfant sauvage* senza memoria che compare a Norimberga il 26 maggio 1828, poi misteriosamente ucciso nel 1833, protagonista dei versi di Verlaine e di Trakl, nonché del film di Herzog del 1975, ritorna anche nell'elzeviro *Lanterna cieca*, incluso nella sezione di *Cere perse* intitolata non a caso “*Pot-pourri*” di memoria e morte. Il suo nome viene affiancato a quello dell'Enrico IV di Pirandello:

³⁷ Ivi, p. 391.

³⁸ *Ibidem*. Queste stesse riflessioni sono sviluppate in *Lanterna cieca*: «“Memini ergo sum”: mi piace ripetere. Cioè: io sono perché ricordo, io sono quel che ricordo. Il mio presente, questo infinitesimo battito d'attimo, non è che la somma e l'urgenza di tutti gli anni che ho dietro di me, il provvisorio riassunto di tutti gli attimi che lo hanno preceduto e nutrito, e, nell'atto in cui lo nomino, diventando a sua volta passato, da presente che era. Dunque è nel passato che io mi certifico e mi battezzo, identità e memoria fanno tutt'uno» (G. BUFALINO, *Lanterna cieca*, op. cit., p. 1021).

³⁹ C. CARMINA, *Un'antologia “sommersa”*, art. cit., p. 391.

⁴⁰ *Ibidem*.

Identità e memoria fanno tutt'uno. Stravolgete la mia memoria e avrete altresì contraffatto la mia identità; smemoratevi o raddoppiate la mia memoria, e io non saprò più chi sono o crederò d'essere un altro o crederò d'essere due, come Caspar Hauser per le vie di Norimberga o Enrico IV sulle tavole di un palcoscenico⁴¹.

Le vicende di Kaspar Hauser e di Enrico IV acquistano per Bufalino il senso di allegorie perturbanti che segnalano uno strappo nella compattezza dell'io: senza memoria non c'è identità. La loro ombra si allunga fino a proiettarsi sul personaggio del «ladro di ricordi» dell'omonimo racconto dell'*Uomo invaso*. Il «ladro di ricordi», «anziano» e «straniero»⁴², è un uomo senza identità, che, a causa di una caduta, ha perso la memoria: «nessun ricordo, quindi nessuna vita».⁴³ Al tempo stesso però, per contrappasso, è condannato a scontare anche un eccesso di identità: sa leggere nella mente degli uomini su cui fissa lo sguardo, rivive i loro ricordi, se ne appropria, li usurpa, li porta con sé. Costruisce il libro della sua memoria al modo di un'antologia, collezionando, raccogliendo e conservando i più bei ricordi delle vite altrui. Compie il suo furto con una «funesta letizia»⁴⁴, ma insieme con la consapevolezza colpevole di non essere né l'autore né il protagonista del proprio passato. Il «ladro di ricordi» è però, prima di tutto, un narratore. Di più è un narratore inattendibile: nel racconto si abbandona al piacere della confessione, rivela la propria storia al parroco di S***, mescolando intenzionalmente verità e menzogna. È una (forse la più inquietante) delle tante controfigure dell'autore che, come ha dimostrato Marina Paino, popolano la «stanza degli specchi»⁴⁵ di Gesualdo Bufalino. Non sorprende, allora, che sulle carte dell'antologia sul tema letterario della memoria Bufalino appunti questa annotazione: «Io ladro di ricordi, con lanterna cieca»⁴⁶.

Nella sua evoluzione la riflessione bufaliniana esibisce una continuità di lunga durata. L'indagine sulla memoria e sull'oblio cresce per accumulo e per successive

⁴¹ G. BUFALINO, «Pot-pourri» di memoria e morte, in ID., *Cere perse*, op. cit., p. 1021.

⁴² G. BUFALINO, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, op. cit., p. 488.

⁴³ Ivi, pp. 490-91.

⁴⁴ Ivi, p. 492.

⁴⁵ Cfr. M. PAINO, *La stanza degli specchi: "esercizi di lettura" sui romanzi di Bufalino*, op. cit.

⁴⁶ C. CARMINA, *Un'antologia "sommersa"*, art. cit., p. 393.

stratificazioni attraverso la dilatazione e l'espansione di un nucleo ideativo compatto già presente in *Diceria dell'untore*, laddove, nell'incipit del capitolo XI, l'io narrante non esitava a definirsi un «bracconiere di ricordi»:

Quella domenica 18 agosto è, fra i giorni della mia vita, uno dei tre o quattro che mi recito da cima a fondo, quando voglio cercare di raggiungere l'estasi di rivivermi. Mi spiego: 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. Dapprincipio mi visito da forestiero turista, con agio, sostando davanti a ogni coccio-pesto, 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! – non so cavare pensieri, io non ho una testa forte, e il pensiero o mi spaventa o mi stanca. Ma bagliori, invece... bagliori di luce e ombra, e quell'odore di accaduto, rimasto nascosto con milioni d'altri per anni e anni in un castone invisibile, quassopra, dietro la fronte... Sento a volte che basterebbe un niente, un filo di forza in più o un demone suggeritore... e sforzerei il muro, otterrei, io che il Non Essere indigna e l'Essere intimidisce, il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere...

Questa fedeltà integrale ai temi esibiti fin dall'esordio, come ha affermato Nunzio Zago, ha il sapore di una sfida conoscitiva e poggia «sempre un'ineludibile richiesta di “senso”, esistenziale e financo metafisico, che giustifica le oltranzes dello stile e che lo pone originalmente in bilico tra *High Modern* e *Post Modern*»⁴⁷. Ricordo e oblio assumono, così, la valenza di temi metaletterari. Bufalino non smette di indagare i miracoli della memoria e le vertigini della dimenticanza per svelare le contraddizioni della scrittura, che è al contempo eccesso e povertà, sempre in bilico tra parola e silenzio. A dominare su tutto sono la percezione della fuga rapinosa del tempo e il sentimento tragico della vita perennemente assediata dalla «pietosa invasione dell'Inerzia e del Nulla»⁴⁸.

Claudia Carmina

⁴⁷ N. ZAGO, *Preambolo*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, op. cit., p. 17. Su questo aspetto cfr. anche N. ZAGO, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2016, pp. 30-31.

⁴⁸ G. BUFALINO, *Shah mat. L'ultima partita di Capablanca*, in ID., *Opere/2 [1989-1996]*, op. cit., p. 597. La prima edizione del romanzo *Shah mat. L'ultima partita di Capablanca*, uscita presso Bompiani nel 2006, è stata curata da Nunzio Zago.

Scrivere la visione
Bufalino e il sentimento del colore

“Vista”, “visione”, “visibilio”: Bufalino definisce, attraverso tali paradigmi visivi, i nessi che intercorrono fra memoria e scrittura. Così, infatti, dichiara in un’intervista a Michael Jakob:

I rapporti fra memoria e scrittura sono rapporti simili a quelli degli innamorati: c’è odio, amore, tradimento, gelosia. La scrittura non riproduce e non copia la memoria, ma la fa diventare visione. [...] Ho pure delle parole per indicare questo: la *vista*, la *visione* e il *visibilio*, sono tre parole italiane che significano cose leggermente diverse. La *vista* è quella che mi consente di vedere la realtà – sia pure attraverso gli occhiali, le deformazioni che avvengono in tutto ciò che noi vediamo – perché siamo imperfetti anche come vedenti, perché di questa stanza io sto vedendo adesso un angolino, Lei con la sua testa mi nasconde dei libri o altro – è una *vista* limitata nel tempo, nello spazio e provvisoria, posso sempre vedere in modo scorretto come miope o daltonico – tuttavia è la porzione di realtà che la *vista* mi concede. La *visione* introduce invece un elemento fantastico, cioè apporta al materiale colpito dalla *vista* un’aggiunta creativa che è data da potenze nostre interiori. [...] Il *visibilio* sarebbe l’insieme di tante cose meravigliose, fantastiche, poco credibili. È una spinta ulteriore in cui, io credo, consiste il segreto della poesia¹.

Si condensa intorno a tali termini tutta la complessità del mondo visuale: in esso si raccoglie l’idea della luce, dei colori, del ricordo di essi o della loro mancanza. La loro assenza porta al bianco o al nero, a significare spesso silenzio e morte. A tal proposito c’è da ricordare che Bufalino scelse proprio a sigillo del suo sonno eterno l’antica frase riportata ad Ostia su un’epigrafe: «*Hic situ luce finitā*»². Si possono dare a questa scelta di parole le più disparate interpretazioni, ma è indubbio – in tale giudizio finale – che fosse forte, sino all’ultimo istante, il legame dello

¹ Intervista di M. JAKOB, *Infedele è la memoria*, in G. BUFALINO, *Opere/2 [1989.1996]*, a cura di F. Caputo, Milano, «Classici» Bompiani, 2007, p. 1377.

² Tradurrei: ‘Sepolto qui, al termine del [suo] giorno’; oppure ‘Sepolto qui, estinta la [sua] luce’; o forse un ancor più neutro ‘Sepolto qui, essendosi estinta la luce’. Tale scritta è riportata nella sezione *Lapidi ricopiate* all’interno di *Istruzioni per l’uso* in G. BUFALINO, *Diceria dell’untore [1981]*, Milano, Bompiani, 1992, p. 158. La si ritrova anche in G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996, p. 142.

scrittore con la luce; poi, con la fine di essa, spentisi i colori, giungono la dimenticanza e la perdita di ogni cosa³.

In Bufalino l'uso del colore non cessa mai d'essere un linguaggio e tale accentuata propensione rende la sua pagina sempre, immediatamente visiva. Si legga ad esempio questo lacerto di *Nascita del paesaggio*, in cui Bufalino ridisegna così l'isola:

Bisognerebbe volarci sopra, sull'isola, e abbracciarla con una sola veduta nel prisma intero dei suoi colori: il bruno delle montagne, il grigioferro delle sciare, il "color del vino" del mare, il giallo delle sabbie, l'insolente azzurro del cielo, il verdecupo dei castagni, il verdeargento degli ulivi, il verdeoro della Conca d'Oro... E ancora l'arcobaleno dei fiori, il biondo delle chiese e del grano, il candore delle cave e delle saline, il bianco-polvere delle trazzere... Bisognerebbe, volando a una quota minore, assecondarne studiosamente il profilo: l'alternanza di rilievi e di vallate, di splendori, ombre e foschie... Il gioco alterno di rientranze e sporgenze, di rive, scogli e speroni... Le geometrie disegnate dall'aratro sulle colline, dal vento sulle dune, dall'onda sugli arenili [...]⁴.

La luce si configura come un autentico "materiale da costruzione" della narrazione; la girandola dei colori caratterizza la varietà del panorama, esaltandolo; il ricorso all'«alternanza di rilievi e vallate», di «ombre e foschie», richiama la nota passione dello scrittore per l'arte dell'incisione e per la resa onirica della stessa. Tutto ciò ha una notevole ricaduta nella scrittura letteraria di Bufalino, tanto che larga parte dello stile e delle forme dell'immaginario dello scrittore sembrano essersi proprio modellati su questo ambito. In Bufalino e in tutta la sua opera si riscontra una costante aspirazione a trattare la materia da pittore: egli riesce a fare della descrizione un frammento pittorico, quasi a voler rendere sensibile l'immagine, forse nell'imitazione più o meno consapevole del suo maestro prediletto, il *trop peintre* Baudelaire (da non trascurare l'influsso, nella filigrana dei suoi inchiostri, di un pittore vero e proprio come Delacroix, il cui *Journal*, che Bufalino ben conosceva, mi

³ «La morte è quando uno non sente più rumori, non vede più colori»: sono queste le malinconiche parole del vecchio nella *pièce* teatrale *La Panchina* in G. BUFALINO, *Opere [1981-1988]*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1308.

⁴ G. BUFALINO, *Nascita del paesaggio*, in ID., *Saldi d'autunno [1990]*, Milano, Bompiani, 2002, p. 12.

induce a pensare alla presenza di un “sentimento del colore”⁵ nella sua opera letteraria).

Il rapporto tra scrittura letteraria e arti figurative, nello scrittore di Comiso, è un ambito non solo poco esplorato dalla critica⁶ ma anche poco conosciuto. Fino ad oggi sono stati, infatti, presi in analisi numerosi altri aspetti della sua opera, da quelli tematici – la memoria, il sentimento del tempo e della morte, o la vita vagheggiata, vissuta entro luoghi d’immunità – ad altri, quali la musicalità della parola o il prezioso e colto approccio con le traduzioni. Percorrendo larga parte della sua opera alla luce di questa particolare sensibilità e indagando appunto il rapporto con il mondo delle arti figurative, fatto di contaminazione e complementarietà, si delinea un inedito e affascinante “riessere” dello scrittore. Il *primum* sembra, pertanto, risiedere proprio nell’immagine accesa di vivido colore e accolta con la più aperta disponibilità del senso e del sentimento.

Già nelle *Istruzioni per l’uso di Diceria dell’untore*, a proposito dei colori, Bufalino scrive della loro invasiva e necessaria presenza nel mondo: «E dopotutto il registro alto, lo scialo degli aggettivi, l’oltranza dei colori, mi pareva, e pare, il modo che ci resta per contrastare l’ossificazione del mondo in oggetti senza qualità, e per restituire ai nostri occhi ormai miopi il sangue forte delle presenze e dei sentimenti»⁷.

Per Bufalino, l’abbandono all’esperienza del colore è primordiale: i colori, immediati e vivi, sembrano voler persuadere dell’esistenza degli oggetti e «lo scialo degli aggettivi» di cui egli scrive si configura come una probabile soluzione contro una temibile minaccia: «l’ossificazione del mondo». A tal proposito, così si riscontra in una significativa pagina di *Argo il cieco*:

Scorrere in un tempo fermo, tuttavia, è possibile mai? E viceversa, ricchi solo di parole, armati solo di parole, come sospendere il tempo? Scrivendolo, forse? Parole, mi servivano, dunque: magari più aggettivi

⁵ Di «sentimento del colore» scrive Delacroix nelle pagine del suo *Journal: Eugène Delacroix. Diario. 1822-1863*, a cura di L. Romano, Milano, Abscondita, “Carte d’artisti”, 2004, p. 82.

⁶ Ad eccezione del saggio di N. ZAGO, *Bufalino e le arti figurative*, in ID., *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni/ Fondazione Gesualdo Bufalino, 2016, pp. 189-204.

⁷ G. BUFALINO, *Istruzioni per l’uso di Diceria dell’untore*, op. cit., p. 178.

che sostantivi. Per contrastare l'ossificazione del mondo, gli oggetti senza qualità, i gesti senza passione... Come già da bambino, quando le cercavo nel vocabolario, e ciascuna sembrava una dea che nasce dal mare. Parole inventate e tempo sospeso: questa la mia ricetta per essere felice. Del resto, sin da prima, al tempo delle elementari, l'avevo scoperto ogni lunedì in una pagina del *Corriere dei Piccoli*, a un chioschetto di fronte alla scuola. Qui m'incantavo a guardare dietro Mio Mao i verdi prati, l'azzurro del cielo, i rossi tetti, tutto un paese angelico dove il tempo era morto ma morire non si poteva. Da allora ogni sillaba mia cerca Arcadie dipinte, senza un grumo d'umano, con una cascata ferma a mezz'aria, un mulino dalle pale immobili, un ramarro fra due pietre, addomesticato al sole: una pace. In un mattino che non diventerà mai mezzogiorno⁸.

Qui immagini e colori sembrano finti e paiono avere un'esatta funzione: voler fermare il tempo. Ma il tempo corre e scorrendo scarnifica, va perdendosi lo smalto delle cose finché delle stesse non restano che nude essenze. Nel brano sopra riportato i colori, nella loro essenzialità, sembrano dunque sostituirsi al linguaggio delle cose e ciò avviene in numerosi luoghi dell'opera⁹; essi hanno in sé una dimensione primitiva, di *naïveté*: il rosso dei tetti, il verde dei prati, l'azzurro del cielo riportano a una dimensione primordiale, sono essi stessi di una semplicità primigenia, naturalmente immediata; da lì nasce il linguaggio delle cose ed esattamente da quel punto si dà avvio alla ricerca della parola per fermare il tempo. Lo stesso Bufalino dichiara d'altronde:

...ho cercato di vincere l'angoscia con le euforie dello stile, cioè innalzando lo stile e innamorandomi delle parole ho cercato in qualche modo di medicare le ferite della vita, le ferite e l'angoscia della vita. In sostanza per me la scrittura è soprattutto una medicina¹⁰.

Un farmaco, la scrittura. Importante a tal proposito soffermarsi su un preciso aspetto: il termine greco φάρμακον, oltre alla bivalente e nota significazione di

⁸ G. BUFALINO, *Argo il cieco* [1984], con introd. di M. Onofri, Milano, Tascabili Bompiani, 2006, pp. 68-69.

⁹ Queste le parole di un colloquio immaginario fra la madre e il padre di Dino (Gesualdo): «Guarda noi... Noi non abbiamo libri nella memoria ma fatti, facce, la vita. Nel cuore e sulla lingua ci vengono sentimenti d'impulso e parole immediate, i nostri colori sono il nero del vino, il bianco della ricotta, il rosso del sole, l'azzurro del cielo e del mare»: in G. BUFALINO, *Calende greche*, in ID., *Opere/2* [1989.1996], op. cit., p. 106: i colori qui evocano una natura *naïf*, primitiva, vista con gli occhi immacolati e vergini degli antichi o dei bambini.

¹⁰ M. JAKOB, *Infedele è la memoria*, intervista cit., p. 1382.

‘medicinale, veleno’ e ‘contravveleno, antidoto’, racchiude in sé un terzo, quasi recondito significato, quello di ‘tinta, colore’. La scrittura, come afferma e scrive più volte Bufalino, è dunque *farmaco* che può aiutare a lenire le durezza della vita, è vernice che copre. I colori nascondono, “celano” (come suggerisce anche l’etimologia del termine)¹¹, come se fossero privi di un’intima essenza e fossero piuttosto solo smaltata, brillante, corrusca parvenza: tanto che l’autore, delle volte, arriva persino a tacciarli di «arroganza»¹². D’altronde è lui stesso a dichiarare in un’intervista che la sua ambizione «non è quella di cercare il cuore delle cose, ma il loro travestimento, il loro abito d’arlecchino»¹³.

Un’attività di ricognizione e schedatura dei luoghi di un vasto versante della sua produzione narrativa e saggistica, la lettura di materiale epistolare inedito e la perlustrazione tra manoscritti e dattiloscritti presso la Fondazione Bufalino di Comiso mi hanno incoraggiato ad indagare tale aspetto dell’opera bufaliniana, permettendomi infine di constatare che in Bufalino non c’è testo che non contenga almeno un riferimento a un pittore o a un’opera d’arte, dipinto, incisione o scultura.

All’interno dei testi appartenutigli e tutti conservati presso la Fondazione è possibile ritrovare, inoltre, i segni che lo scrittore andava disseminando ovunque nelle sue letture: dalle pieghe (“orecchiette”) alle sottolineature, da un segnalibro rinvenuto in un’esatta pagina ad un tratto di matita, niente si è mai rivelato casuale. Ad ogni “traccia” lasciata corrisponde infatti sulla pagina una suggestione visiva, si riscontra un riferimento alla pittura, o balza agli occhi un uso espressionistico e anche simbolico dei colori. Bufalino prediligeva, di un autore o artista, la lettura dei diari e

¹¹ «L’origine etimologica del termine it. *colore* (analoga al fr. *couleur*, allo sp. *color* e all’inglese *colour*, mentre il ted. *Farben* ha altra provenienza) pone di per sé una questione interpretativa importante: infatti, la parola lat. *Color* discende dalla radice KEL (presente anche nelle aree celtica e germanica), che significa ‘nascondere’ (da cui ‘celare’ e ‘occultare’), ed è legata all’antico verbo lat. *colere* (‘far nascondere’, causativo di *celere*), da non confondere col più noto *colere* (‘coltivare’, dalla radice kwEL). Dunque il colore sarebbe ciò che ha il potere di nascondere l’essenza di una cosa, ricoprendola»: cfr. *Colori in Dizionario dei temi letterari*, vol. I, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli e G. Fasano, Torino, UTET, 2007, p. 161.

¹² Riguardo alla pittura di Guccione, Bufalino scrive della finzione necessaria del colore: «È come se lo sguardo di Piero [...] riuscisse ogni volta a scoprire dietro l’arroganza delle apparenze le angeliche linee di forza, gli scheletri portanti dell’universo, coperti dai colori come gli scogli dal flutto...», in *L’estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, p. 19.

¹³ Dall’intervista di M. ONOFRI, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, 7 marzo 1992, contenuta nel numero monografico «Nuove Effemeridi», a. V, n. 18, 1992, p. 24.

dei carteggi e dalle loro parole mutuava espressioni, stilemi e immagini, riversandoli poi più o meno consciamente nella propria scrittura. Ripercorrendo tali testi per individuare le fonti cui lo scrittore attingeva mi sono imbattuta negli *Scritti d'arte* di Baudelaire, nel *Journal* di Delacroix e di Monet o nelle lettere di Van Gogh: è possibile dedurre che nell'opera figurativa Bufalino riconosca quasi un luogo privilegiato dello spirito, ritrovandovi una ricchezza maggiore di quella trasmessa dalla sola parola.

Sulla base di concreti stimoli forniti dai testi è possibile attribuire un'attenzione particolare al valore del colore e alla sua interpretazione. Una dicotomia fondamentale passa attraverso la storia dei colori¹⁴: da un lato, infatti, essi sono considerati come rivelazione dell'essenza delle cose; dall'altro la loro inafferrabile mutevolezza appare quasi come una falsificazione. Bufalino utilizza il colore non solo per le sue complesse trame simboliche, ma per la sua plastica virtù di definire un personaggio, descrivere un ambiente, tracciare un'atmosfera o interpretare un sentimento. Anzi, attinge a piene mani al mondo dell'arte. Subito qualche esempio:

Dunque bisogna dirtelo: ti amo. Con stupore, raccapriccio, vergogna, lo dico e ridico: ti amo. E potrei anche farne a meno, per quello che ti riguarda. È un'infezione mia, un disordine mio, tu c'entri per caso, per esserti trovata accanto a me una volta, su quella terrazza d'amici: davanti a uno spettacolo di luminarie, e averne accolto il barbaglio sulle guance puerili, sulla figura di cherubina. Un'angela cherubina mi paresti, scesa da una pala d'altare per venire a godersi i fuochi¹⁵.

In *Argo*, per descrivere muliebri beltà, così le evoca: «Chiese, d'un bel barocco carnale, con tonde dritte colonne, le gambe sputate di Maria Venera»¹⁶; o in un altro luogo dell'opera ricorre ancora una volta alla completezza della bellezza tutta classica: «Cecilia, al mio fianco, gambe doriche e testa corinzia»¹⁷.

¹⁴ Si percorrano le teorie di Goethe o Kandinsky sino agli studi di BRUSATIN (*Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1983) o alle indagini di PASTOUREAU (*Le petit livre des couleurs*, Points Seuil, Éditions du Panama, 2005; *Blu e Nero*, Firenze, Ponte alle Grazie, rispettivamente 2002 e 2008).

¹⁵ G. BUFALINO, *Calende greche*, in ID., *Opere/2 [1989.1996]*, op. cit., p. 134.

¹⁶ G. BUFALINO, *Argo il cieco*, op. cit., p. 19.

¹⁷ Ivi, p. 93.

Il fulgore cromatico e la presenza della luce che esalta le forme sono determinanti nelle prime opere, ma progressivamente il colore sembra prosciugarsi e lasciare spazio all'«ossificazione» tanto temuta. “Espressionista” può definirsi *Diceria dell'untore* (1981) per il nervosismo e le tinte livide che caratterizzano le sue pagine. Il 25 novembre 1981 Attilio Bertolucci così scriveva a Gesualdo Bufalino: «Caro Bufalino, [...] Sono stato, per mezzo di Siciliano, uno dei primi lettori della *Diceria*: con tutto il sangue che lo macchia, è un'opera che aumenta la nostra vitalità. L'effetto del sangue, meno innocente, del *Macbeth* di Verdi»¹⁸. Il grande poeta parmigiano indovinava sin da subito un aspetto centrale di *Diceria dell'untore*, ossia l'innegabile violenza visiva. La funzione plastico-costruttiva del colore, da intendere come elemento strutturale della visione, si dispiega pagina per pagina lungo tutta la *Diceria* e la bellezza quasi demoniaca del colore rosso si accompagna spesso a quella naturalmente inquietante del nero. Se Bufalino avesse avuto la libertà di scegliere le illustrazioni per la copertina, le avrebbe certamente individuate quasi tutte nella pittura espressionista. Questa non è, tuttavia, una suggestione visiva basata solo su un'impressione immediata: lo stesso Bufalino, in margine a una lettera scrittagli da Elvira Sellerio il 30 gennaio 1990, appunterà con la biro una serie di nomi di artisti e di correnti pittoriche. Solo un nome resta purtroppo ad oggi indecifrabile (nonostante i reiterati sforzi di decifrazione, se ne comprende appena la lettera iniziale: “A [...]”¹⁹). Molto probabilmente i nomi appuntati in margine alla lettera, scritti quasi come fossero un elenco, erano idee di Bufalino da suggerire per una copertina: «Abatellis, Ensor, David, Espress., A.[...], Soutine, Schiele»²⁰. Il *Trionfo della Morte* è indubabilmente un emblema di *Diceria*²¹: «Fuggimmo, [...] scansando, non si sa

¹⁸ Presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso sono conservate due lettere di Attilio Bertolucci.

¹⁹ Una valida congettura mi è stata suggerita da Nunzio Zago, direttore scientifico della Fondazione Bufalino: la parola potrebbe essere “Anagrama” e si potrebbe collegare al nome della casa editrice spagnola (Anagrama, appunto) che pubblicando *Diceria (Perorata del apestado)*, 1983 ha utilizzato come immagine da copertina un'inquietante opera di Carlos Mensa dal titolo *La visita*. Il soggetto dovette piacere a Bufalino, se egli stesso la ripropose fra le illustrazioni che corredano il testo di *Qui pro quo*.

²⁰ La Casa Editrice Sellerio pubblicherà il volume *Diceria dell'untore* per la collana «Il Castello», nel 1990, riportando in copertina un particolare della *Danza della vita* di Edward Munch, opera del 1916. Nella scelta di questa immagine torna in forma moderna la metafora medievale della vita come danza, tema sotterraneamente presente in *Diceria*.

²¹ V. ABBATE, *Intorno al Trionfo della morte*, in «Kalós – Arte in Sicilia», Anno 19, n. 3 – luglio-settembre

mai, quel che restava di Palazzo Sclàfani, e l'affresco che parlava di noi, se era sopravvissuto alle bombe, con l'amazzone senza naso, armata di frecce, galoppante in trionfo su un'ecatombe d'illustri e d'oscuri»²². Con queste parole viene descritta la morte su un cavallo scheletrito dal protagonista di *Diceria*. La pittura, che non risparmia connotazioni di realismo esasperato e che risulta infine essere più espressionistico che oggettivo, rende magistralmente lo spavento, l'orrore, l'anelito alla fuga ma anche il senso dell'ultima attesa dei protagonisti dell'affresco, narrando figurativamente lo sgomento dei due personaggi di *Diceria*.

Il pittore Soutine, nella sua pittura, smonta i piani restituendo la vertigine e la confusione dei sogni (si pensi all'incipit di *Diceria*); in Schiele c'è una nevrastenia simile al tratto stilistico che caratterizza l'intera narrazione, e la sua pittura dolente e macerata ben si adatta a certe atmosfere di *Diceria*; in Ensor le maschere colorate hanno cucita addosso una tensione espressiva insostenibile, nonostante la loro apparente inespressività: ricordano i volti del popolo della Rocca, i malati di *Diceria*; in una significativa pagina del romanzo l'io narrante seguirà con lo sguardo Marta che danza, ma gli occhi di lei lo schiveranno, chiudendosi «infine nell'attimo in cui uno scoppio di tosse, secco come uno sparo, la piegò in due, la sconvolse, inchiodandole sulla faccia una maschera sdrucita di vecchia»²³. Sembra a questo punto che si materializzi la pittura di Ensor: Bufalino doveva esserne particolarmente attratto e forse immaginava uno dei due disegni da mettere in copertina, se ha conservato alcuni ritagli della pittura di Ensor, *Maschere* e *La morte che insegue il gregge degli umani*²⁴. In tale pittura, maschere e scheletri animati sono i personaggi

2007, p. 30; per il senso di disfacimento e rovina cfr. L. WEBER, *Stratigrafie mitologiche nel tema figurativo del Trionfo della morte: i casi di D'Arrigo e Bufalino*, in «Schede umanistiche – Antichi e Moderni», XXXIV/2, pp. 127-47.

²² G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, op. cit., p. 63. In alcune pagine del *Fiele ibleo* Bufalino parla del *Trionfo della morte* di Palermo: «E ancora, nei musei, le collezioni d'arte, le sculture, le pitture (fra tutte quel *Trionfo della morte* d'ignoto, dove una morte cavallerizza punta le sue frecce fatali su un'umanità condannata, senza distinzione di rango e di età, pietrificando le vittime in una smorfia di supremo stupore», in G. BUFALINO, *L'altra Palermo*, in ID., *Opere/2 [1989.1996]*, op. cit., p. 1013.

²³ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, op. cit., p. 40.

²⁴ Questi ritagli di immagini a colori (senza testo) si trovano all'interno del grande fascicolo dedicato a James Ensor e facente parte della collana «I maestri del colore» appartenuta a Bufalino e conservata presso la Fondazione.

privilegiati di una personalissima *comédie humaine* grottesca, i cui colori e la cui aggressività hanno spesso un'evidenza marcatamente espressionistica.

Cromie squillanti ma decisamente meno drammatiche si riscontrano nelle atmosfere di *Argo il cieco* (1984): pagine che sembrano piuttosto rientrare in una caratterizzazione “impressionista” anche per il valore che viene dato alla luce. Zago sottolinea la luminosità e l'acceso cromatismo di *Argo il cieco*, «diario di un inatteso risarcimento improntato a un vitalismo di cui lo scenario modicano – spesso *en plein air*, con la “pietra bionda”, “carnale”, del suo barocco, con la “qualità rara” della sua luce estiva – è l'espansione metonimica»²⁵. Anche Prete definisce *Argo* una *recherche* «cromaticamente più densa e sensuale»²⁶: lo smalto e la voracità visiva delle pagine di questo romanzo sono gli elementi maggiormente rilevanti, sebbene vadano alternandosi all'ambientazione desolata e melanconica in cui si muove l'io-scrittore, all'immagine cioè del protagonista maturo che vive ormai solo nel grigio dei suoi ricordi²⁷. La luce delle pagine di *Argo* è la luce di Monet e di Vermeer: l'uno coglie nei suoi pulviscoli i passaggi del tempo; l'altro cerca di fissare, anche solo per un attimo, il guizzo del minuto. In *Preghiera dietro le quinte*, con la quale si chiude il romanzo, l'io scrittore implora al “minuto d'oro” di “non cadere”, che l'attimo venga blindato: è questo il potere del pennello di Vermeer, come ricorda Trucchi²⁸.

²⁵ N. ZAGO, *Argo il cieco: una storiella balocco*, in ID., *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, op. cit., p. 98.

²⁶ A. PRETE, *Frammenti di una 'recherche' mediterranea*, in «Il Manifesto», 28 agosto 1985.

²⁷ «Ecco: ora so dove sono, chi sono; so cosa vuol dire questa riga grigio-topo, d'una mestizia già novembrina, che da un minuto è passata fra le lamelle della veneziana [...]»: G. BUFALINO, *Argo il cieco*, op. cit., p. 108; «En el gris está el cansancio de la vida»: «Nel grigio risiede la stanchezza della vita»: così Bufalino traduce una *grueguerías* di Ramon Gomez de la Serna. Cfr. A. FABIANI, *Dalla seduzione della lettura alla traduzione: Bufalino e gli sghiribizzi di Ramón de la Serna*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Bufalino», Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 118. Cfr. anche A. FERRARO, *Bufalino traduttore di Ramón Gómez de la Serna: analisi delle scelte traduttive*, in «Diacritica», Anno II, fasc. 5 (11), 25 ottobre 2016, pp. 131-56.

²⁸ «[...]». Tutta l'arte di Vermeer altro non è che questo bloccare l'attimo, questo fare di ogni cosa, anche la più sanamente concreta e banalmente viva, di ogni precario e mutevole spettacolo quotidiano – sia uno sguardo trepido o fuggevole, sia un gesto furtivo, o il luccicare di una perla o il raggio più intenso del sole tra le nubi – qualche cosa di fisso, di eterno. La luce, la mutevole luce degli alti cieli ventosi dell'Olanda è appunto questo mezzo pittorico, e più metafisico, di fissaggio. Ed è grazie a questa luce che Vermeer riunisce lo spazio e il tempo. Che immobilizza l'aneddoto, che rende imperitura la più effimera e fragile apparenza [...]: L. TRUCCHI, *Vermeer e l'arbitrio del colore*, in «La fiera letteraria», 1966, in *Vermeer*, presentazione di G. Ungaretti, «I classici dell'Arte», edizione speciale per il «Corriere della sera», Milano, Skira/Rizzoli, 2003, p. 171.

Se dunque l'arte di Vermeer è incantare il tempo, «fare di ogni cosa, anche la più sanamente concreta, banalmente viva» – “un'arancia” – «di ogni precario e mutevole spettacolo quotidiano» – “una nuvola” – qualcosa di eterno e fisso, la sua pittura pare adeguarsi alle parole di Bufalino, che amava il pittore di Delft per la luce metafisica in grado di fissare la realtà. Se con Monet la vita è festosa e porta con sé colori pieni e gioiosi, se nell'evocazione di felici scorci paesaggistici si concentrano un insieme di sensuali sollecitazioni visive che caratterizzano il fluire degli avvenimenti di gioventù – danze vorticose e corse nei prati, tutto squisitamente, precisamente impressionista, mutevole – è alla fine della gioventù che viene supplicato l'arrestarsi del “minuto d'oro”. Proprio in questo punto si incontrano Monet, nel suo mondo di cangiante e luminosa bellezza, e Vermeer nel battito di luce che ferma le cose. Come scrive Traina, infatti, «l'infelicità è il passare del tempo, il mutamento: è, insomma, la vita come itinerario verso la morte»²⁹.

Le *Menzogne della notte* (1988) si collocano in area caravaggesca per la continua ricerca di contrappunti luce/ombra. Da notare che l'incipit riporta una tonalità che più volte ritornerà nell'opera bufaliniana: il viola e cremisi. Spesso nelle pagine bufaliniane la pagina prima si inverniglia con la tinta del cremisi – il colore del rosso, del sangue, della vita – e poi si addensa, coagulandosi nel colore viola, quasi a significare la quiete dell'ocaso, la fine di un'esistenza, lo spegnimento delle luci della ribalta. Si prenda l'incipit delle *Menzogne della notte*:

«A pancia vuota non sarà un bel morire», si lamentò. «Così di buon mattino, poi! Quando la luce ci appassiona di più...». Saglimbeni gli diede ragione nei suoi soliti poetici modi: «In effetti il tramonto sarebbe un'ora più acconcia. Col mezzo lutto, le nuvole basse, le ombre cremisi e viola che persuadono umanamente alla quiete. Così, viceversa, ci parrà di subire un insopportabile sfratto»³⁰.

²⁹ G. TRAINA, «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 36.

³⁰ G. BUFALINO, *Le menzogne della notte* [1988], con introduzione e note di N. Zago, Milano, Tascabili Bompiani, 2003, p. 5.

La tinta scelta per questo incipit è decisiva e fondante: il «cremisi e viola» materia il tramonto e pare che sostanzi la scrittura stessa di Bufalino³¹. D'altronde, nelle *Menzogne*, la vicenda che sta per essere narrata riguarda l'ultima notte di quattro prigionieri condannati a morte. «Cremisi e viola» simboleggia forse la compenetrazione di luce e lutto, la scomparsa mentre ancora per un solo attimo siamo. La prosa a cui Bufalino anela, lo confessa egli stesso in un aforisma – «Inventare un colore di prosa che stia tra il cremisi e il viola»³² – vuol dire e saper raccontare questo attimo di luce e terrore. Tale aspetto riconduce a Caravaggio e alla sua pittura, tempestosa e crepuscolare: a Caravaggio «interessavano i corpi, le ombre, le luci filtrate, non quelle diffuse»³³, scrive di lui Praz; infatti, le luci delle *Menzogne* sono filtrate, non c'è più alcun ricordo dei pulviscoli luminosi di *Argo* ma piuttosto a prevalere ora è l'ombra; o meglio, come in alcune opere caravaggesche, «i colori sono sbiaditi, come stagnanti in una luce morta, senza raggio»³⁴. Forse anche per questo motivo lo stesso Bufalino definisce *Le menzogne della notte* «un Decamerone carcerario e notturno, caravaggesco»³⁵, perché Caravaggio ha lasciato, come nota Guttuso, «l'idea della pittura come affermazione della verità delle cose, coscienza della vita e della morte»³⁶. Le figure delle *Menzogne*, inoltre, sono caravaggesche perché lampeggiano a squarci, mentre la gran parte dei loro corpi affonda nel buio. Una recita da teatro si svolgerà lungo tutto il romanzo: è di colore cremisi il sipario che presto calerà sui protagonisti di questa storia, mentre il Governatore chiede come se stesse declamando di fronte a una platea: «Io, chi sono? Noi, gli uomini, chi

³¹ In altri luoghi della sua opera Bufalino ricorre a questa tinta: «... ecco finalmente [...] un liquido lagno di sassofono insinuarsi nell'orecchio [...] *Mood indigo*, e lo studente vi impara il colore della sua vita, un colore cremisi e viola di cui s'addobba regalmente i pensieri»: G. BUFALINO, *Calende greche*, op. cit., p. 44. Tale tinta è accostabile anche all'inquietante bellezza dell'ibisco, fiore caro a Bufalino. Basti pensare alle parole di Alvise in *Argo*: «Era mezzogiorno, raggiungemmo Alvise al riparo d'una siepe d'ibisco. Aveva in mano un fiore, ci mostrò i cinque cunei d'ombra annidati nel cuore dei cinque petali rossi. “Non durerà” ci disse. “Fra qualche ora si chiuderà, sarà solo un cappuccio di rughe. Dura poco, l'ibisco».

³² G. BUFALINO, *Il malpensante*, in ID., *Opere 1981.1988*, op. cit., p. 1123.

³³ M. PRAZ, *Caravaggio*, in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Meridiani Mondadori, 2002, p. 858.

³⁴ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana. Da Michelangiolo al Futurismo*, Firenze, Sansoni, 1997, p. 239.

³⁵ M. ONOFRI, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, op. cit., p. 26.

³⁶ *Caravaggio*, Presentazione di R. Guttuso, «I classici dell'Arte», edizione speciale per il «Corriere della sera», Milano, Skira/Rizzoli, 2003, p. 23.

siamo? Siamo veri, siamo dipinti?»³⁷. In queste parole il concetto di “dipintura” sembra essere l’equivalente di una finzione, contrapponendosi alla “verità” dell’essere, alla sua autenticità; qui torna il significato di cui s’è detto poco sopra, ossia la parola “colore” che contiene, in grazia della sua radice etimologica, il termine “celare”: i colori che nascondono rivelando, ancora una volta come in una pittura di Ensor, «nasi di carnevale su teschi colmi di buchi e d’assenza...»³⁸.

Proseguendo di opera in opera, è riscontrabile una progressiva spoliatura del colore e dell’immagine fino al nudo ed essenziale ultimo, incompleto romanzo. Certamente la scrittura di *Qui pro quo* (1991) non è più tumefatta e funeraria come quella di *Diceria*; il Bufalino di *Qui pro quo* non è lo stesso giocoliere di parole di *Argo il cieco* né sembra esserci più alcuna ombra dell’impresiosità prosa delle *Menzogne*. «Leggendo l’opera di Bufalino si è portati a individuare non solo dei caratteri specifici per i singoli scritti, ma la presenza di diversi momenti e fasi creative», scrive Corti³⁹. È pur vero che Bufalino stesso, a proposito della sua opera, ha parlato di «un’unica e sfaccettata e tautologica prosopopea», ma è altrettanto vero che già sin dalle *Istruzioni per l’uso di Diceria dell’untore* si riscontra una vera dichiarazione di poetica. Come s’è già detto, egli scongiura «l’ossificazione del mondo» con l’esuberanza dello stile: è sempre l’immagine, con la sua presenza, o sono i colori in tutta la loro vivace immediatezza a persuadere dell’esistenza degli oggetti, della concretezza del reale. Nel momento in cui i colori sembrano venire lentamente meno, questa persuasione comincia a vacillare: nel mondo di Bufalino sembra abbia inizio un lento processo di desertificazione attraverso la progressiva perdita, appunto, del colore, l’uso di un linguaggio più asciutto e di una parola sempre più nuda. In *Qui pro quo* i colori sono certamente ancora presenti e appaiono in alcune (rare) rievocazioni liriche che richiamano cristalline marine guccioniane:

³⁷ G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, op. cit., p. 129.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Introduzione a G. BUFALINO, *Opere 1981.1988*, op. cit., p. XI.

Non osavo confessarlo per prudenza e scaramanzia, ma di fronte a quella tavolozza di glauchi, di turchini e celesti, fiorita appena di lievi canizie, mi convincevo facilmente d'essere felice e magari lo ero davvero. Non per niente da allora, se mi chiedono il colore della felicità, io rispondo: azzurro e bianco⁴⁰.

Nella pagina bufaliniana entra in scena il bianco, che è, sì, il colore della felicità per la protagonista, ma che nella descrizione che lei stessa ne dà adombra, più che un'idea di felice candore, l'idea di un colore luttuoso:

insaponati di calce non solo gli intonaci e stipiti, ma persino i tronchi degli alberi, dal mezzo in giù; di lino coloniale, da capo a piedi, la divisa che l'anfitrione imponeva ai commensali, la sera; immacolati i teli da bagno dentro cui s'avvolgevano le madame, prima di stendersi sulla rena, come fantasmi a riposo, per asciugarsi i capelli [...] ⁴¹.

In *Tommaso e il fotografo cieco* (1996) il colore sembra quasi del tutto essere scomparso; o perlomeno, quando ci sono, i colori sono spenti e stanchi: se in *Argo il cieco* il paesaggio veniva paragonato a un «bel Monet giovanile» (metafora antonomastica, precisa Zago ⁴²), che richiama a sé tutta la gamma delle brillanti tinte impressioniste, il «quartiere di periferia» dove abita il protagonista-voce narrante Tommaso Mulè è accostato a «un mediocre Sironi» ⁴³. Nel romanzo si definiscono atmosfere di solitudini, di spazi infiniti e abbandonati: sono i paesaggi urbani, soggetti preferiti sia nella pittura di Utrillo che in quella di Sironi, citato d'altronde dallo stesso Tommaso, che nomina il pittore – di cui Argan sottolinea «la concisa asprezza espressionistica» ⁴⁴ – utilizzandolo come corrispettivo figurativo

⁴⁰ G. BUFALINO, *Qui pro quo* [1991], con uno scritto di G. Traina, Milano, Tascabili Bompiani, 2003, p. 22. Forse in questo passo c'è il Bufalino più autentico di *Qui pro quo*, che ricorda un'antica poesia dal titolo *L'attesa*: «La roccia arida or vive di sorrisi/ sotto quel manto candido di fata,/ sotto quel lembo cerulo di cielo./ Io dall'anima fredda, arida, scabra, senza un amore o un desiderio stanco,/ aspetto invano sulle scarne labbra/ lo sbocciare d'un fiore...azzurro...bianco»: G. BUFALINO, *I languori e le furie. Quaderni di scuola* (1935-38), Valverde, Il Girasole, 1995, p. 69.

⁴¹ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, op. cit., p. 22.

⁴² N. ZAGO, *Bufalino e le arti figurative*, op. cit., p. 201.

⁴³ G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc*, op. cit., p. 90.

⁴⁴ C. G. ARGAN, *Storia dell'arte italiana. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1998, p. 342.

dell'ambiente in cui vive. Gli spazi urbani sono – suggerisce Negri – non solo compresi ma intimamente rivissuti, e «ricreati attraverso il filtro della solitudine e della malinconia»⁴⁵. Inoltre, «le occhiaie vuote» delle finestre che si riscontrano sia nei paesaggi urbani di Utrillo che in quelli di Sironi, nonché nelle parole di Mulè, rivelano l'assenza della vita umana, il silenzio che si può toccare, una desolata ambientazione.

I colori che prevalgono in queste descrizioni sono fermi e monotoni: una berlina è «colore lenticchia»⁴⁶; gli occhi del protagonista, sbilenco *flanêur* dei giorni nostri, si fermano a fissare «il colore neutro, immobile del selciato»⁴⁷; le case hanno dunque, come detto sopra, «occhi-finestre ora ciechi ora sgranati, nel giallore delle corrose, scalciate, scheletriche murature»⁴⁸; esse riportano le screpolate rugosità come i muri delle case di Utrillo, muri fatti di tinte fangose, striate e sbavate dalle colature. Bufalino come Utrillo, insomma: nella pittura del francese «case e strade si allineano in un ordine ingenuo ma prospetticamente esatto, il loro aspetto banale, l'atmosfera ferma che le circonda, la loro stessa disadorna verità sono di una rara forza evocativa»⁴⁹.

Bufalino doveva essere parecchio attratto dall'arte disperata di Utrillo tanto da conservare articoli di giornale in cui viene spiegato il cosiddetto “periodo bianco” dell'artista: «quando cioè egli usava il gesso per rendere i toni delle vecchie case lebbrose di Montmartre; tentò perfino di imitare il livido aspetto di quelle mura utilizzando della autentica muffa»; e, ancora, si legge in un articolo conservato dallo scrittore:

Per colmo di stravaganza [Utrillo] ha la mania di mescolare ai vari colori il gesso che stende in uno spesso strato sulla tavolozza e spiccica poi sulle tele. È il suo cosiddetto periodo bianco. Quel gesso gli consente di

⁴⁵ *Utrillo*, testo a cura di R. Negri, Milano, Fabbri, «I maestri del colore», 1964 [p. 2]. Testo appartenuto a Bufalino, al cui interno sono conservati ritagli e cartoline con i soggetti tipici della pittura di Utrillo, in special modo muri e bianche case [p. 4].

⁴⁶ G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., p. 109.

⁴⁷ Ivi, p. 159.

⁴⁸ Ivi, p. 127.

⁴⁹ *Utrillo*, op. cit. [p. 4].

ritrarre il mondo con la luce squallida, coi toni lividi della disperazione che gli strazia il cuore e i nervi [...]. Ora più che mai l'umanità lo atterrisce, lo inorridisce. Intorno alla sua devastazione morale e fisica se un tempo c'erano soltanto gli sfruttatori spietati che compravano per dieci quello che rivendevano per duecento, ora non c'è più che la derisione crudele, la ferocia vile, l'odio. Ecco, forse, perché i paesaggi di Utrillo sono spesso deserti, come di un mondo morto, in agonia [...].⁵⁰

Si apre lo scenario sul bianco: in più parti del romanzo aleggia questa presenza, sia nella descrizione della nivea bellezza di Lea, la donna di cui il protagonista si innamora e che adora sin dall'istante in cui, vedendola avvolta «in un accappatoio color bordò scuro, da cui sbocciavano un collo e un viso d'avorio. Che eburnea statua [...]»⁵¹, gli mostra inconsapevole il suo incanto; sia all'interno di una riflessione, intensa e macabra sulla morte e sulla sua «opera di cosificazione solenne»⁵².

Shah Mat è un romanzo essenziale, che, nonostante la fatale incompiutezza, risulta essere costruito tramite un perfetto ordine compositivo. A questa essenzialità, dovuta anche a un accuratissimo calibro dei tagli di luce e ombra, e che sembra scaturire da una progressiva spoliatura dell'immagine, contribuisce anche l'uso di «una lingua di rara e originale eleganza, ma meno farcita e ammiccante»⁵³. In questo ultimo romanzo con un'attività di sottrazione, quasi di michelangiolesco “levare”, Bufalino raggiunge a tratti la nitidezza di una sintesi assoluta. *Shah Mat* è un romanzo scarnificato, dove l'ossificazione del mondo, tanto temuta dallo scrittore e più volte citata nelle pagine di questo mio scritto, sembra essere ormai giunta.

Maria Giuseppina Catalano

⁵⁰ Come era solito fare per tanti altri artisti, anche di Utrillo Bufalino conservò un articolo tratto da «Epoca» e datato 28 febbraio 1958 (appunto autografo in margine al primo foglio dell'articolo, composto da più pagine pinzette probabilmente dallo stesso Bufalino). L'articolo citato ha come titolo *L'arte guarì la follia di Maurizio Utrillo* di Jean Eperier; si trova all'interno del fascicolo dedicato al pittore francese e conservato presso la Fondazione.

⁵¹ G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, op. cit., pp. 31-32.

⁵² Ivi, p. 141.

⁵³ N. ZAGO, *Qualcuno bussa alla porta*, in G. BUFALINO, *Shah Mat – L'ultima partita di Capablanca*, a cura di N. Zago, Milano, Bompiani/ Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, p. 76.

I paratesti della memoria sognante

«Quando sogniamo di sognare, siamo prossimi al risveglio», scriveva Friedrich Schlegel in uno dei suoi celebri frammenti apparsi nel secondo fascicolo di «Athenaeum»¹. Era il luglio del 1798; il nostro maggior poeta e teorico della «rimembranza», in quel passaggio cruciale della modernità, era venuto al mondo da pochi giorni. Colui che si sarebbe variamente riverberato sulla scrittura di Bufalino, disseminandovi nel tempo le tracce inequivocabili di un rapporto improntato alla complessità, era dunque ben lungi dal disegnare quel sistema di veri e propri vettori che legano, nella sua visione, memoria, sogno, piacere, indefinito, lontananza. Chiunque si accosti allo scrittore ibleo non tarda a riconoscere che ciascuno di questi termini, preso di per sé, rappresenta a sua volta un sistema concettuale per nulla estraneo alle tematiche espresse da Bufalino di opera in opera; tutti insieme vanno a comporre un piccolo lemmario che dalle pagine dei *Canti* e soprattutto dello *Zibaldone* mette in azione una memoria *in primis* letteraria, che informa di sé la ricezione dell'esperienza, ne veicola la trasposizione sul piano delle metafore.

Come nella migliore tradizione siciliana, che immancabilmente dialoga con le culture di un intero continente, anche Bufalino non si sottrae al confronto; da autore che è anzitutto lettore, prende le sue accorte misure, ritaglia i suoi spazi di affinità o di distanza, reinventa un *habitus* e adotta categorie con cui rimescolare vita e scrittura, realtà e invenzione. È un tipico atteggiamento dello scrittore colto, consapevole di muoversi in territori “di secondo grado”; un po' l'occulta, un po' l'esibisce in un sapiente gioco di dosaggio delle citazioni, che resta con ogni probabilità, accanto alla modulazione della lingua, la sua cifra autoriale più vera. Del resto, una semplice parafrasi dai *Fuochi fatui* di Sbarbaro, in *Diceria dell'untore*

¹ F. SCHLEGEL, *Frammenti*, 288, in *Athenaeum*, a cura di G. Cusatelli, E. Agazzi, D. Mazza, postfazione di E. Lio, Milano, Bompiani, 2008, p. 192.

(«Poesia, altro vizio solitario» diviene nel romanzo «Pregare, altro vizio solitario»²) ci rimanda al senso autentico della fonte, al «vizio solitario» della poesia, ovvero della grande letteratura.

Dunque, scrivendo, Bufalino sa anche di ri-scrivere. È il suo lato sornione, quello da cui può affacciarsi l'ironia, ovvero l'esercizio del possesso come distacco, o del distacco come possesso. In gioco ci sono, ancora, il vissuto e la sua sublimazione o creazione lirica: «Niente poesia, niente realtà»³. Un sogno “di secondo grado”, avverte Schlegel, è già una consapevolezza: il risveglio non è lontano. E, se sogno e memoria percorrono trasversalmente l'intero impianto dell'*opus* di Bufalino, è altrettanto vero che il libro in cui questi vettori tematici si affrontano, s'intersecano come non mai in un incessante, ambiguo quanto fascinoso miraggio speculare resta *Argo il cieco*. È da qui, dopo gli incantamenti proustiani (e manniani) della *Diceria*, che si dovrà ripartire per un discorso più articolato sul rapporto e sulla funzionalità, oltre che tematica, dei percorsi onirici e mnestici di questa scrittura.

Argo il cieco, ovvero I sogni della memoria è il secondo romanzo di Bufalino a essere pubblicato presso Sellerio: il “finito di stampare” reca la data del dicembre 1984. In assoluta coerenza con quanto si era presentato nella *Diceria*, tre anni prima, anche questa edizione offre al lettore una fitta trama paratestuale, sostenuta dal titolo e dal sottotitolo (che la congiunzione disgiuntiva lascia piuttosto intendere come possibile titolo alternativo), a cui si aggiungono il risvolto di copertina, l'epigrafe iniziale, che di consueto rappresenta una forma di viatico, di chiave d'accesso e di lettura, infine l'auto-dedica. Con la sola eccezione del sottotitolo, tutti questi elementi sono già nel romanzo d'esordio e vengono a comporre un vero e proprio sistema, in cui la dominante – ciò che orienta il testo e ne determina, di conseguenza, struttura e interpretazione – sottintende, se non esibisce, una chiara matrice leopardiana. Non solo; attraverso Leopardi e i classici, tale matrice si lega, come si vedrà, all'idea stessa di poesia. Tra i due romanzi, infatti, nella vicenda bibliografica di Bufalino si

² G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, 1981, p. 49; C. SBARBARO, *Poesia e prosa*, a cura di V. Scheiwiller, pref. di E. Montale, Milano, Mondadori, 1979, p. 138.

³ Ivi, frammento 350, p. 204.

colloca proprio la pubblicazione dei versi, lasciando intendere, in questo senso, una certa volontà progettuale e non il semplice caso. L'edizione, nel 1982, dell'*Amaro miele* per Einaudi risulta in linea con le dinamiche di simulazione e dissimulazione che l'autore mette in campo di opera in opera, confermandoci quanto il collante culturale sia dirimente nel rintracciare i profondi tratti identitari di queste scritture. Che la poesia, in Bufalino, debba intrecciarsi con la prosa è altresì testimoniato, oltre che dall'*Amaro miele*, dalla pubblicazione di due importanti traduzioni, con cui l'autore esibisce altri fondamentali tasselli della propria costellazione letteraria. Nello stesso anno dell'esordio, infatti, ancora Sellerio dà alle stampe le *Controrime* di Paul-Jean Toulet; e nel 1983, per Mondadori, appare l'opera che maggiormente segna il percorso di costruzione dell'identità autoriale di Bufalino, accompagnandolo e marcandolo fin dalla gioventù: nel febbraio di quell'anno, con una sua densa introduzione e un apparato di note ancora a sua firma, vede la luce il Baudelaire dei *Fiori del male*. Ho già indagato altrove l'estrema connettività fra i due generi⁴, ma l'opportunità di rievocare quelle date, proprio tra il primo e il secondo romanzo, ribadisce un'evidenza intertestuale, certamente non solo a livello citazionale, quanto sul piano della fisionomia delle due voci narranti da un lato e del soggetto lirico dall'altro, e dell'autore che in esse si esprime o si cela.

La stessa tardività dell'esordio può aver imposto, per certi aspetti, l'urgenza di una chiara definizione di percorso, che da un lungo passato, com'è quello raccontato in queste prime opere pubblicate, giunge a estenuarsi in un presente ancora colmo di suggestioni. Senza ricorrere al realismo dell'esibizione diretta, Bufalino, nelle sue incessanti anamorfosi letterarie, nei suoi continui *camouflages*, comunica al suo «Hypocrite lecteur» il senso profondo di una fraternità, di una complicità che è anche una sfida di competenze.

Gli accessi ai due romanzi, dunque, sono inframmezzati da segnali che non possono essere ignorati e che, di necessità, dialogano tra loro, contribuendo, in ciascun libro e nel loro insieme, a quell'urgenza di marcare dei confini identitari,

⁴ Rimando al mio contributo *Bufalino dalla poesia al romanzo*, in R. DEIDIER, *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 54-69.

all'interno di uno speciale gioco di rispecchiamenti e divaricazioni tra umano e letterario. Più che mai, in Bufalino, le soglie testuali definiscono i termini e i modi entro cui la lettura si fa processo ermeneutico, stabilendo un asse interpretativo che possa prendere l'avvio da un preciso *focus* sui territori della tradizione e della sua assimilazione. A cominciare dal titolo, in cui la disgiunzione potrebbe non evidenziare un'alternativa ma anche valere il suo contrario, offrendo per questa via un rafforzativo, una specificazione in più: *Argo il cieco ossia I sogni della memoria*. Una memoria che sogna è una memoria che immagina, e questo segna, sul limine del romanzo, la possibilità di una «salvezza» per l'autore, il riconoscibilissimo G.(esualdo) che nella dedica rivolge a se stesso, su se stesso, le sue immaginifiche esplorazioni nel passato. Eppure quel titolo, nella sua stessa necessaria complessità, rappresenta già l'esercizio di una memoria letteraria, di un riferimento inequivocabile.

Nel momento stesso in cui la memoria fa la sua comparsa nel titolo, infatti, essa è già un agente implicito. *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria* (con la vocale d'avvio del sottotitolo in maiuscolo, proprio a ribadire la possibile alternativa e l'ulteriore portato informativo) presenta un deciso parallelismo lessicale e sintattico, che stabilisce una genealogia immediata; ci immette, cioè, nel sistema stesso della memoria letteraria e del suo funzionamento per un lettore eccezionalmente colto come Bufalino, di fatto ponendo lo scrittore – come in una sorta di autoinvestitura, di gioco al compiacimento – al livello di una *competence* alta, sicuramente all'altezza degli autori via via citati.

Come ogni pratica citazionistica, anche quella di Bufalino prende percorsi intertestuali diversi, giostrando con esibita sapienza e affettando una certa *nonchalance*: si procede dal richiamo per via diretta a quello più allusivo, fino alla citazione più criptica, che rappresenta una vera sfida per il lettore, spesso sottoposto, come i personaggi, a vere e proprie prove enigmistiche. La memoria letteraria agisce in modo pervasivo, dunque, determinando incontri e reazioni; eppure, nel titolo, il rimando è preciso. Proprio la congiunzione è il segnale che non lascia adito a

fraintendimenti: *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*. Non è certo una sorpresa, Sciascia, modello pressoché insuperato di riscrittura. Quella parodia di *conte philosophique*, apparso nel 1977, non era soltanto lo specimene di un'opera che già voleva porsi "di secondo grado" rispetto all'originale di Voltaire, ma era anche il perfetto *medium*, quanto al titolo, per lasciar intendere una frequentazione francese condotta fin nelle stanze del contemporaneo, nota ai lettori di Sciascia e Bufalino, ma che vale la pena rievocare. Proprio Sciascia, ancora presso Sellerio e nella collana da lui stesso ideata e curata, «La civiltà perfezionata», aveva accolto nel 1979 un'opera in prosa del poeta Bonnefoy, edita in Francia nel 1967; testo complesso, di non immediata accessibilità, ibrido di intuizioni filosofiche e rivisitazioni di storia dell'arte («Luoghi o monumenti, affreschi e poesie si alternano in queste pagine. Non sono tra le più facili di Bonnefoy»⁵, scriveva Mario Fusco). Il titolo è *Une rêve fait à Mantoue, Un sogno fatto a Mantova*. Per questa via, una semplice forma rinforzata di disgiuntiva diviene un esatto segnale, spia di un percorso intellettuale (e intertestuale) ben identificabile, lungo il quale l'originario *rêve*, «uno di quei bei sogni che si staccano a volte, con la precisione di un testo poetico, dai ciechi garbugli dell'inconscio»⁶, si ripresenta nella specie di un'allegoria politica; quindi, in virtù delle sue applicazioni mnestiche e immaginifiche, trascende i suoi connotati in quelli di una vera e propria *rêverie*, un racconto che «si truca di fiabe, e formicola di luminarie» per narrare «l'inverosimile vita»⁷ a cui è indirizzata la conclusiva *Preghiera, dietro le quinte*:

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 andare⁸.

⁵ M. FUSCO, *Introduzione*, in Y. BONNEFOY, *Un sogno fatto a Mantova*, trad. it. di D. Grange Fiori, Palermo, Sellerio, 1979, p. XII.

⁶ Ivi, p. 37.

⁷ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 11.

⁸ Ivi, p. 206.

Sono subito identificabili, in questo brano, i processi retorici di antitesi, tipici della tradizione della lirica d'amore di stampo petrarchesco («la precisione di un testo poetico»), a cui si assimila il linguaggio formulare della fiaba («cammini, cammini»), nonché, sul piano della possibile cornice tematica, le metamorfosi di una vita proteiforme, che non procedono da una precisa trama mitologica quanto da una personale mitopoiesi. Infine, ampliando la rete tematica con una decisa proiezione interrogativa sulla natura delle cose terrene, emerge l'inquietudine metafisica sulla finitudine dell'esistenza umana, sulla caducità e fugacità del tempo, sulla loro vana illusorietà, tutto quanto viene a denotare, per l'appunto, i sentieri di un *rêve* pericolosamente esploso nei modi di una fantasticheria: *La vida es sueño*, un sogno la cui dinamicità nella creazione d'immagini, in Bufalino, è mossa da una fortissima energia mnestica e cangiante.

La pratica intertestuale ci consente, quindi, di stabilire il primato del sogno, essendo questo il termine di ricorrenza che unisce i tre titoli. È un primato semantico, ma anche di ordine strutturale. Che si tratti di visione, di utopia, di private proiezioni fantastiche, assestandosi il sogno su questi tre diversi assi, poco importa sul piano dell'esito; è sempre il sogno a costituirsi come il motore più autentico della diegesi. A patto di riconoscerne, però, una caratteristica fondamentale, per Bufalino: il sogno a cui si allude non rappresenta un'attività interna al sonno, ma è l'invenzione di un tracciato fiabesco. Insomma, per quest'autore la memoria non scaturisce dal sogno, ma crea sogni nel senso di favole illusorie, o si identifica con essi. Non è, dunque, spontanea o sensitiva, corporale, come in molti tratti della memoria proustiana, non possiede i suoi aspetti «crepuscolari»⁹, legati ai momenti dell'addormentarsi o del risvegliarsi; non è, nell'accezione specifica, una *réminiscence*. Bufalino tiene sempre all'erta il suo lettore sul fatto che la vita stessa, quella davvero vissuta e quella narrata, è in ogni caso un fatto «inverosimile», un processo mitopoietico messo in

⁹ Di «memoria crepuscolare» ha parlato Geneviève HENRIOT nel suo articolo *Le Mille e una memoria di Marcel Proust* (www.item.ens.fr/articles-en-ligne/le-mille-e-una-memoria-di-marcel-proust/), con preciso riferimento ai «ricordi spontanei dell'addormentamento e del risveglio che, visto la loro ora, potremmo qualificare di 'crepuscolari'»; «le illusioni del corpo intorpidito e sonnolento fecondano lembi di racconto ben caratteristici nell'universo della *Recherche*: le scene di risveglio» [corsivi nel testo].

moto dalla mente, che in questo si associa alla memoria letteraria, ai travestimenti della tradizione.

È ancora il sogno che condiziona l'idea di memoria con cui Bufalino chiama il suo lettore a confrontarsi, soprattutto se, focalizzandoci su quel sottotitolo o titolo secondo, comprendiamo come quel genitivo abbia un valore duplice, mostrandosi in tutta la sua ambiguità dinamica: è soggettivo, infatti, poiché è la memoria a sognare, ovvero a intridere il sogno di «fiabe» e «luminarie», ma nel contempo è oggettivo, se quella stessa memoria, per il suo carattere di agente proteiforme, è anche sognata, ovvero rappresenta, di per sé, un sogno, nella fattispecie di un ricordo creato o distorto. Così, all'involontarietà proustiana, che determinava i processi del ricordo nel primo romanzo, si affianca in *Argo il cieco* un'altra specie di memoria, più volontaria: «uno scrittore infelice decide di curarsi scrivendo un libro felice»¹⁰, *incipit* Bufalino, anche se quella felicità è inventata. Necessaria, come tutte le illusioni: che, in ogni caso, congiurano col ricordo a sottrarre il passato all'oblio, ad attualizzarlo, facendone un formidabile farmaco di fronte all'inevitabilità della morte, alla cancellazione definitiva. Come scriveva Franco Ferrucci, «Memoria e scrittura si aiutano a definirsi, muovendosi incontro dai rispettivi reami: il già trascorso per l'una, l'immediato fluire per l'altra»¹¹. Solo inventando la memoria può imitare quella serie di reattività che sono tipiche della memoria involontaria: «terrore, credenza, gioia, dolore, desiderio, godimento ecc.»¹². In definitiva, Bufalino sposta decisamente il significato della «memoria crepuscolare» (che già, di per sé, non viene a coincidere con la memoria involontaria) da un atto comunque fisico, legato a sensazioni corporee più o meno complesse, a una precisa, quanto dolente, stagione della vita. Così la decisione di rievocare una qualsivoglia felicità, anche d'invenzione, rende la memoria un fatto volontario; ne fa un'estetica della cura, un *repouissoir* contro la finitudine o contro quella sorte di morte-in-vita che è la vecchiaia incipiente; ne stilla, forzatamente, l'estrema «gocciola di miele», anche se

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ F. FERRUCCI, *Memoria come immaginazione in Leopardi*, in «Lettere italiane», 4 (XXXIX), ottobre-dicembre 1987, p. 502.

¹² G. HENRIOT, *Le Mille e una memoria di Marcel Proust*, art. cit.

quel miele è fittizio o, in fin dei conti, può risultare «amaro», proprio come quei *gouffres amers*, gli «amari vortici» su cui scivola il grande simbolo della nave, nell'*Albatros* baudelairiano.

Certamente il *pathos* del ricordo ha un carattere involontario, come poteva ammettere Leopardi riferendosi alla spontaneità che ne segna i moti associativi; a suscitare tali sentimenti è infatti

La natura purissima, tal qual è, tal quale la vedevano gli antichi: le circostanze, naturali, non procurate mica a bella posta, ma venute spontaneamente: quell'albero, quell'uccello, quel canto, quell'edificio, quella selva, quel monte, tutto da per sé, senz'artificio, e senza che questo monte sappia in nessunissimo modo di dover eccitare questi sentimenti, né ch'altri ci aggiunga perché li possa eccitare, nessun'arte ec. ec.¹³

È semmai l'attenzione, anche se minima, involontaria, a determinare in ogni caso l'azione mnestica: «non si dà reminiscenza senza attenzione», «dove non fu attenzione veruna, di quello è impossibile che resti o torni ricordanza»¹⁴, avverte, com'è noto, Leopardi. Anche quando «l'attenzione non fu volontaria, fors'ella fu anche contro la volontà, [...] ella non fu perciò meno attenzione»¹⁵. In cosa si traduca l'«attenzione» per Bufalino è presto detto: la decisione della cura, unitamente all'esibizione del proprio vasto sostrato culturale, provoca una vera e propria rappresentazione, una *mise en espace* in cui memoria inventiva, affabulatoria nel pieno senso del termine, e memoria letteraria congiurano insieme, sostenendosi di continuo l'una con l'altra. Non vi è praticamente pagina, in *Argo il cieco*, dove il riferimento colto, il rimando, le citazioni e le allusioni non siano esibiti al punto di lasciar intendere una strategia che percorre l'intera architettura testuale a partire dal titolo, come si è potuto osservare, e dall'esergo. Ancora Ferrucci ha sottolineato

¹³ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, 15-16. Su questo preciso aspetto rimando al bel saggio di F. CAMILLETI, *Il passo di Nerina. Memoria, storia e formule di pathos nelle Ricordanze*, in «Italianistica», 2 (XXXIX), maggio-agosto 2010, pp. 41-66.

¹⁴ *Ivi*, 3737, 20 ottobre 1823.

¹⁵ *Ibidem*.

quanto quell'esibizione, se da una parte risponde a un metodo e a una tattica, dall'altra porti allo scoperto tensioni irrisolte:

Questo tipo di memoria letteraria è un fenomeno importante ma spesso fuorviante, in quanto il suo intento è diretto a esercitare un controllo sull'attenzione del lettore. In un caso del genere assistiamo a quella che definirei una *messa in scena della memoria* – la quale tende a basarsi sulla trasparente riconoscibilità della fonte. La messa in scena della memoria stabilisce così una sorta di *crosta referenziale*. Sotto di essa si celano altri strati di memoria letteraria che chiamerò *memoria profonda*; e una loro caratteristica è di manifestarsi come intrusione nel (e aggressione del) testo.

Anche nel caso dei ricordi letterari questa memoria è quasi sempre legata a reminiscenze con le quali l'autore ha un rapporto potente ma irrisolto, o ideologicamente o esteticamente, o tutt'e due¹⁶.

Bufalino inscena un suo teatro mnestico, coinvolgendo atto immaginativo e tipologie diverse di memoria letteraria: certamente la prima rievocata da Ferrucci, con cui gestisce la risposta del lettore, tenendola su una soglia sempre vigile, ma anche la «memoria profonda» attraverso cui il testo rivela, nelle sue nevrosi latenti, nelle idiosincrasie, nelle ossessioni a cui il narratore non sa sottrarsi, quanto quella teatralità costituisca un espediente poetico per voltare le spalle all'impoeticità del presente. Gli viene incontro e lo sostiene, ancora una volta, il concetto leopardiano di «rimembranza», in quel passo dello *Zibaldone* che ogni lettore ricorda: «La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago»¹⁷.

Risulterà così più chiaro cosa rappresenti il «poetico» per Bufalino, se non bastassero le affermazioni che possiamo ritrovare nelle pagine introduttive a quel potente polo di tensione rappresentato proprio da Baudelaire. L'autore delle *Fleurs du mal* «è un poeta che pare impegnare nell'esercizio della scrittura le ragioni stesse della sua sopravvivenza e che scommette su ogni verso come se stesse premendo il grilletto di un'interminabile *roulette* russa». Il suo è «lo sforzo di promuovere la

¹⁶ F. FERRUCCI, *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Roma, Fazi, 1998, pp. 119-20. Corsivi nel testo.

¹⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., 4426, 14 dicembre 1828.

sofferenza a parola»¹⁸. Non può sorprendere, allora, che un lettore come Bufalino potesse portare in sé, come il suo poeta (che pone proprio in linea ideale con Leopardi e Puškin), una miriade di rimembranze: «D'un vecchio di mill'anni ho più ricordi», traduce il primo verso di *Spleen*, «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans», introducendo una parola estranea all'originale, con cui esplicita, nei termini di una poetica già sedimentatasi, quello che sarà il percorso del romanzo a venire: «vecchio». È un vecchio, nelle pagine di *Argo il cieco*, a rievocare un passato fantastico e giocoforza felice; e, proprio in quanto felice, necessariamente breve. Lo spazio di un'estate lontana, durante la quale felicità significò anche gioventù: «Fui giovane e felice un'estate, nel cinquantuno»¹⁹. L'ordine sintattico dei due concetti è altrettanto evidente e rivela, se ancora ce ne fosse bisogno, una marca leopardiana.

Il primo ricordo, in esergo al romanzo, stabilisce una connessione tra l'autore e il narratore, e proviene naturalmente dalle regioni della letteratura. Anche il titolo primo del romanzo fa riferimento a quella citazione d'apertura, che assume le funzioni di un viatico, di una chiave d'accesso ineludibile. È altrettanto plausibile, seguendo il ragionamento di Ferrucci, che l'esibizione della memoria letteraria, proprio in quanto tale, possa alla fine risultare fuorviante, spostando l'asse dell'attenzione tutto dalla parte del lettore; eppure, nel caso di Bufalino e in particolare di questo romanzo, si prende subito consapevolezza, per la complessità dell'apparato paratestuale, del gioco *en travesti* che in esso si compie. Se la vita stessa è «inverosimile», si accetta lo scacco e con esso le maschere della scrittura, le sue fantasticherie. Nel titolo è la sostanza stessa del romanzo, corroborata dalla citazione: il nesso tra i due paratesti, infatti, è anche di ordine strutturale, poiché la sostanza dell'opera affonda a sua volta nel mito, ovvero nella proiezione mitica di una vita immaginata. Che lo sfondo di quella vita sia offerto dalla gioventù, è un dato che ancora riconduce l'interpretazione verso una forma di “originarietà” esistenziale,

¹⁸ G. BUFALINO, *Introduzione*, in Ch. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, trad., introd. e note di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983, pp. V-VI.

¹⁹ G. BUFALINO, *Arco il cieco ovvero I sogni della memoria*, op. cit., p. 13.

di dimensione primigenia, aurorale, con cui Leopardi intona con decisione il suo controcanto rispetto alla modernità.

Bufalino spiega al lettore, attraverso quell'esergo, il senso profondo e del titolo e del romanzo stesso; ne rivela, insomma, il vettore più efficace. Una memoria declinata attraverso il mito non può che essere una memoria sognante. G. veste i panni di Argo, e il sogno si pone sullo stesso piano della cecità, ovvero del «poetico»; quel territorio dove l'immaginazione può spaziare liberamente, ricreando una vicenda per il lettore e rinvenendo una «salvezza» per l'autore. L'impedimento visivo è proprio la condizione che consente lo sprigionarsi immaginifico; con essa, Bufalino allestisce la sua formidabile siepe dell'*Infinito* e si avvia all'esplorazione di una gioventù dove realtà e invenzione intessono un rapporto di totale reciprocità, un gioco delle parti.

C'è di più: il nesso che unisce il personaggio mitologico alla memoria (e dunque pone sullo stesso piano di legittimità titolo primo e secondo, ancora confermando quanto la disgiuntiva risponda a un rafforzativo) è dato proprio dalla marca leopardiana dell'«attenzione». Tale marca è nella trama stessa del mito ed è sottolineata da una posizione decisamente antitetica: Argo è il mostro dai cento occhi, Panoptes, posto da Era a guardia di Io quando fu tramutata in giovenca. È dunque un bovaro: il suo segno distintivo è offerto proprio dall'attenzione, dal moltiplicarsi oltremisura dell'organo della vista (il corpo è interamente ricoperto di occhi) piegato alla funzione di sorveglianza. Eppure questo grado massimo dell'attenzione, in Bufalino, è subito rovesciato nel suo opposto, nella condizione poetica della cecità, perché quella stessa attenzione, lungi dall'essere contraddetta, possa piuttosto ampliarsi, arrivando a estendersi nelle regioni del non visibile, di ciò che può essere soltanto prodotto dall'immaginazione. E, se la vista viene meno, gli altri sensi possono in qualche modo affinarsi per compensarne la perdita, o l'impedimento può trasformarsi in uno straordinario vettore per scatenare il potere dell'immaginazione. Bufalino prende questa seconda strada.

Nel racconto del mito che ci ha tramandato Ovidio, Argo il mostro viene ucciso da Hermes, «il dio di Cillene», che proprio con l'arte della poesia (musica e narrazione) induce il bovaro al sonno per poterlo infine colpire. Siamo ai versi 720-721 del I libro delle *Metamorfosi*: «*Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas, / extinctum est, centumque oculos nox occupat una*». Dunque l'epigrafe spiega, illustra, motiva il titolo di cui è didascalica. Il poeta, nell'arco di due soli versi, ricorre alla variazione (*lumina-oculos*), all'antitesi (*lumen/nox*) e alla figura etimologica (*lumina lumen*) per evidenziare, con efficacissimo risultato iconico, la centralità della vista e il dramma della sua perdita. Nella traduzione di Guido Paduano *lumen*, cioè l'occhio stesso, è reso con «sguardo», non senza una certa venatura stilnovistica che risulta infine molto coerente con la tematica sentimentale del romanzo di Bufalino (basti il ricordo del «lume de' begli occhi che mi strugge» di Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, 264): «Tu, giaci, Argo: è spento lo sguardo che avevi in tanti / sguardi, i tuoi cento occhi li invade una sola notte»²⁰. Eppure il lessema *lumen* ricopre una vasta area semantica, dove la vista non occupa un posto di prim'ordine nella scala semica: dal significato primario di 'luce', 'lume', si trascorre verso quello di 'colore luminoso', 'splendore', a quelli più metaforici di 'giorno' e addirittura 'vita', prima di giungere allo specifico narrato nel mito; a cui si può aggiungere, proseguendo non senza ulteriori suggestioni ermeneutiche, 'chiarezza', come riportato da Cicerone con riferimento a Simonide, nel *De oratore* («*hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret*»; «si dice che abbia scoperto che è soprattutto l'ordine che fa chiarezza alla memoria», 2. 353). Il lessema, pertanto, è caratterizzato da una forte metaforicità, corroborata dalla tradizione: sia quella della letteratura cortese, per cui l'innamoramento passa necessariamente attraverso lo sguardo come in effetti accade a G.; sia quella, più remota, ma non meno importante nella costellazione di Bufalino, della classicità, peraltro esibita. Entrambi questi assi di riferimento compongono un microsistema, concettuale e narrativo, dove memoria, vista, innamoramento, *focus* sul passato sono

²⁰ OVIDIO, *Le metamorfosi*, trad. di G. Paduano, introd. di A. Perutelli, Milano, Mondadori, 2007, p. 45.

veicolati dall'attenzione, che cede presto il passo all'immaginazione, ovvero ai «sogni».

Perché questo accada, prendendo la strada del poetico, Argo dev'essere ucciso, come nel mito, perdendo per sempre la facoltà visiva. G., o meglio la sua proiezione narrante, si aggira di capitolo in capitolo come un cieco che si affidi *in toto* al filtro deviante del sogno: la sua inconsapevolezza amorosa vibra tra l'assoluto e il patetico, fra il teatrale e l'immaginato. L'intero romanzo, in questo senso, può essere letto come la palinodia, compiaciuta e letterariamente sostenuta, di una vita sentimentale solo presunta, ed è presunzione della gioventù: anch'essa presunta e ormai, di fatto, declinata. Per questo lo sguardo sul passato si è fatto cieco, e tale condizione consente ogni slittamento verso il sogno, a contrastare la pochezza della vecchiaia e la contiguità del presente con la morte. Come appuntava Leopardi, «Il passato, a ricordarsene, è più bello del presente, come il futuro a immaginarlo. Perché? Perché il solo presente ha la sua vera forma nella concezione umana; è la sola immagine del vero; e tutto il vero è brutto»²¹. Lo spazio letterario di Bufalino viene così a configurarsi nell'inesorabile necessità di una dilatazione immaginifica, rivolta da un lato verso il tempo mitico per eccellenza, quello della gioventù; dall'altro verso quelle finzionalità prodotte dalle tradizioni a cui liberamente attingere, ma sempre allo scopo di eclissare la terribile equazione di partenza: «tutto il vero è brutto».

Come Ovidio è esibito nel titolo, così Leopardi è espressamente evocato nel quarto dei paratesti che viene a chiudere il sistema rappresentato dal titolo, dall'esergo, dalla dedica, ovvero il risvolto di copertina, a firma dello stesso autore («g. b.»):

Scriva Leopardi in un luogo della sua *Storia del genere umano*: «E Giove seguì dicendo: avranno tuttavia qualche mediocre conforto da quel fantasma che chiamano Amore». Non diversamente il protagonista di queste pagine (lo stesso autore, forse; ma forse no, a dispetto della coincidenza onomastica), assediato dall'inverno in un albergo romano, rievoca, per medicina dei suoi accessi d'angoscia, antiche venture di cuore nel Sud, al tempo della gioventù. Ne risulta uno sdoppiarsi dell'io parlante in due città ed età diverse sotto due maschere alterne, in altalena perpetua fra abbandono e impostura, sfogo ingenuo e farnetico astuto.

²¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., 1521-1522, 18 agosto 1821.

Un diario-romanzo, insomma, che via via può leggersi come ballata delle dame del tempo che fu, o come *Mea culpa* di un vecchio che vanamente si ostina a promuovere in leggenda, attraverso ilarotragici ingranaggi di parole, la sua povera «vita nova».

Gli ingredienti – e i vettori – del romanzo sono pressoché tutti dichiarati, nonché la sua possibile affiliazione di genere: un diario-romanzo, assai affine, nella sua alternanza di voci tra vecchiaia e gioventù, alla struttura del *Bildungsroman*. A partire dalla citazione leopardiana che riconduce l'idea di «Amore» (in senso assoluto, con la maiuscola) a un «fantasma». Anche questo lessema, a sua volta, si scompone in una scala semica complessa, passando dal significato più comune di 'spettro' a quello di 'immagine' prodotta dalla fantasia. È dunque, ancora con lessico leopardiano, un'«illusione», peraltro sottoposta a quel processo correttivo di superamento della cornice stilnovistica. Proiettata, infatti, nella lontananza di una gioventù sognata, si rivela, ai sensi della «cura», come un ennesimo «giovenile errore / quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono» (*Rerum vulgarium fragmenta*, 1). Il dato è suggerito dal riferimento finale alla *Vita nuova*, modello di divaricazione tra letteratura e vita, di letterarietà sospinta oltremisura. Bufalino deve aver preso alla lettera quell'«in parte» e lo ha ampliato nella fantasticheria del romanzo, senza rinunciare, però, a una felicità fittizia e comunque distante. Di quella proiezione in «G.» ha fatto, in definitiva, un formidabile vettore metatestuale: se *Argo il cieco* è la sua *Vita nuova*, allora il romanzo viene a chiudere il tracciato di poetica che Bufalino disegna al momento del suo esordio, tra il 1981 e il 1984, esibendo un'identità sostanzialmente votata alla poesia, quell'«altro vizio solitario» che l'autore della *Diceria* ha per l'appunto voltato in «preghiera». L'ultimo brano di *Argo il cieco* è proprio quella *Preghiera, dietro le quinte* con cui la poesia si rivela in grado di sostituirsi a una vita, per quanto «misteriosa», e di sospendere il «minuto d'oro» della rimembranza, ovvero dell'invenzione.

Se Amore è un fantasma, è il risultato di quell'invenzione: un sogno messo in scena, un teatro mnestico, un'immagine fantastica. Una cosa non vera; ma «le cose

che non sono», già in Leopardi, non corrispondono «alle cose ‘non vere’; piuttosto, alle cose che, di volta in volta, non sono *attualmente* presenti all’evidenza sensibile, senza per questo essere prive della *possibilità* di esistere»²². Bufalino recepisce quella sorta di *ars inveniendi* proprio alla stregua di un teatro sognato, di un «rischio della mente»: «Persino il gusto del fantasticare, questo spasso mio del teatro ad occhi chiusi, sono felice ogni volta che posso pervertirlo in un rischio della mente»²³. Solo evocando il proprio personale palcoscenico di fantasmi, G. può agire i segnali di quella «vita nova», spia di una sublimazione estetica che viene a rappresentare il solo spazio possibile per quell’ombra di felicità vanamente inseguita, riscattando il ricordo degli errori di gioventù attraverso l’invenzione. La parabola stilnovistica si è infine compiuta tra iperletterarietà e memoria sognante; e, se la seconda è diretta conseguenza di quella (prima il richiamo al mito, quindi la sua definizione: *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*), il romanzo può essere letto come lo sviluppo di quell’«assuefazione», che per Leopardi è il mezzo con cui la memoria può imitare o contraffare il vissuto:

La memoria non è quasi altro che virtù imitativa, giacché ciascuna reminiscenza è quasi un’imitazione che la memoria, cioè gli organi suoi propri, fanno delle sensazioni passate, (ripetendole, rifacendole, e quasi contraffacendole); e acquistano l’abilità di farla mediante un’apposita e *particolare* assuefazione²⁴.

Una «*particolare* assuefazione», ovvero il «vizio solitario» della poesia-preghiera, che consente a Bufalino non solo di motivare la sua speciale spinta mnestica, ma anche di incorniciarne il risultato nell’aura di quel moto sognante, che è un formidabile patto narrativo con se stesso, prima che con il lettore:

²² A. MAZZARELLA, *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni*, Napoli, Liguori, 1996, p. 86. Corsivi nel testo. Mazzarella si spinge a parlare, per Leopardi, della configurazione di un’*ars inveniendi*, con riferimento alla relatività della conoscenza.

²³ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, op. cit., p. 45.

²⁴ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., 1383, 24 luglio 1821.

Che la vita degli uomini sia soltanto un sogno, l'hanno pensato in molti, e anche a me capita continuamente di sentirmi attirato da questa sensazione. Quando vedo la limitatezza in cui sono prigioniero le energie fattive e sperimentali dell'uomo... quando vedo come ogni azione tenda alla soddisfazione di bisogni che altro scopo non hanno se non quello di allungare la nostra misera esistenza, e per giunta che ogni appagamento riguardo a certi punti della scienza non è che una sognante rassegnazione, un dipingere le pareti fra le quali siamo incastrate di figure variopinte e di scorci luminosi, ecco, tutto ciò [...] mi fa restare di sasso. Mi ripiego in me stesso, trovo il mio mondo! daccapo fatto più di presentimenti e oscure voglie che di realtà e energie vive²⁵.

Potrebbero essere parole di G., ma sono tratte dal *Werther*. A quei «presentimenti», a quelle «oscare voglie» Bufalino ha concesso, nei termini della fantasticheria, delle precise coordinate spaziali e temporali, proiettandoli nella contea di Modica, nel lontano 1951. E, se «i sogni della memoria» procedono, in senso imitativo e contraffattivo, da un'assuefazione letteraria, che ne rende sempre più remoto lo sfondo, restano solo da indagare i modi con cui la lingua di Bufalino può esprimere le ossessioni di G., infine indirizzandolo verso una «salvezza» anch'essa fittizia. Ancora dal *Werther*:

Guglielmo, cosa sarebbe mai per il nostro cuore un mondo senza amore? Una lanterna magica senza luce. Ma appena vi si introduce il piccolo lume, ecco che sulla tua parte bianca appaiono le immagini più sgargianti! E anche se non fossero che fantasmi evanescenti, la cosa ci fa pur sempre felici quando ce ne stiamo davanti come tanti ragazzini a guardarli e andiamo in estasi di fronte a quelle prodigiose illusioni²⁶.

Si tratta di un passo importante, poiché, oltre a stabilire delle possibili analogie interpretative, commutando per Bufalino i termini di una dinamica stilnovistica entro i modi di una rielaborazione romantica della tematica amorosa, illustra – con una cinetica immaginifica per molti aspetti assimilabile al teatro fantasmatico di G. – come la dimensione del lontano, della proiezione onirica consenta il riaccendersi di quel «piccolo lume», in grado di far luce tra le asperità del presente e di spostare

²⁵ J. W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, intr. di F. Fortini, trad. it. di A. Busi, Milano, Garzanti, 1983, p. 11.

²⁶ Ivi, pp. 36-37.

l'attenzione, anche se per la durata di un racconto, verso una felicità che può manifestarsi nonostante tutto, ma che rappresenta anche un'insidia: «Uno spettro s'aggira per le strade della Sicilia ed è la mia gioventù»²⁷, ammette Bufalino. Siamo al capitolo XI di *Argo il cieco*, quando, tra i vari fantasmi finora evocati, appare anche quello del padre, in un breve, ma intenso *descensus ad Inferos* che si offre come un'investitura, come un passaggio del testimone. G. rievoca la radice della propria cinetica immaginifica:

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. Allora mi viene in mente mio padre. «Ho il cuore scuro» mi diceva certe mattine. E io: «Perché?». «Per niente» mi rispondeva. Ma poi si correggeva: «Per i ricordi, sono stato a cinema stanotte». E intendeva dire, dei ricordi, come aveva combattuto con essi nel sonno tutta la notte. [...] Dunque io che posso dire, io figlio di mio padre? Se coi ricordi, con le loro menzogne, malizie, disguidi ecc. combatto e perdo da sempre, sanguino e perdo, sanguino e combatto?...²⁸.

Dunque, come procede la «lanterna magica» di Bufalino? La caratura dell'immaginazione non è certo quella di un'attività fantastica spinta a oltranza, quanto quella di una finzione, proprio nel senso di racconto. Il cinema notturno dei ricordi, variante del teatro mnestico, è il solo luogo in cui attivare un cerchio di tensioni agonistiche che si contrapponga al fluire inconsapevole della vita fisica, all'alternarsi di morte e rinascita: quel moto perpetuo che nulla deve ad alcuna logica del cuore. Un moto che Bufalino ricostruisce nel modo che gli è proprio, tra adesione a una felicità immaginata e presa di distanza dalle «menzogne». La natura non ha memoria, ma per G. Eros pretende, nel suo progressivo sottrarsi, di essere rievocato, tra «immagini sgargianti» e «fantasmi evanescenti», nuovamente avocando a sé, proprio per la durata di un racconto, le vittime che il tempo, nel suo spietato e concreto compiersi, sta già conducendo altrove.

Roberto Deidier

²⁷ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, op. cit., p. 131.

²⁸ Ivi, pp. 130-31.

Vita e teatro su una panchina

Quella di Gesualdo Bufalino è una scrittura che si compiace costantemente della riscrittura, che ama ripiegarsi su di sé, sul già scritto o su pagine di altri autori, in una forma di recupero che assume appunto la fisionomia di un insistito ritorno e insieme di un rispecchiamento, parimenti nutrito di elementi narcisistici e vocazione memoriale per ciò che è stato, autentici tratti distintivi di uno stile inconfondibile. Il travaglio variantistico e la revisione prolungata dei propri scartafacci, il “guazzabuglio” delle carte preparatorie e delle striscette incollate sui dattiloscritti a mo’ di palinsesto, così come la tentazione citazionistica (talora esibita, talora nascosta) e la passione traduttoria mettono, infatti, in evidenza una modalità di intendere la composizione letteraria che dice da sola già tanto del professore di Comiso e della sua scrittura.

Il ritorno sulle proprie pagine prima del *ne varietur* e il rispecchiamento di sé nelle pagine altrui si configurano, intanto, entrambi chiaramente come forme di ripresa e di ripetizione, anche se di ripetizione con variazione, quasi in un esorcismo volto a ribaltare la mortifera riproposizione dell’identico in una nuova e vitale creazione, esattamente come nella visione bufaliniana dei processi mnestici inventivamente destinati a restituire qualcosa di diverso rispetto agli accadimenti reali.

In questo sistema intimamente nutrito di riprese e ripetizioni è singolare tuttavia notare come nella produzione edita di Bufalino vi sia un solo caso di “riscrittura” ufficiale di un proprio testo, di un raddoppiamento cioè espressamente concepito e licenziato dallo scrittore, che nell’89 riduce in atto unico per la scena il racconto *La panchina* già pubblicato nella raccolta *L’uomo invasore* (con una trasposizione d’autore che ricalca modalità di riusi letterari ampiamente praticati in passato da altri grandi siciliani come Verga e Pirandello).

Un'analisi ravvicinata di questo scritto *double face* permette di mettere a fuoco proprio quel processo di ripetizione con variazione che non riguarda in questo caso il passaggio da una redazione preparatoria o provvisoria a una finale, ma due esiti parimenti “ultimi” e assolutamente esemplari dell'approccio bufaliniano alla rilettura di sé e alla riformulazione delle proprie pagine, ripensate qui per una differente destinazione. Il cambio di modalità di fruizione determina per certi versi una nuova invenzione, così come per lui è costantemente il ripescaggio dei ricordi, l'attività infedele della memoria, non a caso al centro di molti passaggi dei due testi, e che racchiude proprio negli scarti dall'originale elementi di pregnante significanza.

In forma di racconto *La panchina* esce all'interno del volume *L'uomo invaso e altre invenzioni*, apparso da Bompiani nel 1986¹; tre anni dopo, nel 1989, il Teatro Stabile di Catania propone a Bufalino, su idea di Antonio Di Grado, di comporre un atto unico per un trittico firmato dai tre maggiori scrittori siciliani viventi (Consolo, Sciascia e lui stesso), e la sua scelta cade appunto su una riduzione scenica della *Panchina*; il *Trittico* debutterà con successo di critica e di pubblico nel novembre di quell'anno, pochi giorni prima della scomparsa di Leonardo Sciascia².

La trasposizione rispecchia fedelmente lo spirito di fondo del testo narrativo (peraltro già concepito *ab origine* con un'ideale scansione teatrale in tre giornate sostanzialmente corrispondenti a tre scene), ma sono le variazioni intervenute tra l'uno e l'altra – apparentemente non determinanti, ma in realtà semanticamente assai rilevanti nell'economia complessiva del lavoro – a connotare la reinterpretazione delle proprie pagine compiuta dallo scrittore. Le modifiche apportate al tessuto dei dialoghi tra i personaggi (un vecchio, un bambino e la giovane che gli fa da baby sitter) sono sotto questo aspetto assai più significative dell'unica modifica strutturale relativa all'eliminazione dalla *pièce* teatrale della terza e ultima giornata di ricreazione al parco del bambino, contenuta nel racconto e nella quale il vecchio e la

¹ Su questo testo, sempre attuali le riflessioni di Giuseppe Traina, ora in G. TRAINA, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 43 e sgg.

² Su questa operazione teatrale cfr. N. ZAGO, *Sul “Trittico” di Bufalino, Consolo e Sciascia*, in ID., *L'ombra del moderno*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1992, p. 182.

giovane non erano più presenti, sostituiti da un altro uomo che leggeva il giornale sulla panchina e da una più matura governante a fianco del piccolo.

In entrambi i testi, l'anziano protagonista e la ragazza mettono a confronto i loro rispettivi drammi di una vecchiaia di solitudine ipotecata dalla malattia e di una giovinezza tormentata, tentata dalla droga e dal suicidio; ma le due opere presentano sfumature differenti, non frutto, certo, di modifiche casuali, ma all'interno delle cui pieghe si mostrano, anzi, elementi variamente riconducibili all'immaginario bufaliniano e quindi pienamente inseriti in una rete di significato più ampia.

Per un claustrofilico confesso quale lo scrittore di Comiso, sicuramente indicativa è intanto l'ambientazione del racconto, e parimenti dell'atto unico, in uno spazio aperto: non si tratta in questo caso di uno scarto tra le due forme del testo, ma di una modifica di paradigma rispetto alla diceria di una sofferenza formulata da luoghi chiusi (il sanatorio, la stanza dell'albergo romano) dai protagonisti dei due romanzi editi prima dell'*Uomo invaso* (*Diceria dell'untore* e *Argo il cieco*), nonché rispetto alla notturna reclusione dei condannati a morte delle *Menzogne della notte*, uscito l'anno prima della riduzione teatrale della *Panchina*.

La Villa Bellini di Catania si presenta sin dall'inizio in modo esibito quale scenario *en plein air* in entrambe le versioni del testo: il racconto si sofferma infatti, nel suo secondo lungo passaggio, proprio sulla descrizione minuziosa del parco³, laddove la didascalia di apertura dell'atto unico raddoppia il giardino comunale ricostruito dalla scenografia in uno schermo su cui vengono proiettate immagini della stessa villa⁴. Nel 1984, Bufalino aveva steso e pubblicato lo scritto "*Vicino a un grande giardino...*", edito all'interno del volume miscelaneo della De Agostini *Ville e giardini*, a cura di Franco Borsi e Geno Pampaloni⁵, nel quale egli restituiva il senso che il giardino aveva assunto nella sua prospettiva di lettore e narratore, nonché

³ Cfr. G. BUFALINO, *La panchina*, in ID., *L'uomo invaso ed altre invenzioni*, ora anche in ID., *Opere. 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, pp. 511-12.

⁴ Cfr. G. BUFALINO, *La panchina*, ora in *Appendice* a ID., *Opere. 1981-1988*, op. cit., pp. 1305-1306. Sulla presenza di una memoria visiva, veicolata nella scrittura bufaliniana dal cinema e dalla fotografia, cfr. il bel volume di A. SCIACCA, *Le visioni di Gesualdo. Immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015.

⁵ Poi in G. BUFALINO, *La luce e il lutto*, ora in ID., *Opere. 1981-1988*, op. cit., pp. 1170 e sgg.

alcuni spunti interessanti per una lettura in controluce di questo giardino della *Panchina*. In quel brano lo scrittore sovrappone memorie letterarie e memorie di vita e riconduce da subito al ricordo di un passo dell'*Anabasi* di Senofonte la propria idea di giardino, «che conserva [...] colori da Mille e una notte», «metafora [...] del paradiso», da cui «si può uscire una volta ma non ritornare», «divieto e delizia», tanto più proibito e inarrivabile per il fatto che – aggiunge – nel suo paese natale «non c'erano né parchi né ville»⁶. E a questo giardino senofonteo Bufalino associa, in quelle pagine dell'84, la propria scoperta personale dei giardini palermitani («la Favorita, Villa Giulia, l'Orto Botanico»), la testimonianza di Goethe che lo aveva guidato «su quelle panchine» (e che in una pagina del 7 aprile 1787 menzionava addirittura a paragone «l'isola beata dei Feaci»), ma ricorda anche in modo contrastivo come i giardini siciliani siano anche quelli della villa dei mostri del principe di Palagonia, o quelli del Don Fabrizio Salina del *Gattopardo* in cui «un cadavere [...] marcisce tra i fiori». Nei paradisi fioriti di quella terra contraddittoria che è la Sicilia trovano, quindi, posto a un tempo elementi di sgomento e di morte, nonché di malinconia e decadenza, come richiamano i versi incisi su un muro di una villa di Bagheria citati da Bufalino («*Ya la esperanza es perdida / y un sol bien me consuela / que el tiempo que pasa y vuela / llevará presto la vida*»), o come suggeriscono altri passaggi di questo scritto dell'84 dedicato ai giardini che proiettano anche in interni in disarmo l'abbandono delle ville nobiliari siciliane⁷.

In tal senso è curioso notare come queste pagine sui giardini che per composizione precedono *La panchina* tendano idealmente la mano all'attacco della sceneggiatura bufaliniana *Io, Franca Florio*, risalente agli anni '90 ma ritrovata nel 2021, in cui una vicenda di decadenza e morte viene narrata proprio a partire dal

⁶ Ivi, pp. 1170-71.

⁷ Chiaramente restituita da Bufalino l'immagine di morte e decadenza di queste ville: «muovendo alla ricognizione di quel mondo perduto, quante cose scopro andate in rovina: mangiati dall'espansione urbana i parchi antistanti alle ville; scomparsi i grandi vialoni d'accesso [...] All'interno dei saloni ammutoliti, il pavimento esibisce frantumi di specchi, di stucchi caduti. Dalla finestra si mirano giochi d'acqua immobili, peschiere svuotate, ninfei deserti» (ivi, p. 1173).

parco di una villa (con tanto di panchine), cui corrisponde a ruota la descrizione dei saloni ormai dismessi di casa Florio⁸.

Tra questi due estremi testuali si colloca idealmente il giardino comunale della *Panchina*, del quale nel racconto si dice che, nelle ore meno affollate, «differisce poco da un parco privato», quasi in una strizzata d'occhi alle ville in cui il paradiso ha profanato la propria natura, descritte nelle pagine De Agostini dell'84, e al parco privato che Bufalino avrebbe tratteggiato ad apertura della sceneggiatura su Franca Florio. Nel sistema semantico costituito dalla scrittura bufaliniana, il parco – proprio grazie al riferimento ai parchi fattisi specchio (e dallo scrittore eletti a specchio) delle contraddizioni siciliane – reca, dunque, in sé ipoteche di disfacimento e morte ben lontane dall'originaria immagine paradisiaca derivante dall'*Anabasi* senofontea, e in tal senso anche il giardino, quale spazio aperto ed estraneo alla claustrofilia dello scrittore, può pertanto ospitare, come scenario non eterogeneo, bufaliniani confronti tra personaggi segnati dalla sofferenza e dalla malattia.

Sofferenza e malattia sottolineano, appunto, l'attacco del racconto pubblicato all'interno del volume *L'uomo invaso e altre invenzioni* in cui la narrazione in terza persona esordisce dicendo di una gara tra l'incombente cecità («Rètina a pezzi, *black-out* in arrivo») e la debolezza del cuore del vecchio protagonista; ma in realtà, nel dettato del testo, è presente un altro elemento che compare da subito nelle dinamiche semantiche della *Panchina*, ancor prima del riferimento alla condizione di malato del personaggio: si tratta di un libro, che l'anziano individuo porta con sé alla Villa Bellini, malgrado l'impossibilità di leggervi dentro per via della vista danneggiata; un ideale fidato compagno, attraverso il quale Bufalino ripropone *ab initio* anche in

⁸ Così l'inizio del dattiloscritto inedito, recentemente ritrovato: «Esterno giorno – Parco di Villa Florio // inverno 1929. Il parco appare deserto, le panchine bagnate // Un rastrello abbandonato sul prato, foglie secche sul viale, mulinate dal vento // In un angolo, un'altalena, tesa fra due alberi, dondola vuota. L'obbiettivo risale lentamente alla finestra principale del palazzo, dove, dietro i vetri, una faccia di donna appare. È Franca Florio. [...] L'obbiettivo esplora, alle spalle di Franca, il grande salone. Vi sono accatastati mobili e arredi di pregio, coperti da teli bianchi, in attesa di imballaggio. Gli specchi sono tutti, tranne uno, velati. Con la faccia contro il muro quadri dalla ricca cornice. Su una scrivania alla rinfusa scrigni di gioielli, fasci di lettere, vassoi colmi di fatture e conti non pagati, oggetti di ricordo... dappertutto un'aria di desolazione». Su Bufalino e il cinema cfr. il volume *Bufalino al cinema*, a cura di G. Traina, Comiso, Salarchi, 2020.

queste pagine il nesso tra letteratura e malattia da sempre al centro del suo immaginario. A questo binomio si aggiunge da subito la rievocazione di un ricordo, saldando significativamente pure l'elemento memoriale alle logiche del testo: «Ricordò che suo padre, sentendo avvicinarsi la fine, s'era raccomandato che gli mettessero le scarpe ai piedi, prima che li gonfiasse la morte. Pretendeva una morte decente e l'aveva avuta. Ma lui?»⁹.

Il ricordo ha in questo caso a che fare con la morte (e con le scarpe), ma altresì con la rielaborazione narrativa, come dimostreranno entrambe le versioni della *Panchina* attraverso la favola del principe e del gigante che il vecchio racconterà al bambino, dal canto suo attratto e incuriosito da subito dalle statue a mezzobusto che adornano nel parco il viale dei Grandi, «uomini importanti, uomini morti», secondo quanto gli viene prontamente spiegato dalla giovane governante che lo accompagna e che inaugura in tal modo il dialogato all'insegna di un preciso e insistito riferimento mortifero: «Morti? Che vuol dire, morti?», prosegue infatti ad incalzarla il bimbo, prontamente esortato ad andare piuttosto a giocare con la palla, risucchiata così anch'essa, da simbolo ludico, in quest'orbita di influenza funerea (secondo quanto, d'altronde, anticipato dal Bufalino di uno scritto dell'anno precedente, *Allegrezze di morte*: «Si sa, l'uomo sulla terra fa soprattutto due cose, giocare e morire: *homo ludens*, *homo moriens*. E fa una cosa in forza dell'altra») ¹⁰. In entrambe le versioni della *Panchina* proprio la palla è al centro della prima azione, allorché da oggetto in movimento ed emblema di vitalità si incastra fra le gambe del vecchio signore seduto sulla panchina, dando a questi poco dopo occasione di una prima tirata sulla vita e sulla fine di essa rivolta al bimbo, orfano di madre e che continua a chiedere insistentemente notizie sulla morte, fino a ricevere una risposta esemplificata appunto dall'anziano interlocutore attraverso la stasi della palla al termine del suo moto: «“La morte”, disse il vecchio, “è quando uno non sente più rumori, non vede più colori.

⁹ G. BUFALINO, *La panchina*, in ID., *L'uomo invasore ed altre invenzioni*, op. cit., p. 511.

¹⁰ G. BUFALINO, *Allegrezze di morte*, poi in ID., *Cere perse*, ora in ID., *Opere. 1981-1988*, op. cit., p. 1014.

Quando non cammina più: sta. Come una palla che, se non la fai ruzzolare, si ferma e sta”»¹¹.

Nel racconto il concetto è addirittura ribadito dal bambino che contempla la palla ferma e dice «È morta», ma è interessante notare anche il riferimento all’assenza dell’udito e della vista quali emblemi della morte, riferimento che nella versione narrativa sembra simbolicamente riguardare e identificare proprio il vecchio afflitto dall’incipiente cecità e la giovane baby sitter che all’arrivo al parco «allacciò l’auricolare di una radiola, sembrò murarvisi dentro, al riparo, sola». Gli spettri della malattia e della morte segnano in tal senso la versione narrativa della *Panchina* attraverso dettagli e sfumature che non confluiranno nell’atto teatrale, ma che contribuiscono a legare tutti e tre i personaggi a questa dimensione mortifera, prontamente ricondotta dal Bufalino del racconto alla sua matrice autobiografica originaria affidata alle pagine di *Diceria dell’untore* e qui rievocata da un insistito cenno a un attacco di tosse dell’uomo, non riproposto nella stesura per la scena («la voce lo tradì, gli si ruppe in un ingorgo di tosse che pareva non dovesse sciogliersi più. Noemi pazientemente aspettava [...]. E continuava a fissare il vecchio, aspettando una tregua di quella tosse»)¹². Soffermandosi sui particolari presenti esclusivamente nel racconto, è interessante notare come la dominante ipotesi di Thanatos (più diffusamente e minutamente rintracciabile in questa redazione dell’86 e qui restituita indirettamente anche dall’immagine del *tempus edax* resa dal calendario perpetuo che i giardinieri aggiornano quotidianamente alla Villa Bellini) irretisca pienamente nella prima *Panchina* anche il bambino, non solo attraverso l’esemplificazione di morte riferita alla palla con cui gioca, ma anche tramite i riverberi che l’iniziale ricordo delle scarpe ai piedi richieste dal padre morente dell’anziano protagonista getta sulla fiaba che quest’ultimo racconterà al suo giovanissimo interlocutore: la favola “vera” («Il bambino protestò: “No, io voglio una favola vera”») narratagli dal vecchio resta in realtà in sospeso in entrambe le versioni del testo e si compone di due parti, la prima che ha a che fare col tempo (con

¹¹ G. BUFALINO, *La panchina*, in ID., *L’uomo invasato ed altre invenzioni*, op. cit., p. 514.

¹² Ivi, p. 515.

un principe che in un castello trova una scala magica che invecchia chi sale e ringiovanisce chi scende) e la seconda con la ricerca di calzature adeguate da parte di un gigante con piedi grandissimi, in qualche modo indiretta, velata trasposizione dei piedi gonfiati dalla morte di quel padre evocato all'inizio del racconto (ma non nella *pièce*) e che voleva anche lui indossare le scarpe prima di spirare.

Tutti questi elementi (insieme ad altri di cui si dirà più avanti) contribuiscono a creare una rete di tasselli semantici a connotazione di un testo narrativo concentrato sui motivi della morte, della malattia e della sofferenza (puntualmente filtrati dalla letterarietà) in modo molto più specifico di quanto non accada nell'atto unico, dove a queste componenti di significato se ne aggiungono altre differenti e originariamente non presenti, ma comunque ad esse collegate sempre per il tramite della letterarietà. E la letterarietà esercita apertamente il proprio ruolo di rilievo nel racconto proprio ad inizio dell'incontro tra il vecchio e la giovane baby sitter: il dialogo tra l'anziano uomo e la ragazza si apre, infatti, nel testo narrativo intorno al libro che lui reca con sé, incomprensibile per la ragazza che non conosce il greco antico, da lei scambiato per arabo, e invece lingua familiare per il vecchio che un tempo la insegnava a scuola e che aveva studiato da giovane proprio su quella panchina. La confidenza con i libri caratterizza il presente così come il passato dell'uomo rievocato attraverso il ricordo, restituendo il senso stesso di una vita segnata dalla lettura anche a discapito di amori giovanili, cosa che, stupita e ironica, gli fa notare invece la protagonista dell'atto unico («Da giovane, qui, con un libro? Anche se c'era una ragazza seduta accanto?») ¹³, chiamando in causa l'eterna contesa bufaliniana tra vita vera e vita vissuta attraverso la letteratura ¹⁴.

Nella *pièce*, invece, lo scambio di battute sul libro non è l'occasione di avvio del dialogo tra i due, perde cioè in qualche modo la sua importanza incipitaria, anticipato com'è dal veloce accenno a un altro spunto di conversazione, primo

¹³ G. BUFALINO, *La panchina*, ora in *Appendice a ID., Opere. 1981-1988*, op. cit., p. 1307.

¹⁴ La vita vera, simboleggiata dall'ipotetica fidanzata sedutagli accanto sulla panchina negli anni di gioventù, trova non a caso nell'atto unico un pronto collegamento con la morte attraverso gli stessi busti degli illustri defunti che adornano il viale della Villa e che il vecchio confessa di aver danneggiato una volta proprio per l'esaltazione di un bacio (cfr. G. BUFALINO, *La panchina*, op. cit., p. 1312).

segnale della più articolata struttura tematica dell'atto unico; il riferimento al libro è, infatti, qui preceduto da un breve confronto sulla gioiosità dei fanciulli e sul ruolo materno, argomentati dall'uomo per avviare la conoscenza e negati l'uno e l'altra immediatamente dalla giovane che prende le distanze non solo da quella ipotetica maternità ma anche dai bambini, colpevoli di non aver più fantasia e di non dire più neanche le bugie¹⁵. Questa difformità del testo teatrale rispetto al racconto anticipa ulteriori accenni alla genitorialità presenti nella *pièce*, saldandoli da subito ai motivi dell'invenzione e della menzogna, declinati in negativo in questo primo contesto, ma che riemergeranno in positivo in associazione ancora una volta alla finzione quale cifra identificativa della letterarietà e di una vita ad essa subordinata.

In realtà, il lavoro di riduzione del testo per la scena, portato avanti da Bufalino all'insegna di un arricchimento degli spunti presenti nei dialoghi tra i due personaggi principali, può idealmente trovare in una sottolineatura della dimensione metateatrale la direttrice che aggrega le numerose varianti rispetto al racconto edito nell'*Uomo invaso*, in un progetto di riscrittura che modifica tematicamente la “nuova” *Panchina* in piena sintonia con la nuova destinazione.

Il teatro parla di teatro nel lavoro steso per il *Trittico* dello Stabile di Catania che piega a questa curvatura tutti i motivi che si intrecciavano già nel racconto, dove peraltro il libro chiamato in causa sin dall'inizio e che l'uomo porta con sé contiene non un romanzo o delle poesie, ma un testo per la scena, l'*Edipo a Colono* di Sofocle, come lascia chiaramente intendere un passaggio narrativo specifico:

Il vecchio lisciò con le dita il volume: «È la storia di un cieco a braccio d'una ragazza». Poi, senza leggere, recitò: «O figlia d'un cieco invecchiato, Antigone, dove siamo arrivati? Una campagna, un paese d'uomini? E quale? Ci sarà qualcuno anche oggi ad accogliere con doni anche poveri questo Edipo errabondo?...»¹⁶

¹⁵ Cfr. G. BUFALINO, *La panchina*, op. cit., p. 1307, in cui si legge: «Madre io? Accompagnatrice pagata. [...] Hanno così poca fantasia i bambini, oggi. Non dicono nemmeno più bugie».

¹⁶ G. BUFALINO, *La panchina*, in ID., *L'uomo invaso ed altre invenzioni*, op. cit., pp. 518-19.

Il vecchio professore conosce a memoria la traduzione del testo greco e ne “recita” l’inizio senza neanche leggere dal libro; come si diceva, il motivo della teatralità non verrà, tuttavia, compiutamente sviluppato in questa prima *Panchina* e troverà in realtà espressione in maniera ben più articolata nell’atto unico, dove la presenza di Edipo e Antigone sarà piuttosto calata all’interno della vita inventata narrata dal vecchio alla ragazza. Nel racconto, al di là della citazione letterale delle prime battute del dramma, il riferimento all’*Edipo a Colono* sembra casomai riverberare il proprio riflesso sul rapporto tra i due personaggi dialoganti alla Villa Bellini, ovvero sul confronto timido e sofferto tra un vecchio (quasi cieco) forse in cerca di una figlia e una ragazza tormentata e sbandata forse in cerca di un padre (e che non a caso si specifica sia orfana). Nulla vien detto, tuttavia, in modo esplicito su ciò nel testo edito all’interno dell’*Uomo invaso*, e l’atteggiamento protettivo dell’anziano verso quella giovane bisognosa di una guida resta solo suggerito e lontano da un’aperta tematizzazione in termini di genitorialità. L’immaginario della tragedia sofoclea viene, comunque, richiamato indirettamente nel racconto anche attraverso il motivo dell’incesto, confessato dalla ragazza che vive *more uxorio* col fratello, nonché attraverso la sua tentazione suicidaria che, pur evocando la fine della figlia di Edipo, ribalta in ogni caso radicalmente la vicenda di Antigone, toltasi sì la vita sempre a seguito di un rapporto di amore per il fratello, contraddistinto però, nel dramma greco, da ben differente connotazione e anzi mosso dal nobile e pietoso intento di dargli sepoltura. Come Antigone, anche Noemi, così si chiama la giovane baby sitter, è inoltre una che accompagna qualcun altro, in questo caso un fanciullo, variante che pare edulcorare e declassare il ruolo di dolente assistenza della figlia al vecchio Edipo errabondo, ma che in realtà si tinge anch’essa da subito di alternativi e degradati colori mortiferi nella delineazione di tutti e tre i personaggi presenti sulla scena, bambino con palla incluso.

La memoria del mito sembra non riuscire a conservarsi senza corrompersi, senza doversi nascondere e camuffare, trasformata in vergogna misteriosa («Ho

dentro un'altra vergogna più micidiale che non ti dico, che ti dirò domani»¹⁷, e addirittura concretamente interdotta, visto che la giovane, pur ritenendo che in quel libro possa esserci forse una risposta ai propri tormenti, non riesce a leggervi tra le righe perché non conosce il greco. Nelle proprie riflessioni Bufalino si era, del resto, già soffermato su questioni connesse a questo tema, come ad esempio nel caso delle argomentazioni affidate a un breve pezzo del 1983 (*È kafkiano e un po' boccaccesco*)¹⁸ dedicato all'abuso linguistico del riferimento ad alcuni personaggi celebri attraverso approssimative antonomasie che prosaicizzano e snaturano la grandezza di miti antichi e moderni, «ne degradano la leggenda a stilema di consumo, a poverissima emissione di fiato», in un inevitabile abbassamento popolare che in quell'articolo riguardava espressamente anche Edipo e l'utilizzo fin troppo diffuso dell'aggettivo “edipico”¹⁹. Di quella dimensione perduta trovano spazio nel presente solo flebili e confusi riflessi, e così il bosco in cui scompare l'Edipo sofocleo con la sua colpa e la sua cecità si scolora nella villa comunale che, dopo il “Secondo giorno” del racconto edito nell'*Uomo invaso*, inghiotte il vecchio cieco e la giovane ragazza che porta su di sé tanto l'anelito di morte di Antigone quanto la colpa dell'incesto.

Il libro che l'anziano professore di greco tiene in mano diviene in tal senso una sorta di “occasione”, che Bufalino ingloba totalmente nella tessitura del suo racconto, che rifonde perfettamente con gli altri elementi narrativi propri di un suo riconoscibile immaginario e in quest'ottica non è senza significato che nella prima *Panchina* anche l'incesto resti bufalinianamente irretito nelle spire della malattia, la cui ombra viene proiettata sui due fratelli concubini tramite la presenza di un'altra sorella con «due reni fradici e la mente furiosa», ridotta in sedia a rotelle e compiaciuta testimone degli incontri notturni tra i due («Va con lui sorellina, passa la notte con lui. Ama per me, grida per me. A me basta sentirvi dalla mia stanza»)²⁰, nonché tramite l'assimilazione, da parte della giovane baby sitter, di questa ossessione fisica tra lei e il fratello alla paura per un topo, che anticipa il legame tra

¹⁷ Ivi, p. 520.

¹⁸ Poi con il titolo *Di talune antonomasie* in G. BUFALINO, *Cere perse*, op. cit., pp. 839 e sgg.

¹⁹ Ivi, p. 840.

²⁰ G. BUFALINO, *La panchina*, in ID., *L'uomo invaso ed altre invenzioni*, op. cit., p. 520.

l'immagine del topo e della malattia che caratterizzerà alcune descrizioni del Governatore delle *Menzogne della notte*²¹.

L'“occasione” intertestuale si mostra e si nasconde ad un tempo dietro maschere del presente, si fonde e si confonde con *topoi* bufaliniani, tanto che molti dei nuclei tematici forti della *Panchina* risultano direttamente o indirettamente legati al dramma sofocleo, a partire naturalmente dalla riflessione sulla morte che riveste un ruolo centrale nel racconto dello scrittore di Comiso e che era altresì il fuoco tematico intorno a cui ruotava il testo stesso dell'*Edipo a Colono*; ma in tal senso vanno ricordate le riflessioni del vecchio della *Panchina* (significativamente messe in dubbio dalla baby sitter, Antigone mancata) sui morti di tutti i tempi, ormai fatti polvere, più numerosi delle costellazioni nel cielo, pronti a dare qualsiasi cosa per un nuovo attimo di luce e che sembrano trovare anticipazione in una pagina bufaliniana dell'anno prima (1985), tratta dal già citato *Allegrezze di morte*, in cui viene apertamente chiamata in causa proprio Antigone:

Nessuno sa più contarli, i morti di carta e di carne che sfilano insepolti nel cuore: marinai annegati come Palinuro e Fleba fenicio; guerrieri trafitti come Polinice o Buonconte [...] truppa di larve che nella notte implorano ad una voce la stessa offa di lacrime e di parole. D'altronde, per cos'altro Antigone sfiderebbe il tiranno, se non per la seduzione di quella voce nelle sue orecchie?²²

Così come Edipo verrà da Bufalino espressamente associato all'idea della malattia in uno scritto di inizio anni '90 (*Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*) che dà modo allo scrittore di *Diceria dell'untore* di articolare una sua speciale galleria letteraria *sub specie morbi*²³.

²¹ Così del Governatore, nel romanzo del 1988: «“Dio che male”, pensa. “Ho un topo nel cacio dell'ossa... Non durerò”. [...] Il dente del dolore non smette di rosicarlo. No, non può essere casuale disordine di fibre disobbedienti, è piuttosto il frutto di un'intenzione perversa. [...] Sì, qualcuno, un topo o Dio, ha un progetto contro di lui e alterna a bella posta spasimi e tregue. Buona guerra sarà secondarlo, abituarsi a vivere il dolore assumendone l'abitudine nella rubrica delle sue giornate» (G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, ora in ID., *Opere. 1981-1988*, op. cit., pp. 573-74).

²² G. BUFALINO, *Allegrezze di morte*, op. cit., p. 1017. Sulla rivisitazione del mito di Antigone nella contemporaneità, cfr. E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone*, Catania, Villaggio Maori, 2016.

²³ G. BUFALINO, *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*, ora in ID., *Opere/2. 1989-1996*, a cura

Diversamente orientato, invece, l'atto unico dell'89 che tematizza lo spunto offerto dalla recita dei versi iniziali dell'*Edipo a Colono* da parte del protagonista del racconto in una riformulazione del testo che aggancia alla teatralità tutti i nuovi elementi presenti nella *pièce*. A cominciare dalla dichiarazione del vecchio di non essere solo ma di avere una figlia che amorevolmente lo accompagna ai giardini ogni mattina e poi lo riporta a casa, salvo a confessare poco dopo di aver mentito («È un'altra favola, sì, una fantasia. L'ho battezzata Antigone»)²⁴, con un'esplicita saldatura tra il motivo della genitorialità (al centro del rapporto Edipo-Antigone e comparso da subito in questa seconda *Panchina* attraverso la pronta smentita della ragazza di essere la madre del bambino) e quello della finzione, tratto distintivo della letterarietà e in modo ancora più marcato della teatralità. Antigone non è Noemi, è una figura inventata, un personaggio, come sancisce indirettamente la stessa ragazza con una negazione esplicita, in riferimento a se stessa, proprio del ruolo avuto da Antigone: «Ma io non assisto nessuno, sono da assistere, io»²⁵.

L'invenzione di questa figlia che lo accompagna (drammatizzata proprio sin dal nome scelto di Antigone) ha, del resto, un'immediata ricaduta "scenica", col protagonista che rivela alla sua giovane interlocutrice che, dopo che la figlia lo lasciava alla Villa, quella panchina gli si trasformava idealmente e quotidianamente in un palco, surrogato di un palcoscenico che non calcava più. Già, perché il professore del racconto si svela qui con una doppia identità: quella inventata e menzognera (alla stregua di una narrazione letteraria o di una recita teatrale) di docente di greco, e quella veritiera (ma per sua natura non meno segnata dalla dimensione fittizia) di attore teatrale, scoperta sulla scorta dei ricordi dalla giovane baby sitter, un tempo accompagnata ai suoi spettacoli dal proprio padre, appassionato spettatore e ammiratore delle sue interpretazioni. Ed ecco che il motivo genitoriale

di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1215 e sgg. Sulla presenza dell'ombra di Edipo nella narrativa bufaliniana, cfr. A. CINQUEGRANI, *Un personaggio chiamato Orfeo, Narciso, Edipo*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, a cura di N. Zago e G. Traina, Leonforte (EN), Euno, 2014, pp. 45 e sgg.

²⁴ G. BUFALINO, *La panchina*, ora in *Appendice a ID., Opere. 1981-1988*, op. cit., p. 1319.

²⁵ Ivi, p. 1317.

torna a intersecare quello della finzione, come a sottolineare l'impossibile riattualizzazione nella verità del presente del mito di Edipo e Antigone e come ribadisce indirettamente anche la memoria-favola sui propri genitori raccontata dal vecchio alla ragazza e al bambino, con lui, fanciullo, che si nascondeva sugli alberi a mo' di spettatore e ascoltava le fantasie che padre e madre imbastivano sul suo futuro, castelli in aria senza fondamento, palesemente irreali come l'invenzione letteraria («Mio padre mi vantava a mia madre. Avrei avuto una sposa grande e bella un giorno, e terreni sott'acqua, e un cavallo con le ali da cavalcare. Mia madre diceva di sì, e che avrei anche scritto un'altra Bibbia e la gente si sarebbe voltata quando passavo»)²⁶.

Le tragedie esistenziali del vecchio e della ragazza vengono ad essere minate da toni in falsetto, ostentatamente inautentici come in una recita che si mescola alla vita vera, mentre la teatralità senza cielo di carta strappato del mito classico viene intaccata alle fondamenta da vistosi influssi pirandelliani, che tramano questa seconda *Panchina* con molti elementi non presenti nel racconto. La vicenda personale della giovane Noemi perde, non a caso, nella riduzione teatrale la componente incestuosa (derivante dalla memoria classica) legata nello specifico a una sessualità "empia" consumata tra fratello e sorella²⁷, per borghesizzarsi in un'alternativa tra matrimonio di convenienza e triangolo vissuto all'interno della dimensione familiare con il cognato, dimidiata riformulazione di un incesto che non è più veramente tale e che ha perduto la tragicità della violazione di un tabù di cui Edipo è appunto emblema: sulla storia di Noemi si allungano, così, le ombre dei personaggi pirandelliani, da quelli del *Turno* e di *Pensaci, Giacomino*, che progettano nozze di interesse, al padre e alla figliastra dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, quasi sul punto di consumare un rapporto proibito, ma comunque deprivato della portata di infrazione suprema di un vero incesto; senza dire che nella carrellata di ruoli rivestiti sul palcoscenico («Re Lear, Enrico IV, Agamennone»), citati dal vecchio della

²⁶ Ivi, p. 1313.

²⁷ Nel racconto si legge: «“Il caso è raro”, disse il vecchio. “Ma non più empio di tanti che si leggono sui giornali”» (G. BUFALINO, *La panchina*, in ID., *L'uomo invaso ed altre invenzioni*, op. cit., p. 520).

“seconda” *Panchina* prima dell’evocazione delle battute iniziali dell’*Edipo a Colono*, è facile scorgere un cenno, più che al poco noto e poco rappresentato dramma shakespeariano dedicato all’Enrico IV re d’Inghilterra, al sedicente Enrico IV di Pirandello, simbolo di una vita recitata che si sostituisce alla vita vera in una cornice, però, di sofferenza reale e di tragedia autenticamente vissuta *in corpore vili*, secondo una contraddittoria contaminazione che caratterizzerà variamente molti dei personaggi bufaliniani, compresi il vecchio e la Noemi della *Panchina*.

Ma la cifra pirandelliana di questa riduzione teatrale dell’89 arriva a farsi ancora più esplicita allorché il protagonista, dopo aver favoleggiato dei sogni che i genitori facevano sul suo futuro, con lui spettatore ad ascoltarli, spiega alla ragazza come tutto si infranse allorché gli regalarono un binocolo. Nel testo scenico bufaliniano emerge a questo punto chiaramente la memoria del cannocchiale rovesciato del pirandelliano dottor Fileno, di cui nella celeberrima novella *La tragedia d’un personaggio* viene esposta la singolare ma efficace teoria per allontanare la sofferenza:

un pover uomo, un certo dottor Fileno, che credeva d’aver trovato il più efficace rimedio a ogni sorta di mali, una ricetta infallibile per consolar se stesso e tutti gli uomini d’ogni pubblica o privata calamità. Veramente, più che rimedio o ricetta, era un metodo, questo del dottor Fileno [...]. Gli era morta, per esempio, da pochi giorni una figliuola. Un amico era andato a trovarlo per condolarsi con lui della sciagura. Ebbene, lo aveva trovato già così consolato, come se quella figliuola gli fosse morta da più che cent’anni. La sua sciagura, ancor calda calda, l’aveva senz’altro allontanata nel tempo, respinta e composta nel passato. Ma bisognava vedere da quale altezza e con quanta dignità ne parlava! In somma, di quel suo metodo il dottor Fileno s’era fatto come un cannocchiale rivoltato. Lo apriva, ma non per mettersi a guardare verso l’avvenire, dove sapeva che non avrebbe veduto niente; persuadeva l’anima a esser contenta di mettersi a guardare dalla lente più grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose subito le apparissero piccole e lontane. E attendeva da varii anni a comporre un libro, che avrebbe fatto epoca certamente: *La filosofia del lontano*²⁸.

Fin troppo smaccata la ripresa bufaliniana, quasi a voler ostentare come elemento significativa della propria *pièce* il richiamo a uno dei testi fondativi della riflessione

²⁸ L. PIRANDELLO, *La tragedia d’un personaggio*, ora in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985, vol. I, tomo I, pp. 818-19.

pirandelliana, felicemente anticipatore della stessa idea di fondo del progetto metateatrale dei *Sei personaggi*. Il misterioso accenno al binocolo da parte del vecchio professore/attore della *Panchina* suscita, infatti, subito la curiosità dei suoi interlocutori e gli dà modo di spiegare per cercare di rasserenare la ragazza:

LA DONNA – Un binocolo?

IL BAMBINO – Cos'è un binocolo?

LA DONNA (*al bambino*) – Una cosa che serve per vedere le cose più grandi.

IL VECCHIO – Non solo più grandi, più piccole anche. E fu questo che mi spaventò: che le cose non avessero più una dimensione sicura [...]

LA DONNA – Beh, e con questo? C'è il grande e c'è il piccolo [...] io non ho mai posseduto un binocolo [...]

IL VECCHIO – Un binocolo tu ce l'hai, dentro di te. E ti fa vedere grande la pena che provi, mentre ti basterebbe guardare a rovescio, con l'oculare minore. E allora vedresti minimo questo nodo che ti fa male, si scioglierebbe da solo²⁹.

Grazie al metodo del cannocchiale rovesciato, il Fileno di Pirandello si era consolato della morte della figlia; l'anziano personaggio di Bufalino con lo stesso metodo prova ad allontanare la morte da quella ragazza che non gli è figlia, e che alla fine della *pièce* dimenticherà significativamente sulla panchina la borsetta contenente gli strumenti di morte, la siringa e la pistola, quest'ultima del tutto assente nel racconto, ma che nell'atto unico contribuisce ad arricchire i vaghi richiami al più celebre testo pirandelliano per la scena, con un padre che non è padre, una simil figliastra, un simil incesto, un bambino, una pistola, un attore che parla del proprio lavoro e che nell'interpretare i personaggi cerca di discostarsi deliberatamente dalla volontà autoriale per recitare la propria storia: «non è che scordassi le battute, è che mi veniva voglia di cambiarle, di andarmene per conto mio, di raccontare ogni volta la storia mia. E non osavo, m'impuntavo, non sapevo che fare, finché l'imbeccata del suggeritore mi forzava a continuare»³⁰.

E bufaliniana e pirandelliana insieme è anche una quasi impercettibile ma significativa variante introdotta in questa seconda *Panchina*, in cui l'originario

²⁹ G. BUFALINO, *La panchina*, ora in *Appendice a ID., Opere. 1981-1988*, op. cit., p. 1314.

³⁰ Ivi, p. 1317.

richiamo del gelataio del parco («Piangete, bimbi, che la mamma ve lo compra!»)³¹, si muta in un'espressione densa di risvolti e chiaramente allusiva della dimensione teatrale: «Piangete, pupi, che la mamma ve lo compra!»³². Anche i bimbi fattisi pupi partecipano di questa rete semantica che riconduce al discorso metateatrale gli elementi più diversi, e del resto nella *pièce* il bambino prende per un attimo in mano il libro, come facendolo suo, per sillabarne il titolo («E-DI-PO») in un ideale contatto con quella antica tragedia da palcoscenico subito allontanata da lui dall'intervento del vecchio: «Lascia stare, sono meglio le favole»³³. Le favole narrate sono, però, quella della finta figlia Antigone, del gigante in cerca delle scarpe come il padre morente, della fiducia nei castelli in aria dei genitori arenatasi intorno a un binocolo, del recitare la parte del professore invece che dell'attore (o, *mutatis mutandis*, dell'attore invece che del professore): tutte diverse, eppure tutte tra di loro connesse perché – come ammette l'anziano protagonista – «alla fine tutte le favole ne fanno una»³⁴.

Se è vero che tutte le favole ne fanno una, assume in prospettiva un particolare significato la specificazione, all'interno dell'atto unico, della malattia agli occhi di cui soffre il protagonista, nel racconto genericamente attribuita alla rétina, e nel testo scenico così invece da lui riferita alla giovane, in relazione alla diagnosi ricevuta: «E ieri un oculista ha sentenziato: “Si risparmi gli occhi, abbiamo un glaucoma”»³⁵. Proprio un glaucoma segnerà significativamente la cecità del fotografo raccontato da Bufalino nell'ultimo suo romanzo e tentato da un'attrazione incestuosa e prolungata per la sorella, un desiderio carnale che lui stesso, prima di morire, così si trova ad argomentare con l'amico e narratore Tommaso:

“Uno stupro,” commento freddamente. “Raddoppiato da un incesto.”
“Ma no,” replica lui. “Un vicesupro, un viceincesto, semmai”³⁶.

³¹ G. BUFALINO, *La panchina*, in ID., *L'uomo invaso ed altre invenzioni*, op. cit., p. 516.

³² G. BUFALINO, *La panchina*, ora in *Appendice a ID., Opere. 1981-1988*, op. cit., p. 1311.

³³ Ivi, p. 1308.

³⁴ Ivi, p. 1312.

³⁵ Ivi, p. 1313.

³⁶ G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, ora in ID., *Opere/2. 1989-1996*, op. cit., p. 438.

In una forma di incesto che anche in questo caso non è veramente tale, il fratello fotografo, in effetti, non toccava la giovane donna ma la desiderava e le rubava scatti proibiti con la sua Nikon, tanto da spingere Tommaso a una riflessione su questo anche dopo l'uccisione di lui: «Ripenso alla sua cecità. Venutagli da un glaucoma come lui asseriva, o non piuttosto, come all'omonimo profeta, per punizione d'aver visto una dea nuda bagnarsi? Una dea? Sua sorella?»³⁷.

Nel romanzo il fotografo cieco viene chiamato Tiresia, dal nome dell'indovino anche lui cieco che aveva svelato ad Edipo di essere l'uccisore di Laio, predicendo che il colpevole di quella morte sarebbe andato in esilio mendico e cieco; le verità del rullino fotografico di questo nuovo Tiresia non verranno, tuttavia, mai svelate e non potranno essere diffuse tramite il giornale intitolato «Il Binocolo»; Tommaso, curioso come Edipo delle verità di Tiresia, cercherà a lungo di conoscerle, ma non ci riuscirà, malgrado una lunga inchiesta che lo porterà fino in casa della losca Badalona e, quando lei gli chiederà il suo nome, lui risponderà: «Mattia Pascal»³⁸. Certo, quella di Tommaso e Tiresia è un'altra storia, ma nella compattezza del sistema letterario di Bufalino è suggestivo riscontrare come i tasselli narrativi del suo immaginario si richiamino ad eco dall'uno all'altro testo³⁹; perché tutte le storie in qualche modo si tengono fra di loro, proprio come sentenziato dal vecchio signore sulla panchina. Con buona pace di Sofocle e Pirandello.

Marina Paino

³⁷ Ivi, pp. 559-60.

³⁸ Ivi, p. 526.

³⁹ Metodologicamente esemplari gli studi di Giulia Cacciatore sul riuso del già scritto, condotti sulle carte bufaliniane; per un primo riscontro cfr. G. CACCIATORE, *L'Opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*, in *Il miglior fabbro*, op. cit., pp. 173 e sgg.

C'è salvezza per G.?
Il senso della scrittura in «Argo il cieco»

Se la morte è una pestilenza, vogliamo scordarcene, novellando?¹

La dedica che Bufalino appone a questo romanzo dà la tonalità fondamentale a tutto il suo racconto. Lo scrittore, come se si trattasse di un'omelia funebre o della più sentita delle invocazioni, scolpisce sulla prima pagina bianca: «A G. / alla sua salvezza»², dove è chiaro che la G. sta per Gesualdo.

Una dedica molto curiosa. Quasi mai si incontra nella storia della grande letteratura un autore che dedichi a se stesso il libro che il lettore sta per iniziare, e ancor più curioso è il fatto che l'autore invochi la propria salvezza, alludendo a un'attività intima e individuale impiegata solo per se stessi in quanto scrittori, un esercizio tutto personale che pare quasi ignorare per principio la presenza del lettore, il quale diventa a questo punto soltanto un destinatario funzionale alla narrazione. Da cosa vuole essere salvato Gesualdo, da una malattia, da una colpa compiuta in un passato che solo durante la vecchiaia ha il coraggio di affrontare, dal tempo spercato/*perdu*, da un'esistenza vissuta senza essersi fermato un attimo per riflettere su di essa? Una confessione, un aprirsi il cuore a Dio affinché la narrazione interceda per la sua salvezza? Un auspicio per la trasfigurazione del sé in una realtà altra fatta di parole? Probabilmente la motivazione di fondo risiede in tutte queste ragioni, oppure in nessuna.

Si discute tanto sulla presenza di Proust in Bufalino, autore molto amato dallo scrittore comisano, citato a più riprese, sotto traccia o in modo esplicito, anche in questo romanzo. Il mondo si divide in due categorie (tra chi ha letto e chi non ha letto

¹ G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, Milano, Bompiani, 1990, p. 39.

² G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, Milano, Bompiani, 2020, p. 3.

Proust), avrebbe detto tra gli altri Bufalino, e come non dargli ragione? Tra chi, dunque, può scrivere inserendo una dedica del suo romanzo alla propria salvezza e chi invece, anche se scrive, vive nella colpevole ignoranza di tutto ciò.

Come nota Cinirello, le prove di questo abbraccio letterario, quasi fraterno, vanno ricercate nei romanzi: «Ce ne sono alcuni, in particolare, in cui il confronto con Proust schiude il nucleo dei temi principali della scrittura bufaliniana: il tempo, la memoria, il passato e la vocazione a diventare scrittore per riscattare la propria esistenza»³. È perciò innegabile che questo libro, in particolare, possa essere considerato il frutto di una profonda ispirazione proustiana, un viaggio nella memoria compiuto da un vecchio che, scrivendo, cerca di riscattare il proprio vissuto, nel tentativo di guarire da un male che lo attanaglia, di avere un po' di requie al dolore della tarda età e di provare a fare della propria vita qualcosa d'altro, trasformandola artisticamente.

Il titolo del romanzo, forse da leggere con un po' di ironia, e anche con un senso di sfida e di rivalsa sul passato e sulla propria condizione attuale, si riferisce, quindi, a un vecchio la cui vista sul futuro è annebbiata, quasi assente, ma ancora efficace e potente abbastanza per riandare alle luci del passato risorto nella scrittura, ai bagliori del quale i suoi occhi si scoprono più che mai sensibili.

Nella *Locandina delle intenzioni* Bufalino dichiara il proprio proposito, divertendosi un po' con il lettore nel mostrare che nemmeno chi racconta è certo del risultato a cui si perverrà. Per timidezza, o per codardia, lo scrittore dice di aver perso l'«occasione di morire»⁴. Una dichiarazione alquanto spiazzante, come a voler dire che si era provato a farla finita, salvo poi accorgersi di essere stati, forse, troppo pavidati per riuscirci davvero (o troppo malati e pieni di rimorsi). Sicché, nell'infelice timidezza di fronte al morire, lo scrittore chiede ai cento occhi della memoria di cinquanta e più uomini diversi che hanno sostanziato il suo passato di prelevare dalla vita che fu la materia del suo racconto. La scrittura, dunque, si declina adesso (in

³ M. CICIRELLO, *La voragine dell'esistenza perduta: l'identità proustiana dei romanzi di Bufalino*, in «Quaderni proustiani», IX, 2015, p. 97.

⁴ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 5.

modo non definitivo poiché com'è chiaro il narratore lascia intendere di essere certo di mutare procedendo con il racconto)⁵ come una pausa felice, una sospensione di gusto, un diletto per differire la fine, convincendosi per qualche tempo ancora che il momento della fine non deve venire, una disposizione d'animo necessaria, forse l'unica, con cui provare a cercare questa *salus* vindice della timidezza e della morte: «Non resta che differire *sine die* la salute, pago d'aver cavato dall'avventura qualche momentanea lusinga ad amare l'inverosimile vita...»⁶. Anche se si fallirà con il proprio proposito, certamente ambizioso, e cioè di salvarsi grazie a una letteratura avente come argomento la rievocazione e la modellazione artistica del passato, si sarà almeno goduto del racconto stesso, ci si sarà in qualche modo fatti blandire dalle lusinghe di questa «inverosimile vita», che non può che essere, insistendo con la metafora, proprio questa arte-fatta vita letteraria. Mal che vada, dunque, alla fine della sua fatica, lo scrittore sarà un po' meno infelice. Si può scrivere immaginandosi un lettore per rendersi il compito più agevole, senza alcuno schema e a seconda di come le cose vengano alla memoria, per costringersi a presentare quanto raccontato in modo decente, per darsi un sollievo o per fabbricarsi un'aura solenne. Ma, quali che siano le motivazioni, preferisco dare per un attimo la parola al dostoevskijano uomo del sottosuolo: «Qua, in effetti, c'è un'intera psicologia. Forse è che sono semplicemente un vigliacco. O forse immagino apposta di avere davanti un pubblico, per comportarmi più decorosamente per tutto il tempo che scriverò. Di ragioni potrebbero essercene un migliaio»⁷.

In questo breve tracciato ermeneutico mi faccio forte della premessa, un po' metodologica e un po' prudenziale, che Bufalino dà a se stesso: «Partire da questa ipotesi. Poi si vedrà che succede»⁸. Dall'estate della vita veramente vissuta con cui

⁵ Sull'impatto trasformativo del racconto sul nostro essere cfr. A. SICHERA, *Per un'ermeneutica della narrazione*, in ID., *Ermeneutiche. Punti di vista sul confine*, Leonforte, Euno Edizioni, 2019, pp. 53-85. Più in generale cfr. naturalmente l'imprescindibile P. RICEUR, *Tempo e racconto. Volume 1 (Temps et récit. Tome 1)*, 1983), trad. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 2016.

⁶ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 5.

⁷ F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo (Zapiski iz podpol'ja, 1864)*, a cura di I. Sibaldi, Milano, Mondadori, 2015, p. 59.

⁸ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 5.

inizia il vero e proprio romanzo vedremo, perciò, se alla fine la narrazione potrà assurgere a “estate ritrovata” nella notte di San Silvestro dell’esistenza.

Non mi soffermerò sulla trama, bensì su alcune soste “teoriche” in cui Bufalino interrompe la narrazione per riflettere sulla tecnica narratologica, per fare un bilancio di quanto raccontato e anche per esternare le difficoltà e i colpi bassi inferti dalla facoltà primaria del suo dire, e cioè la memoria. Difatti, questa sosta non programmata lungo la rievocazione del romanzo si intitola *Primo dubbio dell’autore sul libro che sta scrivendo*. Potrebbe trattarsi di una vaga *mise en abîme*, di un gesto di sincero raccoglimento o al contrario di una sottile *verve* letteraria, che per stile e brio paiono quasi richiamare alla mente l’indimenticabile Pirandello delle due premesse al *Mattia Pascal*⁹.

«Al tempo, dove sto andando? La favola mi scappa via dalle mani, la memoria mi fa la buffona dietro le spalle. Altrettanto le parole: vengono fuori storte, bistrate, beffarde; agrodolciumi volti a corrompere, come si corrompe un ragazzo, un ricordo minorenne dietro di me...»¹⁰. Lo scrittore chiede al tempo in persona (o in non-persona) la direzione, la ragione e il senso del proprio vagare. Fino a qui si tratta dell’individuazione nella propria memoria di uno spaziotempo veramente felice, dal quale iniziare a ricamare facendo sperabilmente del seguito un altrettanto felice intrattenimento letterario.

Modica, la canicola, le ragazze. Ricordi appassionati rivissuti con la consapevolezza di un oggi – papinianamente – “puzzoso” di vecchiaia. E, tuttavia, Bufalino si chiede se la favola che sta raccontando a se stesso, e quasi incidentalmente al lettore, sia veramente tale, e non una caricatura del ragazzo che con un viso sornione scimmiotta il vecchio di adesso per le condizioni miserevoli in cui si trova. La memoria di un tempo felice, proprio perché felice contrariamente all’oggi triste e vilipeso, si prende gioco di lui, e sembrano farlo anche le parole, che gli sembrano totalmente inadeguate a descrivere come le cose fossero veramente,

⁹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-8.

¹⁰ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 28.

essendo storte e deformate come le dita che le imprimono sulla carta battendole a macchina.

L'io narrante ironizza sulla faciloneria e la banalità della sua situazione, riuscendo a prevedere, come un infallibile previsore delle piogge del giorno successivo che parla dal dopodomani, ciò che della sua vita deve accadere dai fatti narrati. Sembra dire che la sceneggiatura del suo racconto è una storia scontata che non vale la pena di narrare e nemmeno di essere ascoltata, per il fatto di conoscerne l'esito e di non poterlo modificare. Ma, pur considerando la fine della sua storia, cioè il suo io di adesso che racconta da vecchio, essa può giocare, proprio perché viene raccontata e scritta, un influsso determinante sulle sorti della sua vita futura, quando, cioè, la stanchezza degli anni chiude le palpebre degli occhi della speranza e, grazie alla cecità acquistata, si attivano altri occhi, ci si rende abili a una nuova visione, quella di Argo che vede il padrone dopo vent'anni¹¹, che nella nostra metafora significa il passato sconosciuto ora divenuto urgente da comprendere e, riconosciuto il quale, ci si può finalmente accomiatore nella nera notte della morte.

La sceneggiatura del romanzo, dice l'autore, non ha passaggi e personaggi prestabiliti e imm modificabili, come ricavati da un unico pezzo di marmo; semmai, le storie dell'io narrante sono plastiche come statue di cera, che in ogni momento possono essere rimodellate a seconda delle bizze della memoria, che viene definita appunto come un «*juke-box* di ricordi programmato a disubbidire»¹². La casualità è dunque la cifra del copione, che in realtà è più un canovaccio da Commedia dell'arte con alcune linee fondamentali piuttosto che una pedissequa recitazione a memoria di un pezzo concertato.

Che fare, però? Assecondare il capriccio del “riessere”¹³ oppure sforzarsi di giungere alla pura essenza del proprio vissuto, quella che con Proust appartiene all'uomo eterno che giaceva ascoso in noi e che solo la memoria involontaria può

¹¹ Cfr. OMERO, *Odissea*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2020, Libro XVII, vv. 304-27, p. 483.

¹² G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 28.

¹³ Cfr. G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Milano, Bompiani, 1996, p. 75. Se dovessi riformulare il *riessere* bufaliniano in termini ancora più genuinamente proustiani, direi proprio che la possibilità formale del riessere, del rivivere, è la scrittura.

rivelare, essenza che, una volta divelta dall'oblio, fa rilucere il passato del corpo e della mente in cui era stata smaterializzata senza la nostra consapevolezza? E come fare a esprimerla? Per lo scrittore francese l'unico modo per restituire l'eterno all'eterno è la scrittura, è la letteratura, la quale, come egli afferma in una frase ormai icastica del *Temps retrouvé*, è la sola vera vita¹⁴. La scrittura per Bufalino, nel torno di queste pagine, sembra essere, in realtà, anche qualcosa di più: non soltanto, dunque, come per Proust la più valida motivazione per continuare a vivere ma l'unica ragione di sopravvivenza, l'unico pensiero che «mi dissuada la fatica di tagliarmi i polsi, debolmente, ogni quattro mesi...»¹⁵. Se la vecchiaia è la fine ingloriosa e per nulla godibile, per la verità una condanna dell'esistenza, la speranza è di avere ancora qualche stilla di energia per riandare con la memoria al passato e comprendere quanto si è stati felici senza, tuttavia, saperlo mentre lo si viveva. La scrittura e la letteratura si declinano, dunque, in un modo che sembra essere tutt'altro che una constatazione ironica su se stessi in quanto vecchi, con la mano della morte sui propri occhi, come un di più della vita, una sua «vece»¹⁶. La letteratura è, allora, una specie di sesto o addirittura di settimo senso, un braccio in più, con Hölderlin un occhio di troppo, quello che dota della vista quando gli occhi del corpo non riescono più a vedere.

Molte testimonianze di anziani riportano che durante la notte si ha sempre meno bisogno di dormire, che basta soltanto qualche ora di ristoro, che si fa anche fatica a prendere sonno per quel poco che serve, e che allora, quasi come una lugubre anticipazione della morte in quanto sonno perenne, si resta comunque svegli a letto per il fatto che il mondo tutto intorno dorme, a pensare sul gravame di ricordi che affollano la mente nel momento della giornata e della vita in cui siamo più soli¹⁷.

¹⁴ «*La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir*», in M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, a cura di P. E. Robert e B. Rogers, in ID., *À la recherche du temps perdu*, a cura di J.-Y. Tadié, Parigi, Gallimard, Parigi, 2019, pp. 2284-85 («La vera vita, la vita finalmente scoperta e messa in luce, di conseguenza la sola vita realmente vissuta è la letteratura, vita che, in un certo senso, dimora in ogni momento in tutti gli uomini così come nell'artista. Ma essi non la vedono perché non cercano di portarla alla luce»: trad. di M.T. Nessi Somaini, Milano, Rizzoli, 2012, p. 280).

¹⁵ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 29.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Una consonante testimonianza di ciò, così come del rimestio interiore dell'io narrante di Bufalino, la

Scrivere diventa in questa maniera alleggerire se stessi di quel passato che nell'oscurità del sonno e della vita rischierebbe altrimenti di sopraffarci, e significa anche rammemorare e nella rammemorazione riflettere, dando una forma in parole in cui l'io e il lettore possano leggersi e riconoscersi. «Un arto artificiale, s'intende, e non solo per rendere più ghiotto lo scioglilingua, ma perché questo a me veramente serve: un surrogato di vita durante il giorno e un surrogato di sonno, quando non posso prendere sonno, la sera»¹⁸. La scrittura è il nero che fa il bianco nella notte.

Bufalino, nella pagina successiva, esprime una formula che assurge a definizione non soltanto del romanzo che sta scrivendo, ma direi di questo genere di vita e di letteratura che vengono a coincidere nel crepuscolo dell'esistenza. Tale godimento provocato e provato durante la rievocazione, e anche in grazia di quest'ultima, viene visto come «una sorta di sedentario entusiasmo, se così posso chiamare l'impasto di passione e distanza di cui si compone il mio sentimento»¹⁹. Un entusiasmo che fa uscire da se stessi nell'estasi mnemonica, l'emozione per la vicinanza di ciò che è lontano, che non è altro che un assai raffinato modo di dire, com'è consuetudine in Bufalino, la nostalgia. Ciò che fa l'io narrante è dare una forma concreta alla nostalgia, tale *Stimmung* fondamentale non ancora tematizzata a fondo in chiave fenomenologica ed esistenziale (e penso ai tipi delle magistrali analisi kierkegaardiane e heideggeriane su disperazione, angoscia e noia)²⁰ che

ritrovo in queste belle pagine pavesiane, benché dal punto di vista del ragazzo: «Non potevo credere che i vecchi, i quali dormono poco, trascorrono le ore di veglia, e specialmente quelle sull'alba, riandando il passato. Essere sveglio vuol dire pensare e vivere, aspettare la luce e smaniare. Fossero pur vecchi e avvezzi al tempo, ma i loro sensi induriti e il sangue spesso dovevano tanto più aver bisogno dell'urto e del rimescolio della vita. Questa vita era fatta di visi e di cose, di schianti, di voci, era un incessante incontro, un movimento che non aveva passato. Non capivo come ci si potesse docilmente fermare, sia pure per sazietà, e abbandonarsi ai ricordi. *Voleva dire sentire il tempo, e la morte*», in C. PAVESE, *Il tempo*, in ID., *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 101-102. Il corsivo è mio.

¹⁸ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 29.

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Per la concettualizzazione della disperazione, da intendere anche in senso non cristiano, cfr. S. KIERKEGAARD, *La malattia mortale (Sygdommen Til Døden)*, 1849), trad. di M. Corssen, Milano, Mondadori, 2013. Per la concettualizzazione dell'angoscia e della noia cfr. invece M. HEIDEGGER, *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, 1927), trad. di A. Marini, Milano, Mondadori, 2012 e ID., *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine (Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit)*, 1983), trad. di C. Angelino, Genova, Il melangolo, 1992.

riavvicina le cose lontane alle quali, tramite la parola letteraria, viene data una forma artistica godibile anche da un altro avventore della pagina, e cioè il lettore.

E a questo lettore Bufalino si rivolge dagli alti trampoli della propria vecchiaia, gli stessi trampoli del duca di Guermantes con cui si conclude la *Recherche*, sui quali confidare che il cadere, con il conforto della scrittura, gli sia meno grave e rovinoso, o per meglio dire dai trampoli dell'acrobata Zanni²¹, il quale è certo invece che cadrà in terra ma nella speranza che, quando succederà, non ci sia nessuno a spiarlo. Un lettore che resta muto e che non vede, una presenza fittizia che sta davanti alla portatile dello scrittore, ma la cui presenza reale è invece invocata per dare un senso in più a questo stanco trotto sui tasti della macchina da scrivere e della memoria.

Proseguendo nella lettura, in un modo anche sorprendente che suggerisce una decisa divaricazione tra le due figure del romanzo, cioè il Gesualdo artefatto e protagonista della narrazione e il Bufalino scrittore, la voce narrante informa il lettore, quasi come uno sfogo e rivincita, che scrivere non gli piace: «Ma scrivere mi piacesse, almeno! Invece trascino la penna come una gamba zoppa, aro la carta per amaro farmaco e penitenza»²². È singolare che qui Bufalino paragoni la penna, come si sa l'appendice del pensiero, l'arto della scrittura di cui si diceva, a una gamba zoppa, a un arto in verità difettoso, che più che essere un bastone che sorregge il corpo e lo fa camminare è invece una zavorra, una frattura non ricomposta. Così come è altrettanto strano che Bufalino prosegua dicendo che tale creazione miracolosa finisce per apparirgli «un'azione losca, una colpa»²³. Ma non era proprio tale colpa che Bufalino voleva estirpare *in hora mortis nostrae*? La scrittura letteraria non era una fulgida stella dirimente del proprio passato per riscattare quanto di colposo c'era in esso affinché non restasse irredento?

L'impressione è che l'autore, oltre a essere il puparo di se stesso, oltre a essere il pagliaccio infelice che riceve dal medico il consiglio di andare al suo stesso spettacolo per tirarsi un po' su, faccia della scrittura un'azione peccaminosa, un

²¹ Cfr. G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 58.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

qualcosa di non consentito, come se all'umano non sia concesso adoperarsi con un simile sotterfugio. L'umano è colpa, rimorso e dolore terminale, sicché ogni tentativo di sfuggire a ciò resta un amaro misfatto. Cionondimeno, egli non si perde d'animo e continua a scrivere, quasi prendendo le mosse dalla *Trilogia* beckettiana i cui protagonisti, il primo gambizzato e il secondo senza nome chiuso in un luogo oscuro e imprecisato, continuano in una continuazione che consiste nel proseguire a scrivere²⁴.

Se dall'*incipit*, per dir così, promettente e incoraggiante, l'autore transita per una riformulazione della scrittura come condizione ingiusta, colposa e non confacente allo scopo che si era prefissato, una risoluzione ulteriore in tal senso si evince in seguito, quando l'io narrante discute del «cuore scuro»²⁵ del padre. Sembra che in queste pagine l'autore affermi quasi in modo definitivo che la sua impresa di farsi un po' compagnia e di assaporare qualche attimo di felicità scrivendo e rievocando sia approdata a un fallimento. Il padre aveva il “cuore scuro” per il fatto di non poter ricordare se non andando un po' al cinema, travolto dalla mareggiata assassina dei minuti sulla spiaggia dell'ora. Da figlio di suo padre, l'autore commiserava se stesso:

Dunque io che posso dire, io figlio di mio padre? Se coi ricordi, con le loro menzogne, malizie, disguidi, combatto e perdo da sempre, sanguino e perdo, sanguino e combatto?... Uno spettro s'aggira per le strade della Sicilia ed è la mia gioventù. Mi siano perdonate le imboscate che gli tendo, quasi sempre a vuoto, del resto, come si conviene a un pescatore di nuvole, a un fanfarone...²⁶.

I ricordi sono qualcosa con cui “si combatte”, anche intendendo questo verbo nella bellissima accezione con cui nella lingua siciliana si intende il generale avere a

²⁴ Cfr. soprattutto la pagina finale dell'*Innomabile*: «Bisogna continuare, non posso continuare, 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, mi stupirebbe, se si aprisse, sarò io, sarò il silenzio, lì dove sono, non so, non lo saprò mai, nel silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuo», in S. BECKETT, *L'innominabile (L'innomable, 1953)*, trad. di G. Falco, Torino, UTET, 1973, p. 461.

²⁵ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 94.

²⁶ Ivi, p. 95.

che fare con le cose del mondo, l'aver cura, l'heideggeriana *Sorge*. I ricordi non sono in nostro possesso, non sono veramente nostri poiché non possiamo disporne a piacimento, come la letteratura proustiana e non solo ha ormai dimostrato. Ma anche evidenze scientifiche della psicologia e della psicopatologia hanno acclarato che la memoria non è fissa e inerte, ma plastica e in continuo divenire, capace dunque, anche a seconda della carica affettiva di cui alcuni ricordi sono investiti, di riscrivere i frammenti del passato²⁷. Ed è lo stesso Bufalino ad affermarlo in *Cere perse*:

Ricordare, ora lo so, può essere per una volta un dono celeste, ma nove volte rappresenta una trappola delle peggiori, un nascondiglio di vipere micidiali. Sono bestie strane, i ricordi. E ora si negano cocciutamente; ora giungono spontanei, simili ad amici che entrano senza bussare. [...]

Sì, perché la memoria ha questo di difficile, che trapassa rapidamente dall'impudenza al pudore, dalla delazione impulsiva all'omertà più ritrosa [...]²⁸.

Se prima la scrittura e il girovagare nella memoria erano azioni losche da perdonare poiché colpose, adesso l'io narrante chiede persino perdono per la caccia condotta ai suoi stessi danni, una caccia infruttuosa che non cattura alcunché con nemmeno la consolazione d'aver goduto nel frattempo. Questo intrattenimento che doveva approdare alla salvezza di G., che doveva anche solo per un momento sospendere dal peso della vecchiaia e asciugare dal proprio collo l'umido del fiato della morte, sembra evincersi come un fallimento, una vana fantasticheria un po' più verosimile delle fantasie diurne e notturne perché vagamente fondate sulla memoria. Addirittura la gioventù, che nella scrittura doveva essere riacciuffata e rivestita di nuove carni, quelle delle parole, è uno spettro che si aggira per i luoghi della sua vita passata e che non ha ancora acquistato, e forse non l'acquisterà mai, una parvenza definitiva, come un dipinto troppo guasto nel quale non si riescano più a distinguere sia le figure che la mano del pittore.

²⁷ Cfr. almeno J.-Y. TADIÉ, M. TADIÉ, *Il senso della memoria (Le sens de la mémoire, 1999)*, trad. di C. Marullo Reedtz, Bari, Dedalo, 2000 e A. BENINI, *Neurobiologia del tempo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.

²⁸ G. BUFALINO, *Lanterna cieca*, in ID., *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1984, pp. 190-91.

Poco più avanti l'autore sembra mettersi a nudo davanti al lettore e a se stesso più di quanto non abbia fatto finora, confessando la sua passione divorante, il toro di Falaride nel quale arde continuamente: la noia. Purtroppo aggiunge: «Mai mi diverto tanto come quando do fastidio e muoio di noia»²⁹. Pare proprio una dichiarazione di vendetta, un passatempo malizioso e grottesco, quasi impudente, con cui affermare che, quanto più la noia si è impossessata di lui, più egli gode a torturare il lettore con il singhiozzo della sua storia inverosimile. Troppo tempo dice di aver trascorso a far sanguinare il suo cuore, ma adesso è il momento di applaudire con Augusto alla commedia della vita che si è vissuta e riderne di gusto.

Andando ancora con la mente all'uomo del sottosuolo dostoevskijano³⁰, egli dunque si chiede se non sia l'allegria ciò che lo può salvare («Ché se così è, perché non cercare di salvarmi con l'allegria?»), un'allegria con cui prendere in giro di gusto e sfottere la sua stessa vita, burlandosi di tutto come più giusta ricompensa prima della fine. «Una rivalsa da bambino, non c'è che dire, ma abbastanza efficace per avere ragione di me, e mettermi ogni notte sulla testa una corona»³¹. È la corona di Quasimodo, felice di essere la maschera più brutta, pur non essendo alcun travestimento ma tragicamente se stesso³². Un gesto infantile, una pausa dettata più dalla frustrazione che da una seria riflessione, poiché, per quanto la risata sia necessaria su molte cose, la bocca spalancata del sorriso non coglie la lacrima che cola dall'occhio di un cieco.

Si rinnova, quindi, la domanda: continuare? E come? Più che essere una diceria, questo racconto pare, a detta dell'autore, un florilegio di chiacchiere. L'ormai declamata e famosa estate del cinquantuno per il lettore è un miraggio inconsistente, una ventata di nebbia. Pensando a Pavese, non si può più attingere all'estate della nostra vita in cui si era veramente felici. «Fui dunque giovane e felice, quell'estate

²⁹ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 98.

³⁰ Il riferimento di Bufalino in questo *locus* del romanzo è ancora una volta al celebre *incipit* della già citata opera dostoevskijana: «Io sono una persona malata... sono una persona cattiva. Io sono uno che non ha niente di attraente», in F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, op. cit., p. 5.

³¹ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 99.

³² Cfr. il quinto capitolo *Quasimodo* del romanzo in V. HUGO, *Notre-Dame de Paris* (1831), trad. di G. Leto, Milano, Mondadori, 2011, pp. 48-55.

del cinquantuno. Giovane e felice. Giovane e... / Macché, non è vero, mi sono vantato»³³. Che quell'estate sia allora un falso mito, che la scrittura piuttosto che bere da una fonte creduta salubre si dimostri per quello che è, un rivolo prosciugato di cui restano soltanto le rocce levigate da un sentimento inattingibile?

«Lettore, non è che io ti voglia piantare in asso, ci mancherebbe. So bene d'essere sulla terra un inquilino moroso, e che per saldare il mio debito ho solo le chiacchiere»³⁴. Il debito da rifondare con le parole richiama i folgoranti versi luziani: «Non ancora, non abbastanza, / non crederlo / mai detto / in pieno e compiutamente / il tuo debito col mondo»³⁵. Il *Dasein*, con Heidegger, è in grazia della sua finitudine ontologicamente un essere in colpa e in debito³⁶, e, se il suggerimento di Luzi è opportuno, questo è debito col mondo (che si è anche supposto essere ben presente in Bufalino sin dall'inizio di questo romanzo), il modo più efficace per porvi rimedio è proprio la parola, la scrittura. Eppure parlare di chiacchiere, oltre a essere un'ulteriore conferma del tono fortemente ironico del libro, pare un richiamo all'inermità di questo dire così faticoso e snervante. Cosa fare: rinunciare al proposito, consapevoli del fatto che vivere un'altra estate nel freddo inverno di quest'età della vita sarà impossibile, oppure tentare di andare ancora più a fondo, in tale estate mitica e forse inesistente?

L'*Exit*, il capitolo conclusivo del romanzo, è una decisa negazione, un'alzata di bandiera bianca, un'irredenta uscita di scena:

Lettore, estate, diciamoci addio. C'era una volta un ragazzo che credeva d'essere un vecchio, ora le parti si sono scambiate, il vecchio s'è finto ragazzo e per ingannare meglio se stesso ha velato con un panno tutti gli specchi di casa. Sono espedienti leciti, se non necessari. Io ho scritto a scopo geriatrico, dopotutto, la mia mozione d'affetti non era rivolta che a me. Ma vorrà dire qualcosa se quelle antiche giornate piovono ancora nella memoria come bionda polvere d'oro³⁷.

³³ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 107.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ M. LUZI, *Auctor*, in ID., *Frase e incisi di un canto salutare*, in ID., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2020, p. 713, vv. 1-5.

³⁶ Cfr. M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, op. cit., § 58, pp. 394-407.

³⁷ *Ivi*, p. 148.

È il momento del commiato: questa sortita, questa gita fuori dalle mura del presente, è stata del tutto inutile. Il ragazzo che con tutto se stesso si impegnava a essere più anziano è scomparso, evocato senza successo dalla fantasia di un vecchio che ha voluto impedire a se stesso di vedersi tale per rivedersi ragazzo. E tuttavia, anche essendo un gesto lecito, un palliativo allo strazio quotidiano della perdita delle forze vitali e della contrazione irreversibile del futuro, un sommovimento affettivo verso questo vecchio nostalgico che racconta, le pagine scritte e lette che sia l'autore che il lettore si sono messi alle spalle dovranno pur significare qualcosa. La memoria, prolungando la bella immagine proposta da Bufalino, è come la pioggia d'oro in cui Zeus si trasforma per fecondare Danae, anche questo un espediente per eludere i timonieri che remano contro la nostra guarigione. Si possono, allora, inventare di sana pianta un passato e un futuro, come suggerisce Bufalino ricordando Alvisè? Rinnegare se stessi come fece il santo illustre prima che il gallo cantasse?³⁸ Fare ciò, tuttavia, anche soltanto insinuare la plausibilità di tale proposta, significa non solo destituire di senso l'ipotesi ermeneutica condotta fino a qui, ma in modo più decisivo perdere di vista il senso fondamentale rinvenuto nella narrazione bufaliniana. Se si inventa qualcuno al proprio posto, in cui l'opera di fantasia soppianta il verosimile di questo racconto, com'è possibile guarire, com'è possibile salvarsi?

Lo scopo era di scaricare su me, controfigura e cascatore di me stesso, i debiti di me narrante e liberarmene giocando. E per un po' ha funzionato. Un giorno che m'ero divertito, nel pensiero, te, voi, a travestirmi da *plauditores* m'addormentai col capo sul tavolo, non mi succedeva da quand'ero bambino. Oh sì, scrivere è stato un'innocenza e una tana, un trono dentro una tana, non mi dirò grazie abbastanza per aver avuto il coraggio di farlo³⁹.

³⁸ Cfr. G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 149.

³⁹ Ivi, p. 151. Per alcune considerazioni sulla claustrofilia creativa di Bufalino e nello specifico sull'importanza di questo brano cfr. G. TRAINA, *Gesualdo Bufalino, ulisside in una stanza*, in *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*. Atti del Convegno di studi (Ragusa Ibla, 20-21 ottobre 2016), a cura di N. Zago, Leonforte, Siké Edizioni, 2018, pp. 77-85.

La scrittura si configura come un gioco delle parti tra un sé verosimilmente costruito sul calco del proprio passato e il sé dello scrittore, tra il G. della dedica e il Gesualdo sulla copertina per una loro possibile convergenza. Un'attività puramente ludica, un passatempo che ha sortito per un po' qualche effetto liberando il presente del suo angoscioso gravame. Pupi e pupari sono uomini che applaudono a questa sceneggiata di eco augustea, un applauso dal sapore antico che si rinnova come un archetipo che non muore mai e che si risveglia, contrariamente all'autore che, adesso, in preda al suo trastullo infantile, rubizzo e rinfrancato, può finalmente prendere sonno sullo stesso tavolo su cui egli sta scrivendo, come al termine di una fatica. Perché faticoso è pensare e faticoso è scrivere. Ma la scrittura, compiuta sulla sedia del proprio scrittoio divenuta un trono, praticata in quello studiolo assunto a tana e a luogo domestico in cui sentirsi veramente al sicuro, con un eccezionale *coup de théâtre*, diviene "innocenza", da contrapporre convintamente allo stato colposo in cui si versava all'inizio del racconto e al quale si cercava di porre un rimedio. E l'io narrante ringrazia se stesso per aver vinto la colpa, il rimorso e la diffidenza, poiché ci vuole davvero coraggio per affrontare i propri ricordi, i quali hanno ali come i serafini e code aguzze come i demoni.

E tuttavia, quando si è finito di percorrere i ricordi, quando il percorso che per caso o per decisione è stato tracciato nella selva della memoria termina nel presente, quando le cento e poco più pagine che rimpinguano il libro hanno ricongiunto il ragazzo di quell'estate con il vecchio armato di penna e chino sui suoi fogli, proprio quella vecchiaia è l'ultimo dato della vita. Bufalino, nelle ultime pagine, offre una vera e propria fenomenologia della vecchiaia, un ritratto dell'artista da vecchio, logoro e consumato come una poltrona esausta dei suoi inquilini.

Le parole non bastano, scrive l'autore, a fermare la vecchiaia: essa sarà più forte. Ma che valore dare a quanto scritto? È stata solo una tergiversazione erudita e ampollosa, senza troppe pretese sulla vita e sullo spirito? Non è stata compiuta, con il Proust tanto amato da Bufalino, la trasfigurazione della vita in parola di cui la *Recherche* è l'esempio massimo? Se questo Argo cantastorie di una fumigante

giovinezza, sostenuto da un corpo in rovina, non può più vedere distintamente il futuro poiché per lui è quasi esaurito, può invece voltarsi indietro e adoperare gli occhi che solo un passato sostanzioso riesce ad aprire. Sicché il romanzo, a prescindere dalla sua trama e da ciò che ne viene narrato, in questo esperimento di narrazione e al contempo di meta-narrazione, costituisce una veduta coglibile solo dagli occhi di un vecchio, che rimugina sui suoi ricordi e, raccontandoli ad arte, li trasforma in *logos*, redime la colpa, dà al ragazzo un corpo incorruttibile che nessuna vecchiaia può corrompere.

È senz'altro vera e condivisibile l'ultima pagina del romanzo, la *Preghiera, dietro le quinte*, accettare dunque che la vita è altra cosa rispetto alla letteratura, e che quest'ultima non può fermare il rovinoso declinare dell'esistenza. La vita che è, ricollocando un'idea che già all'inizio lo scrittore aveva definito con una bella crasi "odiosamabile", «odiabile, amabile vita! Crudele e misericordiosa. 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...»⁴⁰. Di tutti i sensi che possono attribuirsi a questa bella espressione direi che, coerentemente con il nostro discorso, una possibile interpretazione potrebbe essere questa: la vita è funesta perché muore, ma è gaudente perché di essa, con innocenza, si può fare il più dolce degli svaghi e la più metafisica delle trasformazioni, che è la scrittura. «Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro non te ne andare» (*ibidem*). La vita più mostra di lasciarci facendoci morire, più noi l'amiamo, perché in fondo si ama di più ciò che ci abbandona e che vorremmo eternamente nostro.

Si dice allora: dolcezza non consumarti, attimo rimani con me. Una preghiera che, ancora con un verso famoso di Luzi, è la richiesta di salvezza a quell'amore che «aiuta a vivere, a durare»⁴¹, il cui soffio dà sollievo e soccorso. La pena di Luzi, che è anche quella di Bufalino, è «durare oltre quest'attimo»⁴². Mi sembra, dunque, che alla luce di ciò la scrittura letteraria, tale trastullo della memoria, sia proprio questo

⁴⁰ G. BUFALINO, *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria*, op. cit., p. 154.

⁴¹ M. LUZI, *Aprile-amore*, in ID., *Le poesie*, op. cit., p. 205, v. 25.

⁴² Ivi, p. 206, v. 33.

impulso a durare, qualcosa che rifulge nel luore dell'istantaneo e che sollecita a trasformare la vita in un *quid* più alto, al quale aspira anche il lucido e potente canto di Dylan Thomas, nel quale mi sembrano condensarsi le analisi fin qui condotte e con cui concludo:

*There's plenty that doth die;
Time cannot heal nor resurrect;
And yet, mad with young blood or stained with age,
We still are loth to part with what remains,
Feeling the wind about our heads that does not cool,
And on our lips the dry mouth of the rain⁴³.*

Enrico Palma

⁴³ D. THOMAS, *There's plenty in the world*, vv. 14-19: «C'è molto nel mondo che muore; / Il tempo non guarisce né risuscita; / Eppure, pazzi di sangue giovane o macchiati dagli anni, / Siamo ancora restii a rinunciare a ciò che resta, / Sentendo il vento sul capo che non rinfresca / E sulle labbra l'arida bocca della pioggia», trad. di A. Maranni, Torino, Einaudi, 2016, p. 283.

***L'incorporea realtà dell'amore:
l'eccezione di Eunice in Narciso salvato dalle acque***

Amore come «cinema di larve», un'autoconsapevolezza bufaliniana

L'opera di Gesualdo Bufalino è interamente percorsa, come ha ben chiosato Pellegrini¹, da una pervasiva, se non ossessionante, thanatofilia; ad essa, leopardianamente, sempre si affianca il tema amoroso, ovvero Eros come velo consolatorio che nasconde e, nel medesimo tempo, completa – come due facce di una medaglia – Thanatos. A ben vedere, infatti, pressoché tutte le figure femminili bufaliniane subiscono nel corso della narrazione un processo analogo, nelle sue fasi e nei suoi esiti, che svela l'inevitabile sinergia tra questi due concetti apparentemente inconciliabili, un processo ad opera dell'immaginazione poetica autoriale. In primo luogo, nell'istante fulmineo dell'innamoramento, esse vengono prontamente idealizzate, trasfigurate in qualcosa di sovraterreno e inaudito, poste nel reame della visione. Tuttavia, che si tratti di un «serafino»² come Marta in *Diceria dell'untore*, che si tratti di un «visibilio»³ come Cecilia in *Argo il cieco* o di una «cherubina»⁴ come l'innominata del carteggio *Posta del cuore* in *Calende greche*, all'esaltazione immaginativa sempre segue la disillusione, una modernissima – estremamente novecentesca – autoconsapevolezza narrativa d'aver fantasticato troppo. Alla decaduta tensione verso una trascendenza si affianca ora, destituendola, la sopracitata thanatofilia: l'oggetto letterario d'amore, quasi sempre in seguito a un vano atto di possessione erotica, viene allontanato, condannato il più delle volte a una distanza che è morte, relegato a una condizione fantasmatica, la condizione di Euridice abbandonata di proposito da Orfeo, come avviene nel fondamentale racconto

¹ E. PELLEGRINI, *Il teatro della morte*, in *Simile a un colombo viaggiatore*, a cura di Nunzio Zago, Comiso, Edizioni Salarchi Immagini, 1998.

² G. BUFALINO, *Opere/1 [1981-1988]*, Milano, Bompiani, 2006, p. 42.

³ Ivi, p. 316.

⁴ G. BUFALINO, *Opere/2 [1989-1996]*, Milano, Bompiani, 2007, p. 134.

dell'*Uomo invasivo*. Ed è così che, caduta l'illusione, Marta si rivela essere un «simulacro»⁵, Cecilia una «straniera»⁶, l'innominata di *Calende greche* un «fantasma»⁷, per citare solo alcune delle plurime definizioni autoriali di questo tono.

Tale dinamica dell'innamoramento, e del conseguente disamoramento, risulta ancor più chiara leggendo questa dichiarazione d'autore:

Nella mia opera l'amore è visto generalmente come commedia d'inganni, [...] come cinema di larve, una specie di sogno ininterrotto e creativo [...] una fantasia di simulacri e miraggi. Ogni paziente d'amore si comporta, voglio dire, come un romanziere e un poeta, e, a somiglianza del primo, edifica personaggi inventati, la controparte e se stesso; a somiglianza del secondo, vi tesse attorno metafore e invenzioni⁸.

L'amore bufaliniano è dunque, immancabilmente, un inganno, una pantomima di fantasmi, una commedia di simulacri culturalmente connotati, nutriti di immagini poetiche. D'altronde, il lemma "larva", nella sua origine latina, voleva dire anche 'maschera', 'marionetta' (accezioni che ben si addicono al costante uso che Bufalino ne fa per indicare il "personaggio")⁹, ma anche 'spettro', 'fantasma', significato cruciale per il discorso proposto in questa sede; mentre, nel suo significato biologico, questo termine indica un essere che subisce numerose metamorfosi, così come – lo si vedrà – l'immagine amata. Necessario *pendant* di questa auto-esegesi autoriale è un cruciale passo di *Argo il cieco*, dove, in egual modo, la triade amata dal narratore (Maria Venera, Isolina, Cecilia) viene ridotta a un'unica «immagine del mio desiderio», un'unica «larva di carnea rosea», un solo «spazio vuoto» da riempire di

⁵ G. BUFALINO, *Opere*, vol. 1, op. cit., p. 67.

⁶ Ivi, p. 329.

⁷ G. BUFALINO, *Opere*, vol. 2, op. cit., p. 148.

⁸ G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, Taormina, 14-16 ottobre 1988, p. 92, in M. PAINO, *Dicerie dell'autore*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, p. 107.

⁹ Segnaliamo qui due esempi eloquenti. Per larva come "marionetta": «Quando Ciaciò riaprì gli occhi, Ninfa se n'era andata. Erano rimasti i pupi, nel loro angolo, un plotone di *larve* livide e sghembe» (*Ciaciò e i pupi*, in G. BUFALINO, *L'uomo invasivo*, *Opere*, vol. 1, op. cit., p. 456.); per larva come "personaggio": «"I personaggi di romanzo," dico, "non potrebbero essere come i bambini non nati, entomata in difetto, *larve* che ambiscono di farsi creature vive? [...]"» (G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, in ID., *Opere*, vol. 2, op. cit., p. 592).

fantasie¹⁰. Dunque, quell'iniziale "riempimento" immaginativo, caratterizzato da un forte impulso trascendente e trasfigurante, è stato in realtà propiziato da uno svuotamento della realtà oggettiva che solo a questo punto, nel momento della disillusione, viene alla luce in tutta la sua crudezza. A questa autoconsapevolezza non segue, tuttavia, la conquista dell'oggetto d'amore reale, bensì il perpetuarsi, anche dopo un eventuale rapporto carnale, della ricerca di un'immagine, che non sarà più di angelicata trascendenza, ma di mortifera e fantasmatica decadenza.

È sempre in atto infatti, secondo Agamben, nella letteratura italiana (e non solo) post-stilnovista, un'insanabile scissione tra l'oggetto d'amore reale e l'immagine amata, che sopravvive, come avviene per la *pittura* del Notaro Giacomo da Lentini, nella mente dell'amante. A differenza dello stilnovismo, però, la letteratura moderna, soprattutto la lirica, ha legittimato la sua ispirazione artistica proprio sulla presenza di un'assenza, quel vuoto occupato dalle immagini amate, gelosamente coltivate dalla mente poiché unica fonte possibile di poesia. Così, al riguardo, si esprime Agamben:

Nel corso di un processo storico che ha in Petrarca e in Mallarmé le sue tappe emblematiche, questa essenziale tensione testuale della poesia romanza sposterà il suo centro dal desiderio al lutto e Eros cederà a Thanatos il suo impossibile oggetto d'amore per recuperarlo, attraverso una funebre e sottile strategia, come oggetto perduto, mentre il poema diventa il luogo di un'assenza che trae però da questa assenza la sua specifica autorità¹¹.

È possibile riscontrare questa dinamica, almeno nei suoi elementi caratterizzanti, in pressoché tutti gli innamoramenti narrati da Bufalino, riconoscendo nel sopra citato *Il ritorno di Euridice*¹² un esempio emblematico della funebre strategia sottesa all'ispirazione poetica. L'Orfeo bufaliniano, narcisista e vanaglorioso, nel momento cruciale della vicenda mitica, si volta volutamente verso Euridice, affinché rimanga un fantasma, un'immagine al limitare fra vita e morte da

¹⁰ G. BUFALINO, *Opere*, vol. 1, op. cit., p. 378.

¹¹ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 154.

¹² G. BUFALINO, *L'uomo invasivo*, in ID., *Opere*, vol. 1, op. cit., pp. 411-18.

cui trarre, anche a costo di un tale sacrificio, poesia. Ma è la figura di Marta in *Diceria dell'untore* a rappresentare nel migliore dei modi tutto questo vizioso processo: “evocata” nella *nekyia* onirica dell'incipit, essa rimane sospesa fra la vita e la morte, nella condizione della malattia, per il tempo necessario all'opera d'arte; prima trasfigurata in serafino e poi progressivamente de-idealizzata, tanto da essere definita hoffmannianamente una «bambola senz'occhi»¹³, viene condotta a un'inevitabile lontananza di morte, una lontananza infera, la stessa da cui era apparsa in principio e da dove la voce narrante può ricominciare a chiamarla («Tornami in sogno, Marta»)¹⁴ come immagine poetica, così da permettere all'ispirazione di autoalimentarsi in questo ciclo di evocazione, trasfigurazione, disillusione e rievocazione finale, quest'ultima funzionale a quella che sarà una nuova narrazione, una larva poetica pronta a una nuova metamorfosi.

Eunice e Narciso: uno stilnovismo neoplatonico

Il suddetto ciclo, potenzialmente infinito, dell'ispirazione poetica per mezzo di una narcisistica *actio in distans*, sembra tuttavia avere una battuta d'arresto, come si vedrà, spezzando il nodo Eros-Thanatos, nel racconto *Narciso salvato dalle acque*, la prima fra le storie intessute nella cornice narrativa delle *Menzogne della notte*. Per dimostrare questa ipotesi occorrerà fare un passo indietro e affidarsi nuovamente a *Stanze* di Agamben, in particolare alla sua approfondita dissertazione sulle antichissime tradizioni culturali che hanno contribuito alla nascita dello stilnovismo:

[...] la teoria stilnovista dell'amore è, nel senso che si è visto, una *pneumo-fantasmologia*, in cui la teoria del fantasma di origine aristotelica si fonde con la pneumatologia stoico-medico-neoplatonica in un'esperienza che è, insieme e nella stessa misura, “moto spiritale” e processo fantasmatico¹⁵.

¹³ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, op. cit., p. 67.

¹⁴ Ivi, pp. 129-30.

¹⁵ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op. cit., pp. 127-28.

Non si potrà in questa sede far riferimento alle copiose fonti portate dallo studioso a testimonianza di tali conclusioni, né tuttavia ci si potrà esimere dal chiarirne gli elementi portanti. In primo luogo, secondo il *De anima* di Aristotele, «Il movimento o passione prodotto dalla sensazione è poi trasmesso alla fantasia, che può produrre un fantasma anche in assenza della cosa percepita»¹⁶; tale fantasma si imprime nella “virtù immaginativa” come un’impronta (*sēmêion*) nella cera – metafora tanto aristotelica quanto platonica: nel *Teeteto*, infatti, la cera è suggestivamente dono di *Mnemosyne*¹⁷ – e, come commenta Averroè, l’immaginazione trattiene il fantasma “denudandolo” dei suoi «accidenti materiali»¹⁸. Ne rimane fondamentalmente un’immagine, per l’appunto un fantasma incorporeo. Tale fenomeno avviene – qui la proposta di Agamben – nell’innamoramento descritto dalla poesia delle origini romanze, dove risulta emblematica, come si accennava precedentemente, la *pittura* del Notaro nella poesia *Meravigliosa-mente*. Attraverso gli occhi, suggestivamente paragonati da Averroè a uno specchio – e precisamente a uno specchio d’acqua che ricorda la fonte di Narciso¹⁹ – non l’amata penetra nel cuore dell’amato, bensì la sua figura “dipinta” nella mente; non verso l’amata permane, dunque, l’innamoramento, ma verso un suo doppio fantasmatico, proprio come il riflesso di cui si innamora Narciso²⁰. «La scoperta medioevale dell’amore», dunque, «è la scoperta dell’irrealtà dell’amore»²¹, quell’irrealtà di cui Bufalino era pienamente conscio, come si è tentato di dimostrare descrivendo il processo di idealizzazione/disillusione nella rappresentazione del personaggio femminile. In secondo luogo, alla fantasmologia si fonde la teoria medico-filosofica della

¹⁶ Ivi, p. 87.

¹⁷ Ivi, p. 86.

¹⁸ Ivi, pp. 91-92.

¹⁹ «L’occhio appare qui come uno specchio in cui si riflettono i fantasmi, “in quanto in questo strumento domina l’acqua, che è tersa e diafana, in modo che in essa si iscrivono le forme degli oggetti sensibili, come in uno specchio”»: ivi, p. 94.

²⁰ «L’immaginazione fantasmatica è un’immaginazione prigioniera del suo stesso desiderio, che non libera l’anima ma la tiene avvinta al suo fantasma»: G. CARCHIA, *Estetica ed erotica. Saggio sull’immaginazione*, Milano, Celuc Libri, 1981, p. 36.

²¹ «[...] ogni autentico innamoramento è sempre un “amare per ombra” o “per figura”, ogni profonda intenzione erotica è sempre rivolta idolatricamente a un’*ymage*»: G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op. cit., p. 98.

pneumatologia, in base alla quale si credeva che i corpi fossero fisiologicamente vivificati dallo *pneuma* ('soffio') che scorre nelle arterie e che deriva, secondo la dottrina stoica, da «un principio corporeo, un corpo sottile [...] e luminoso, identico al fuoco, che pervade l'universo e penetra ogni essere»²²; concetto che porta Agamben a rileggere secondo tale teoria il celebre «Amor mi spira» del *Purgatorio* dantesco (XXIV, 53). Sarebbe, dunque, effettivamente “il moto spiritale” di Amore a spirare – non solo “ispirare” – nel poeta, che, esprimendolo nella significazione, riesce ad elevarsi fino a quell'«intelletto unico e possibile» di cui parla Averroè, secondo il quale il fantasma che cattura la mente – e dunque l'immagine amata nella poesia stilnovista – è la «copula» che unisce l'individuo all'«intelligenza» come «qualcosa di unico e sopraindividuale»²³. Il fantasma permette «l'unione col sovrasensibile», da intendersi stoicamente come il “fuoco”, da cui tutto si origina; neoplatonicamente²⁴ come l'Uno, da cui tutto si emana; dantescamente come il Paradiso, a cui tutto tende. L'immagine insomma, per la sua natura fantasmatica, sta sul limitare «fra individuale e universale, corporeo e incorporeo»²⁵.

Tutte queste nozioni, apparentemente lontanissime dalla sensibilità moderna, sono in parte sopravvissute fino ad oggi nella concezione dell'innamoramento letterario grazie all'esperienza stilnovistica. Tuttavia, se nella lirica dantesca il fantasma d'amore poteva davvero essere concepito, e poeticamente espresso, come copula fra l'individuale e il sopraindividuale, fra il terreno e il sovraterreno, a partire da Boccaccio, come argomentato sempre da Agamben nel libello *Ninfe*²⁶, interviene quella scissione già osservata fra oggetto reale e immaginazione dello stesso; ebbene, nel racconto di Narciso, Bufalino sembra voler sanare questa profonda e duratura cesura nella figura di Eunice. Addentriamoci, allora, nell'epifania del personaggio bufaliniano.

²² Ivi, pp. 107-108.

²³ Ivi, p. 100.

²⁴ Riguardo a Plotino: «Nel suo pensiero, l'immagine è infatti ad un tempo – nella gerarchizzazione ipostatica del sistema – il riflesso decaduto ovvero il fantasma delle realtà che precedono anteriormente e il *medium* psicologico dal quale scaturisce l'ascesa dell'anima alla realtà sovrasensibile» (G. CARCHIA, *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, op. cit., p. 43).

²⁵ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, op. cit., p. 102.

²⁶ G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

L'avvicinamento all'incontro fatale, un ballo in maschera a cui lo studente Narciso partecipa come musicista, è propiziato da una progressiva "erotizzazione" del paesaggio. Coloro che vanno alla festa sono, infatti, definiti «ciurme d'amore ad un'ignota Citera», l'isola dove nacque Afrodite, mentre la «mansuetudine d'acque» del fiume diviene una «grande capigliatura», dove remi-dita affondano, e da una sorta di amplesso fra cielo e fiume nasce un sensuale «diafano fiore del suono»²⁷. Tutto prepara l'irripetibilità dell'incontro, un istante, un sottile *limen* fra la scomparsa della luna e l'accendersi di una fiaccola:

Scomparsa *in quell'istante* la luna entro un complesso di nubi, e accesosi il lume d'una fiaccola a prua, se ne illuminò a giorno, fra due figure d'ufficiali in piedi, *l'immagine* d'una fanciulla seduta. Smisi di suonare e presi a guardarla. Non mi crederete ma *un solo baleno bastò* per potervi ora dire per filo e per segno qual era²⁸.

Si noterà per prima cosa come ciò che appare a Narciso non è la fanciulla reale, bensì la sua «immagine». Ed è l'immagine che conquista la mente in questo subitaneo innamoramento di natura stilnovistica, secondo il processo fantasmatico, immaginativo e idealizzante, già discusso. Quel che volgarmente è definito "colpo di fulmine" nasconde il baleno con cui l'immagine amata s'imprime nella mente di chi la osserva. Sconvolto dalla contemplazione, e forse da un'*immoderata cogitatio*, Narciso cade in acqua – come nella versione neoplatonica del mito risalente a Plotino²⁹ –, ma viene subito salvato dalla barca di lei, vincendo così il destino di morte che nel suo nome si annidava. Come chiosa Cinquegrani: «Muore la morte», non Narciso³⁰. È un primo segno della separazione fra le due facce della medaglia Eros-Thanatos, che verrà ribadita nella mancata morte di Eunice.

²⁷ G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in ID., *Opere*, vol. 1, op. cit., p. 596.

²⁸ *Ibidem* (corsivo mio).

²⁹ M. BETTINI, E. PELLIZER, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 99-103.

³⁰ A. CINQUEGRANI, *Un personaggio chiamato Orfeo, Narciso, Edipo*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, a cura di Nunzio Zago e Giuseppe Traina, Palermo, Euno Edizioni, 2014, p. 58.

La salvezza concessa all'amore per Eunice – un'Eco ben più fortunata – e soprattutto l'assenza di una finale caduta disillusoria, con il conseguente distanziamento narcisistico, si spiega approfondendo la natura di questa «immagine», poiché, se nel serafino-Marta, nel visibilio-Cecilia, nella cherubina di *Calende greche* – e altrove – la trasfigurazione della figura femminile viene, subitamente o progressivamente, contraddetta dalla realtà, qui la “reminiscenza” di una trascendenza, secondo il meccanismo dell'anamnesi platonica, diviene un'acquisizione certa e durevole:

Ho spesso riflettuto più tardi su questo mio *fulmineo alleluia* che fu l'amor mio per Eunice. E mi sono convinto ch'è stato come in quella *dottrina d'un savio antico* che il mio pedagogo s'insegnava d'insegnarmi quand'ero ragazzo. Secondo cui noi serbiamo nell'anima il *modello di un'idea già contemplata* in un altro destino e nel nuovo stato perduta. Finché sulla terra non ne incontriamo esempi incarnati e la *reminiscenza* in questi di quella ci invaghisce d'un tratto la mente, facendola da bruta filosofa. Così Eunice, quella sera: *Idea di bellezza e di spirito*, trionfo di fiamme e di carne, *etereo volume calato nel senso*, senso rapito oltre i sensi...³¹.

In questo ampio, ma necessario, estratto sarà inevitabile riconoscere tutti gli elementi di un'accurata descrizione dell'amore platonico – dove, naturalmente, Platone si cela dietro quel «savio antico» – e di come l'immagine di Eunice abbia saputo incarnare, agli occhi di Narciso, quel «modello» già contemplato, quell'«Idea di bellezza» descritta nel *Fedro*³². Ma ancor più significativa è l'espressione «etereo volume calato nel senso», ovvero nella sensibilità, poiché sembrerebbe offrire una precisa espressione del processo pneumatologico, dell'anima-*pneuma* che, discesa nella corporeità, porta con sé un principio sopraindividuale e universale che il Narciso bufaliniano ha saputo far suo nell'immagine di Eunice, copula poetica fra evanescenza e incarnazione.

³¹ G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in ID., *Opere*, vol. 1, op. cit., p. 598 (corsivo mio).

³² «L'Eros filosofico è quella forma di “divina mania” che nasce nell'anima quando, vedendo la bellezza dei corpi e delle cose fisiche, per “anamnesi” le torna la memoria di quella vera Bellezza che aveva scorto nella Pianura della Verità»: *Introduzione* di G. REALE, in PLATONE, *Fedro*, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 1998, p. XLVI.

Per quale motivo in questo caso, che rappresenta l'unica eccezione dell'opera bufaliniana, l'innamoramento non va incontro alla consueta caduta disillusoria e, piuttosto, assurge a valore universale? La risposta andrà individuata nella particolare struttura delle *Menzogne*: il racconto di Narciso è una narrazione all'interno di un'altra narrazione, una finzione all'interno di una finzione. È ormai prassi infatti, nella critica bufaliniana, distinguere la produzione narrativa dell'autore siciliano in due filoni, come afferma, tra gli altri, Corti:

Con i racconti di *L'uomo invaso e altre invenzioni* (1986) Bufalino crea un ponte fra le prime due opere narrative (la *Diceria* e *Argo il cieco*), profondamente ancorate in un'euristica autobiografica, e il futuro romanzo, *Le menzogne della notte*, di più trionfante narratività³³.

Se, dunque, nelle opere di carattere più autobiografico – ovvero nelle opere in cui la finzione narrativa mantiene dei legami, più o meno fittizi, con la biografia autoriale – il narratore è impossibilitato a distanziarsi dalla propria autoconsapevolezza dell'irrealtà fantasmatica dell'innamoramento, nel caso invece di *Narciso salvato dalle acque* la storia, attraverso l'espedito del racconto del racconto, riesce a offrire un distanziamento adeguato dalla suddetta autoconsapevolezza, grazie a un *alter-ego*, Narciso, pienamente sciolto da qualsiasi vicenda autobiografica³⁴. Per tal motivo, a differenza del protagonista di *Diceria dell'untore*, del Gesualdo di *Argo il cieco* o del plurimo narratore autobiografico di *Calende greche*, Narciso può vivere l'esperienza amorosa nella sua pienezza sovraterrena, nella sua, non contraddittoria, incorporea realtà, poiché, per così dire, protetto da una cornice narrativa. L'amore per una volta vince, ma soltanto doppiamente falsificato.

Lorenzo Rossi Mandatori

³³ Introduzione di M. CORTI, in G. BUFALINO, *Opere*, vol. 1, op. cit., p. XXIII.

³⁴ Sul maggior distanziamento dall'autobiografia, Giuseppe Traina sottolinea, in *Il romanzo del tempo e della felicità: Argo il cieco di Gesualdo Bufalino* (in «Critica letteraria», N. 4, 2007), come tale processo abbia infatti inizio con i racconti dell'*Uomo invaso*.

Il cavaliere presbite. Bufalino il Meschino?

Prima dell'edizione Bompiani del 1993, *Il Guerrin Meschino* esce con una piccola sigla di Catania, Il Girasole di Angelo Scandurra. È sostanzialmente una *plaque*, non venale, di sole 77 pagine, che viene stampata con una tiratura limitata a 399 esemplari: una strenna natalizia, di fatto, dichiaratamente allestita «solo per gli amici»¹. Si tratta di una prassi cui Bufalino si affida spesso², ma qui la scelta diventa ancora più significativa perché il libro riveste per il suo autore un preciso valore privato e insieme testamentario. Una funzione che si trova confermata nell'ottobre del 1993, dopo l'uscita del volume Bompiani, quando Bufalino si decide addirittura a presentare *Il Guerrin Meschino* al pubblico di Comiso. In un'intervista dice, infatti: «Io non ho mai presentato libri miei prima d'ora, nemmeno a Comiso. Questo però penso sia il mio ultimo libro (salvo la pubblicazione di inediti che potranno venir fuori in seguito) e vuole essere una specie di saluto e di commiato alla mia carriera e anche alla mia città; e agli amici», di nuovo, «che mi hanno accompagnato negli anni»³.

I tre elementi ora menzionati, la carriera, la città e gli amici, costituiscono i fattori dell'identità di Bufalino: la carriera, cioè la storia personale, di insegnante e di scrittore, dalla quale non vanno disgiunte le letture, parte integrante di una biografia che per statuto è anche fiction; la città, da intendersi non come metropoli ma come territorio, con tutte le sue implicazioni in rapporto all'antropologia siciliana; e infine gli amici, cioè soprattutto quel pubblico ideale, raccolto, ristretto, slegato da logiche editoriali e commerciali, al quale l'autore si è sempre rivolto. In questi anni, Bufalino

¹ Cfr. la nota al testo di Francesca Caputo, in G. BUFALINO, *Opere/2: 1989-1996*, a cura e con introduzione di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1410-20.

² Sulla preferenza di Bufalino per le edizioni private si veda quanto scrive, parlando di *Calende greche*, G. TRAINA, «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 62.

³ F. CABIBBO, *Fiabe e invenzioni calate nella dolorosa realtà siciliana*, in «Insieme», 31/10/1993, citato in M. R. MASTROPAOLO, *Bufalino, puparo-cuntastorie*, in «Oblio», V, 2015, 17, pp. 45-57, cit. alle pp. 56-57.

coltiva il sogno di stampare a sue spese tutta la propria opera, in mille esemplari, e di distribuirne 500 copie alle biblioteche e 500 copie proprio a quelli che lui chiama i lettori «conosciuti», «selezionati», «le persone più amabili del *suo carnet d'indirizzi*»⁴.

La presentazione pubblica che Bufalino si decide a fare per il suo *Guerrin Meschino* colloca il libro nell'orizzonte di una memoria condivisa, comunitaria, anche se nella piccola comunità di Comiso a cui lo scrittore appartiene: dunque, l'«intimità collettiva» di cui parla in *Museo d'ombre*, scaturita da una «complicità di sangue»⁵. Questa cornice, tuttavia, crea uno strano paradosso se si guarda al romanzo, che invece è il racconto di un'orfanezza, di una profonda solitudine e di un'incomunicabilità pressoché assoluta. Occorrerà essere più precisi: si sta parlando del *Guerrin Meschino* di Gesualdo Bufalino, perché invece il *Guerrin Meschino* originale, il romanzo scritto da Andrea da Barberino all'inizio del Quattrocento, è una storia di segno esattamente contrario, pur a parità di protagonista: Guerrino, figlio di Fenisia e del re di Durazzo, Milone, il quale a sua volta è zio di Alda la bella, la moglie di Orlando (la vicenda orbita alla periferia del ciclo di Carlo Magno). Nel racconto medievale, Guerrino non fa in tempo a conoscere i suoi genitori perché, poco dopo la sua nascita, i turchi si impadroniscono della città, fanno prigionieri Milone e Fenisia e costringono la bàlia del neonato a fuggire con il piccolo verso Costantinopoli. Lì Guerrino cresce, entra alla corte dell'imperatore e si distingue per le sue virtù cavalleresche, ma rimane sempre un *meschino*, un orfano di origine incerta, dato che la bàlia, l'unica a conoscere la sua identità, era morta già durante un attacco dei pirati, mentre scappava da Durazzo. E quindi, una volta armato cavaliere, Guerrino si mette in viaggio per ritrovare i genitori, di conseguenza per riattivare la dimensione della memoria, biologica e familiare.

⁴ G. CALCAGNO, *Bufalino: vorrei vivere in mille copie. Ultima conversazione con lo scrittore di Comiso*, in «La Stampa. Tuttolibri», 20/6/1996, p. 2.

⁵ G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982, ora in ID., *Opere/1: 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, introduzione di M. Corti, Milano, Bompiani, 2006, pp. 143-230, cit. alle pp. 149 e 150.

Fino a questo punto, Bufalino segue fedelmente la traccia di Andrea da Barberino, ma d'ora in avanti si cominciano a vedere le differenze tra i due libri⁶. Nel romanzo quattrocentesco Guerrino vive una miriade di avventure e disavventure, ma al termine della sua erranza rintraccia i genitori, li libera e si insedia sul trono di Taranto, che un tempo era appartenuto al padre; nel frattempo si sposa con Antinisca, dalla quale ha diversi figli. Quella raccontata da Andrea da Barberino è, quindi, una storia esemplare e compiuta, a lieto fine. Proprio l'opposto, come si diceva, accade nel romanzo di Bufalino: Guerrino invecchia viaggiando, incontra Antinisca ma la abbandona per proseguire la sua ricerca, che comunque rimarrà senza frutto. Giunto ai confini del mondo, si rende conto che «gli gioverebbe ormai più il soccorso d'un figlio che la benedizione d'un padre» e nell'ultima pagina prende coscienza di non essere altro che una marionetta, mossa da un burattinaio invisibile⁷.

In quel momento è il burattinaio stesso a porre fine all'esistenza di Guerrino, rompendogli «la noce del collo»⁸. Azione che compie fuor di metafora: tutta la storia, infatti, è stata raccontata da un vecchio *cuntastorie* di piazza Carbone, a Palermo, uno degli spazi che tradizionalmente ospitavano i teatrini ambulanti per l'intrattenimento del popolo⁹. A questo livello, cioè al livello della cornice, Guerrino non è che una marionetta del teatro dei pupi. Ma l'essere vecchi e prossimi alla morte è un dato che accomuna tutti gli attori in gioco, rendendoli a prima vista sovrapponibili: il personaggio Guerrino; il puparo, che dichiara apertamente «Sono io, Guerrino il Meschino»¹⁰; e Bufalino stesso, che dietro le quinte regge i fili di questo sofisticatissimo teatro dell'identità. Il primo aspetto importante da mettere in rilievo, quindi, è questo: Bufalino prende congedo dal suo pubblico di amici proiettando la propria immagine, o meglio la propria ombra, sul vecchio puparo e soprattutto su Guerrino, che diventano i suoi *alter ego*. Se l'io si triplica, però, si è detto che questo

⁶ Sui modi in cui gli scrittori del Ventesimo secolo, tra cui Bufalino, hanno reinventato la tradizione del cavalleresco, si veda da ultimo D. SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020.

⁷ G. BUFALINO, *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra dei pupi*, Milano, Bompiani, 1993, ora in ID., *Opere/2*, op. cit., pp. 313-427, cit. a p. 405.

⁸ Ivi, p. 426.

⁹ Cfr. M. R. MASTROPAOLO, *Bufalino, puparo-cuntastorie*, op. cit.

¹⁰ G. BUFALINO, *Il Guerrin Meschino...*, op. cit., in ID., *Opere/2*, op. cit., p. 426.

io è poi sottratto alla socialità: è un personaggio che ha fatto il vuoto attorno a sé, ha fallito davanti al destino, e in questo senso appare pienamente moderno. Non solo: impossibilitato a essere figlio e incapace di diventare padre, Guerrino risulta un uomo totalmente privo di identità. Non è la prima volta che Bufalino si colloca dalla parte di ciò che è morto o sta morendo, avendo anzi deciso di recitare nella letteratura occidentale la parte del «guardiano a spasso d'una incenerita Alessandria»¹¹; ma scegliere questo libro per prendere commiato dai propri lettori è un'operazione che può apparire molto strana: se di testamento si tratta, potrebbe sembrare un testamento radicalmente nichilista, che racconta la vita nella chiave della *non* appartenenza, della *non* memoria.

È lecito ritenere che non fosse questa l'intenzione di Bufalino, per quanto appartato e solitario lui potesse essere, come uomo e come scrittore. Allo stesso tempo, si può forse dimostrare che il discorso sulla memoria condotto nel *Guerrin Meschino* non ha niente di antiquario, anzi parla del mondo che l'uomo contemporaneo abita, qui e ora¹². Bisogna allora innanzitutto porre attenzione alla cronologia: Bufalino esordisce pubblicamente come narratore nel 1981, con *Diceria dell'untore*, quindi di fatto la sua produzione si colloca tutta oltre la linea di faglia del postmoderno. Il quale, in Italia, assume caratteri ben diversi da quelli che si riscontrano in America o altrove: se postmoderno e globalizzazione coincidono, come diceva Jameson¹³, la reazione italiana al fenomeno è stata davvero poco ludica e ha portato spesso gli scrittori a riscoprire (talvolta persino a fingere) la propria appartenenza territoriale, locale, come risposta all'omologazione che il capitalismo su scala globale ha imposto, al prezzo di una tragica estinzione delle civiltà autoctone¹⁴.

¹¹ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984, ora in ID., *Opere/1*, op. cit., pp. 231-400, cit. a p. 395.

¹² Di un *Guerrin Meschino* pienamente dentro la modernità aveva parlato già G. TESIO, *Bufalino fa il puparo. «Guerrin Meschino» ritrovato*, in «La Stampa. Tuttolibri», 3/10/1993, p. 2; ha rilanciato con una ricollocazione del libro nel postmoderno Nunzio Zago nel volume *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Comiso, Euno-Fondazione Gesualdo Bufalino, 2016, pp. 25-26 e p. 131.

¹³ F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. it. di M. Manganelli, prefazione dell'autore all'edizione italiana, postfazione di D. Giglioli, Roma, Fazi, 2007, p. VIII.

¹⁴ Cfr. su questo C. DE MICHELIS, *Moderno antimoderno. Studi novecenteschi* [2010], a cura di G. Lupo, Venezia, Marsilio, 2021.

Alessandro Pizzorno, in questo senso, ha segnalato che il termine “identità” è entrato molto tardi nella riflessione delle scienze sociali, solo verso la fine degli anni Sessanta, ma in compenso si è imposto subito al centro del panorama: tanto che, con una formula di Wendy Brown, risulta ormai legittimo parlare del presente come di un’“epoca dell’identità” (*Age of Identity*)¹⁵.

Beninteso: è in questione un’identità che si cerca di difendere a tutti i costi proprio perché sta scomparendo, o perché in certi casi è già scomparsa. Come nel caso di Bufalino, appunto, apparentabile a un «Noè che, dopo il diluvio, per non scordarsi del mondo, ne andasse investigando i rimasugli sommersi dentro la sabbia», secondo il progetto post-apocalittico di *Museo d’ombra*¹⁶. *Il Guerrin Meschino* è un omaggio pressoché postumo al teatro dei pupi, che tanta parte aveva avuto nella cultura popolare siciliana e nella formazione dell’immaginario di Bufalino, fin da quando, da ragazzino, assisteva agli spettacoli di piazza, facendo di Guerrino il proprio idolo. Il cinema e la televisione, insieme a tutti i cambiamenti che dopo il boom economico hanno radicalmente trasformato la sostanza del popolo, i suoi gusti e le sue aspettative di fruizione, hanno relegato quella forma di intrattenimento alla marginalità di un *divertissement* per turisti. Nel 1991, quando Bufalino pubblica *Il Guerrin Meschino*, il teatro dei pupi è praticamente estinto: può sopravvivere solo come fantasmagoria *d’antan*, come ombra, e solo nel palazzo infestato della memoria.

In questo senso, non è tanto Bufalino a ritrovarsi senza identità, ma è la Sicilia stessa, non diversamente dal resto dell’Italia, che ormai ha smarrito il proprio spessore antropologico. È la letteratura, allora, che si fa carico di salvaguardare questa civiltà, e lo fa per il tramite della memoria, anche a costo di cristallizzare, di musealizzare il passato: in un *Museo d’ombra*, appunto. Diventa, quindi, più chiaro come mai Bufalino, nella *Nota* che conclude *Il Guerrin Meschino*, si attribuisca «una

¹⁵ A. PIZZORNO, *Il velo della diversità. Studi su razionalità e riconoscimento*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 18; W. BROWN, *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Oxford, Princeton University Press, 2006. Su entrambi si veda F. REMOTTI, *L’ossessione identitaria*, Bari-Roma, Laterza, 2010, in particolare il capitolo *Identità e impoverimento culturale. Contro l’identitarismo in antropologia*, pp. 100-41.

¹⁶ G. BUFALINO, *Museo d’ombra*, op. cit., in ID., *Opere/1*, op. cit., p. 155.

vista presbite, sicura delle lontananze» e invece «incredula del presente»¹⁷. Meglio si spiega anche la ragione per cui lo scrittore pensasse di donare 500 copie della sua opera omnia alle biblioteche. In quell'intervista, che viene pubblicata su «Tuttolibri» pochi giorni dopo la sua scomparsa, Bufalino mette a confronto proprio la dimensione effimera del mercato editoriale, che istiga a cestinare un libro durante o dopo la lettura, con quella duratura delle biblioteche: «che almeno una copia stia lì», come espediente di «sopravvivenza» per il libro e per l'autore che vi sono conservati¹⁸. Non meno che con la morte, per Bufalino la letteratura ha dunque a che vedere con la permanenza, con la durata. Il concetto si può girare anche in un altro modo: forse solo la letteratura ha questo potere, di rimanere viva, vitale, attuale, andando oltre la fine biologica degli scrittori, ma anche oltre la fine della civiltà in cui essi erano inseriti.

A questo punto, si tratta non solamente di mettere in salvo un'eredità del passato, ma soprattutto di scegliere cosa portare in salvo. La salvaguardia della propria identità non può mai essere un gesto integralista: quella, semmai, è la traccia retorica dei nazionalismi o dei populismi. In questo senso, come hanno fatto notare in molti, è prudente evitare la metafora delle radici: parola «pericolosa», dice Massimo Montanari, che rischia di trarre in inganno, al pari di “identità”, che, come avverte Francesco Remotti, è una «parola avvelenata», un falso mito¹⁹. L'identità di fatto è sempre in movimento e la memoria, dal canto suo, è sempre selettiva: se non facesse selezione non funzionerebbe, come ricorda Borges nel racconto *Funes el memorioso*. Ma è un tema che già affrontava Cicerone nel *De oratore*, parlando dell'eccesso di memoria di Temistocle, che avrebbe voluto apprendere una tecnica per dimenticare. E ancora ne parla Nietzsche nella seconda delle *Considerazioni inattuali, Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), sostenendo che «per ogni agire ci vuole oblio»²⁰.

¹⁷ G. BUFALINO, *Il Guerrin Meschino...*, op. cit., in ID., *Opere/2*, op. cit., p. 427.

¹⁸ G. CALCAGNO, *Bufalino: vorrei vivere in mille copie...*, art. cit., p. 2.

¹⁹ M. MONTANARI, *Il mito delle origini. Breve storia degli spaghetti al pomodoro*, Bari-Roma, Laterza, 2019, p. 4; F. REMOTTI, *L'ossessione identitaria*, op. cit., p. XI.

²⁰ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, I-III*, versioni di S. Giametta e M.

«Si scrive anche per dimenticare», afferma Bufalino in *Cere perse*, enunciando *Le ragioni dello scrivere* che lo muovono²¹. Questo nel *Guerrin Meschino* appare con evidenza: Guerrino non fa attrito con il mondo perché il passato gli fa da zavorra. La sua identità è rigida: è quella lignificata di una marionetta, appunto²². E proprio il ricorso metaforico al teatro dei pupi mostra un Bufalino estremamente attento rispetto al materiale che dovrebbe restituire la sua identità siciliana. Al di là dell'uso abbondante che se ne è fatto in letteratura, da Verga a Pirandello in avanti, bisogna ricordare che quello dei pupi non è storicamente un intrattenimento di tutto il popolo, ma solo dei ceti più umili, di quella che Giuseppe Pitrè nell'Ottocento definiva la «poco igienica sfera sociale»²³. È proprio lui, tra i primi, a ricordare che l'*opra dei pupi* rappresentava uno spettacolo fortemente divisivo, perché trasmetteva a un pubblico composto in buona parte da ragazzi analfabeti dei valori non esattamente allineati con la morale comune, borghese: l'onore cieco, lo spirito di ribellione verso l'autorità, la legittimità e a volte la necessità del ricorso alla violenza, la lealtà feudale al proprio capobastone... Tutte cose compatibili con il codice e la pedagogia della mafia, che infatti dell'immaginario cavalleresco si appropria²⁴.

Su questo, però, Bufalino prende posizione, ed è un fatto tutt'altro che scontato, per un letterato cui si rimproverava di tenersi troppo fuori dal discorso pubblico. Lo fa sul «Corriere della Sera», il 23 maggio del 1993, pubblicando un componimento dal titolo *Fuoriscena del vecchio puparo. Versi per anniversario*, che

Montinari, Milano, Adelphi, 1972 («Opere di Friedrich Nietzsche», III, 1), p. 264.

²¹ G. BUFALINO, *Veleni mentali*, in «Il Giornale», 14/8/1983, poi, con il titolo *Le ragioni dello scrivere*, in ID., *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985, ora in ID., *Opere/1*, pp. 821-825, cit. a p. 823. A proposito del titolo originario dell'elzeviro, si ricordi anche quanto Bufalino scrive in *Lanterna cieca*, ossia che «raccontare un ricordo, gli toglie il veleno dal dente, lo fa diventare in qualche modo una fiaba» (*Lampi sul passato*, in «Il Giornale», 7/5/1985, poi, con il titolo *Lanterna cieca*, in ID., *Cere perse*, op. cit., ora in ID., *Opere/1*, pp. 1019-22, cit. a p. 1019).

²² Introducendo *Museo d'ombre*, Bufalino avverte che ormai, dalla sua terra d'origine, si attende solamente che essa gli restituisca «una faccia» che «dia un sigillo unico alla sua figura, gli garantisca, non fosse altro, una lapide», perpetuando l'idea pirandelliana dell'identità come pietra tombale, oltre che come recita da teatro dei pupi (*Museo d'ombre*, op. cit., in ID., *Opere/1*, p. 151; cfr. D. SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea, 2013).

²³ G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I, Palermo, Libreria L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen, 1889, p. 134.

²⁴ Cfr. M. R. MASTROPAOLO, *Bufalino puparo-cuntastorie*, art. cit., pp. 52-53, con rimando a F. CAMMARATA, *Pupi e carretti: i mass-media della Sicilia liberty*, Palermo-São Paulo, Italo-Latino-Americana Palma, 1976.

riprende dal *Guerrin Meschino* il personaggio dell'oprante per celebrare i giudici Falcone e Borsellino, a un anno esatto dalla morte del primo. E lo fa nella nuova edizione del *Guerrin Meschino*, uscita nell'ottobre dello stesso anno con Bompiani, dove la poesia confluisce con un diverso titolo: *Chiuso per lutto (23 maggio 1992; 19 luglio 1992)*. Qui collocato, il testo guadagna un rilievo ancora maggiore, perché il vecchio puparo, e con lui Bufalino, afferma esplicitamente di non poter continuare la sua recita, per la necessità di riflettere sul sacrificio di quelli che definisce «poveri paladini in borghese, / poveri cadaveri eroi, / di cui non oso pronunziare il nome»²⁵. Quindi non sono i mafiosi, ma i magistrati che combattono la mafia, a incarnare le autentiche virtù cavalleresche²⁶. E per dare un ulteriore giro di vite al concetto, Bufalino fa pentire lo stesso Guerrino per la scia di violenza che ha provocato: «un omicida son io, da arrolarmi con quelli del Veglio della Montagna [...]. Ho pietà perfino dei poveri mostri che abbatto, dei loro grugniti e spasimi d'agonia»²⁷. Al termine del viaggio, Guerrino incontrerà proprio il Veglio della Montagna, lo spietato capo della setta di assassini di cui parlava Marco Polo nel *Milione*. E in un'intervista alla «Stampa», Bufalino spiega che al personaggio ha dato «qualche tratto» di Totò Riina²⁸. Persino il Veglio, però, non potrà esimersi dal definire Guerrino un «empio sterminatore», un «vagabondo pastore di morte»²⁹.

La presa di posizione, insomma, è chiarissima; però, va notato come proprio il gesto di fare una selezione sull'identità abbia permesso a Bufalino di essere attuale, in sintonia totale con i drammi del presente. È questo suo modo di essere «presbite» che gli consente di riscattare la tradizione dei pupi. E di farla dialogare con una serie infinita di altri riferimenti letterari, da Marco Polo appunto a Italo Calvino, da Omero a Brunetto Latini, da Leopardi a Baudelaire, da Calderón de la Barca a Walter Scott e Thomas Mann, ma anche con riferimenti extra-letterari, cinematografici per esempio,

²⁵ G. BUFALINO, *Il Guerrin Meschino...*, op. cit., in ID., *Opere/2*, op. cit., p. 415.

²⁶ Cfr. M. R. MASTROPAOLO, *I «poveri paladini in borghese» di Gesualdo Bufalino*, in *Non date retta a me. Etiche letterarie tra paradigma e paradosso*, a cura di C. Benussi e J. Berti, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 87-100.

²⁷ G. BUFALINO, *Il Guerrin Meschino...*, op. cit., in ID., *Opere/2*, op. cit., p. 377.

²⁸ M. APPIOTTI, *Nuove ombre di Bufalino*, in «La Stampa. Tuttolibri», 12/6/1993, p. 2.

²⁹ G. BUFALINO, *Il Guerrin Meschino...*, op. cit., in ID., *Opere/2*, op. cit., p. 422.

come *Il settimo sigillo* di Bergman, *Lancelot du Lac* di Robert Bresson o *Perceval le gallois* di Éric Rohmer³⁰. Nel romanzo c'è, insomma, più biblioteca che biografia, e, come ha recentemente scritto Gino Ruozi a tal proposito, per Bufalino *Io è gli altri*³¹: al punto che bisognerebbe forse riconsiderare con le dovute cautele l'identificazione dello scrittore con il *desdichado* errante, meno stringente di quanto un approccio folklorico faccia apparire a prima vista³².

Nessuna identità è un'isola, nemmeno per l'autore che ha formulato il concetto carcerario dell'*isolitudine*³³. E per averne conferma basta pensare all'antologia che proprio nel 1993 Bufalino cura insieme a Nunzio Zago e che si intitola *Cento Sicilie*: il volume comprende le voci dei siciliani prese nella loro pluralità, non in una presunta singolarità, e in aggiunta annette brani della letteratura mondiale di tutti i tempi, da Cicerone a Tocqueville, da Tucidide a Maupassant e Montale. Quello che ne esce è certamente un ritratto della Sicilia, ma descritta nella sua complessità, nelle sue contraddizioni, nella sua ricchezza e stratificazione culturale («Le Sicilie sono tante, non finiremo mai di contarle», spiega Bufalino nell'introduzione *L'isola*

³⁰ Tra le carte preparatorie del libro, conservate a Comiso presso la Fondazione Bufalino, sono presenti anche degli elenchi di fonti, di cui dà conto Francesca Caputo in G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., p. 1420. Le citazioni del libro sono state indagate da M. R. MASTROPAOLO, *Vizi e vezzi del puparo: citazioni e cripto-citazioni nel «Guerrin Meschino» di Gesualdo Bufalino*, in «Oblio», VI, 2016, 21, pp. 71-85. Ragionando intorno al *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Alberto Cadioli ha rilevato come il lavoro di Bufalino sull'intertestualità finisca paradossalmente per costituire un «libro del presente per il lettore del presente», superando ogni passatismo post-diluviano: A. CADIOLI, *Un dizionario di citazioni*, in «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020, volume monografico *La «biblioteca totale». La citazione nell'opera di Gesualdo Bufalino*, pp. 1-9, cit. a p. 5, leggibile all'indirizzo <https://journals.openedition.org/cei/6596> (ultima consultazione in data 31/5/2021). Si rimanda anche agli altri articoli del numero per ulteriori approfondimenti in materia.

³¹ G. RUOZZI, *Gesualdo Bufalino. Io è gli altri*, in «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020, pp. 1-14, leggibile all'indirizzo <https://journals.openedition.org/cei/6877> (ultima consultazione in data 31/5/2021).

³² Maria Corti e poi Francesca Caputo, nelle rispettive introduzioni ai due volumi delle *Opere* di Bufalino, hanno avuto modo di sottolineare la discontinuità che si determina nel *corpus* bufaliniano nel 1988, anno in cui escono *Le menzogne della notte* e la sua narrativa si slancia oltre la soglia dell'io. Come ha scritto anche di recente Davide Ferreri, negli ultimi romanzi di Bufalino avviene un passaggio «dall'autobiografismo a una maggiore concentrazione sui meccanismi del racconto» (voce *Gesualdo Bufalino* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Torino, Istituto Italiano dell'Enciclopedia Treccani, 2017, consultabile all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/gesualdo-bufalino_%28Dizionario-Biografico%29/, ultima consultazione 31/5/2021). Lo «stile tardo» di Bufalino, tra «esilio autoimposto» e adesione ai generi in voga nella letteratura di intrattenimento, è stato approfondito da Claudia Carmina nel capitolo *Lo «stile tardo». Gli ultimi romanzi*, nel suo volume «A noi due». *Bufalino e la sfida al lettore*, Acireale-Roma, Bonanno, 2018, pp. 75-83.

³³ G. BUFALINO, *L'isola nuda*, con fotografie di Giuseppe Leone e traduzione in inglese delle pagine dell'Autore di P. Creagh, Milano, Bompiani, 1988, pp. 6-25, poi in ID., *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990, ora in ID., *Opere/2*, op. cit., pp. 632-42.

plurale, per illustrare una terra dove «tutto è dispari, mischiato, cangiante, come nel più ibrido dei continenti»³⁴. Non un'identità unica, quindi, ma un «eccesso d'identità», costruito sull'ossimoro e sulla moltiplicazione barocca dei fondali³⁵.

Si parla peraltro di una stratificazione che non porta con sé alcun vincolo di realismo sociale. Il dato antropologico, nell'opera di Bufalino, risulta meno importante di quell'altro dato, quello del sogno, della fantasia, della finzione creatrice³⁶. La *fantamemoria*, come la chiamava lui, o la «memoria sognante», come l'ha definita Roberto Deidier³⁷, conta più della semplice memoria, come le «favole» contano più del semplice ricordo³⁸. Se si pensa al *Guerrin Meschino*, alla fine del suo viaggio l'errante capisce che avere un figlio sarebbe stato più prezioso che ritrovare il padre. Guerrino è venuto meno al suo compito, quello del liberatore, che pure aveva saputo esercitare per gli Immortali rinchiusi nel Castello Senza Tempo («Mi sembra certe volte d'invecchiare incatenato alla mia memoria, come invecchiano nelle caverne i draghi custodi accanto al tesoro. Senza che mai sopraggiunga da fuori un solo paladino a sfidarli», rifletteva Bufalino al termine di *Argo il cieco*)³⁹. Insomma, parafrasando quello che diceva Giacomo Debenedetti a proposito di Proust, con Bufalino «bisogna contrapporre ricordo documentario a memoria ricreatrice», unica facoltà in grado di inverare la sua scommessa sulla letteratura⁴⁰.

D'altro canto, anche l'inchiesta sul passato, come la telemachia condotta da Guerrino, dimostra che in questo libro la ricerca dell'identità non ha alcun valore

³⁴ G. BUFALINO, *L'isola è una sola, le culture sono tante*, in «Il Giornale», 11/4/1984, poi con il titolo *L'isola plurale* in ID., *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1998, infine come introduzione in *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*, a cura di G. Bufalino e N. Zago, Scandicci, La Nuova Italia, 1993; il brano ora si legge in ID., *Opere/1*, op. cit., pp. 1140-42, cit. a p. 1140.

³⁵ *Ibidem*. Sulla Sicilia di Bufalino si veda C. CARMINA, *L'isola-teatro*, in EAD., «A noi due»..., op. cit., pp. 68-71.

³⁶ Sullo sganciamento del «motivo mnestico» dalla «specificità etnologica isolana» si veda M. PAINO, *Il mostro dai cento occhi*, in EAD., *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 73-99, e in particolare p. 84.

³⁷ Cfr. R. DEIDIER, *La memoria sognante*, in questo fascicolo di «Diacritica», da p. 52.

³⁸ Ancora nella *Postilla a Calende greche*, Bufalino descrive il libro come «la biografia (l'autobiografia?) d'un fantasma», le cui vicende «vengono contraffatte con tanto zelo da apparire più spesso favole che memorie» (G. BUFALINO, *Opere/2*, op. cit., p. 195).

³⁹ G. BUFALINO, *Argo il cieco*, op. cit., in ID., *Opere/1*, op. cit., p. 393.

⁴⁰ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, a cura di E. Montale, Milano, Garzanti, 1971, p. 553.

confermativo. Come scriveva Umberto Eco in una delle sue Bustine di Minerva, «spesso non si cercano le radici per nostalgia di qualcosa che si è conosciuto, ma per il vago sentimento di essere cresciuti da un ceppo ignoto»⁴¹. Questo spaesamento è una condizione tipica dell'uomo contemporaneo, e sicuramente ha in sé qualcosa di orrifico, di terribile. Però, apre anche strade infinite all'immaginazione, permettendo di rovesciare la ricerca delle radici nell'invenzione delle radici, tanto più viva e attuale in un mondo di civiltà omologate. Forse è su questo campo che può giocare ancora oggi l'incontro di Bufalino con il pubblico, a quarant'anni dal suo esordio, e a cento dalla sua nascita.

Davide Savio

Parole chiave: Antropologia, Bufalino, Guerrin Meschino, Identità, Memoria, Radici.

Keywords: Anthropology, Bufalino, Guerrin Meschino, Identity, Memory, Roots.

⁴¹ U. ECO, *Elogio dei classici*, in ID., *La Bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 243-44, cit. a p. 243.

Bufalino scrittore necessario

Parto dal titolo del mio breve intervento, un titolo, invero, abbastanza pleonastico, dato che gli scrittori autentici sono tutti, a rigore, “necessari”. Lo sono sul piano stilistico perché tutti, più o meno, spostano in avanti la frontiera del linguaggio, rivelandone potenzialità ancora inedite, inesplorate, ma lo sono anche sul piano dei contenuti, in quanto affrontano, di solito, questioni non effimere, temi, sociali o esistenziali, o l’una e l’altra cosa insieme, che in qualche misura ci coinvolgono, che non smettono di riguardarci (come succede con i “classici”). In loro, anzi, *significante* e *significato* sono indissolubilmente legati, si potenziano a vicenda, e nel caso particolare di Bufalino danno luogo a un “tono” inconfondibile, non mi stanco mai di ripeterlo, a uno stile di rara eleganza, alto, iperletterario, non privo d’una *tournure* classica e di ricercate cadenze ritmiche, musicali (a riprova di un tirocinio poetico rimasto a lungo “segreto”, che ha lasciato tracce indelebili), ma anche di scarti alto/basso e di spericolatezze avanguardistiche squisitamente novecentesche.

Questo “tono” rimarrà costante nella produzione bufaliniana, svolta, come si sa, nell’arco di un quindicennio e interrotta soltanto da un fatale incidente d’auto; una produzione frenetica e variegata di poeta, appunto, e di traduttore, ma soprattutto di narratore, saggista (o elzevirista, fra i maggiori del secolo), aforista, antologista *etc.*

Con qualche variazione di grado, ovviamente, tra narrativa e saggistica – in questa sede mi limito all’attività più propriamente creativa, anche se Bufalino ha condotto da artista le stesse traduzioni e antologie –, la pronuncia del saggista essendo meno farcita e composita, da *causeur* pur sempre raffinato ma più affabile rispetto a quella del narratore, e specularmente, via via, nell’ambito della produzione in versi, riproposta e incrementata nelle tre edizioni dell’*Amaro miele* (1982, 1989, 1996), o all’interno del medesimo registro romanzesco, principiando da *Diceria*

dell'untore (1981), tardivo esordio pubblico dell'autore, suo indubbio capolavoro e uno dei capolavori assoluti del secondo Novecento. Qui, in *Diceria*, un io narrante che è la controfigura dello scrittore, a distanza d'un quarto di secolo rievoca, fra «retorica» e «pietà», una traumatica esperienza di malattia e di sanatorio, da lui patita in gioventù allo scadere e all'indomani dell'ultimo conflitto mondiale, e il perplesso, inguaribile sentimento della vita che ne era nato, affidato sovente, d'ora innanzi, alla metafora degli scacchi.

L'idea della vita come una partita truccata, immancabilmente tassata dalla sconfitta e però ricca d'inesauribili seduzioni, ossia l'«odiabile, amabile vita», è al centro anche del romanzo successivo, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria* (1984), che rende più esplicito, persino in rapporto a *Diceria*, il rilievo conferito, parallelamente, al motivo della memoria – che già improntava altresì un volumetto di prose d'arte del 1982, *Museo d'ombre*, sul paese natìo, Comiso, al tempo dei lampioni –, memoria alla quale la letteratura può attingere per dare, proustianamente, una fittizia ma vivida “durata” a cose e persone scomparse, ormai svanite, per contrastare la devastante minaccia della morte e «popolare il deserto», come Bufalino sostiene in un suo splendido testo su *Le ragioni dello scrivere*. Anche la tematica siciliana è letta dall'autore in quest'ottica mitopoietica, ma non consolatoria: il carattere «plurale» del paesaggio («le Sicilie sono tante, non finirò di contarle»), i contrasti e gli eccessi insanabili sia della natura sia della società, la «mischia di luce e di lutto» che è il principale contrassegno, lo stigma-stemma, delle manifestazioni isolane, hanno trovato in lui, ad esempio in alcuni saggi riuniti nei volumi *Cere perse* (1985), *La luce e il lutto* (1988), *Saldi d'autunno* (1990), *Il fiele ibleo* (1995), un finissimo interprete, capace di arricchire ulteriormente la geniale indagine dei Verga, De Roberto, Brancati, Lampedusa, Sciascia *etc.*

Scrittore specialmente dell'esistenza, comunque, attento alla dialettica dell'io con se stesso più che a quella dell'io con la società, diversamente dal suo amico e mentore Leonardo Sciascia, Bufalino si è confermato nei successivi romanzi (*Le menzogne della notte*, 1988; *Qui pro quo*, 1991; *Calende greche*, 1992; *Il Guerrin*

Meschino, 1993; *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, 1996; *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca*, incompiuto e pubblicato postumo a mia cura), nelle menzionate poesie di *L'amaro miele* e nei mirabili racconti di *L'uomo invaso e altre invenzioni* (1986), sebbene si avverta un progressivo distanziamento o straniamento dalla materia più strettamente e pungentemente personale, privata. *Le menzogne della notte*, mettiamo, è uno pseudoromanzo storico; *Qui pro quo* e *Calende greche* sono parodie, rispettivamente, del romanzo poliziesco e del romanzo autobiografico; *Il Guerrin Meschino* fa il verso al romanzo cavalleresco e all'"opra dei pupi" etc., come se, cioè, il manierismo bufaliniano, da *L'uomo invaso* in poi, evolvesse nella direzione del cosiddetto "postmoderno", ma di un "postmodernismo" ripensato criticamente, certo non assimilabile a una moda occasionale e usuratasi, infatti, assai presto, a dimostrazione che l'assillo formale, in questo autore, è sempre connesso a una profonda richiesta di senso, a un assillo esistenziale, epistemologico, metafisico (più volte egli ha ammiccato a un suo «cristianesimo ateo e tremante, inetto a capire se l'universo sia salute o metastasi, grazie o disgrazia», insistendo su una sua laica e irrisolta teomachìa).

E vengo a un altro aspetto della personalità di Bufalino su cui, anche se di corsa dopo quelli evocati in precedenza, conviene richiamare l'attenzione. Mi riferisco a una potente vena di moralista, disincantato e acre, brillante e ironico, che affiora quasi di continuo in ogni sua pagina, ma che si manifesta principalmente e magistralmente negli aforismi del *Malpensante. Lunario dell'anno che fu* (1987) e di *Bluff di parole* (1994), dove si giova di un'eccezionale capacità di condensazione epigrammatica, corrosiva e controcorrente, un po' sul modello del "malpensante" leopardiano, ma più arguta ed estrosa, forse, o più scanzonata: «Fra imbecilli che vogliono cambiare tutto e mascalzoni che non vogliono cambiare niente, com'è difficile scegliere!»; «Ho imparato a non rubare ascoltando Mozart»; «Letto col solito fastidio sul giornale di stamani l'ultimo bollettino della guerra italo-italiana»; «Inquilini della terra, non è carino che ci diamo tante arie di proprietari»; «Il sonno è di destra, il sogno è di sinistra... Votate per una lucida insonnia» etc.

Con una tale implicazione il “tono Bufalino” si configura, in definitiva, come un antidoto verso le omologazioni e i conformismi, linguistici e ideologici, di ieri e di oggi, riuscendo a esercitare addirittura una residua funzione “civile” o “politica”, nei limiti della “politicità” compatibile col ruolo attuale dello scrittore, come recita un altro aforisma: «Simile a un colombo viaggiatore, il poeta porta sotto l’ala un messaggio che ignora». La peculiarità più intrinseca e innovativa della ricerca letteraria di Bufalino, del resto, va individuata appunto, se non sbaglio, in questa problematica percezione del destino odierno dello scrittore, costretto a «starsene in bilico fra innocenza e malizia, certezza e ipotesi, natura e cultura», orfano delle «grandi cattedrali», non solo narrative, del passato, «ma inabile a sortire dalla propria cappella di manteche, falsetti, citazioni, ibridazioni, sposalizi inattesi di linguaggi e personaggi lontani» (così in un suo memorabile contributo “teorico” del 1984 sul romanzo, *Morire a Roncisvalle*). Come a dire, insomma, che la nostalgia umanistica del “grande stile” convive in lui con un’acuminata consapevolezza dell’impraticabilità ingenua di esso, e che ciò lo colloca in una scomoda zona di confine, su un impervio e originalissimo crinale fra l’eredità primo-novecentesca, *High Modern*, e la linea del *Post Modern*, assunta con tutta la cautela ermeneutica a cui ho accennato in precedenza.

Nunzio Zago

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Julio Carrasco, *Sumatra*
a cura di Valentina Tomassini
Roma, Edizioni Ensemble, 2021, pp. 112, eu 13
ISBN 978-88-6881-797-8

Discendente di anarchici ucraini che riuscirono a fuggire dai pogrom all'inizio del XX secolo, figlio di membri del partito marxista cileno che furono prima sequestrati e in seguito esiliati, tra il trasferimento a Parigi e poi a Cuba e il successivo ritorno in Cile, la vita di Julio Carrasco potrebbe essere oggetto di un'avvincente saga familiare. La sua vita è tanto interessante quanto la sua attività artistica: autore di diverse raccolte, tra le quali *El Libro de los Tiburones* (1995) e *Nuestra suerte cambiante en el firmamento* (2013), di vari reportage di viaggio e anche di un romanzo, *Fuimos a bombardear Croacia* (2014), cantante del gruppo Los Muebles e intellettuale militante del Colectivo Casagrande, conosciuto soprattutto per i suoi *bombardeos poéticos* su diverse città del mondo.

Grazie all'eccellente lavoro di Valentina Tomassini i lettori italiani hanno finalmente l'opportunità di scoprire l'opera di Julio Carrasco, uno dei più interessanti ed eclettici poeti contemporanei di lingua spagnola. *Sumatra* è il titolo della raccolta appena edita da Ensemble (giugno 2021, pp. 112), che si presenta strutturata in sette sezioni ben distinte – *Prima del gioco, Dagherrotipi, Interludio, Anche il diavolo riconosce la sua gente, La nostra mutevole sorte nel firmamento, Prima che questo verso finisca e 3 poesie d'amore* – ma allo stesso tempo collegate tra loro a livello tematico.

Come evidenziato da Tomassini nella prefazione, Carrasco può essere definito un moderno *flâneur*, figura che ha conosciuto una notevole fortuna da Baudelaire ad oggi. Attraverso le sue liriche, infatti, ci ritroviamo fin da subito catapultati nel vivo del contesto metropolitano del Cile: molti sono i riferimenti alle sue città (Valparaíso,

Concón, Santiago), alle vie (*Calle Franklin, Paseo Huérfanos*) e alle stazioni (*La Moneda, Salvador, Estación Central*), così come le allusioni a realtà culturali tipicamente cilene o più in generale sudamericane (le *micro*, le *empanadas* ecc.).

In questo panorama a dominare la scena è un io lirico forte e ironico, a tratti dissacratorio, che svolge una doppia funzione: da una parte, appare come il simbolo del tipico individuo di Santiago; dall'altra, il suo esatto contrario, una sorta di alter ego al quale viene dato il nome di Ahmed Hassán, nome vagamente allusivo a un orizzonte più "orientale", in linea con la geografia evocata dalla raccolta. Questa figura si presenta sola, senza un credo, senza alcun punto d'appoggio. In una delle poesie più riuscite dell'opera, *La mia preghiera* (p. 25), ad esempio, il senso di mancanza è forte al punto da spingere il soggetto ad appellarsi a diverse entità superiori (Enlil, Krishna, Atomo di Idrogeno, padre di Abramo), nel tentativo di farsi ascoltare e ricevere un po' di misericordia:

Mi sono mancate molte cose
Sapevo che era parte del piano e non ti ho disturbato
Mai hai ascoltato da me lamento alcuno
Se ho maledetto la mia sorte un paio di volte
è stato per una svista che probabilmente tu avevi pianificato
Adesso voglio che mi ascolti
e che sperperi un po' della tua misericordia
[...]
voglio che il meteorite cada qui sulla mia testa

Questa spinta alla ricerca di un essere trascendente è probabilmente frutto di una ricerca genuina, destinata tuttavia a sfociare in una continua frustrazione, contribuendo così a spiegare con chiarezza anche l'atteggiamento distruttivo che l'io lirico esibisce in alcuni passaggi. Neanche l'Altro o l'amore costituiscono possibili ancora di salvezza; nel componimento *Quando salvai Sofia* (pp. 101-103), in modo emblematico, l'immagine dell'amata svanisce letteralmente sotto i suoi occhi:

Finché, abbagliato dalla differenza di luce
iniziai a perdere i contorni della sua figura

La vedevo sempre più sfocata, stava svanendo
Avevo paura, Sofia stava svanendo

O ancora, in *Di come un'amica violoncellista fece innamorare un grongo e del parallelismo tra questa situazione e un'altra accaduta tanto tempo fa* (pp. 29-31), viene presentata un'altra figura femminile, amata tempo prima, ma sempre nelle vesti di un essere crudele e senza scrupoli. L'atteggiamento misantropico, in generale, emerge in vari punti, quasi a sottolineare l'inutilità del rapporto con l'Altro nell'economia di una salvezza privata, peraltro continuamente disattesa (p. 59):

Era da un po' di tempo che ascoltavo un pover'uomo
che aveva preso l'abitudine di mendicare all'uscita della metro
alla stazione di *La Moneda*
[...]

Un lunedì a mezzogiorno approfittando dello scarso numero
di passanti mi fermai a un metro da lui
[...]

e gli dissi:
«muori allora, figlio di puttana»

Il titolo, *Sumatra*, rimasto invariato anche in traduzione, sembra condensare in sé il senso di devastazione che domina l'intera raccolta: questa terra, infatti, fu duramente colpita dal violento maremoto e terremoto dell'Oceano Indiano nel 2004 (anno precedente alla pubblicazione dell'opera in Cile). Ecco, quindi, che l'isola distrutta diventa la sintesi della condizione umana precaria e senza punti fermi descritta nelle liriche e incarnata dai toni secchi e sferzanti di alcuni componimenti.

In questo mondo imperfetto e dominato dal caos, tuttavia, l'unico appiglio contemplato dall'autore sembra essere offerto dalla poesia. Nel già citato *Quando*

salvai Sofia, i versi hanno il potere di preservare il ricordo e l'immagine della donna amata, rendendola immune dalla corrosione del tempo:

Avevo paura, Sofia stava svanendo

allora io la salvai e la portai in questa poesia
in cui sarà per sempre bella come quella sera
e nulla potrà mai farle del male

E nulla potrà mai farti del male Sofia.

Grazie alla sua capacità di fissare le sensazioni vissute sulla pagina, la poesia è il solo mezzo per raggiungere una qualche stabilità nel flusso di un'esperienza esistenziale discontinua e paradossale. Per Carrasco, essa arriva addirittura a costituire l'unico senso possibile. Ciononostante, tale condizione non è sempre garantita: il canto sembra sussistere solo in una dimensione parallela tra la vita e la morte. Non a caso, infatti, la raccolta si apre con la seguente affermazione: «Prima che questo verso finisca/ Ahmed Hassán sarà morto» (p. 21) e si chiude solo quando tale asserzione giunge a compimento: «Il verso finì:/ Ahmed Hassán morì.» (p. 107). Ne deduciamo, dunque, che il territorio in cui si svolge la poesia è una terra di mezzo, in cui i due poli dell'esistenza, essere e non-essere, si incontrano e si completano a vicenda. La sola vita non è in grado di fornire di per sé delle risposte o delle certezze, come dimostrano ampiamente gli altri componimenti costruiti proprio attorno a questo tema.

Si tratta di una concezione letteraria, di fatto quasi un *topos*, condiviso da molti; a tal proposito, ricordiamo le parole di Marina Cvetaeva a Rainer Maria Rilke: «Un poeta è colui che supera (ha da superare) la vita» (M. Cvetaeva, R. M. Rilke, *Lettere*, Milano, SE, 2010, p. 11). È indispensabile, quindi, che la poesia cerchi di raggiungere una conoscenza dell'essenza umana quanto più completa possibile o che almeno compia il tentativo di oltrepassare ciò che appare come la mera esistenza, per offrire risposte ai suoi interlocutori, aiutandoli nel superamento di quel senso di

smarrimento e insicurezza che attanaglia l'individuo. Compito del poeta, in definitiva, è questo “andare oltre”, dando origine alla lirica, avviando questo processo che il lettore ha il compito di ultimare.

Nello specifico, lo scopo di Carrasco sembra essere anche quello di narrare e condividere la precaria condizione dell'uomo contemporaneo attraverso eventi o aneddoti ambientati, come già detto in precedenza, in un contesto facilmente riconoscibile per il pubblico. Interessante è la modalità attraverso cui questo avviene: l'io si presenta fin dall'esordio come un cileno e paradossalmente anche come uno straniero, al fine di mantenere una certa distanza tra il sé e il suo mondo concreto, funzionale alla descrizione ironica e provocatoria di tutto ciò che lo circonda.

Oltre che per il tono dissacrante e umoristico, i suoi componimenti sono piacevoli da leggere e rileggere anche per il tipo di registro usato. La lingua, infatti, si presenta a prima vista scorrevole, grazie all'andamento prosastico che la caratterizza, senza seguire uno schema metrico e spesso omettendo la punteggiatura. Una lingua molto vicina all'informale e al quotidiano. Nonostante questo, le numerose citazioni da altre opere possono rendere spesso “tortuosa” la comprensione puntuale della poesia e del pensiero ad essa sotteso, senza mai andare a compromettere il gusto generale della lettura. In ogni caso, l'ottima prefazione e qualche eventuale approfondimento restituiscono al lettore un quadro nel complesso molto chiaro.

Il testo, inoltre, si inserisce appieno nella collana «*Siglo presente*», la quale si propone appunto di divulgare opere appartenenti alla realtà contemporanea ibero-americana in tutte le sue manifestazioni culturali e linguistiche (finora ha dato voce ad autori importanti come Erika Martínez, Andrés Neuman o Pedro Mairal). *Sumatra* si presenta come un risultato riuscitissimo e utile a chiunque voglia mettersi in ascolto della poesia attuale e dei suoi nuovi linguaggi, assecondando la «sfida più ambiziosa», come recita il manifesto della stessa collana.

Cogliamo l'occasione per segnalare, in conclusione, l'imminente pubblicazione da parte di Ensemble anche di un altro poeta cileno, Santiago Elordi, tradotto dalla

stessa Valentina Tomassini, quasi a conferma di un panorama letterario presente sottotraccia, ma che rivendica fortemente la propria voce.

Valentina Delfini

Henry ARIEMMA, *W.W. ovvero Dama meravigliosa*

Ferrara, Kolibris edizioni, 2021, pp. 66, eu 15

ISBN 9788899274887

In tempi frettolosi e digitali – oltretutto pandemici, drammatici e imperiosi – di diniego all'elegia, di dissidio con l'elegia – arriva ora questa balda, ispirata e ipersensibile memoria *in progress* di Henry Ariemma, a riconsacrarla, onorarla nello spartito e nell'ordito di un poemetto amoroso (noi così lo leggiamo, lo salutiamo in affinità), orchestrato e cadenzato in denso fervore di *continuum*: piccolo, nostalgico rito ma anche ondeggiante, sommosa *Recherche* di un Tempo Perduto, e infine Ritrovato, col suo giovane, trafelato ma impavido affanno.

Parlavamo di grandezze...
Non per il cielo e il mare
o comprovate irrealtà
matematiche di mattoni
scollati per un senso.
Parlavamo di grandezze
per biblioteche perse
alle bruciate parole
più eterne del restante
che non entrano nella vita?
Parlavamo di grande cuore...

(I giovani cuori parlano sempre del Grande Cuore).

Recherche che lo rapisce e lo infebbra – oggi come se fosse ieri, nei suoi anni di studio, nel labirinto e nei percorsi, nel romanzo medesimo d'ogni Università; e in essa, quegli amori allora anche acerbi, o eccessivi, o irrisolti, che sembrano quasi un compenso d'ogni malessere, la panacea per il Mondo cinico e baro: e invece poi magari innescano altro malessere, altro dissidio, sotto le ali spalancate o stravolte, sinuose o irrigidite del grande Amore eccedente, eccessivo:

Quando ci tolgono tutto
abbiamo altre libertà
ed ogni grado del togliere
avvicina nostro sentirci
dentro alle parole ripetendoci
soli a pensiero oltre finestre
e cieli negati per dire
a chi toglie per conformare
che è al limite di pelle
questo contraltare di parole.

Così Henry Ariemma – appassionato, “moderno” elegiaco – riesce a non trascurare, non rinunciare all’Elegia, ma infervorandola tra cosmo e linguaggio, cronache esistenziali e odissèe emotive. Assurdo che i nostri tempi abbiano talmente in sospetto questa confessione, quest’impennata di pieno lirismo da impedirsela spesso come una vièta sopravvivenza romantica: mentre significa e sublima, viceversa, un denudante punto d’arrivo, un approdo dell’Io al rispecchiamento d’ogni altro sé, a cominciare dal destino dei nostri cuori, e dalla dedizione a chi ci è Musa, a chi ci chiama a scrivere, consacrare l’amore.

Amor ch’a nullo amato amar perdona... non è solo – forse – il verso più bello di Dante: è un giuramento continuo e inestimabile (l’Amore che non consente, non permette che uno che sia amato non riami, ricambi l’amore – vecchio stilema ripreso peraltro dal trattato dugentesco di Andrea Cappellano: *Amor nil posset amori denegare*), è la formula, il comando e il Credo che il corpo riceve e ricava dall’anima; e quest’ultima, dall’intelletto d’amore che presiede a tutto, ci è nume e fulcro e antìfona cadenzata in versi. Ognuno ha e sceglie, ricrea i propri.

Henry lo cerca sempre e ci prova anche qui, con certe sue lampeggianti quartine che accordano quasi il cielo e la terra, mimando e misurando delle coordinate trigonometriche che potrebbero ingabbiare, fermare e raggiungere perfino l’infinito. Se l’amore ci ricambia o ci abbandona in un solipsismo che può sospingerci, addirittura, a un Poema senza eroe, per dirla con Anna Achmatova: o in questo caso senza eroina, il che sarebbe anche peggio.

Aspettare è il verbo
mancato perdono: vita
per chi vuol viverla
e rubata regno ai giusti.

Un infinito che nemmeno la fisica può più motivare, comprovare se non a sterile formula – e solo la poesia (Ariemma lo sa, ci riesce) giunge talvolta a navigare o volare o correre o passeggiare, forse è lo stesso. Un'infinità che rinasce sempre, dentro se stessa e da se stessa, e non possiede le mere sostanze ma incamera l'essenza, non s'impossessa dei beni ma proclama, effonde o infibra il Bene:

E per altre rivoluzioni d'anima
si rimane se stessi ancora,
più veri per perdere nel mondo
insincero del possesso.

Un'elegia piena, che ingloba tutto, sogno e realtà, ironia e struggimento; cadenza e destreggia i fatti come alchimie avvenute ma che ancora rifioriscono: ombre e luci in pari misura, gioia e dolore come se sempre, infatti, rimassero, crescessero e sdoppiassero un confine che è trasparenza, vita che è chiamata solo a viverci, a viverci (diceva un vecchio titolo di Henry del '16) *Aruspice nelle viscere*:

A creare dolore,
alimento ormai
d'anime perse:
l'amare senza un totale
dei corpi ma a valore
che cresce e sdoppia,
ramo nei rami
a riempire il cielo.

Ed è un'elegia inesausta e disperata di purezza: come Bellezza inseguita e

cantata allo stesso tempo, dalla parola al silenzio, per fare egualmente Linguaggio, comunicazione e riassunto d'anima, pur quando l'anima (per fortuna?) si è persa, e non può riassumersi, fare fretta a se stessa, banalizzarne il mare che la culla, la sostiene o la squassa. Quando anche una carezza è un maremoto, e uno sguardo un tornado: così come il sogno o la pretesa di un bacio (e cosa conta darselo, trasvolarlo accaduto, se si è cementato, sublimato a sogno?). Nel gioco serissimo del conoscerci smascherati:

E non c'è stato desiderio
o volere, giorni vissuti pieni
in purezza al fare insieme,
conoscerci smascherati
per bellezze levigate pietra
o verdi accumuli di fiori
in cammini d'alberi al fiume
– placido come mare d'estate –
sole e notte al canto,
memoria e sogno di vita
che non hai più detto,
sei stata questo silenzio.

Ci ha dato un altro libro forte e suo, Henry Ariemma (classe '71), contaminatore e affabulatore come pochi della sua giovinezza via via resasi esperta – e che ormai è giunta al bilancio dei 50 anni, al mezzo secolo, come un lungo referto/poema, libro dopo libro, di cui l'eroismo è proprio questa voglia intatta, incorrotta d'elegia, questo esserci sempre sia per i sogni che i bisogni della Poesia.

W.W. ovvero Dama meravigliosa – ecco il titolo, che poi resta, insieme, una sigla e una dedica: “Wonder Woman”, proprio come il film del 2017 diretto da Patty Jenkins con Gal Gadot, basato sulla supereroina dei fumetti DC Comics, e al contempo già Diana principessa delle Amazzoni; potente contro l'assurdità d'un mondo sempre in guerra, tra il Male e i profitti, le ignominie correnti e quelle strategiche. Un personaggio ampiamente fumettistico, da film insieme d'azione, fantascienza e fantasy, dove però l'amico Ariemma gioca a far da schermo –

schermare – una storia ardua e comune, la vecchia e imperitura casistica del Grande Amore non ricambiato, inattuato ma lievitante, in grazia esplosogli dentro:

Ma sei stata tu l'amazzone
scintillante d'aquila al bordo
dei seni primo amore
avvicinando di stelle vestiti
rosso fiore al celeste degli occhi:
ogni movenza in fascino e forza
è salto d'onda al bruno dei capelli,
ballo al sorriso nel laccio che avvinghia
l'aspettare il tirare d'avvicinare a te
per verità d'amore a cui non sei pronta...

E non affidiamoci, recludiamoci troppo nelle parole, coi significati che la coerenza usuale – il regno dei luoghi comuni – vuole sempre sommare e computare come un banale calcolo algebrico, una semplice e vièta sommatela... In realtà, si è sempre pronti, alla verità assoluta dell'amore – oppure, e al contempo, non lo si è quasi mai. Perché la verità, oh, sì, si sposta, si sottrae, ci scivola via, ci deride e ci ammaestra di ombre fuggate, scacciate e dissoltesi nell'Impero, nel Volo della Luce.

Quest'Amore irrisolto e celebrato, imploso e categorico, fumoso e martire, raggianti e sfotticchiante, assetato assoluto petroso, e magnanima muschiosa sorgente – è il luogo arioso e arcano, il tempo immemore e metafisico della Poesia. W.W. è ogni sua (o egualmente nostra) Musa Inquietante, ogni fidanzata irraggiunta o perfettamente, dolcemente incontrata nel dechirichiano, annoso, secolare ma sempre nuovo *Enigma dell'Ora*:

E il tempo verrà
a cancellare utopie,
distopie del disperdere
con gesto per case
e campane a riempire di sogni
realtà per chi vuol sognare...

La poesia, che non esiste se noi non ci crediamo, ma ci confida sempre le sue parole e i suoi sogni; e non ci lascia mai inabitati, trascurati, reclusi nelle idiozie del burocratese che avanza e vige e resta: virtuale o in presenza ORA È LO STESSO:

Ma se non è l'amore, non è il vento
a gonfiare le vele si rimane
soltanto sale a galleggiare forme
del non portare dove deve
e finire presto.

Mentre l'Amore, e con esso la vera Poesia, davvero ci porta sempre dove vuole, o magari anche speriamo: sale che non è mai troppo salato, e può correggere, zuccherare, sopportare e farcire ogni dolore:

a gonfiare le vele si rimane
...
girare a sé
stessi danzando
al cerchio ebbro
matasse nel cuore?

Parole o gesti o strofe o immagini – quest'elegia, ogni elegia le contiene, li assomma e parcellizza tutti: «*soli al pensiero oltre finestre / e cieli negati per dire*». Ed Henry Ariemma ce l'ha detta tutta, questa verità tutta sua, che più non gli appartiene, se ora è diventata un po' anche nostra.

Plinio Perilli

WU MING, *Proletkult*

Torino, Einaudi, 2018, pp. 344, eu 12,50

ISBN 9788806243425

Dal retro di copertina di *Proletkult* di Wu Ming (Einaudi 2018), a firma di Tatiana Larina: «*Proletkult* racconta la storia della Rivoluzione sovietica senza nostalgia, ma ribadendo ciò che funzionò, ciò che andò storto con una lucidità rara. E già questo sarebbe degno di nota, ma lo fa attraverso una scrittura che sperimenta la fusione tra romanzo storico, genere fantascientifico e biografia. Il risultato è allo stesso tempo sconvolgente e travolgente. E ti resta appiccicato ai pensieri».

In effetti, il libro tratta, sì, della storia della Rivoluzione sovietica, ma attraverso i pensieri e i ricordi di Bogdanov, rivoluzionario, scienziato, scrittore che a un certo punto della sua vita si trova a vivere uno strano incontro. Denni, la ragazza che arriva da un altro pianeta, Nacun, sembra proprio una marziana uscita direttamente dalle pagine del libro di Bogdanov, *Stella rossa*.

Prima dell'incontro con questa stramba ragazza, Bogdanov quasi non ci pensa più a quello che ne è stato della Rivoluzione, alle strade che hanno preso i suoi compagni rivoluzionari, a quanto diversi siano stati i loro destini. Sono tutti pensieri repressi, ma l'incontro con Denni risveglia i ricordi nella sua mente. La ragazza è arrivata sul Pianeta Terra per cercare Leonid, suo padre, unico essere umano ad aver viaggiato su Nacun. Lo scopo – o, meglio, il sogno utopico – di Denni è instaurare un'alleanza fra terrestri e marziani, e far sì che si venga a creare un socialismo interplanetario.

Bogdanov, durante la Rivoluzione, era compagno proprio di Leonid e aveva ascoltato il racconto di come l'uomo avesse vissuto per sette mesi su quel "Pianeta altro", Nacun. Da tale spunto nasce il suo romanzo fantascientifico, *Stella rossa*, che, a tutti gli effetti, racconta la storia di Leonid.

Di certo Bogdanov non si sarebbe mai aspettato di veder arrivare una ragazza proprio dallo stesso Pianeta descritto da Leonid. Da questo momento in poi, Bogdanov si immerge nel proprio passato. Ad ogni squarcio di presente si alternano sprazzi sempre più prolungati di vita passata e i lettori si trovano inevitabilmente catapultati in un periodo fatto di pensieri rivoluzionari, carcere, torture, arresti. Vivono la Rivoluzione assieme a Bogdanov e ai compagni, si schierano da una parte o dall'altra, soffrono e rinunciano assieme a loro. Riflettono e s'interrogano con loro.

La cura redazionale del testo è impeccabile: quando ci s'imbatte nei dialoghi costruiti con le caporali («»), si sa che ci si trova nel passato di Bogdanov, e quando, invece, i dialoghi sono costruiti con il trattino (–), si è consapevoli che il personaggio è tornato nel tempo presente. Dopo l'incontro con Denni, i *flashbacks* diventano sempre più frequenti: nella prima parte essi sono solo sporadici, mentre nella seconda passano a occupare sempre più spazio fino ad arrivare alla terza parte, in cui interi capitoli sono dedicati al passato di Bogdanov.

Lo stile è godibile al punto da rendere la lettura scorrevole, ma mai banale: si alternano il lessico “meccanico” legato al mondo del lavoro, dato che Denni vuole costruire una radio capace di mettere in comunicazione la Terra e Nacun; il lessico medico, quando si parla delle trasfusioni che Bogdanov effettua ai suoi pazienti; e qualche termine in “nacuniano” (nonché la resa grafica – in nacuniano – del nome Denni).

Proletkult non è, dunque, soltanto un libro sulla Rivoluzione sovietica, che fa da sfondo alla vicenda individuale – e collettiva – di un rivoluzionario che riflette su ciò che è andato storto in quel lungo periodo di guerra e confusione, e fa capire al lettore il profondo significato di una cultura proletaria volta a istruire i lavoratori e a far sì che il potere arrivi nelle loro “mani collettive”. Un libro intrigante, avvincente, costruito con maestria da un gruppo di autori che, senza dubbio, sanno quello che fanno e, soprattutto, sanno come farlo.

Anna Illiano

Kent HARUF, *Le nostre anime di notte*
Milano, NN Editore, 2017, pp. 171, eu 17
ISBN 978-88-99253-50-9

Si dice che scrivere, per alcuni, sia un atto di fede. Per altri, addirittura, diventa una terapia, un balsamo per l'anima. Lo sa bene Kent Haruf, lo scrittore statunitense che ha lasciato questa vita terrena nel novembre del 2014, mentre era impegnato nella stesura della sua ultima fatica letteraria, un romanzo dal titolo tanto poetico quanto esplicativo delle sue intenzioni: *Le nostre anime di notte*. Haruf, infatti, colpito da un morbo incurabile che da lì a poco lo condurrà inesorabilmente alla morte, sente forte l'esigenza di concepire un romanzo fulmineo, una sorta di testamento, senza rinunciare, tuttavia, a dar vita a una storia ben congegnata e studiata in ogni singolo aspetto.

Lo scrittore statunitense, difatti, considerato da molti un discepolo di Ernest Hemingway per la sua prosa semplice e immediata, riesce a condensare in appena 171 pagine una storia ampiamente articolata, in grado di trascinare il lettore in un vortice di emozioni da cui è difficile divincolarsi. Questo di Haruf, effettivamente, è uno di quei romanzi che si legge tutto d'un fiato, nel giro di poche ore; di contro, nonostante non si abbia quasi nemmeno il tempo di affezionarsi ai personaggi, è una di quelle storie che si assimila molto lentamente e che rimane stampata negli occhi e nel cuore per tanto tempo. È un libro, per dirla in parole semplici, da digerire. Terminata la lettura, infatti, sono numerose le emozioni che affollano la mente: tristezza, malinconia, amarezza. Riuscire a immedesimarsi nei protagonisti – due persone ultrasessantenni – non solo non risulta difficile, ma si ha la sensazione di condividere tutto di quelle due vite, irrimediabilmente, fin dal momento in cui gli occhi si posano sulle prime righe del romanzo.

Un libro dev'essere in grado di farti vivere – per quanto possibile – la vita di qualcun altro, fintanto che si prosegue con la lettura. Un buon libro, invece, è quello che riesce a cambiare completamente la tua percezione del mondo, eliminando il flebile confine fra chi eri prima di iniziare la lettura e chi sei dopo. Kent Haruf questo lo sa molto bene, e ne fa un punto di forza in questo libricino, concependo un grimaldello in grado di insidiare anche il cuore del lettore più imperturbabile.

La vicenda si svolge nella cittadina fittizia di Holt, in Colorado, teatro sovrano di ogni opera dello scrittore statunitense. Addie Moore è un'anziana e avvenente vedova che sente, ogni giorno di più, il grave peso della malinconia sulle spalle, tanto da chiedere al suo vicino, Louis Waters – vedovo da molti anni anche lui – di passare le notti insieme. Nessuna proposta scandalosa, niente sesso. Solo la pura e innocente brama di avere un corpo caldo accanto nel momento della giornata in cui, più di ogni altro, ci si sente soli: «Mi chiedevo se ti andrebbe qualche volta di venire a dormire da me [...] e parlare» (pag. 8). Solo chiacchierare e tenersi compagnia nelle ore notturne, nel lunghissimo lasso di tempo in cui un individuo può finalmente abbassare ogni difesa dal mondo esterno ed è, dunque, più vulnerabile.

Le notti trascorrono celeri, mentre la luce argentata della luna penetra dalla finestra della stanza da letto, illuminando i loro volti segnati dall'età e accendendo le loro speranze, come una flebile e timida fiamma nella notte buia. Addie e Louis iniziano a scambiare dapprima poche e riservate parole, pervasi da un imbarazzo iniziale, arrivando poi a condividere le proprie esperienze di vita più intime, sempre tenendosi saldamente mano nella mano. I due si ritrovano ad affrontare le tematiche più disparate: la famiglia, il tradimento, il lutto, la solitudine. Ma l'angusta cittadina di Holt non è un posto sano per coltivare questa particolare amicizia, e i due presto dovranno fare i conti con delle menti retrograde e con i pregiudizi, mentre cercano di mantenere vitale un rapporto che è nato e si sviluppa sul filo del rasoio.

La prosa di Haruf, nonostante la complessità e la delicatezza dei temi trattati, risulta leggera e scorrevole, merito anche della sua scelta di optare – anziché per periodi ampollosi e prolissi – per frasi brevi e ritmiche, che raccontano perlopiù di

riflessioni, anziché di azioni. Il critico letterario Emilio Cecchi, che si era già espresso sullo stile di Ernest Hemingway definendolo «al lampo di magnesio», probabilmente avrebbe dichiarato lo stesso di Haruf. Cecchi, infatti, si riferiva proprio alla capacità dello scrittore di cogliere ciò che è essenziale: pochissime descrizioni, poche azioni e una prosa asciutta ma, al contempo, efficace e funzionale. Risulta molto originale anche la suddivisione in numerosi capitoli brevissimi, tutti caratterizzati da due o tre pagine al massimo, scelta che non solo non spezza nettamente il ritmo della lettura, ma la rende – se possibile – ancora più armoniosa. Da apprezzare anche la scelta dello scrittore di svincolare i dialoghi da qualsiasi segno di interpunzione, quasi a voler sottolineare che si tratta di una conversazione non fra persone intese in quanto corpi, bensì in quanto anime. Addie e Louis, infatti, arrivano a instaurare un dialogo che prescinde dall'uso della parola, probabilmente per via di un vissuto comune che li rende uguali, complici.

Lo scrittore statunitense, consapevole di possedere uno stile autentico e senza eguali, concepisce una storia tenerissima, che riesce a catapultare nella malinconia e nella solitudine di tutti coloro che si ritrovano soli al mondo. Potrebbe sembrare un romanzo adatto a un target di lettori più maturi e maggiormente esposti a queste dinamiche; tuttavia, le numerose recensioni che pullulano sul web lasciano trapelare tutt'altro, presentando una soglia di gradimento molto elevata anche da parte di un pubblico più giovane e che ancora non conosce direttamente quella sensazione di solitudine tipica dell'età senile.

Giulia Mariani

Annie ERNAUX, *Gli anni*
traduzione di Lorenzo Flabbi
Roma, L'orma editore, 2015, pp. 276, eu 18
ISBN 9788898038169

Acquistai anni fa *Gli Anni* di Annie Ernaux, nella traduzione di Lorenzo Flabbi, alla Fiera della piccola e media editoria di Roma, attirato dalla fascetta bordeaux che indicava la vittoria del Premio Strega Europeo, conseguita dall'opera francese nel 2016.

Accade spesso che un libro nuovo rimanga intonso, a riposare stretto fra i suoi simili, nella libreria di casa; talvolta vi resta anche per qualche anno, a causa di interessi o esigenze che si presentano nel corso della vita, modificando via via precedenze di lettura che ne escludono o rimandano altre. Nel caso degli *Anni*, l'aver procrastinato il desiderio di leggerlo è stata una scelta felice: molto di quest'opera, infatti, avrei perso senza aver precedentemente letto *Il secolo breve*, *Modernità liquida* e *Alla ricerca del tempo perduto*, ad esempio. In effetti, *Gli anni* non è un libro facile, specie per chi come me ha vissuto solo una piccola parte – l'ultima – di quel tempo che Annie Ernaux racconta.

Nelle 266 pagine del volume celeste pubblicato da L'orma, vengono narrati quasi settant'anni di vita e di Storia; «Kreuzville aleph», collana alle fonti del contemporaneo, è in questo senso l'habitat naturale per *Gli anni*, così come lo è per tutta l'opera di Ernaux.

Leggo nella bandella di sinistra: «Come accade che il tempo che abbiamo vissuto diviene la nostra vita? È questo il nodo affrontato da *Gli anni*, romanzo autobiografico e al contempo cronaca collettiva del nostro mondo dal dopoguerra a oggi, nodo sciolto in un canto indissolubile attraverso la magistrale fusione della voce individuale con il coro della Storia. Annie Ernaux convoca la Liberazione, l'Algeria,

la maternità, de Gaulle, il '68, l'emancipazione femminile, Mitterrand; e ancora l'avanzata della merce, le tentazioni del conformismo, l'avvento di internet, l'undici settembre, la riscoperta del desiderio». È tutto qui, nelle prime righe dell'aletta di sinistra, il succo di ciò che si potrebbe dire della trama degli *Anni*; eppure – come è ovvio che sia –, leggendo l'opera, molto di più traspare: qualcosa coinvolge il lettore, immalinconendolo, mentre, assieme alle pagine via via sfogliate, si vanno sfogliando con la mente vecchie foto e ricordi di vecchi pranzi. Il susseguirsi delle fotografie, il loro tecnologico mutare nel tempo – dallo stampato in bianco e nero al digitale colorato – sono forma strategica, narrativa ed estetica per affrontare l'andare del tempo nella scrittura, e, pur conservando una specificità individuale propria di quel “lei” narrato, toccano in chi legge qualcosa di profondo, qualcosa che è sia individuale sia comune all'esperienza di tutti: sale dall'imo della memoria la folla fantasmatica di visi sconosciuti, intravisti tante volte nei vecchi album fotografici di famiglia; i volti bicolori dei bisnonni, mai incontrati, trasportano assieme alle loro facce sbiadite una nostalgia indicibile per un tempo andato e sconosciuto, quello in cui mamma e papà erano bambini. Questo è il filo emotivo che attraversa tutti gli anni di Annie Ernaux: una nostalgia elegante che, raccontando, salva ciò che fu e che ora non è più. Coerente con questo filo continuo è la disposizione del testo, che non si spezza in capitoli, ma rimane continuato; soltanto la doppia spaziatura fra i paragrafi interviene a indicare il passaggio da un anno a un altro successivo: più un utile soprassalto che una discontinuità, quindi.

L'io scrivente, nel raccontare il proprio cammino nella Storia, non punta la “camera” della narrazione su di sé, ma fa l'esatto contrario: il “lei” narrato è lo specchio nel quale si riflette la Storia. L'autobiografia che si va dipanando lungo il romanzo non è costruita secondo l'accumulazione dei fatti personali, i quali sono appena accennati, ma è piuttosto una biografia dell'anima, una voce dell'essenza dell'individuo, di quel “lei” che, mutando, cuce insieme le fotografie e i pranzi che via via vengono descritti. Si potrebbe parlare dell'aspetto autobiografico dell'opera come di una strategia estetica: una “camera” che acquista un punto di vista specifico,

muovendosi di volta in volta in un tempo e in un luogo circoscritti e registrando tutto quello che il proprio diaframma e il proprio microfono riescono a raggiungere. Dal punto di vista contenutistico, quindi, *Gli anni* sembra essere tanto parente delle opere più importanti di Hobsbawm e Bauman quanto lo è della *Recherche* proustiana. È la stessa autrice, del resto, nelle pagine conclusive del romanzo, a renderci partecipi delle sue intenzioni circa il metodo di composizione e lo scopo del romanzo, del rapporto fra l'io scrivente e il "lei" narrato: «ciò che conta per lei è affermare la durata che costituisce il suo passaggio sulla terra in una determinata epoca, il tempo che l'ha attraversata, il mondo che ha registrato in sé semplicemente vivendo. [...] La forma del suo libro può dunque emergere soltanto da un'immersione nelle immagini della sua memoria per esporre in dettaglio segnali specifici dell'epoca, dell'anno, più o meno certo, nel quale esse si situano [...] Di ciò che il tempo ha impresso in lei e nei suoi contemporanei se ne servirà per ricostruire un tempo comune, quello che è trascorso da un'epoca lontana fino ad oggi – per restituire, ritrovando la memoria della memoria collettiva in una memoria individuale, la dimensione vissuta della Storia. [...] Sarà una narrazione scivolosa, in un imperfetto continuo, assoluto, che divori via via il presente fino all'ultima immagine di una vita. Un fluire interrotto, tuttavia, da foto e sequenze di filmati che a intervalli regolari coglieranno la forma corporea e le posizioni sociali successive del suo essere, fermi-immagine della memoria e allo stesso tempo resoconti sull'evoluzione della sua esistenza, ciò che l'ha resa singolare, non in virtù degli elementi esterni della sua vita (traiettoria sociale, professione) o di quelli interni (pensieri e aspirazioni, desiderio di scrivere), ma per la combinazione degli uni e degli altri, unica in ciascun individuo. A questo "continuamente altro" delle foto corrisponderà, a specchio, il "lei" della scrittura. In quella che vede come una sorta di autobiografia impersonale non ci sarà nessun "io", ma un "si" e un "noi", come se anche lei, a sua volta, svolgesse il racconto dei tempi andati» (pp. 261-64). In queste ultime pagine, Annie Ernaux si fa critica di se stessa, realizzando un'analisi del proprio lavoro che lascia poco altro da dire ai critici letterari.

Il racconto della Storia e l'analisi sociale s'intrecciano alla ricerca del tempo perduto, fondendosi in una prosa elegante, risultato della cultura letteraria dell'autrice (e dell'accertata competenza del traduttore, nella versione italiana), in cui i termini più raffinati fioriscono naturalmente, senza esibizioni leziose o ricercate sofistiche. L'eleganza della scrittura di Ernaux appare anche nella capacità lapidaria di emettere sentenze asciutte, brevi periodi che racchiudono il senso dell'insegnamento tratto dall'esperienza, con piglio d'aforisma. La voce dell'io scrivente oscilla fra toni miti, i quali raccolgono gli eventi con estrema cura e ce li restituiscono con studiata discrezione, quasi si trattasse di oggetti fragili, a toni più cinici, che esprimono disincanto e rammarico per un'umanità futura, apparentemente senza meta.

Quest'ultimo tratto, una sussurrata morte della speranza, può forse lasciare nel lettore più giovane e ottimista l'amaro in bocca. Ciò che invece non può mutare, nel giudizio critico, è il riconoscimento di un'assoluta qualità letteraria del testo, magistralmente composto e confezionato. Qualità certificata, peraltro, anche dalla già citata vittoria del Premio Strega Europeo (2016), oltre che dalla vittoria dei premi Marguerite Duras (2008), Francois-Mauriac (2008) e del Prix de la langue française alla carriera (2008).

Nicola Curti

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

Prof.ssa Maria Panetta

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni