

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA MODERNA  
XXV Ciclo

---

AGATA MARIA SCIACCA

«CON GLI OCCHI DIETRO LA NUCA»  
SCRITTURA E MEMORIA VISUALE NELL'OPERA DI  
GESUALDO BUFALINO

—————  
TESI DI DOTTORATO  
—————

Coordinatore:  
Chiar.mo prof. Antonio Di Grado

Tutor:  
Chiar.mo prof. Antonio Di Grado

---

ANNO ACCADEMICO 2013 - 2014



## Indice

### «CON GLI OCCHI DIETRO LA NUCA» Scrittura e memoria visuale nell'opera di Gesualdo Bufalino

<b>I. FATUE SCHEGGE DI LUCE (QUASI UN'INTRODUZIONE)</b>	4
<b>II. FOTOGRAFIA DELLA MEMORIA</b>	19
II.1. Pose in luce e in lutto	19
II.2. Un sorriso del '42	45
<i>II.2.a Collezionista d'immagini</i>	45
<i>II.2.b Dall'orecchio all'occhio</i>	49
<i>II.2.c La fotografia dell'invisibile</i>	62
<i>II.2.d Un romanzo tra vista e visione</i>	68
<i>II.2.e Piccolo dizionario d'immagini</i>	74
II.3. «Un paesaggio bello come una faccia»	92
<i>II.3.a Indagine su una posa</i>	92
<i>II.3.b Vedere non visti</i>	99
<i>II.3.c La casa come entelechia</i>	116
<i>II.3.d Paesaggio con figure - Facce da Hollywood</i>	124
<b>III. TRA FOTOGRAFIA E CINEMA</b>	
III.1. Tommaso e il fotografo come personaggio	136
<i>III.1.a Preambolo</i>	136
<i>III.1.b Pym, Tommaso e gli specchi</i>	138
<i>III.1.c La finestra o i due spazi</i>	143
<i>III.1.d La supplenza (vicevista e vicevita)</i>	156
<i>III.1.e L'ultima immagine</i>	170
<b>IV. CINEMA DELLA MEMORIA</b>	
IV.1. La visione interrotta	173
<i>IV.1.a Argo il cieco: dallo story-concept alla sceneggiatura</i>	173
<i>IV.1.b Gesualdo trent'anni dopo (Del rivedere)</i>	202
IV.2. <i>Esse est percipi</i>	206
<i>IV.2.a Frammenti di una vita immaginaria</i>	206
<i>IV.2.b Il «Film» di Samuel Beckett</i>	208
<i>IV.2.c La clausura</i>	210
IV.3. Ombre di legno	220
<i>IV.3.a L'ipnosi del cinema</i>	220
<i>IV.3.b Uscendo dal cinema</i>	234
<i>IV.3.c «Qualcuno bussò alla porta». Un esempio di ocularizzazione interna</i>	241
<b>V. CONFESIONI DI UN MANGIATORE DI FILM</b>	247
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	264

## Capitolo I FATUE SCHEGGE DI LUCE (QUASI UN'INTRODUZIONE)

*E più o meglio di qualunque pagina scritta  
hanno resistito alla forza degli anni certe  
fatue schegge di luce.*  
Gesualdo Bufalino

In un'intervista rilasciata nell'agosto 1993 a Matteo Collura per il «Corriere della Sera», Gesualdo Bufalino dichiarava: «Ho chiuso con la letteratura e, quindi, con la vita. Nei giorni che mi restano non ho più intenzione di leggere, ascoltare, vedere ma di rileggere, riascoltare, rivedere. Un'esistenza a ritroso, con gli occhi dietro la nuca». <sup>1</sup> In queste dichiarazioni, rilasciate tre anni prima dell'incidente che gli avrebbe chiuso gli occhi per sempre, c'è intera la volontà dell'autore comisano di ripercorrersi e fissarsi, come chi si metta in posa per se stesso; e, in questo tornare a guardarsi dalla soglia della «grande vacanza», la necessità di consolidare la propria memoria, di garantirla dai tarli, dai *tic toc* di Atropos. Come quel suo personaggio, il novizio Basilio, che posto a presidiare i «monumenti della scrittura», di cui è ostaggio e carceriere a un tempo, ha ricorrente un miraggio: «una tenzone a oltranza [...] fra i cavalieri e gl'insetti».

Don Chisciotte e D'Artagnan, Aiace e Rolando, il principe Bolkonskij e il principe d'Homburg, tutti insieme, paladini, moschettieri e templari, gli sfilavano davanti, cinema di valore e di oltranza, presidio di Dio sulla terra. Otello guidava la flotta, Sansone i fanti, il Cid la cavalleria; e ne seguivano giostre e fiamme, grida, squilli di tromba, languide morti, ridotti gli eroi da una bacchetta stregata a

---

<sup>1</sup> G. BUFALINO, *Così vedo affondare l'Italia dai miei «arresti domiciliari»*, intervista a c. di M. Collura, «Corriere della Sera», 12 agosto 1993; ora in AA.VV., *Simile a un Colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi, 1998, pp. 28-29.

infinitesimi pupi, cresciuti i tarli a uguagliarne la statura, come in un doppio e inverso gioco di specchi.<sup>2</sup>

Rinchiuso nel monastero-fortezza di Monte Athos, il bibliotecario cenobita, sopravvissuto alla Seconda Ecatombe nucleare di un lontano futuro, veglia sulla memoria. Ma quella che il suo isolamento custodisce è la memoria che gli uomini hanno dismesso per fare spazio ad altra memoria, anch'essa a sua volta destinata a essere accantonata e acuartierata dentro buste di plastica impermeabile. «Nelle biblioteche – scrive Giuseppe Marcenaro nel suo saggio dedicato ai cimiteri – gli scaffali hanno la sostanza dei colombari. Come cadaveri i libri sono allineati, preda degli acari della polvere, affidati al sonno eterno delle mummie».<sup>3</sup> Già Sartre diceva che le biblioteche sono i più ridenti cimiteri, e i critici ne sono i custodi.<sup>4</sup> E lo stesso Bufalino, a commento della propria resistenza a licenziare i suoi libri, dichiarava: «Nel momento in cui l'opera viene pubblicata si raggela, diventa un cadavere consegnato ai lettori. Fino a quando, invece, l'opera rimane nel cassetto è un'opera viva, che prolifica».<sup>5</sup>

Basilio veglia allora su ciò che è morto, sull'oblio, sulle «cere perse». Ma i preziosi libri in cui è distillato il pensiero del genere umano e su cui la sentinella esercita il suo mandato devono rimanere sigillati, non possono parlare a nessuno: aprirli significherebbe esporli al contagio della memoria che nottetempo corrompe e sfarina, e ricrea. La nuova specie di *trogium pulsatorium*<sup>6</sup> contro cui Basilio, «spettatore» e «mossiere», guida il suo esercito di eroi altri non è che la sua memoria insufficiente e ingannevole: la memoria che usa l'immaginazione per colmare le sue intermittenze, la

---

<sup>2</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio ovvero La battaglia dei tarli e degli eroi*, in *L'uomo invaso*, Milano, Bompiani, 1986; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, p. 478.

<sup>3</sup> G. MARCENARO, *Cimiteri. Storie di rimpianti e di follie*, Milano, Mondadori, 2008, p. 57.

<sup>4</sup> Cfr. J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, Milano, il Saggiatore, 2004, p. 26.

<sup>5</sup> G. BUFALINO, *Racalmuto: immagine della Sicilia di un tempo*, intervista a c. di G. Savatteri, «Malgrado Tutto», 1984; ripubblicato in «Malgrado Tutto Web» (<http://www.malgradotuttoweb.it/prima-pagina/22-notizie-mt/293-gesualdo-bufalino-sedici-anni-dopo.html>).

<sup>6</sup> Viene chiamato così un insetto dell'ordine degli Psocotteri che predilige luoghi umidi e vive tra le carte, nelle biblioteche. La femmina del *Trogium*, per attirare il maschio, produce un caratteristico rumore intermittente strofinando l'addome sui supporti (i volumi). Trattandosi di specie coloniale, il ticchettio prodotto è amplificato da tutti gli individui del gruppo, ed è udibile dall'orecchio umano soprattutto di notte, quando cioè questo insetto lucifugo (ha occhi relativamente piccoli) è più attivo. Simili abitudini gli hanno meritato presso gli inglesi, il nome di *deathwatch*: un orologio della morte, tanto dei libri quanto degli uomini.

memoria che rifà il passato e i testi e gli eroi, che interferisce con i ricordi vissuti e con quelli raccontati.

Forse anche la lettura come la scrittura è un esercizio di smemoramento. Poiché, si sa, si scrive per ricordare («scrivo per ricordare, ed è questa forse la motivazione suprema. Per sconfiggere l'amnesia, il silenzio, i buchi grigi del tempo, per [...] Riessere»),<sup>7</sup> «ma si scrive anche per dimenticare, per rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo»,<sup>8</sup> ovvero per essere licenziati dal ricordare. Harald Weinrich cita il caso di un russo che aveva una memoria sconfinata:<sup>9</sup> il suo medico, il neuropsichiatra Aleksandr Romanovič Lurija che ne ha pubblicato la storia nel 1968,<sup>10</sup> gli consiglia di scrivere su carta le cose da dimenticare. Lurija pone la scrittura al servizio dell'oblio: tratta l'«ipermnnesia» come una patologia; la scrittura come una cura, di cui la «letotecnica» è forse l'aspetto più interessante. Infatti, qualora la scrittura non sia sufficiente, Šereševskij, il mnemonista protagonista di questo caso clinico, deve strappare il foglio o addirittura bruciarlo.

Scrivere è fin dall'antichità lo strumento più efficace dell'arte della dimenticanza.<sup>11</sup> Ma lo è anche la lettura. «Non ho più intenzione di leggere», dice Bufalino. E sembra dire: «Non voglio più dimenticare». Più si legge, più le storie e le parole si mescolano e si intorbidano. A meno che, come quei personaggi di Bradbury e poi di Truffaut, non si diventi depositari di una sola particella di memoria, responsabili di un'unica collocazione negli scaffali dell'infinita biblioteca che raccoglie i parti della mente umana. Gli uomini-libro di *Fahrenheit 451* sono vasi, contenitori di parole e personaggi e luoghi, sono copertine, dorsetti, costole di carne e sangue che sottraggono la memoria al fuoco. Basilio invece non è capace di salvare la memoria del mondo se non annullando la propria, che è stipata e perciò infedele: «la memoria [...] di Basilio è resa precaria dai danni

---

<sup>7</sup> G. BUFALINO, *Essere o riessere*, a c. di P. Guaglianone e L. Tas, Roma, con una nota critica di N. Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010, p. 16.

<sup>8</sup> G. BUFALINO, *Le ragioni dello scrivere* («Il Giornale», 14 agosto 1983, *Veleni mentali*), in *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 823. Poi parzialmente rifluito in *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, cit.

<sup>9</sup> Cfr. H. WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (1997), trad. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 143-144.

<sup>10</sup> A.R. LURIJA, *Un piccolo libro una grande memoria*, a c. di A. Villa, Roma, Editori Riuniti, 1991<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> Si leggano le considerazioni sulla scrittura che Platone pronuncia, per bocca del faraone Thamus, nel *Fedro*: «Questa scoperta infatti, per la mancanza di esercizio della memoria, produrrà nell'anima di coloro che la impareranno la dimenticanza, perché fidandosi della scrittura recorderanno dal di fuori mediante caratteri estranei, non dal di dentro e da se stessi; perciò tu hai scoperto il farmaco non della memoria, ma del richiamare alla memoria».

genetici e dal vertiginoso affastellarsi delle letture»,<sup>12</sup> scrive Stefano Giovanardi. Tutto vi si confonde, tutto vi si mescola. E infine e tristemente si verifica che, per quanto si voglia chiudere in una teca o in un tabernacolo lo spirito del passato e salvaguardare con esso anche il proprio essere stato lettore, «non c'è naftalina che tenga / nella memoria arrivano sempre le tarme». <sup>13</sup> Il *negro semen* che solcava la pagina bianca, prima ancora d'esserne inghiottito, è dunque contaminato perduto confuso nella memoria del bibliotecario, che da custode diventa suo malgrado mescolatore di carte, vaso e canale di destini incrociati:

le sillabe scritte di cui s'era nutrito in tutti quei mesi, grasse e magre, umide e secche, e con esse l'anagrafe stessa dei personaggi, e l'intreccio dei loro casi, più che disporsi nella sua mente in attendibili sequenze storiche, si mescola[vano] come i diesis e i bemolle di un pentagramma impazzito: un guazzabuglio sonoro.<sup>14</sup>

Dapprima i personaggi, «l'intreccio» (la combinazione dei tarocchi) ancora leggibile «dei loro casi»; poi il «guazzabuglio sonoro». Dalla combinatoria alla borghese biblioteca di Babele. Anche lì, parola cara al vocabolario bufaliniano, un «guazzabuglio» fatto però di parole oscure, quelle che riempiono i volumi di una biblioteca che comprende tutti i libri e fa felici gli uomini di un tesoro intatto e segreto, e perciò inutile. Anche lì un bibliotecario che così immagina la sua fine: «Morto, non mancheranno mani pietose che mi gettino fuori della ringhiera; mia sepoltura sarà l'aria insondabile; il mio corpo affonderà lungamente e si corromperà e dissolverà nel vento generato dalla caduta, che è infinita». <sup>15</sup> Il novizio di Bufalino non ha bisogno di figurarsela la sua fine, piuttosto la cerca, la pianifica; sa che, lui vivo, la terra non avrà più memoria. «Si sovvenne» che «questi tarli di nuovo conio [...] nutrivano particolarissima gola» di «miele»:

Il novizio si spogliò nudo, conservando sopra la pelle il crocifisso soltanto, cavò dall'altana i vasi, se ne spalmò sulle membra l'intero portato. Poi si stese immobile sull'impiantito. Presto il *tic toc* familiare gli parve s'avvicinasse,

---

<sup>12</sup> S. GIOVANARDI, *Ultimo venne il tarlo*, «la Repubblica», 31 maggio 1986; ora in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a Gesualdo Bufalino, a. V, n.18, 1992/II, pp. 103-104.

<sup>13</sup> La citazione è tratta da T.S. ELIOT, *The Cocktail Party* (1949), atto I, scena I: «There's no memory you can wrap in camphor / But the moths will get in».

<sup>14</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio*, cit., p. 477.

<sup>15</sup> J.L. BORGES, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni*, in ID., *Tutte le opere*, a c. di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984, pp. 680-681. Questa edizione, conservata alla Fondazione Bufalino, riproduce *Ficciones* (1944) nella traduzione che Franco Lucentini fece per Einaudi nel 1955. Ritengo che, pur non schedata tra i suoi libri, debba essere stata proprio l'edizione del '55 a rivelare Borges all'autore siciliano.

migliaia di zampette vellicanti gli zampettassero addosso. Attese così delle ore, finché fu certo d'aver attratto su di sé l'intero popolo dei nemici. Poi con un balzo si spiccò da terra, spalancò la finestra e, scavalcando il davanzale, con la croce nel pugno e gridando precipitò nell'Egeo.<sup>16</sup>

Un altro precipitare, un'altra sepoltura insondabile. Che Borges sia una lettura cara a Bufalino è noto, e il destino che accomuna questi due personaggi sentinelle di libri, sollecitato o no da una rilettura bufaliniana, non stupisce più del fatto che i due scrittori morirono entrambi, a distanza di dieci anni (nel 1986 Borges, nel '96 Bufalino) nel medesimo giorno: il 14 giugno, l'ultimo di tanti giorni vissuti «ancora leggendo nella memoria»,<sup>17</sup> cioè leggendo «con gli occhi dietro la nuca». E Borges *el memorioso* non era stato lui stesso, per lunghi anni della sua vita, direttore della Biblioteca nazionale argentina di Buenos Aires? Lui stesso un bibliotecario, un custode? Per Bufalino è l'ingegnere di Babele, il personaggio di un altro racconto di *L'uomo invasore* che con *Le visioni di Basilio* forma un dittico; anche lui alle prese con libri da custodire, salvare, tramandare. Ma questo febbrile lettore (tutti lo chiamano Robinson) gioca d'anticipo: l'apocalissi è ancora da venire e già pensa alle letture da destinare ai sopravvissuti di un prossimo millennio, ai libri da portare sull'isola dentro valige insufficienti.

A che serve codesta longevità, quando nella valigia del vostro cranio non sarete riusciti a stipare nemmeno la miliardesima parte dello scibile possibile? Un tempo bastava campare quarant'anni e studiarsi la *Storia Naturale* di Plinio, e si poteva morire in pace, sazi di viste e visioni. Oggi sono tanti i libri, le scene, le pitture, le musiche, i visi, i cieli di terre lontane, e così magra la parte che ne tocca a ciascuno, da scoraggiare ogni intelligenza, ogni fame...<sup>18</sup>

L'impresa è impossibile, a meno che non si frantumi e concentri lo scibile nel «Libro dei Libri»,<sup>19</sup> scrive Bufalino; nel «catalogo dei cataloghi»,

---

<sup>16</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio*, cit., p. 480.

<sup>17</sup> «De la generaciones de los textos que hay en la tierra / sólo habré leído unos pocos, / los que sigo leyendo en la memoria, / leyendo y transformando» (J.L. BORGES, *Elogio de la sombra* (1969), trad. it. *Elogio dell'ombra*, in ID., *Tutte le opere*, a c. di D. Porzio, vol. II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1985, p. 362).

<sup>18</sup> G. BUFALINO, *L'ingegnere di Babele*, in *L'uomo invasore*, cit., pp. 465-466.

<sup>19</sup> Ivi, p. 469. Ma già in *Passione del personaggio* si leggeva: «il compilatore di antologie [...] meriterebbe il bando dalle pubbliche biblioteche, se la sua opera non si rivelasse provvidenziale nelle emergenze di apocalisse prossima ventura, quando non ci vuol meno dei suoi coltelli da cuciniere per fornire ai clienti delle catacombe il Libro dei Libri, surrogatorio d'ogni altro, tascabile lingotto di lacerti pressati, da nascondere in fretta nella valigia [...]. Siamo a tanto? È probabile, i roghi di Fahrenheit 451 li abbiamo già visti divampare per prova sulla pagina e sullo schermo [...]. Sicché a questo punto prudenza vuole che ognuno si nomini da solo Deucalione e Noè, e metta mano a salvare almeno un



dice Borges, «un libro che sia la chiave e il compendio perfetto *di tutti gli altri*: [...] un libro totale».<sup>20</sup> Sennonché qualcosa sfugge al controllo di Robinson: «titoli, autori e testi del suo sterminato peculio gli s'erano ormai imbrogliati senza speranza nel cervello».<sup>21</sup> Ed ecco un altro caso di «guazzabuglio», un altro naufragio: il libro da consegnare ai posteri è un puzzle impazzito di apocrifi, uno spezzatino di citazioni da opere inesistenti, «dove in acque amniotiche guazzavano insieme persone del mito, della poesia e del cinema».<sup>22</sup> L'ingorgo della memoria ha prodotto invasioni e contaminazioni, ha depositato tra i rifiuti ciò che a questo ulteriore bibliotecario («Chiesi in giro, seppi ch'era stato bibliotecario in una grande città»)<sup>23</sup> non assomiglia più, e ha trattenuto invece ciò che, parendogli venire da lui, si sente autorizzato a sfigurare e mutare a sua immagine: poco o nulla resta nell'archivio del peccato della creazione originale. Ad essa restano fedeli solo gli scarti, i rifiuti, importanti per l'archivio come l'oblio per la memoria. Purtroppo né gli uni né gli altri riescono a fissarsi: un tempo si era soliti credere che il passato fosse fermo e il futuro mutevole; si crede adesso che il futuro sia determinato e il passato mutevole.<sup>24</sup> Non scritto sul marmo ma sull'acqua.

Preceduta da un disperato navigare controcorrente, la conclusione di questo racconto di fattura così scopertamente borgesiana, come anche quella di *Le visioni di Basilio*, è un lento naufragio. La morte in primo piano, quella che riempie di sé l'ultima inquadratura, è la perdita della scrittura, della memoria a stampa, vampirizzata e mutilata. Resta il bianco e resta il cinema.

Del bianco Bufalino dice: «un colore che non per caso, sposandosi al nero, genera i morbidi o secchi incantesimi del film muto e dei vetusti dagherrotipi».<sup>25</sup> Ma per chiarire si torni e si guardi meglio a Basilio, alle sue

---

compendio dello scibile che più gli preme» (G. BUFALINO, *Introduzione al Dizionario dei Personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, il Saggiatore, 1982; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1167).

<sup>20</sup> J.L. BORGES, *La biblioteca di Babele*, cit., pp. 680 e 686. Già nel 1987 Nunzio Zago segnalava l'ascendenza borgesiana di un libro come *Dizionario dei personaggi di romanzo*, in cui è, aggiungeva lo studioso, «la medesima ipotesi narratologica che ha ispirato Bufalino nelle sue maggiori realizzazioni – da *Diceria dell'untore*, ad *Argo il cieco*, a *L'uomo invasor*» (N. ZAGO, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, p. 31).

<sup>21</sup> G. BUFALINO, *L'ingegnere di Babele*, cit. p. 471.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 468.

<sup>24</sup> Cfr. A. ASSMANN, *Così la Storia ha ritrovato la sua Memoria*, «Tuttolibri», 23 gennaio 2010.

<sup>25</sup> G. BUFALINO, *Digressione sul color bianco*, in *Saline di Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1988; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 1137.

visioni e alle sue battaglie. Quella dei tarli e degli eroi era di giorno cinema sulle pareti della cella. Poi,

Col tornar della notte, dallo schermo della parete la battaglia si trasferiva ai suoi occhi. Chiusi, ma non sì che non travedessero tra le ciglia una luna dalla finestra abbagliare la cella. E in un filo d'essa, come danzano in un raggio di sole le miriadi del pulviscolo, globuli di latteo turbine muoversi, astrali disincarnazioni d'oblio. Era come avanzare per nave dentro il cerchio d'una bonaccia notturna, quando l'acqua si marezza senza dividersi davanti alla prua: fluida morgana di fumo a gara con l'immenso tremolio delle stelle.<sup>26</sup>

Col tornar della notte, è nuovamente cinema.

C'è quasi sempre, in queste pagine e in altre di Bufalino, come vedremo, una stretta connessione tra la frammentazione o il disincarnarsi dei ricordi e le condizioni fisico-ambientali in cui si trova lo spettatore al cinema: il buio, un filo di luce che lo attraversa, figure galleggianti nell'aria. E non solo: la condizione in cui il personaggio si vede precipitato è caratterizzata da modalità di organizzazione del materiale a sua disposizione (libri, personaggi, parole, ricordi...) che rispondono a classificazioni altre rispetto a quelle che stanno a fondamento della narrazione. È come se la realtà di questi esseri, fatta di libri, ricordi e ricordi di libri, fosse sottoposta a rimontaggio.

«Non credo che il cinema sia un mezzo adatto alla narrazione – ha detto una volta Peter Greenaway –. Se vuoi raccontare una storia, è meglio che tu faccia il romanziere».<sup>27</sup> E in un romanziere come Bufalino, che ha spesso utilizzato sistemi alternativi alla narrazione classica propriamente detta, che a essa ha più volte mostrato di preferire le classificazioni e le organizzazioni (l'enciclopedismo di *Museo d'ombre*, la struttura simmetrica delle *Menzogne*, l'organizzazione del tempo cosmico nel *Malpensante* e del tempo umano in *Calende greche*, e il gusto per la combinatoria, il *collage*, la citazione che sono in ogni sua opera); ad un romanziere come Bufalino, dicevo, non dovevano certamente sfuggire le segrete e significanti 'attrazioni' che solo l'arte cinematografica è in grado di produrre. A lui così legato a un cinema tenuto ancora in ostaggio dalla realtà come quello hollywoodiano e poi francese degli anni '30 e '40, ma già così consapevole dei suoi meccanismi e possibilità, non doveva sfuggire il fatto che il cinema

---

<sup>26</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio*, cit., p. 478.

<sup>27</sup> Dal documentario-intervista *L'aleph e l'occhio. Il cinema di Peter Greenaway*, a c. di Massimo Galimberti, Italia, 1982. Il riferimento al regista gallese non è qui casuale: tra i cineasti del cinema più recente è stato infatti uno di quelli che hanno maggiormente suscitato l'interesse di Bufalino, il quale lo cita in *Tommaso e il fotografo cieco* attraverso uno dei suoi film più famosi, *I misteri del giardino di Compton House*.

può essere sì illusione, e in questo senso fuga dalla propria posizione geografica e sentimentale, ma anche e soprattutto un'arte profondamente artificiale. Non potendo dare un ritratto fedele della realtà, l'arte cinematografica può scegliere d'essere una sua digressione mimetica, o avvicinarla attraverso la menzogna. Dire bugie è allora solo un modo diverso di organizzare il reale, disporre le immagini che lo compongono secondo un proprio dichiarato vocabolario, che rifiuta i modi lineari della narrazione e segue invece gli arabeschi dell'immaginazione. Ejzenštejn e Greenaway, sostituitisi a Cervantes e Dumas père, a Tolstoj e von Kleist, dirigono Don Chisciotte e D'Artagnan, Aiace e Rolando, il principe Bolkonskij e il principe d'Homburg, Otello, Sansone e il Cid.

E infatti, rimasto «lungamente con sé», Basilio muta le sue letture in immagini di luce in movimento; baratta i neri caratteri a stampa con figure pulviscolari e danzanti sul filo diafano proiettato dalla luna; avanza per nave verso e dentro «globuli di latteo turbine». Al nero della scrittura si sostituisce «il naufragio nel bianco»<sup>28</sup> (nel cinema?). La sentinella si muove al confine fra il cielo macchiato di nero (le rondini di marzo che vede dalla sua torre) e il mare di spuma bianca che si rompe «appiè delle rocce»: «A Basilio quei guizzi neri nel cielo, quel ribollire bianco laggiù, come li mirava dalla finestra, notificavano un presagio, forse un annunzio, di risorgimento».<sup>29</sup> E invece il buon novizio non sa che il bianco di quel mare lo avrebbe inghiottito. L'opposizione di questi due mondi (il nero del cielo e il bianco del mare) appare illuminata da un libro che certamente dovette suonare per la prima volta all'orecchio di Bufalino, come già a quello di Bertolucci, nella prosa francese di Baudelaire.<sup>30</sup> Si legga allora l'ultima pagina di *Le avventure di Arthur Gordon Pym*:

21 marzo. – Una tenebra di morte aleggiava su di noi, ma dalle profondità vischiose [*milky*] dell'Oceano veniva una luce folgorante, il cui riverbero palpitava sui fianchi della piroga. La tempesta di cenere bianca ci mozzava quasi il respiro accumulandosi su di noi e riempiendo l'imbarcazione, mentre in acqua si

---

<sup>28</sup> Devo questa bella definizione e le considerazioni che seguiranno a A. CASTOLDI, *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 33-47.

<sup>29</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio*, cit., p. 475.

<sup>30</sup> Cfr. A. BERTOLUCCI, *Prefazione*, in E.A. POE, *Le avventure di Gordon Pym*, a c. di U. Rubeo, Roma, Editori Riuniti, 1981, pp. 7-11. Si ricordi di Bufalino l'introduzione (dal titolo *Baudelaire e Poe, una «liaison dangereuse»*) a CH. BAUDELAIRE, *Per Poe*, a c. di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 11-16; poi, con il titolo *Baudelaire agiografo di Poe*, in G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990; ora in ID., *Opere*, II, cit., pp. 744-749.

discioglieva. L'origine della cateratta si perdeva nelle lontananze. Ed era del pari evidente che noi correvano incontro ad essa ad una inconcepibile velocità.<sup>31</sup>

È marzo anche nella penisola calcidica quando l'invulnerabile verme sferra i primi attacchi ai «monumenti della scrittura», quando il «sacro inchiostro dei secoli» cede partendo dall'onomastica, «quasi che in essa, e non più nei capelli o nella pianta dei piedi risiedesse l'energia di un eroe».<sup>32</sup> La forza è nel nome. Nuovamente Poe fa sentire la sua eco lontana: «My name is Arthur Gordon Pym», o «Mon nom est Arthur Gordon Pym».<sup>33</sup> Questo è l'inizio: il nome («degli alberi non riuscivo a sognare che i nomi, ho imparato solo più tardi a incorporare nei nomi le forme»),<sup>34</sup> la parola («La parola ha preceduto la luce e non viceversa: *Fiat lux* e la luce fu»),<sup>35</sup> la scrittura. Poi il suo naufragio: «Fu in quello stesso istante che noi precipitammo nella cateratta, dove un gorgo si spalancò improvviso a riceverci».<sup>36</sup>

L'abisso che inghiotte Basilio è l'Egeo, la lingua di mare tra la Grecia e la Turchia il cui nome deriva forse dal dorico *aighes* (flutti, onde) o da *aighis* (tempesta). Secondo la mitologia greca, Egeo, figlio di Pandione e re di Atene, aveva detto al figlio Teseo, prima che partisse per affrontare il Minotauro, di issare le vele bianche alla partenza da Creta, se fosse riuscito a sconfiggere il mostro. Teseo dimenticò o volle dimenticare l'accordo col padre, ed Egeo, quando vide avvicinarsi ad Atene non le vele bianche ma le nere, che invece avvertivano dell'esito sfavorevole dell'impresa e dell'uccisione del figlio, si gettò in quel mare che da lui prese il nome. Un re, un *Basileus*, che si getta nelle «profondeurs laiteuses»,<sup>37</sup> di un mare che in bulgaro è noto anche come *mar Bianco*, in opposizione al *mar Nero*, e

---

<sup>31</sup> E.A. POE, *La relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket*, trad. di Gabriele Baldini, Torino, Einaudi, 1945<sup>2</sup>, p. 201. Cito dall'edizione custodita presso la Fondazione Gesualdo Bufalino, da cui l'autore dichiara di avere tratto i brani riportati nel suo *Per Poe*.

<sup>32</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio*, cit., pp. 473 e 479.

<sup>33</sup> E. POE, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. di Ch. Baudelaire, Paris, Michel Lèvy Frères, 1958, p. 5.

<sup>34</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, 1981; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 9. All'incipit del primo romanzo bufaliniano, da cui è tratta la citazione, Giuseppe Traina dedica il bel saggio *La vertigine di un incipit e l'espiazione dei sogni*, in G. TRAINA, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 11-16.

<sup>35</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 1060.

<sup>36</sup> E.A. POE, *La relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket*, cit., p. 202.

<sup>37</sup> Così traduceva Baudelaire le «milky depths» dell'Oceano Artico su cui aveva lungamente navigato il protagonista di *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*.

secondo una nomenclatura che riflette l'antico uso turco di indicare con *bianco* e *nero* rispettivamente il Sud e il Nord.

Ecco ancora il bianco e il nero di una vela, di una pagina vuota o scritta; ed Egeo, che è un mare bianco, un re e il nome che Edgar Allan Poe dà a un altro suo personaggio: «My baptismal name is Egaeus» / Mon nom de baptême est Egaeus. Si presenta così il protagonista di una delle sue *short stories*, di quella *Berenice* in cui sono già alcuni semi del *Gordon Pym*: la dichiarazione incipitaria del proprio nome; il tema della bianchezza. «Il candido e sinistro *spectrum* di quei denti»<sup>38</sup> è l'ossessione di Egeo, lo sciocco ma unico pensiero capace di annientarlo. E nel bianco di quelle idee, che sono i denti di Berenice («ritenevo “que toutes ses dents étaient des idées”»)<sup>39</sup> e sono le pagine non scritte, infine perdersi, naufragare, sprofondare. Come sceglie Basilio. O come Arthur Gordon Pym, le cui avventure trovano, guarda caso in Borges (ancora lui), un interprete attento e acuto:

Il tema segreto di questo romanzo è il timore e la vilificazione del bianco. Poe finge certe tribù che abitano nelle vicinanze del Circolo Antartico, accanto alla patria inesauribile di quel colore, e che da molte generazioni hanno sofferto la terribile visita degli uomini e delle tempeste del biancore. Il bianco è anatema per quelle tribù e posso confessare che lo è anche, nei pressi dell'ultima riga dell'ultimo capitolo, per i condegni lettori. [...] Credo che Poe abbia preferito quel colore, per intuizioni o ragioni identiche a quelle dichiarate poi da Melville, nel capitolo «Il candore della balena» della sua pure splendida allucinazione *Moby Dick*.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> E.A. POE, *Berenice* (1835), in ID., *I racconti*, trad. di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 1983, pp. 36-37. Cito, come già per *Le avventure di Arthur Gordon Pym*, dalla traduzione cui attinge Bufalino per la redazione del suo *Per Poe*: ho buona ragione di credere che la copia consultata dall'autore sia quella conservata presso la Biblioteca comunale F. Stanganelli di Comiso. Nella sua personale biblioteca sono invece catalogate le seguenti edizioni: *Racconti straordinari*, Milano, Sonzogno, 1932[?]; *Racconti*, trad. it. di Augusta Grosso, Torino, Chiantore, 1946 (la copia, donata allo scrittore il 14-5-50, reca la dedica «Liete ore auguro, Carla»); *Histoires extraordinaires*, trad. de Ch. Baudelaire, Paris, Nelson, Calmann-Lévy, 1865[?]; *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. de Ch. Baudelaire, Paris, Nelson, 1868. In quest'ultima, tra la copertina e la prima pagina, è inserito un foglio di quaderno in cui, preceduti da una numerazione e da cerchietti a penna spuntati con una X ora a matita rossa ora a penna nera, sono elencati a matita sul *recto* e sul *verso*, i titoli di 64 racconti: alcuni vi compaiono sottolineati, altri no, altri ancora depennati; *Berenice* vi appare non sottolineata al 13° posto e spuntata con la X rossa. In alto, a intestare il foglio, l'appunto «I racconti sono circa 700».

<sup>39</sup> E.A. POE, *Berenice*, cit., p. 37.

<sup>40</sup> J.L. BORGES, *L'arte narrativa e la magia*, in *Discusión* (1932), trad. it. *Discussione*; ora in ID., *Tutte le opere*, vol. I, cit., pp. 357-358.

Così lo scrittore argentino del *Gordon Pym*; così io credo di *Le visioni di Basilio*; così di chi, volendo farsi invadere dal proprio passato, intende ricapitolarsi, presidiare l'essere che è transitato per letture ascolti visioni, portare con sé il Libro dei Libri, salvare il nero (la letteratura, la musica, la pittura, la fotografia, il cinema) che il bianco vorrebbe inghiottire: «bianco [...] colore lampante e terribile quanto mai», colore «bellissimo e innocente [...], ma nella sua purezza quanti spaventati s'annidano».<sup>41</sup> Inghiottito anche Tommaso Mulé dalla bianchezza della «voluttuosa Lea»,<sup>42</sup> l'«incipriata Colombina», la «pupa di neve», «Miss Luna», la donna «Artica, siderea»,<sup>43</sup> la cui visione egli stesso apparenta al bianco assoluto («E il colore della sua pelle era il bianco perfetto della neve»)<sup>44</sup> che si leva sul cammino di Arthur Gordon Pym:

Pallida, prima d'ogni cosa. La bianchezza fu ciò che mi colpì la prima volta in lei. Ora mi sembra accresciuta al di là del credibile: una bianchezza da spot pubblicitario. Già allora, non ricordo se ve l'ho detto, m'era tornata in mente l'immagine d'un poeta che amo: «oscuro come un giglio». Vale per lei come per nessun altro, tale è il sentimento di enigma indeciso che carica la sua bianchezza delle più ambigue potenze e la elegge ad un tempo emblema dell'algida assenza e dell'abbagliante assoluto. Bianco è il colore delle nuvole, del paradiso, del viso di Dio; bianco è il sudario dei fantasmi, l'indicibile orrore del nulla che vedono per ultima cosa gli occhi di Gordon Pym...<sup>45</sup>

Già in *Saline di Sicilia* l'oscurità bianca di Rimbaud era servita a parafrasare l'ambiguità, l'enigma, l'ossimoro: «“Obscur comme un lys”, scrisse una volta un poeta e voleva alludere a quel tanto d'indecisione e d'enigma che, a differenza dei rimanenti colori, privilegia il bianco e lo carica delle più opposte virtualità».<sup>46</sup>

E altrove:

*Obscur comme un lys*, oscuro come un giglio: così, cent'anni fa, un poeta. E voleva significare quel di più d'indecisione e di enigma che, a differenza d'ogn'altro colore, privilegia il bianco e a tal punto lo carica delle più opposte virtualità da farlo apparire, nel medesimo tempo, emblema dell'esangue assenza e dell'abbagliante assoluto.

---

<sup>41</sup> G. BUFALINO, *Digressione sul color bianco*, cit., p. 1137.

<sup>42</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 524.

<sup>43</sup> Ivi, p. 546.

<sup>44</sup> E.A. POE, *La relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket*, cit., p. 202, in cui Baldini, come poi Vittorini, traduce letteralmente da «And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow».

<sup>45</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 546.

<sup>46</sup> G. BUFALINO, *Digressione sul color bianco*, cit., p. 1137.

Un colore pericoloso, dunque, dove volta a volta trionfa il chiuso nulla e l'infinitamente aperto infinito; un colore al quale, ove mortificato e sdegnoso insieme, ci occorresse di farcene momentaneamente persuadere, non smetteremmo mai di chiedere qualche sapore e odore più crudo, un'escandescenza, un turgore, un'oltranza, un aglio, un bacillo. Vero è che, quanto ci seduce, altrettanto ci insinua pensieri d'infelicità e di morte quello sguardo di cera comune così agl'incipriati Pierrots di Watteau come alle clorotiche comunicande di Whistler; quel grumo di gesso e biacca che senza fine trasuda dagli slabbrati muri di Utrillo. Pittori di nordica patria, si dirà. Avvezzi alle nuvole nebbie nevi [...].<sup>47</sup>

Ed era già un primo assaggio di altra e più carnale bianchezza. *Nouvelle Berenice*, Lea è figlia tanto di Rimbaud quanto di Poe. Ma Bufalino la riconosce come propria creatura, e la veste di una nuova immagine: l'apparenta ai bianchi stucchi del Serpotta. L'appropriazione però non è poi così decisa se l'insistenza sulla «lattea nudità» e le «lattee lenzuola» non tradissero così scopertamente il desiderio d'essere smascherato. L'ombra del *Gordon Pym* («the milky depths of the ocean») o della sua famosa traduzione («des profondeurs laiteuses de l'océan») si allunga sino a raggiungere l'ultimo romanzo bufaliniano.

Io ti amo, o qualcosa di simile, voluttuosa Lea!... Ti penso e mi entri negli occhi, ti ho negli occhi: un bambinello Gesù di cera, [...]... Un angelo del Serpotta, di cui vien naturale concupire la *lattea* nudità fra due *lattee* lenzuola con un colpevole brivido, quasi da anatomista tentato dalle membra d'una morta. Qui, ho capito, sta il suo segreto: nello sposalizio di lava e gelo, di occulto fuoco sotto un coperchio di diafanissimo alabastro. E mi accorgo che il suo battesimo mi suona falso. Non Lea si dovrebbe chiamare, ma Loreley, Ofelia, Ulalume, nomi di donne annegate, di larve equoree, da biblioteca...<sup>48</sup>

L'acqua, le larve, la biblioteca. Ma soprattutto il nome di Ulalume, il nome inciso su un sepolcro, che in una notte d'ottobre ricorda a un poeta in cammino verso una tremula e bianca luce il suo dolore eterno, il nome dell'amore perduto. Quel dolore apparteneva a Edgar Allan Poe: *Ulalume* è il titolo di una delle sue *ballads*. E allora sì, Lea avrebbe dovuto essere ribattezzata, così come era stata bagnata nell'acqua di ricordi altrui, di essi nutrita e ispessita.

Sicché lo scrittore, ogni scrittore – pare dire Bufalino – si comporta da ladro. Perché se i propri ricordi si collezionano «come figurine o farfalle, coltivandoli con la stessa voluttà e vergogna con cui si lusinga un vizio dei

---

<sup>47</sup> G. BUFALINO, *Per Pino Colombo*, in ID., *Pagine disperse*, a c. di N. Zago, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1991, p. 161.

<sup>48</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 524 (corsivi miei).

sensi»,<sup>49</sup> di quelli degli altri ci si nutre. E forse non sarebbe dispiaciuta al nostro autore, per sé e per alcuni suoi confratelli, la definizione di *mnemòfago*. Ogni scrittore, e qualcuno più di altri, è uno che si ciba di ricordi, non prima però d'averli lungamente invidiati. Cito, a questo proposito, il giudizio che Bufalino dà di Borges e del suo eucaristico rapporto con la memoria:

E qui sta, ci pare, il mirabilmente ripetitivo segreto di Borges: nello sforzo di incuneare fra tempo ed eternità il corpo mistico della memoria, fino al punto ch'essa usurpi e ripeta allucinatoriamente la vita.

Ciò non solo riscrivendo all'infinito un identico Chisciotte sul Chisciotte esemplare; [...] ma invidiando («Che cosa non darei per il ricordo / di mia madre che contempla il mattino / nella tenuta di Santa Irene / ignara che il suo nome sarebbe stato Borges...»), invidiando ogni vicino e remoto ricordo d'ogni essere vicino e remoto; ogni ricordo di albero, onda, stella; ogni arcana marea del sangue in ogni più estraneo circuito di vene e d'arterie; invidiando l'acqua innumerevole e una dove si lava Eraclito il greco, e l'acqua del tempo che trascina Baruch Spinoza l'ebreo come «trascina il fiume / una foglia nell'acqua che discende».<sup>50</sup>

Invidioso e ladro di ricordi, dunque, il Borges di Bufalino. Ma la mnemofagia sarà presto il tema di un altro racconto (un altro uomo invaso), che potrebbe essere uscito direttamente dalla penna di Poe. Un uomo, rimasto privo del suo passato – né sa come ciò sia avvenuto –, confessa a un parroco l'orribile potere che gli consente di colmare la notte che lo attraversa: se il tempo in lui non ha resistito e non si è incarnato, può farlo rifluire in sé traendolo da altre vite, da altri corpi, e cibarsene. La «forza mesmerica»<sup>51</sup> di quel Senzanome è pratica magnetica, cannibalesca, vampirica, ed è l'unico mezzo che gli è concesso per riempire di nero la sua mente «bianca [...] e vacante di tutto, senza un minuzzolo di passato».<sup>52</sup> E mentre l'uomo spiega come si è costruito radici non sue, il parroco, dentro il suo confessionale, è immerso nel «buio ricetta, dove un sol rigo verticale di luce trapela tra le cortine calate».<sup>53</sup> Mi permetto nuovamente di notare – e

---

<sup>49</sup> G. BUFALINO, *Lanterna cieca* («Il Giornale»), 7 maggio 1985, *Lampi sul passato*, in *Cere perse*, cit., p. 1019.

<sup>50</sup> G. BUFALINO, *Cecità e luce di Borges* («Il Giornale di Sicilia»), 21 marzo 1981, *Gli scacchi di Borges*, in *Cere perse*, cit., p. 948.

<sup>51</sup> È questa la definizione che Bufalino dà del potere magnetico del personaggio protagonista di *Il ladro di ricordi*, in *L'uomo invaso*, cit., p. 492. E la stessa definizione sarà poi, com'è ovvio parlando dello scrittore statunitense, nelle pagine dedicate a *Baudelaire, agiografo di Poe*, in *Saldi d'autunno*, cit., p. 746: «Un caso di vampirismo intellettuale, si sarebbe tentati di definire questo abbeverarsi tenace del primo nel sangue del secondo, il suo farsene possedere come in uno dei racconti mesmerici dello stesso Poe».

<sup>52</sup> G. BUFALINO, *Il ladro di ricordi*, cit., p. 489.

<sup>53</sup> Ivi, p. 488.



spero con ciò di non forzare oltre il dovuto le intenzioni dell'autore – che quel buio nel quale il parroco trova ospitalità e ricovero risponde alle caratteristiche della proiezione cinematografica (l'oscurità della sala, l'isolamento del corpo, l'abbandono psicologico). L'immagine, che già si era evidenziata in *Le visioni di Basilio*, è quella del nero erotico, pieno di vuoto e d'ozio, che il cinema concede. Dal quel nero emergerà l'immagine, il racconto portato da un rigo di luce. Si ribalta qui il ruolo del colore da cui nascono le storie: se è il nero a solcare il bianco della pagina, è viceversa sul nero che il bianco della luce scrive l'immagine nel cinema. L'iniziazione del parroco comincia nell'oscurità di un confessionale. Come nella sala cinematografica, quella dello spettatore: qui contempla personaggi ed eventi immaginari che in parte lo derubano di se stesso e lo inducono a guardarsi dentro, a porsi degli interrogativi, e a vedere le vicende da un altro punto di vista. Così è nel confessionale, che Bufalino fa abitare, da dentro, al suo personaggio; da fuori, a se stesso. L'uno (il personaggio) si specchia nello schermo, vi si incolla e identifica narcisisticamente, scegliendo tra i ruoli giocati quello del derubato; l'altro (l'autore) vi riconosce la sua storia e le vocazioni da cui è affetto: la scrittura, ma anche quelle che le preesistono come la lettura e il cinema. Perché se i film furono «la lima nella pagnotta», la via di fuga dalla dittatura dall'isola dalla provincia, i libri furono materia da vampirizzare: «leggere a me non servì soltanto da risorsa conoscitiva [...]: significò soprattutto *mangiare*, saziare una mia fame degli altri e delle loro vite veridiche o immaginarie: dunque fu, in qualche modo, una pratica cannibalesca». <sup>54</sup> Di simili confessioni si sentirà l'eco in *Il ladro di ricordi*: «non meno che le mignatte il sangue, io vado succhiando a ciascuno con il mio sguardo i ricordi. Sicché cerco nevi e deserti. E cammino con gli occhi bassi». <sup>55</sup> Abiurare ai vecchi vizi. Avrò voluto dire questo Bufalino in quell'intervista del 1993? Si sarà proposto di placare la rissa dei ricordi discordi di parole, di suoni, di immagini, mettendo fine ai furti, concedendo a quelli esistenti il «miracolo del Bis» e a se stesso il «bellissimo Riessere». Perché se «è un assassinio, la morte, nel momento in cui uccide i ricordi», <sup>56</sup> forse i ricordi hanno bisogno di qualche morte preventiva per poter resistere alla vita.

---

<sup>54</sup> G. BUFALINO, *Leggere, vizio punito (La parola imprigionata, «Il Giornale», 30 ottobre 1983)*, in *Cere perse*, cit., p. 832. Mi piace qui ricordare la definizione che Pauline Kael ha dato di Peter Greenaway: «un onnivoro di cultura che mangia con la bocca aperta» (citato in A. BENCIVENNI e A. SAMUELI, *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Genova, Le Mani, 2000, p. 75).

<sup>55</sup> G. BUFALINO, *Il ladro di ricordi*, cit., p. 492.

<sup>56</sup> G. BUFALINO, *Essere o riessere*, cit., pp. 62-63.

D'altro canto, la volontà di non costruirsi di nuovi risponde proprio al desiderio di durare. Scriveva un vecchio malpensante: «I ricordi ci uccidono. Senza memoria, saremmo immortali».<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> G. BUFALINIO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, cit., p. 1039.

## Capitolo II FOTOGRAFIA DELLA MEMORIA

### II.1. Pose in luce e in lutto

*La luce mi sospinge ma il colore  
m'attenua, predicando l'impotenza  
del corpo, bello, ma ancora troppo terrestre.  
Ed è per il colore cui mi dono  
s'io mi ricordo a tratti del mio aspetto  
e quindi del mio limite.  
Alda Merini*

Dicevo del bianco e del nero...

Una fotografa svedese, l'artista Sanna Dullaway,<sup>1</sup> ha sottoposto a una sorta di vivificazione le immagini-icone che la storia del '900 ci ha consegnato in bianco e nero. In altre parole, i grigi e i seppia virati dal tempo subiscono un ritocco cromatico, e i ricordi, privati o collettivi ma austeri, mutano pelle: diventano ricordi a colori. L'intenzione della Dullaway parrebbe quella di disalterare la realtà, riportarla alla sua vera natura, vivificare l'attimo che un giorno qualcuno decise di fissare con un clic. E tuttavia, se si cambia prospettiva, si vedrà come ciò che a un primo sguardo sembrava un intervento restaurativo è in verità l'alterazione di un ricordo, il tradimento di una realtà che riconosciamo e sentiamo appartenerci solo perché è in bianco e nero, perché le sue luci e i suoi lutti sono per noi l'immagine di un passato che non si offre più alla nostra vista. Il tradimento nasce da qui: l'offerta di un passato vivo, corruttibile, perituro a fronte di un ricordo dalla fissità altera, immobile ed eterno. I colori sbiadiscono e talora, come in certi affreschi danneggiati per effetto dell'ossidazione della biacca, mutano di segno; diventano negazione di se

---

<sup>1</sup> Per l'acquisizione di notizie su Sanna Dullaway rimando al sito <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2088611/Swedish-artist-Sanna-Dullaway-injected-colour-host-historic-photographs.html>.

stessi: negativi, bianchi e neri invertiti. I colori fuggono e defluiscono e si depositano nelle tante varietà di grigio concesse loro dal tempo; sono i ricordi, l'esistenza scartata che in essi riposa come in vecchi solai polverosi, dove tutto è grigio perché grigia è la vita dismessa.



Che i ricordi siano affetti da una sorta di cromoclastia o condizionati da una volontà daltonica sembrerebbe essere smentito da Michel Pastoureaux, che nel suo ultimo saggio<sup>2</sup> traccia un diario cromatico della sua esistenza: a cinque anni il giallo del gilet di Breton; adolescente, il nero e il blu degli abiti più adatti a snellire una precoce pinguedine; adulto, il rosso di un pasto monocromo e il verde del nostro tricolore al Giro d'Italia. I colori sono il pretesto per parlare di sé, per cucire i pezzi (ovviamente colorati) della propria memoria. Ma nel libro del famoso medievalista i colori appaiono isolati, messi in cornice, esaltati dal monocromo che li aureola e che è quasi sempre più fedele alla realtà di quanto non lo sia il colore che, frivolo e sospetto, non ne è mai la traduzione fedele; sono pennellate che guadagnano il primo piano per assenza di altri colori, come in certi film in bianco e nero in cui il particolare pitturato funge da richiamo: un cappottino rosso, la fiammella di una candela che si spegne, un paio di *tableaux vivants*.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> M. PASTOUREAU, *Les couleurs de nos souvenirs* (2010), trad. it. *I colori dei nostri ricordi. Diario cromatico lungo più di mezzo secolo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2011.

<sup>3</sup> Il riferimento va qui ad alcune scene del film di Steven Spielberg, *Schindler's list* (1993), e al mediometraggio *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini, in cui alla riproduzione delle

Il colore serve dunque per ricordare:

I colori sono stati confrontati molto con i suoni per i loro principi di aggregazione e di composizione, ma dovremmo confrontarli anche con gli odori e i profumi che sono stimoli e sensazioni simultanee, essi esaltano il flusso della memoria disperdendosi per il corpo che li introduce, suggerendo brividi e ricordi. I suoni muovono anch'essi il ricordo ma lo spingono, mi pare, verso il proprio annullamento, al silenzio, che è una spirale nostalgica, un ricordo passivo. [...] gli odori provocano piaceri intensi ma istantanei, si legano al loro organo percettore, la piramide nasale e ai nostri organi secretori [...]. Questi organi sono comunque le stazioni degli odori come la camera oscura per i colori.<sup>4</sup>

Tuttavia, e proprio in accordo con l'ultimo saggio di Pastoureau, specificherei che sì, per capacità aggregativa e compositiva, i colori sono simili alla musica (per Kandinsky «coro» da fissare sulla tela), ma che è il colore, unico e isolato, a farsi odore, sinapsi evocativa del ricordo. È l'odore dei biancospini a rimanere per sempre legato, nel ricordo del narratore della *Recherche*, a Gilberte, alla sua apparizione e all'innamoramento per lei; e quei biancospini, a loro volta abbigliati di rosa, per sempre evocati nel tenero colore «di cosa mangereccia».<sup>5</sup>

Sì, il colore serve per ricordare, e il ricordo è colorato ma la memoria è in bianco e nero. La memoria del proprio passato, la memoria di un'età, di una stagione sepolta e tuttavia capace ancora di alitare suoni e odori ai nostri sensi, non può non tingersi del nero e del grigio che il tempo vi ha depositato. «La fotografia – precisa Massimo Cacciari – non duplica affatto i ricordi, non è specchio di ricordi, ma è specchio della memoria; riflette questo spirito attivo immaginativo che è proprio della memoria, e che è al di là di qualsiasi specifico ricordo».<sup>6</sup> Ed è allora legittimo credere che chi, come Gesualdo Bufalino, sia appartenuto a quelle generazioni che hanno educato l'occhio a registrazioni di tempo e di spazio monocrome abbia anche archiviato il proprio passato nei bianchi e neri che erano stati lo specifico della sua fotografia e del suo cinema, «del film muto e dei vetusti

---

tavole di Rosso Fiorentino e di Pontormo va aggiunta la citazione di Caravaggio nei titoli di testa.

<sup>4</sup> M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 2000, p. XI.

<sup>5</sup> Un arbusto di spini rosa fiorisce in mezzo ai meno rari spini bianchi lungo il sentiero che porta a Méséglise, nel tratto che costeggia la tenuta di Swann (cfr. M. PROUST, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1985<sup>3</sup>, pp. 169-171).

<sup>6</sup> M. CACCIARI, *Il «fotografico» e il problema della rappresentazione*, intervista a c. di P. Costantini, «Fotologia», n. 5, Firenze, estate-autunno 1986, pp. 74-79.

dagherrotipi».<sup>7</sup> La pensa così però anche chi, nato quasi trent'anni dopo, ha fatto del colore il proprio privilegiato campo d'interesse. Ancora Pastoureau:

Il primo film che ho visto al cinema è stato *20.000 leghe sotto i mari* di Richard Fleischer [...]. Era il 1954; non avevo ancora sette anni. La pellicola era a colori, cosa non frequentissima a quei tempi. [...]

Malgrado quella prima esperienza, sicuramente determinante, per me il cinema rimane un'arte in bianco e nero. In questo appartengo in pieno alla mia generazione: un «vero» film è in bianco e nero, e la storia del cinema è essenzialmente una storia in bianco e nero. È come se il colore avesse snaturato la settima arte. Per questo motivo i miei film preferiti sono tutti in bianco e nero.<sup>8</sup>

Da quel cinema e da certa vetusta fotografia è venuto un modo di pensare il ricordo, in Bufalino poi rafforzato dal modo di guardare la Sicilia della luce e del lutto così come entrava nell'obiettivo dei grandi maestri fotografi e amici Enzo Sellerio, Ferdinando Scianna, Giuseppe Leone. O come, malgrado il colore, veniva fuori, autentica di bianco scheletro e linee-forza, dalle incisioni di Guccione («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...»)<sup>9</sup>

Nel caso di Pastoureau invece è abbastanza singolare ma indicativo il fatto che lo studioso annoveri tra i film in bianco e nero preferiti *Amarcord* (1973) di Federico Fellini. Quella pellicola però, com'è noto, non è affatto in bianco e nero: è la memoria che evidentemente l'ha distillata e archiviata come tale. Insomma, si vive e si vede a colori ma si ricorda nei toni del grigio.

A supporto di queste considerazioni, un ulteriore argomento. Lo ricavo dallo stesso Bufalino, che lo pose a esordio della nota introduttiva al volume fotografico *Comiso ieri*.<sup>10</sup> Non occorre qui ricordare che il commento a

<sup>7</sup> G. BUFALINO, *Digressione sul color bianco*, in *Saline di Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1988; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1137.

<sup>8</sup> M. PASTOUREAU, *I colori dei nostri ricordi*, cit., p. 82.

<sup>9</sup> *L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, p. 19 (edizione realizzata in occasione della mostra di Piero Guccione *Le peripezie della luce* tenutasi a Comiso presso i locali della Fondazione Bufalino, dal 26 dicembre 2006 al 14 gennaio 2007).

<sup>10</sup> La prefazione cui si fa qui riferimento è *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, pubblicata per la prima volta in G. IACONO e F. MELI, *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, Palermo, Sellerio, 1978; poi, insieme a un *Antefatto* e a *Il clic impuro*, in *Il tempo in posa. Immagini di una Sicilia perduta*, fotografie di G. Iacono Caruso, F. Meli Ciarcià, C. Arezzo, C. Melfi, Palermo, Sellerio, 1992 (ristampato nel 2000 con *Introduzione* di Diego Mormorio); ora in ID., *Opere*, II, cit., pp. 1095-1121.

quelle *Immagini di vita signorile e rurale* accese in Enzo Sellerio e Leonardo Sciascia la curiosità per il futuro editore di *Diceria*, e segnò per il suo autore l'inizio di un corteggiamento mai risolto con la fotografia. Spesso – afferma Bufalino, riscrivendo il Baudelaire di *Le Cygne* – i luoghi, le persone e ciò che si è vissuto o visto cambiano così in fretta («non solo la forma, ma l'odore e il colore e il respiro di una città ad ogni istante si fanno diversi») che «nessuna testimonianza a futura memoria», orale, scritta, materiale o iconografica, può restituirne la stratificata immagine. Così complesso l'«amalgama di mimiche, gerghi, tics, portamenti, massonerie, di cui s'è costruito, in un certo luogo e in un certo momento, il volto di una comunità»,<sup>11</sup> così colma la sua memoria che l'impasto di odori, forme, colori finisce per sintetizzarsi in un unico odore, forma, colore, uno che li custodisca tutti, e tutti li comprenda (il nero) assorbendone la luce (il bianco). La memoria si dà per sintesi sottrattiva, e il materiale fotografico spesso le fa da stampella.

Sicché, quando è la fotografia a certificare il ricordo, quando è l'immagine ottenuta con mezzi ottico-chimici a servirlo, a farsene prova inconfutabile e testimonianza fedele di entità reali, il bianco e nero risulta meno infido del colore. E allora, meglio la prova sicura dell'artificialità che l'inganno della naturalezza: digitalizzato o meno, il documento fotografico a colori, così come la pittura, è una creazione soggettiva e pertanto arbitraria, e se non lo è nelle intenzioni lo sarà per gli effetti che la corruzione del tempo vi infligge.

Analogamente sentiamo più vera e meno effimera quella memoria che parla con i bianchi e i neri, che fiuta la truffa nella pittura dei propri ricordi. Credo sia abbastanza calzante, a questo proposito, l'episodio riportato da Pastoureaux. Ancora dal suo «diario cromatico». Goloso di caramelle, il piccolo Michel era solito rifornirsi ai distributori che, negli anni Cinquanta, si trovavano in molte stazioni della metropolitana di Parigi. Verniciate d'arancione, quelle macchinette suscitavano sentimenti di allegria, amplificata poi dallo sciroppo squisito delle caramelle, quelle preferite dal bambino, al gusto di mandarino. Sennonché, dallo spoglio di un certo numero di fotografie (molte a colori) per uno studio sulla storia della metropolitana di Parigi, l'adulto verifica l'imprecisione della memoria: «se si andavano a guardare i famosi distributori di caramelle [...], si scopriva che non erano per niente arancioni, ma beige giallastro oppure di metallo non verniciato, con riflessi vagamente argentati». <sup>12</sup> Forse le palline al mandarino avevano rivestito del loro gustoso colore anche le macchinette

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 1096.

<sup>12</sup> M. PASTOUREAU, *I colori dei nostri ricordi*, cit., p. 54.

erogatrici di dolcissima gioia: «capita spesso che la memoria prenda la parte per il tutto»,<sup>13</sup> afferma Pastoureau. Ma, con Bufalino, si potrebbe concludere che la memoria è «una macchina di sogni, non una macchina fotografica!».<sup>14</sup>

L'esempio vale a verificare quanto possa essere ingannevole la memoria dei colori, che spesso non valgono per se stessi ma per le sensazioni che suscitano, per la percezione che se ne sviluppa. Secondo la teoria dei neuroni specchio,<sup>15</sup> vediamo con gli occhi ma guardiamo con il cervello, ragione per cui può succedere che le sensazioni che si sedimentano nella memoria non abbiano il colore esatto delle cose che le hanno suscitate. In questo caso la fotografia, pur essendo strumento prezioso di individuazione critica della realtà osservata, tradisce la realtà ricordata. Non basta vedere per credere: si crede se ciò che si vede, o altri hanno visto, stabilisce un rapporto empatico con il vedente e la sua storia individuale e collettiva.

Visto in questa prospettiva, il bianco e nero conforta la memoria, trasmette un'idea di nostalgia: ricorda non solo le vecchie fotografie, ma anche gli albori della televisione e del cinema, quando questi linguaggi conferivano immagini forti e incisive alla realtà, poiché mettevano in risalto le forme e le tonalità del soggetto. Ed ecco Bufalino:

Se è lecito (non sarebbe lecito, nessun teorico lo concede) stilare classifiche di valore fra le arti e all'interno d'una singola arte, fra le sue diverse espressioni, ebbene, lasciatemi dire che il disegno, ora graffito con la punta d'una selce su una roccia, ora con una matita su un foglio, ora con un bulino su una lastra, rappresenta il fiore del discorso pittorico. E sarà certo un mio pregiudizio di *amateur d'estampes* ma nulla io credo che valga l'estasi di scoprire in un pulviscolo di segni irrisori la genesi d'una faccia, d'un paese, d'un sogno.

A questa predilezione mia (la stessa che mi fa col telecomando indugiare su qualunque pellicola, anche secondaria, che sia nata prima dell'avvento sanguinoso del colore) ecco un'occasione si presenta, davanti alle gremite cartelle di Carla Horat.<sup>16</sup>

Prima dell'avvento sanguinoso del colore era il bianco e nero. Pertanto la forza e l'incisività dei linguaggi che parlano o hanno parlato nei toni compresi tra quelle due cromie vengono soprattutto da una sorta di

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 55.

<sup>14</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista (7 marzo 1992), a c. di M. Onofri, in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 21.

<sup>15</sup> Si tratta della scoperta, avvenuta negli anni '80 e '90 del 900, a opera di un gruppo di ricercatori dell'Università di Parma, coordinato da Giacomo Rizzolatti.

<sup>16</sup> G. BUFALINO, *Incisioni di Carla Horat*, in ID., *Pagine disperse*, a c. di N. Zago, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1991, p. 185.



allontanamento temporale. Come certe scritture etnografiche, partecipano di una riduzione della polivalenza cronologica per approdare a una dimensione allocronica, a una negazione della coevità: l'altro è in un altro tempo.

E vengo al punto. Come interroga nel 1978 l'immagine fotografica Gesualdo Bufalino? Lo fa da etnografo, da antropologo, da sociologo o più semplicemente da nostalgico? Qual è il suo rapporto con questa fotografia in bianco e nero che è così indissolubilmente legata alla sua memoria? In quale relazione è il professore di Comiso con quelle ombre resuscitate dal «tempo dei lampioni»? Da lui, l'esclusione delle letture, diciamole così, più sapienziali: «il nostro discorso non è di sociologi o demologi se non di striscio, ci vorrebbero altri strumenti, altra dottrina».<sup>17</sup> Chi scrive però raramente è sincero o, sinceramente, non sa d'essere bugiardo. Ragione per cui, di fronte a dichiarazioni tanto perentorie e minimizzanti, è bene usare una certa cautela. Ma si vada per gradi: si cominci dall'atto fotografico.

Il fatto è che la fotografia evoca sempre un'assenza; sottolinea, contrariamente al cinema, l'irriproducibilità del trascorso, l'irrevocabilità del tempo, insomma la finitezza dell'esistere, e dunque la presenza della morte. L'obiettivo fotografico registra fisiologicamente un *essere stato* delle cose e degli uomini, fissando l'istante in cui furono. È insomma il documentato ingresso della Morte nella Vita. È un elemento di lutto, che un autore come Bufalino puntualmente riconosce e registra. Nella sua nostalgica prosa si compie un mutamento a vista: Comiso è ora una città «al tempo dei lampioni».

Parte da qui il viaggio nella fotografia di Iacono e Meli, cui poi si aggiungeranno Arezzo e Melfi; un viaggio (era già nelle premesse) che si apre da subito all'insegna della morte («Si moriva facilmente a Comiso, allora»); il colera del 1854, la carestia del '95, «le morti per forza» e i bambini, sempre che non fossero sopravvissuti a «difteriti, esantemi, dissenterie, scrofole, tracomi, vermi solitari».<sup>18</sup> L'immagine della città prima ancora d'essere di vita e di resurrezione, se pure di vecchi fantasmi nascosti nel sottotetto di una dimora ottocentesca, è un'immagine di remoti sottosuoli umani. Larve di ladri, fattucchiere, tenutari e tavernieri popolano le prime pagine dell'introduzione bufaliniana, mondo riemerso da una catabasi che fornisce materiali appetibili per un archeologo del moderno appassionato di istantanee di vita comunitaria; un archeologo che quelle istantanee, come avviene per le fotografie dei suoi conterranei, guarda e chiosa da una distanza che ha fatto di ciascun vivente un vissuto. Ma la

---

<sup>17</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., p. 1102.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 1099 e 1097.

cesura avviene già al momento del clic, quando la realtà e il processo che la riduce a rappresentazione iniziano a correre verso statuti ontologici diversi.

Più ancora però quelle istantanee Bufalino le scrive: lo fa nel 1976, nelle pagine di *Comiso viva*; nel '78, in queste dedicate alla fotografia dei due aristocratici comisani; nell'82, nelle sequenze di *Museo d'ombre*. Nel processo elaborativo dell'opera che seguì *Diceria* si fa infatti spesso riferimento al volume miscelaneo intitolato al paese d'origine, ed è lo stesso Bufalino a indicarlo come primo seme di quella in una nota esplicativa di accompagnamento al materiale preparatorio: «*Museo d'ombre*. Prima edizione in un volume miscelaneo *Comiso viva* edito dalla Pro Loco di Comiso, nel 1978. Qui sono contenute le pagine di quell'edizione, con le correzioni sovrapposte in vista dell'edizione Sellerio 1981. Inoltre minute varie di brani vecchi e nuovi».<sup>19</sup> Si noti come in queste dichiarazioni l'autore attribuisca al 1978 (data di pubblicazione di *Due fotografi a Comiso cent'anni fa*) l'edizione di *Comiso viva*, che è invece del 1976, e dati al 1981 (anno della prima uscita di *Diceria*) l'edizione Sellerio di *Museo d'ombre* dell'82. In questa contrazione temporale, mi pare possa leggersi lo stretto legame fra i tre (quattro?) testi: il primo come nucleo originario dell'introduzione alle foto ritrovate dei due comisani;<sup>20</sup> e, a loro volta, le pose raccolte cent'anni fa da quei clic utilizzate come occasioni per resuscitare altre pose («Gli uomini di Casa Iacono – mezzadri, fittavoli, minuta servitù – erano tanti ma di notoria insipienza e semplicità»)<sup>21</sup> O evocare altre ombre, che però già spingevano dalle pagine del primo romanzo per guadagnarsi una piccola ribalta. A Marta che gli chiede della sua infanzia l'io narrante ribatte: «Sai tu cos'è un ragazzo del Sud nell'ora di mezzogiorno? Quando si sdraia con la nuca su un sasso a seguire gli zig zag degli uccelli impigliati nel cielo; oppure scende nei torrenti a catturare le mignatte da vendere alla femmina guaritrice; e poi per asciugarsi si rotola

---

<sup>19</sup> Queste indicazioni sono contenute in una cartelletta donata da Bufalino al Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia (cfr. F. CAPUTO, *Note ai testi*, in *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, p. 1345).

<sup>20</sup> Quattro (*Giustificazione*, pp. 5-8; *Una città-teatro*, pp. 179-184; *Miseria e malavita a Comiso, tanti anni fa*, pp. 185-190; *Museo d'ombre*, pp. 191-221) sono i testi del nostro autore contenuti nel volume collettaneo *Comiso viva*, a c. di G. Bufalino, Comiso, Edizioni Pro Loco, 1976. Se *Museo d'ombre* è in qualche modo la «prima edizione» del volumetto del 1982, dalla lettura del primo e soprattutto del terzo emerge inequivocabile la trasfusione di interi passi a vantaggio dell'introduzione del '78, i cui temi (la nostalgia, la miseria, la facile morte) sono chiaramente derivati da quelle prime prove d'autore.

<sup>21</sup> G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982; ora in ID., *Opere*, I, cit., pp. 190.

nell'erba...».<sup>22</sup> Ecco che un'ombra, 'a fimmina rê sanguetti, riemerge dalle crepe della memoria, mentre «un capogiro soave mi veniva dall'ascoltarmi, dal dar corpo e suono al museo d'ombre che da tanto mi portavo dentro la testa».<sup>23</sup>

È lo stesso Bufalino a citare questo passo in un'intervista del 1981, per segnalare che il suo *Museo d'ombre* nasce «come svolgimento di quel discorso»,<sup>24</sup> in cui, seppure non menzionata, la prefazione del 1978 credo abbia giocato un ruolo fondamentale. Vi compare il «pulviscolo dei minuti mestieri»: <sup>25</sup> l'*acqualuoru*, 'u *fimiraru*, 'u *lampiunaru*, 'a *fimmina r'e sanquetti*, 'u *scucciarinu*, 'a *pilucchera*, l'*ammola fuoffici e cutedda*, 'u *luppinaru*, 'u *vastasi*, 'u *gnuri*, 'a *tincitura*... E vi compare Comiso, lo spazio in cui leggere il tempo,<sup>26</sup> la sua complessità, la sua stratificazione. Bufalino comincia dunque da un luogo, e dalle morti e dai morti del suo «paese da Sicilia amara»; e di quella «Comiso morta, [...] uccisa sotto la duplice usura del tempo e della storia»,<sup>27</sup> ricorda il luogo delle stratificazioni temporali per eccellenza: il cimitero.

Tra quei tumuli, abitati da una popolazione assai più ampia di quella delle più grandi metropoli, essendovi adunati gli abitanti di intere città di molti secoli, è il senso del passato. Lì guardava vagolando Gesualdo Bufalino, nel campo ove si ergeva un «monumentino a ricordo della giovane esistenza interrotta: come avvenne al piccolo Giuseppe Molè Cesareo. La cui goffa figurina di sasso, con l'abecedario sottobraccio, intenerisce ancora chi passa il giorno dei morti lungo un viale del cimitero locale».<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, 1981; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 121.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 121-122.

<sup>24</sup> G. BUFALINO, *La mia Sicilia è un museo d'ombre e io vivo in un buco nero*, intervista a c. di F. Santini, «Tuttolibri», 11 luglio 1981.

<sup>25</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., p. 1103.

<sup>26</sup> Cfr. K. SCHLÖGEL, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003), trad. it. *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2009. Il titolo del saggio, come Schlögel dichiara, è debitore a F. RATZEL, *Antropogeographie I* (1882), trad. it. *Geografia dell'uomo (antropogeografia): principi d'applicazione della scienza geografica alla storia*, Torino, Bocca, 1914.

<sup>27</sup> G. BUFALINO, *Muore la civiltà della bottega*, intervista a c. di G. Servello, «Giornale di Sicilia», 28 febbraio 1982.

<sup>28</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., p. 1098.



Curiosa coincidenza, quella che affida a questo piccolo morto e a un altro di soli sette anni, il barone Michele di Passanitello, l'accesso a questa Comiso perduta e sepolta: «Muor giovane colui ch'al cielo è caro», diceva Menandro o, come ricorda Bufalino, nell'isola la morte è sentita come soperchieria, «appare uno scandalo, un'invidia degli dei».<sup>29</sup> Predilezione o invidia della giovinezza, fu però la pietà degli uomini a scegliere la prima salma da inumare nel cimitero di Père-Lachaise: una bambina di cinque anni, sepolta il 21 maggio 1804.<sup>30</sup>

Ma un camposanto è lo stesso *Museo d'ombre*, opera di cose morte: mestieri, locuzioni, piccole *tranches* di vita in fuga, facce, luoghi. E proprio al camposanto (*'U campusantu vecchiu*) lo scrittore di Comiso dedica uno dei primi medaglioni della sezione dedicata ai *Luoghi d'una volta*:

Sulle prime balze dell'Ibla è da un secolo in abbandono il camposanto dei padri, cinto da un altissimo muro e difeso da un portone decrepito. Chi guardò, bambino, attraverso le crepe e le fessure dell'uno e dell'altro, credette di scorgere in una buca vuota, tra ciuffi d'erba e papaveri in fiore, l'ingresso nascosto

---

<sup>29</sup> G. BUFALINO, *L'isola plurale (L'isola è una sola, le culture sono tante*, «Il Giornale», 11 aprile 1984), in *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1988; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 1141.

<sup>30</sup> Cfr. G. MARCENARO, *Cimiteri*, cit., p. 54.

dell'Erebo, e ne accolse in cuore, come un amore, qualche segreta vocazione a morire.<sup>31</sup>

Mestieri e luoghi e ritagli di vita sono raccontati da una lontananza che li muta in oggetti da esposizione e ne fa, per l'appunto, una galleria d'ombre: sono «minuscole epifanie e intermittenze che tornano a stamparsi sull'intonaco della memoria come ombre di un momento e volano via».<sup>32</sup> Così è anche per le facce dell'ultima sezione prima del *Congedo*: «destini e visi di scomparsi sfilano nel ricordo e invocano una lapide»,<sup>33</sup> che con pietosa insania lo scrittore concede. Così era stato anche per le ombre catturate dall'argento di vecchi dagherrotipi, cui Bufalino fa dono di un epitaffio. Quanto a *Museo d'ombre*, è opportuno ricordare che nel 1993 usciva per i «Grandi Tascabili» Bompiani una nuova edizione accresciuta con fotografie di Giuseppe Leone: stavolta però erano queste ultime, le immagini di porcellana, a fare da corredo alle istantanee di parole. Le une e le altre, ospiti di un unico sudario.

Museo e morte sono peraltro i motivi cardine del saggio di Barthes sulla fotografia, edito sia in Francia che Italia nel 1980, cioè appena due anni dopo la prefazione al volume fotografico ma due anni prima dell'uscita di *Museo d'ombre*. Si legga allora *La chambre claire*: «La Fotografia trasformava il soggetto in oggetto, e anzi, se mi è dato dire, in oggetto da museo».<sup>34</sup> E ancora:

Immaginariamente, la Fotografia (quella che io *assumo*) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro. Il Fotografo lo sa bene, ed egli stesso ha paura (non fosse altro che per ragioni commerciali) di questa morte nella quale il suo gesto sta per imbalsamarmi.<sup>35</sup>

Chi osserva infatti, mentre osserva, costruisce una condizione di coevità che è alla base e tratto distintivo della conoscenza; chi fotografa invece, mentre fotografa, e in ragione del carattere strutturale del mezzo, allontana da sé l'osservazione e la cristallizza, colloca il mondo in movimento in una

---

<sup>31</sup> G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, cit., pp. 174-175.

<sup>32</sup> Così Bufalino giustifica la scelta del titolo del suo nuovo testo in *Il nuovo libro di Bufalino. In un «museo d'ombre» cercando la realtà perduta*, «Giornale di Sicilia», 8 settembre 1981.

<sup>33</sup> G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, cit., p. 217.

<sup>34</sup> R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 15.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

«immobilità amorosa o funebre»;<sup>36</sup> infine chi guarda, chi tiene in mano la fotografia, raccoglie e custodisce la realtà, talvolta la espone. L'io-Bufalino del '78 non può essere l'osservatore, perché al tempo degli scatti di Iacono e Meli non era ancora nato; e quello dell'82, sebbene lo sia stato, non lo è certamente al momento della scrittura. A volere utilizzare la terminologia barthesiana, Bufalino è semmai l'*Operator* e lo *Spectator*, il fotografo e il fruitore-custode: guarda da uno speciale «piccolo foro» (il «buco della serratura»<sup>37</sup> della memoria) gli oggetti lontani, mette in posa il tempo e ne fa un *museo*; ma guarda anche il tempo messo in cornice, e trae da quella visione l'*eidolon*, lo *Spectrum*, il «ritorno del morto». La rivoluzione antropologica che secondo Roland Barthes è stata prodotta dalla fotografia consiste proprio in questo: nel fatto che essa istituisce per la prima volta una coscienza non più dell'esserci, ma dell'«esserci stato».

Sarà per questo che prima di passare in rassegna le lastre di Iacono e Meli, Gesualdo Bufalino resuscita quei morti, punta l'obiettivo sul mondo che un tempo era loro, mostra la giostra infernale del loro essere vivi per farci sentire la fortuna del loro essere morti. Si fa insomma antropologo e sociologo.

Così racconta, attraverso la voce di Serafino Amabile Guastella, la storia di zio Clemente, uno dei tanti *viddani* vissuti a pochi chilometri da Comiso. «La sua lettiga era la più bella della Contea»,<sup>38</sup> finché non la perse insieme alla forza e alla giovinezza: vampirizzate, l'una, dalla vendetta di un marito geloso; le altre, dalla fatica spesa nei campi. E allora zio Clemente, che «in illo tempore» era «biondo, alto, sereno, [...] dritto come un fuso», e pareva un Re carolingio, s'era precocemente mutato in un «povero vecchio, giallo come una cartapeccora, ramminchionito» e «curvo come un liuto».<sup>39</sup>

Diversa la vita dei nobili di Comiso che, sebbene vivessero vicino ai loro subalterni, erano protagonisti di ben altre cronache quando, «in occasione delle gale dell'anno, a Carnevale soprattutto», tornavano «ai primi freschi dell'alba» dai «palazzi di Ibla o di Modica». Ceduta la parola ad altra voce (un corrispondente del «Giornale di Sicilia»), Bufalino rievoca il bel mondo di provincia, fatuo e danzante in una notte di marzo del 1897: addobbi, buffet, tolette con strascico e marsine, in cui è l'aroma «funerario del secolo che se ne va».<sup>40</sup> Tempi andati, luoghi sepolti: «*la forme d'une ville – si legge in qualche posto – change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel*», (ri)scrive Bufalino in *Comiso viva*, citando Baudelaire più esplicitamente di

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 11.

<sup>37</sup> Cfr. ivi, pp. 11 e 12.

<sup>38</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., p. 1104.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ivi, p. 1109.

quanto non farà nel saggio introduttivo alla piccola antologia fotografica. E allora, se i luoghi cambiano con tanta velocità, chi potrà dirci con più verità (e vita) come era il nostro passato? in quale forma fissare la città e la campagna e chi le ha animate, senza il miracolo dell'immagine? Le memorie orali o scritte sono come sceneggiature di film mai girati, strutture che mancano delle strutture cui tendono e aspirano. Nulla può eguagliare la forza dell'immagine.

Perché la riproduzione fotomeccanica [...] possiede sempre [...] un di più di vita rispetto alle altre forme d'arte che mimano manualmente, fosse pure con minuzia fiamminga, il reale. Possiede cioè un drammatico, ineguagliabile valore aggiunto: il sentimento che quell'attimo è *stato*; e che è *stato* proprio così, con quel barbaglio di sole sull'impiantito, e quella barba lunga, e quel triangolo d'ombra sul muro. Per cui, perfino davanti alla redenzione che l'arte compie, nei suoi freddi paradisi, d'ogni tremite di sangue e di senso, perfino di fronte al sorriso della Gioconda o alle labbra chiuse di Ilaria del Carretto, uno strazio ci coglie, che nessun relitto sopravviva della loro vissuta vita carnale.<sup>41</sup>

È evidente che la funzione memorativa della fotografia è quella che soprattutto sembra interessare il nostro autore, poiché essa certifica il decesso (Bufalino segue Barthes: la certezza dell'essere-stato è il noema della fotografia) ed è però anche promessa di resurrezione (Bufalino contraddice Barthes: la nostalgia del ciò-che-non-è-più è lo specifico della fotografia), e per questa via si esorcizza la tesi dell'inutilità della fotografia a recuperare il volto amato.

Molto efficace a questo riguardo la metafora utilizzata da Benjamin della memoria come fotografia, metafora che Bufalino non poteva conoscere ma che avrebbe sicuramente sottoscritto:

Se si vuole considerare la storia come un testo allora [...] il passato vi ha depositato immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate da una lastra fotosensibile. Solo il futuro ha a sua disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli.<sup>42</sup>

Conosceva invece Bufalino il saggio di Susan Sontag, se cita la scrittrice almeno in due interventi di argomento fotografico: si tratta di *Professione*:

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> W. BENJAMIN, *Über den Begriff der Geschichte* (1942), trad. it. *Sul concetto di storia*, a c. di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 83. Le *Tesi*, scritte nel 1942, furono pubblicate postume nel 1950, ma solo con questa edizione critica, di un anno successiva la morte di Bufalino, è possibile leggere per intero il testamento spirituale del filosofo tedesco nella traduzione italiana.

*ladri di luce*, contenuto in *Saldi d'autunno*, e di *Il mondo delle Parità nelle fotografie coeve di Iacono, Meli e Arezzo*, in *Il fiele ibleo*. Analogo è il contesto, e l'opinione della Sontag riferita in entrambi i testi quasi con le stesse parole. Cito dall'ultima raccolta bufaliniana: «Dice Roland Barthes che la fotografia avalla la realtà, garantisce che un evento è stato, gli dà quindi legittimazione di vita. Di vita, ma anche di morte, vorrei aggiungere, se è vero – a sentire Susan Sontag – che una fotografia nell'istante in cui s'impadronisce di un oggetto lo uccide». E certamente, conclude l'autore, la fotografia è l'una e l'altra cosa: «sanziona una perdita e vi sostituisce un simulacro immortale». <sup>43</sup> La metaforica della memoria trova però materia buona nella descrizione che la Sontag dà della tecnica fotografica: «una fotografia non è soltanto un'immagine (come lo è un quadro), un'interpretazione del reale; è anche un'impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale, come l'orma di un piede o una maschera mortuaria». <sup>44</sup> La fotografia è dunque indice, traccia e prova, e sopravvivenza illusoria.

La morte vince sempre, e la stessa lastra, non diversamente da un ritratto ad olio o una scultura di marmo, dalla sua guerra col tempo non riporta che un bottino di menzogna e di cenere. Riconosciamo però che i suoi miraggi hanno, per così dire, un maggiore spessore, se consentono a chiunque li guardi, anche senza le mediazioni esquisitissime del gusto e della cultura, la riappropriazione fulminea di una scaglia di tempo perduto. <sup>45</sup>

Insomma, se pure è vero che la Comiso che viveva attorno alla *curtis* (domestiche, cuochi, contadini, stallieri, stagnini, guardiacaccia, campieri e *rentiers*) non c'è più, se la «civiltà degli erpici e dei landò» <sup>46</sup> è morta, essa può risorgere nei volti e negli oggetti consegnati alla sociologia attenta dell'occhio fotografico di «testimoni e delatori loquaci» come Iacono e Meli e Arezzo. La fotografia in tal modo, paradossalmente, ferma il tempo (la morte) e lo riscatta (la nostalgia). Non a caso, notava Barthes, in origine era l'orologiaio a fare le macchine fotografiche. Chi si occupava del tempo e della sua misura, era anche chi meglio sapeva come collezionarne i frammenti e dissotterrare un passato sempre più lontano e surreale per continua accelerazione del tempo storico. Fotografare è come collezionare

---

<sup>43</sup> G. BUFALINO, *Il mondo delle Parità nelle fotografie coeve di Iacono, Meli e Arezzo*, in *Il fiele ibleo*, Avagliano, Cava dei Tirreni, 1995; ora in ID., *Opere*, II, pp. 1000-1001.

<sup>44</sup> S. SONTAG, *On photography* (1977), trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1980<sup>3</sup>, p. 132.

<sup>45</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., pp. 1109-1110.

<sup>46</sup> Ivi, p. 1110.



citazioni,<sup>47</sup> impegnarsi nel tentativo di rinnovare il vecchio mondo. «Ma rinnovare il vecchio mondo – scrive Susan Sontag, riprendendo Benjamin – non è possibile, men che meno con le citazioni, ed è questo l’aspetto più melanconico e donchisciottesco della disciplina fotografica».<sup>48</sup>

Consapevole del meccanismo fondamentale, e perciò universale, che sta alla base della fotografia, il professore di Comiso lo applica alla sua scrittura. Le facce lontane, che per lui giovinetto erano «emblemi heroici e adorati da cui» bere «promiscue ragioni di romanzo e di teatro», sono ora – lo dice chiaramente nell’introduzione all’ultima sezione del suo *Museo d’ombre* – «una galleria di foto ovali su porcellana, che mi guardano stupefatte lungo i viali del camposanto».<sup>49</sup>

Quanto questa iconoteca della memoria familiare e sentimentale sia stata suggerita (presagita?) dalle pagine scritte per il volume fotografico di Gioacchino Iacono Caruso e Francesco Meli Ciarcià, pubblicato nel 1978, è facile da verificare. Si leggano le poche righe poste quasi a esordio della prefazione. Qui la descrizione del luogo ha tutti i caratteri di una ripresa cinematografica: dalla panoramica aerea («Comiso è un paese nell’estremo lembo della Sicilia orientale, cresciuto secolo dopo secolo ai piedi degli Iblei, nel punto in cui il monte perde vigore e s’arrende ai vigneti e ai seminati della pianura»),<sup>50</sup> tanto simile a quella che qualche anno più tardi i Taviani, traendola dal materiale di Folco Quilici, utilizzeranno per i titoli di testa di *Kaos*, al graduale avvicinamento della macchina da presa (le case, la gente). Bufalino adotta insomma un montaggio narrativo. La scrittura barocca cede ai rapporti tipici del *découpage* classico, a una visione trasparente e continua, nello spazio e nel tempo: scelte neutre e omogenee, tragitti limpidi, sguardo unificante, progressione dal grande al piccolo con graduale avvicinamento agli attori. Sicché, quando la narrazione abbandona la visione dall’alto, scende tra le case («Le case – nane, tozze, ma le rallegra agli stipiti un’improvvisa pergola di gelsomino – in parte salgono verso i primi carrubi della costa; in parte si sporgono sul greto dell’Ippari [...]; in parte fanno ressa e cicaleccio attorno a un’antica fontana»),<sup>51</sup> si muove tra la

---

<sup>47</sup> Cfr. S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., pp. 63-68.

<sup>48</sup> Ivi, p. 68. Ma si legga anche ciò che Susan Sontag scrive della moda di recuperare vecchie fotografie: «C’è gente che rovista nei solai di casa o negli archivi delle società storiche cittadine o regionali in cerca di vecchie foto, e si riscoprono persino i fotografi più oscuri o dimenticati. I libri di fotografie si accatastano in pile sempre più alte, a misurare il tempo passato (di qui la rivalutazione del fotografo dilettante) e a prendere la temperatura del presente. Le fotografie forniscono una storia istantanea, una sociologia istantanea, una partecipazione istantanea» (ivi, p. 66).

<sup>49</sup> G. BUFALINO, *Museo d’ombre*, cit., p. 217.

<sup>50</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent’anni fa*, cit., p. 1095.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

gente («Qui la gente è [...] d'indole operosa, di sangue tiepido e savio, non senza qualche goccia di calcolo, di avarizia»<sup>52</sup> E pare di seguire altre narrazioni e altri sguardi posarsi su un «ramo del lago di Como [...], tra due catene non interrotte di monti», entrare pian piano nel «borgo [...] che s'incammina a diventar città», stringere su «una di queste stradicciole» a incontrare il primo attore col suo breviario in mano.

Ma torniamo a Comiso, dove «la gente è (ma bisogna forse già dire *era*) d'indole operosa»: è già tutto chiuso in una parentesi il senso della prefazione a *Comiso ieri*. Quando Bufalino scrive, quella Sicilia e i suoi quadretti di vita signorile e rurale non esistono già più o, se sopravvivono, abitano in qualche remoto comune isolano, dove le strade nuove non arrivano perché l'Italia se n'è dimenticata. Così è a Palma di Montechiaro, dove sotto la vernice uniformante della modernità cova ancora qualche seme di primitiva vocazione liturgica e teatrale, dove la morte può ancora essere fatta oggetto di rappresentazione e di passioni tribali. Protagonista di uno strano episodio di cui Bufalino riferisce in un articolo del 1982, poi confluito in *La luce e il lutto*<sup>53</sup> (la raccolta della Sicilia, del paese e della memoria),<sup>54</sup> Palma è uno dei rari esempi di società in cui la morte resiste ancora alla morte. Un tempo «festa tragica e passione collettiva, [...] ostensibile e glorioso culmine dell'esistenza», la morte è divenuta infatti vergogna, «come il morbo che la precede e la provoca»: «È inutile nasconderselo, la morte qui [nel Sud] sta morendo».<sup>55</sup> Non a Palma, non ancora e non per molto. In quell'articolo, dove si registravano le metamorfosi subite dal sentimento della morte, l'autore cita la novella pirandelliana *Requiem aeternam dona eis, Domine*, e anche qui con curiosa anticipazione rispetto al film dei Taviani che la sceglieranno per *Kaos* con la stessa motivazione: la forza del rito funebre selvaggio e primitivo, la ferinità arcaico-magica che promana dalla novella come dal fatto di cronaca da cui nasce l'articolo dell'82. In esso, la testimonianza di una sopravvivenza ma anche la sconsolata ammissione di una perdita, che può forse e solo in parte trovare riscattato e consolazione. Di quella Sicilia infatti rimangono le immagini e il senso di un'assenza che la fotografia certifica ma, al tempo

---

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Pubblicato per la prima volta su «Panorama mese» nel febbraio 1982 con il titolo *Fuori del tempo*, l'articolo cui si fa qui riferimento è *Palmina Enne Enne, sua morte, battesimo, esequie*, in G. BUFALINO, *La luce e il lutto*, cit., pp. 1147-1156.

<sup>54</sup> Nelle *Note ai testi* del volume edito da Bompiani, *Opere*, I, Francesca Caputo segnala nella raccolta del 1988, oltre alla presenza di interventi già editi altrove tra il 1982 e il 1987, due interventi risalenti al 1947-48, *Viaggio sentimentale a Siracusa* e *Freddo al paese*.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 1150, 1155, 1153.

stesso, tenta di surrogare perpetuando il ritorno di ciò che è stato o non è più.

Bufalino sperimenta qualcosa di simile quando, per «tornare a far pace col [suo] paese»,<sup>56</sup> preferisce allontanare da sé il luogo che «scimmiotta [...] le gravezze metropolitane»,<sup>57</sup> che mangia «un cibo o un'idea per vomitare e ricominciare». <sup>58</sup> Pensa piuttosto al «piccolo borgo dal nome sdrucchiolo»<sup>59</sup> che mangiava cibo e idee «per nutrirsi e farne buon sangue»;<sup>60</sup> decide insomma di far risorgere dal proprio catasto affettivo una comunità più giovane di quella fotografata cent'anni prima da Iacono e Meli. Ne emergono, vecchi di mezzo secolo, «graffiti sbiaditi, frugali stampe d'Épinal, cere perse, istantanee da decifrare fra complici a un tavolo di caffè». <sup>61</sup> Ma da decifrare e redigere «attraverso un sortilegio spontaneo d'ombre cinesi che si dipanassero adagio, una dopo l'altra, su un muro: teca d'epifanie momentanee, cinema di larve spaiate». <sup>62</sup> I cinquant'anni che separano quelle istantanee dai vecchi dagherrotipi hanno seguito il corso del progresso tecnologico: frattanto la fotografia s'è mutata in fotogramma, ma di questo dirò nel capitolo successivo.

Intanto, e a parziale conferma della fissità con cui l'autore marca le sue prime pagine in pubblico, all'origine di queste iniziali esperienze era un «amor di figure» che, immaginate o sequestrate per servire la scrittura, erano l'esito diverso di un atteggiamento diversamente narcisistico. In riferimento al primo, è facile riconoscere nell'impulso fatale che Bufalino dice spingere «il bambino a inventarsi in una macchia del soffitto un'iliade di cavalieri e di draghi e a leggere il profilo di Batman nella forma di una nuvola»<sup>63</sup> l'eco della pagina proustiana, delle lucenti e incantatorie proiezioni che il piccolo Marcel vedeva prolungarsi da un passato merovingico sulle pareti della sua camera. Ma quanto più il movimento (il passo sobbalzante del cavallo di Golo, il suo avanzare sussultante, il suo allontanarsi lento) e il colore (il verde cupo d'una foresta, la cintura turchina di Genoveffa di Brabante, il giallo del suo castello, l'abito rosso di Golo) animava quelle, tanto più la staticità e la monocromia delle immagini bufaliniane rimandano al frammento fotografico «nato prima dell'avvento

---

<sup>56</sup> G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, cit., p. 149.

<sup>57</sup> Ivi, p. 154.

<sup>58</sup> Ivi, p. 153.

<sup>59</sup> Ivi, p. 151.

<sup>60</sup> Ivi, p. 153.

<sup>61</sup> Ivi, p. 155.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., p. 1110.

sanguinoso del colore». La fotografia rompe la continuità da lanterna magica.

Quanto al secondo aspetto (la foto al servizio della scrittura), Bufalino non manca di ricordare la concezione ottocentesca della fotografia come autorappresentazione della realtà («pencil of nature» per William Henry Fox Talbot), senza influssi umani. Così almeno appariva ai sacerdoti del vero. De Roberto, Capuana, Verga erano anche fotografi, come l'amico d'oltralpe Zola, mentre a pittori come Michetti o Degas la tecnica fotografica insegnava il taglio, il metodo diagonale, il prolungarsi della realtà oltre la cornice; e agli uni e agli altri, la decentralizzazione del soggetto, la messa in evidenza dei particolari. Ma insieme all'anima verista nella Sicilia di fine Ottocento conviveva, se pure a margine, l'anima decadente. La fotografia è il mezzo privilegiato per conservare ciò che è minacciato dal mutamento, per documentare il tramonto di un'epoca, che i suoi protagonisti (dai nobili ai campieri, dai borghesi ai villici) recitavano ancora con lo sguardo rivolto verso un regista-spettatore poco incline all'istantanea, alla *presa al volo*.<sup>64</sup> Quegli attori entravano dunque nella cornice apparecchiati per la rappresentazione, istruiti a inscenare, complici le povere scenografie di lenzuola e coperte stese, una morte che era nei contenuti ma anche nella forma.

Al centro, per chi faceva entrare la Sicilia nel proprio mirino o per chi si apprestava a esserne catturato, era dunque sempre l'idea della morte (Capuana inviava a Verga fotografie che lo ritraevano come morto), o il presentimento di un'età che muore, o la morte stessa: diffuso era l'uso di fotografare i cari estinti prima della chiusura della bara (tra le pose di Iacono quella a occhi sbarrati del figlioletto Ettore, cinto di bianchi e molli merletti). E v'era anche la paura che il clic, o il rettangolo di cartone da esso generato, potesse propiziare la propria fine. Così Diego Mormorio sintetizza il significato dell'arte fotografica per un siciliano di fine Ottocento:

Sia l'uomo che leggeva la pianeta sia il fotografo ambulante, lavoravano a poco prezzo a dispetto del presente: vendendo uno infondate speranze, l'altro ombre da mandare ai parenti emigrati o da tenere pronte per altre non piacevoli occasioni. [...] Un'arte che oscilla tra le lapidi cimiteriali e i sortilegi dei fattucchieri: ecco che cos'è stata, e per molti siciliani continua ad essere, la fotografia.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Cfr. D. MORMORIO, introduzione a G. BUFALINO, *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 14.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 12-13.

Traccia del passaggio sulla terra. Ecco cos'era la fotografia nella Sicilia del *tempo delle pose*: faro per viandanti smarriti tra i viali di un cimitero, ma anche, come nota Mormorio, messa in scena di concetti (la bellezza di leggere, il valore della famiglia, il sentimento amicale); forse, illusione d'immortalità.

Ma della fotografia, e di questa fotografia, è soprattutto il suo essere serbatoio di memoria che interessa a Bufalino:

È un mausoleo d'archetipi letterari, che si direbbero usciti dalle pagine del *Gesualdo*, dei *Vicerè*, del *Roccamerina*; è un *dossier* antropologico e sociostorico; un Bignami della memoria che oscilla fra il diario privato di un'estate remota e il giornale di bordo di una *nékuia* non meno tenebrosa di quella d'Ulisse, in virtù della quale risalgono dall'imbutto del nulla a chiedere udienza, quasi avessero bevuto il sangue di una fossa cimmerica, legioni di commoventi fantasmi.<sup>66</sup>

Il carattere memorativo di quelle immagini è però dato dalla loro riconoscibilità letteraria, da una umanità innanzitutto letta e solo successivamente veduta. Prima erano le serve della vecchia società contadina, riscritte e declinate dalla letteratura: erano l'Agrippina di Capuana, la Mariannina di don Fabrizio, la Diodata di Gesualdo. Poi le modelle di Arezzo, il responsabile di un ulteriore bottino fotografico successivamente ritrovato:

Dopo di lei [una donna mondana] una contadina o massara, di forme rozze e forti, umiliata in pose di ostensione lubrica, si da farci pensare per contrasto alle reticenze d'un Lewis Carrol, d'un Van Gloeden, mentre, incappucciati dietro la macchina, truccavano il torbido del desiderio con maschere e pantomime di grazia. La modella di Arezzo è invece tutt'altro che ignara: e il suo spogliarello ne risulta così crudamente coatto da ribadire, sul rapporto padrone-serva nella civiltà contadina, amare verità non nuove a chi ricorda, tenendosi alla Sicilia e a quegli anni, del marchese di Roccamerina e della sua Agrippina, e della Mariannina gattopardesca, e della Diodata verghiana...<sup>67</sup>

Il «*dossier* antropologico» di cui parla Bufalino parrebbe dunque interessare un'antropologia di natura culturale prima che sociale. A quel *dossier* la memoria consegna una porzione di mondo ripresa nei suoi dettagli, poiché la fotografia è magazzino in cui tutto è conservato, pronto per essere recuperato in modo immutato, senza trucchi, diluizioni, cancellature.<sup>68</sup> Lo sapevano bene quegli scrittori che la fotografia ritenevano

---

<sup>66</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., pp. 1112-1113.

<sup>67</sup> G. BUFALINO, *Il clic impuro*, in *La luce e il lutto*, cit., p. 1237.

<sup>68</sup> «[...] la memoria ha questo di difficile, che [...], nell'atto stesso d'imprimerci in mente l'impronta di un'ora trascorsa, già comincia a truccarla, a diluirla, a scancellarla» (G.

propedeutica alla scrittura, perché era lì che le cose avevano imparato a parlare da sé. E ora, fatte scorrere quelle lastre sotto la sua lente d'ingrandimento e seguendo un percorso inverso, Bufalino vi sente, più che la voce della realtà, la voce della letteratura che da esse era nata o che stava nascendo.

A ciò si aggiunga l'intento dell'interprete di ricondurre il disegno fotografico a immagine memorativa. Secondo Kracauer, infatti, «mentre la fotografia coglie il dato fattuale come un *continuum* spaziale (o temporale), le immagini della memoria in tanto ritengono tale dato in quanto per esso inerisce un qualche significato».<sup>69</sup> E allora, se nella memoria naturale la percezione passa attraverso il filtro del significato, è a questo ricordo-vivente che Bufalino vuole ritornare, partendo dal *factum brutum* non rielaborato.

D'altro canto, quando nel già citato *Lanterna cieca* riferisce dell'«esercizio di pazienza poliziesca» di certi poeti, per «catturare un ricordo intatto», è certo che lo scrittore non ripone alcuna fiducia – e al riguardo non si illudeva neanche Proust – «nella possibilità degli uomini di conservare in vitro ciò che ormai ha smesso di esistere». Credere di poter sconfiggere gli inganni del Tempo, scrive Alessandro Piperno nel suo ultimo provocatorio saggio sulla *Recherche*, «non è meno irragionevole che credere di poter sconfiggere la Morte».<sup>70</sup> I ricordi non sono mai intatti. I sapori, gli odori, i rumori, «abili a forzare con la loro chiave invisibile la camera del tesoro», non evocano affatto un ricordo inalterato; e Bufalino, quando attribuisce la resurrezione del ricordo alle loro ricette («un biscotto inzuppato nel tè», «una goccia di profumo rimasta in fondo a una boccetta vuota», «un rintocco di campane che il vento recasse dalla torre del borgo...»), sa bene che quella resurrezione – la si voglia chiamare intermittenza, corrispondenza o ricordanza – è più di natura iconica che indicale. Ciò che affiora, e con intenso sforzo afferrato e riconosciuto, non è l'essere-stato ma il sentimento, quello sì intatto, del proprio essere-stati lì e allora.

Su queste basi mi pare fondarsi, sempre in *Lanterna cieca* (su cui sarà poi necessario ritornare), la difesa di Bufalino del primato della memoria per così dire naturale su quella artificiale:

---

BUFALINO, *Lanterna cieca* (*Lampi sul passato*, «Il Giornale», 7 maggio 1985), in *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 1020.

<sup>69</sup> S. KRACAUER, *Das Ornament der Masse. Essays* (1963), trad. it. *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, p. 150.

<sup>70</sup> A. PIPERNO, *Contro la memoria*, Roma, Fandango Libri, 2012, pp. 38 e 47.

Più ancora della pittura, della scrittura, della fotografia, la memoria sa farsi [...] controfigura e pròtesi del passato, risuscitarlo surrettiziamente, con un'evidenza che talvolta ci allucina e ci rapina. Come se avessimo premuto il pulsante esatto della macchina del tempo.<sup>71</sup>

Proust, Baudelaire, Leopardi non resuscitano mondi ma le impressioni profonde di quei mondi, e danno conto di esperienze fortemente sensuali, perché sono i sensi che le destano. Le città e i giardini, le anime e i suoni delle età passate sono piuttosto, come si diceva, il *sentimento* di città e giardini, e anime ed età e istanti perduti e ritrovati per effetto di un cortocircuito tra il ricordo sopito e lo stimolo sensoriale. È l'incontro con l'elemento esterno che risveglia il ricordo; e a separarli, un breve tempo di latenza. Pertanto, questo ricordo vivente non può che differenziarsi dal «contro-ricordo»<sup>72</sup> che è la fotografia, poiché quest'ultima «non ricorda il passato ma conferma solo, in quanto *indice*, il suo effettivo esser stato».<sup>73</sup>

La fotografia dunque non può essere l'input che dà la stura al passato: essa è un ricordo (una foto-ricordo, un frammento di ricordo, «granello di vita pietrificata»,<sup>74</sup> «goccioline di passato pietificate»<sup>75</sup>), ma nessuna epifania, nessuna rivelazione dell'attimo viene da ciò che mostra. E ciò che mostra è l'immagine di sé infinitamente ripetuta e ripetibile, documento, fonte illustrata, strumento di una memoria volontaria che ricostruisce il passato e lo svuota dei suoi succhi segreti. A meno che, come dice Barthes, la fotografia non «ci pungo», e non per qualcosa che è in lei ma per ciò che è in chi la guarda e la «ritrova».

Esemplare, a questo riguardo, l'episodio proustiano del lutto di Marcel per la morte della nonna: durante un nuovo soggiorno a Balbec, una fotografia di lei, scattata da Saint-Loup quando la nonna era già malata, torna nella mani del narratore e lo «punge», suscita in lui l'immagine viva dell'essere amato attraverso il dolore che quell'immagine morta (la posa fotografica) gli procura. Proprio quella e non un'altra; proprio a lui e a nessun altro. Quel ritratto, fatto dopo uno dei suoi attacchi – lo saprà poi da Françoise –, era stato voluto per lui; era una foto-ricordo per il nipote che, ignaro di quella malattia da cui la nonna lo teneva amorevolmente lontano, l'aveva anzi usata per ferirla intenzionalmente con l'insinuazione di una sua

---

<sup>71</sup> G. BUFALINO, *Lanterna cieca*, cit., pp. 1021-1022.

<sup>72</sup> Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., pp. 92-93.

<sup>73</sup> N. PETHES-J. RUCHATZ, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2002, p. 213.

<sup>74</sup> G. BUFALINO, *Il clic impuro*, cit., p. 1235.

<sup>75</sup> G. BUFALINO, *Vecchie fotografie*, in *La luce e il lutto*, cit., p. 1228.

civetteria. Ora quel ricordo indotto dalla fotografia si rivela amplificato dal dolore a lungo anestetizzato.<sup>76</sup>

Il ritrovamento del tempo può dunque essere talora indotto dagli strumenti che la meccanica mette a disposizione della memoria. E infatti, pur richiedendo un rituale espiatorio («Io, ogni volta che mi travaglio [...] a programmare sul videoregistratore una riproduzione notturna “in assenza”, e mi ritrovo, l'indomani, servito a puntino [...] mi pare che dovrei, come Ulisse dopo l'uccisione dei Proci, spargere per casa e sulle mie stesse mani un po' di zolfo purificatore»), Bufalino non sa rinunciare all'uso «della memoria artificiale»,<sup>77</sup> ai suoi prodigi e piaceri. Altrove anzi, della fotografia come meccanismo dei processi di ricordo, l'autore metterà in evidenza il suo essere sia *indice* che *icona*.

È così, ad esempio in *Una Kodak per Faust*,<sup>78</sup> dove, se la scrittura era vizio, la fotografia vi appare come peccato («l'ottava empietà capitale»). Fermare l'istante è un atto di trasgressione e di scandalo; è slancio vitale interrotto, bergsonianamente e pirandellianamente forma, cristallizzazione, paralisi. Così la fotografia dovrebbe essere sconfitta e morte, il segno del passaggio di un Mefistofele che prende anime in cambio di giovinezze senza speranza. Perché la speranza nasce dal movimento, dal flusso continuo, dalla possibilità che è in ogni vita di tessere ricordi più o meno felici. Così Bufalino, nella sua premessa all'articolo del 1984. Ma dopo interviene la capacità di contraddirla, quella premessa, di trovare in una successione di immagini la vita catturata, un «esercito di cere» che un collezionista o un catalogatore benevolo ha messo in ordine; e in quell'ordine fatto di ritratti, luoghi percorsi e abitati, oggetti un tempo amati e adoperati e ora messi in sequenza, trovare la chiave per leggere le opere e i giorni. Ciò che conta è la successione, la ricostruzione del vissuto, come

---

<sup>76</sup> «[...] avevo cercato allora, con insensato accanimento, di sottrarle ogni minimo piacere, come il giorno in cui Saint-Loup le aveva fatto la fotografia e io, mal sopportando la puerilità quasi ridicola della civetteria che l'aveva indotta a mettersi in posa, col suo cappello a larghe falde, in una mezza luce che le donava, non m'ero trattenuto dal mormorare qualche parola impaziente e offensiva che – l'avevo capito da una contrazione del suo volto – era arrivata a segno, l'aveva ferita; ero io, adesso, a sentirmene straziato, adesso che era per sempre impossibile la consolazione di mille baci. [...] A questi dolori, per quanto crudeli, m'attaccavo con tutte le mie forze, perché li vivevo come effetto del ricordo della nonna, come prova che esso era ben presente dentro di me. Sentivo di ricordarla veramente solo attraverso il dolore, e avrei voluto che i chiodi che ribadivano al mio cuore la sua memoria vi penetrassero ancora più profondamente» (M. PROUST, *Sodoma e Gomorra*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986, pp. 919-920).

<sup>77</sup> G. BUFALINO, *Lanterna cieca*, cit., p. 1022.

<sup>78</sup> G. BUFALINO, *Una Kodak per Faust* («Il Giornale», 23 marzo 1984), in *Cere perse*, cit. pp. 856-859.



avviene per il *Kafka* di Klaus Wagenbach. Ma anche per la raccolta fotografica di Giuseppe Leone, *La contea di Modica*, che Bufalino velocemente recensisce. Anche qui, nelle 116 fotografie introdotte da Sciascia con la solita capacità di arrivare all'«osso delle cose», di far «cantare i documenti come brigatisti pentiti», è da seguire l'ordine, la successione dei «fotogrammi fulminei» (non a caso Bufalino preferisce qui il lemma 'fotogramma' a 'fotografia'). Quello di Leone è un libro dei tempi perduti, il ritratto di una delle cento Sicilie, è inchiesta e romanzo insieme, per metà verità per metà invenzione; luogo in cui si connettono componenti fisse ed elementi flessibili, memoria visiva e occasione di memoria. E il senso è nella successione, come già per «le molte centinaia di matrici intatte» che *due fotografi cent'anni fa* «affidarono morendo alla polvere dei solai»: da esse, pur caratterizzate dalla fissità di cui più su si diceva e di cui rimane traccia nelle chiose dell'interprete, Bufalino ha cavato «lo spaccato di una cultura signorile e rurale, vista con le lenti del padrone e fissata in *fotogrammi* di cui ciascuno si lega e si spiega con gli altri, e con essi cospira a comporre le tessere di un *documentario totale*, dove si coniugano le opere e i giorni, e cioè il “quotidiano” di una comunità».<sup>79</sup>

E aggiunge:

Dico il «quotidiano» e intendo il respiro, il sudore, l'odore fisico, la salute e la malattia di due classi, sorprese da una favilla di sole in un giorno di lontanissimo luglio, mentre nell'ambito di una stessa cellula abitativa convivono e si scontrano e si confrontano e, chissà, si sforzano oscuramente di parlarsi e di capirsi (se così vogliamo, con confessato arbitrio, intendere l'immagine in cui, nel cortile della villa, sono rappresentate, accanto, una carrozza di signori e un carretto di contadini).<sup>80</sup>

Ripartito per censo e per temi il vasto campionario di volti e figure che il caso gli ha messo a disposizione, Bufalino tratta da etnologo i «due mondi lontani come due stelle», distanti come «due specie animali diverse»: i «volti lisci» degli aristocratici; i «visi scarniti» e rugosi dei villani; e tra questi due eserciti che si guardano da fronti opposti, si fa strada la nuova classe borghese. E tutti (i Sedara di Comiso, «*burritti e cappeddi*»), fissati nella stessa immobilità austera, ognuno con la propria traditrice fisionomia e ben individuati dallo spazio.

I professionisti e i ricchi sono generalmente ritratti in casa, senza scenografia. Sono eloquenti in sé. Manovali e derelitti vengono fotografati di solito in un ambiente (spesso all'aperto) che li definisce, che parla per loro, come se non fosse

---

<sup>79</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., p. 1113 (corsivi miei).

<sup>80</sup> Ivi, pp. 1113-1114.

possibile riconoscergli quel tipo di identità personale che è invece normale tra i membri della classe media o superiore.<sup>81</sup>

Questi criteri di composizione dell'immagine, che la Sontag trae dall'osservazione dell'opera di August Sander, *Antlitz der Zeit* (Il volto del nostro tempo), possono certamente applicarsi anche all'atlante di immagini lasciate da Iacono e Meli, se pure questa regola distintiva non risulti sempre soddisfatta, così come del resto non lo è sempre in Sander. Nella sua introduzione Bufalino accosta i due *corpora*, ma è Diego Mormorio che con grande chiarezza individua negli intenti la distanza tra il *regesto* tedesco e il *corpus* comisano:

Sander non fotografa *a futura memoria*, ma per porre in evidenza, agli occhi dei suoi contemporanei, l'autentica realtà della gente tedesca. [...] Sander fa il ritratto di un popolo, senza pensare alla morte e semmai sperando che esso possa servire a vivere senza l'inganno di qualche retorica.

Assai più modestamente, Iacono e Meli ci consegnano un autoritratto di famiglia. Un autoritratto che ha comunque in sé – come tutti gli autoritratti – rilevanza antropologica. Ma soprattutto, per alcuni di noi, fuori di ogni scienza, ha rilevanza affettiva.<sup>82</sup>

Del medesimo avviso è Bufalino che, citando Sander attraverso le parole di Benjamin, annette alla sua opera «l'odore della storia e del tempo», e a quella dei due fotografi dilettanti l'aspetto nostalgico proprio di ogni collezionismo: «Attrezzi agricoli dimenticati, mobili d'antiquariato, giocattoli perenti, abbigliamenti per trovarobe, esterni e interni rustici e signorili, assetti muscolari e facciali, gestualità irripetibili...».<sup>83</sup>

Tuttavia, mi pare ci sia di più, e che questo di più sia proprio nei termini utilizzati dallo scrittore per segnalare la lontananza tra aristocrazia terriera e popolazione contadina. La separazione è sì nelle scenografie, talora però condivise, ma è soprattutto nella fisionomia dei due ceti su cui Bufalino punta subito la propria attenzione: dell'aristocrazia sono i «volti lisci, tranquilli», si diceva; dei villani, i «visi scarniti, eloquenti come cartelle cliniche». Si esprime qui al meglio quell'antropologia letteraria di cui più su si diceva. È infatti della letteratura del realismo l'introduzione delle rugosità del volto come segni smascheranti la psicologia del personaggio: le rughe sono lo specchio della sua storia individuale, ne rendono decifrabile il carattere e il temperamento, sono le passioni che si intagliano nel viso.

---

<sup>81</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 54.

<sup>82</sup> D. MORMORIO, introduzione a G. BUFALINO, *Il tempo in posa*, cit., pp. 15-16.

<sup>83</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., pp. 1118-1119.

Viene in mente, inconsapevolmente antiverghiano, il De Roberto di *Documenti umani*:

[...] scendendo nella gerarchia sociale, le differenze si accrescono e i tipi si disegnano più nitidi e saldi. Un contadino, un operaio, un marinaio, un minatore, hanno caratteri esclusivamente propri specifici, indelebili, nella fisionomia, nell'abito, nel modo di fare e di parlare, da renderli riconoscibili a cento miglia lontano; la folla elegante che popola un salotto è più uniforme, si presta meno all'osservazione.<sup>84</sup>

E certamente a noi osservatori arrivano più dirette di tante pose quiete, fors'anche cariche «di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti» che Verga vi scorgeva, le «fattezze gitane di saracene cotte dalla canicola», o «il contadino col forcone in mano e gli occhi d'animale stanco», o la ragnatela di rughe su un «viso di vecchia (quanto sole, vento, pioggia, pensieri, per fare un viso così)», o quello di «una matriarca grandiosa la cui autorità trapela da ogni parcella di ruga, [...] e dietro la chiusa dura fronte un unico, forse diabolico pensiero».<sup>85</sup>

Da queste specie però resta fuori un ritratto. È una lastra di Iacono, datata con precisione: 1890. Ritrae un contadino, come denunciano il suo abbigliamento modesto, gualcito e logorato dall'uso, e le sue mani gonfie e cotte dal sole. È «un *vigneron* abbastanza distratto per essersi scordato di abbottonarsi un bottone importante», scrive Bufalino, denunciando sin qui il *punctum*, l'aspetto emotivo del suo guardare, il dettaglio che avanza e conquista il primo piano, e lo punge. Allo *studium* affida invece l'indagine e l'interrogazione di quell'immagine, che sotto la sua lente d'ingrandimento confessa particolari inaspettati: catturato in un momento di riposo, questo «inatteso filosofo campagnolo [...] ci guarda tenendo in mano un volumetto della Biblioteca Universale Sonzogno, dal titolo felicemente emblematico: *Quando noi morti ci destiamo...*».<sup>86</sup> Quale gioia deve essere stata per l'investigatore la scoperta di una circostanza tanto opportuna! Così utile ai suoi argomenti da suscitare il sospetto d'essere stata organizzata ad arte; così idonea al contesto da far pensare a una regia capace di immaginare il fruitore di cent'anni dopo. Ipotesi certamente da escludere.

Resta la felice circostanza: un esercito di morti destato da un sonno secolare, guidato da uno sbadato lettore di Ibsen che un po' prima degli altri ha forse appreso la strada per diventare padrone di se stesso. «Ceci tuera

---

<sup>84</sup> F. DE ROBERTO, *Prefazione* (in forma di epistola a Emilio Treves) a *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888; ora in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a c. di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984, p. 1634.

<sup>85</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, cit., pp. 1115-1116.

<sup>86</sup> Ivi, p. 1113.

cela», commenta Bufalino riprendendo la sentenza vittorughiana, e allude certamente alla trasmissione della memoria degli uomini, un tempo trascritta sul suolo e sul libro di pietra poi sul libro di carta. «Le livre tuera l'édifice»: chissà se l'arcidiacono Frolo di *Notre-Dame de Paris* pensava anche al libro fotografico.

## II. 2. Un sorriso del '42

*Amica di Nonna, [...].  
Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno  
la data: vent'otto di Giugno del mille ottocento cinquanta.  
Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo  
e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico.*  
Guido Gozzano

*Questo volto che indurano gli affanni  
ed il tempo, e tu a volo,  
Nora, gentile fotografa, hai colto;  
è il mio, tu dici -. Io, se mi vedo, è solo  
morto. O ragazzo di quindici anni.*  
Umberto Saba

### **II.2.a Collezionista d'immagini**

Una fuga d'amore in città. Una vetrina di argenti. Il narratore e la danzatrice vi si specchiano. Non sembrano contenti di ciò che vedono: lui così poco cittadino nel viso e nell'abito; lei contraffatta dalla malattia che l'ha mutata in quel «po' d'osso e carne segnata», da cui si appresta a prendere le distanze.

«Non sono io, diciamo che è la mia sorella cattiva» si scusò, guardandomi di sott'in su, e subito volgendo lo sguardo altrove, come quella sera nel camerino, dopo lo spettacolo. Poi fece: «Conversando con me, quella faccia, non servirtene. Sèrviti di quest'altra». E trasse dalla borsetta, e mi tese, una foto dove lieta, seminuda, con una coscia sporca di sabbia, sorrideva a nessuno, davanti a sé.

«Così ero» aggiunse. «Così bella. Col mio sorriso del '42. La mia annata migliore».<sup>1</sup>

A scorrere l'indice sul catalogo dei sorrisi contenuti in *Diceria* si ha l'impressione di assistere a una parata di storpi, anche loro insani, anche loro recisi: i sorrisi contenuti nel libro sono infatti «strozzati», «affraliti»; sono sorrisi di pròtesi, sorrisi bui, interrotti; mai pieni, mai aperti, mai interi. Piuttosto ossimori, attenuazioni, «un'immagine di sfacelo» mescolata a

---

<sup>1</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1981; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, p. 64.

«un'immagine di fulgore»,<sup>2</sup> per usare le parole che l'autore stesso utilizza nell'indicare le due variazioni all'origine dell'ispirazione del romanzo.<sup>3</sup>

Attento scrutatore di sorrisi, Bufalino non manca di notare, già al tempo di *Comiso ieri*, l'unico riso censito dalle 600 pose ritrovate di Iacono e Meli:

Quando sono belle [le donne dei villici] (capita, anche), è solo perché il *flash* le ha colte in uno dei non molti giorni che dura per loro la gioventù. Una, appunto, che è giovane e bella, e ride fra mannelli di lino battuto (è il solo riso, in 600 e più negativi, fra tante bocche serrate), mostra però anche lei, nei polsi grevi e rudi come quelli di un uomo, una pratica dello sforzo dove si può già ascoltare l'annuncio dell'usura imminente.<sup>4</sup>

Un altro sorriso diminuito, minato dalla prossimità di un'ombra. Così, di un riso giovane catturato da un *flash* tempestivo Bufalino, come presto farà anche nella sua *Diceria*, ci mostra l'imminenza della fine: la giovinezza, la bellezza, la grazia e il loro rovescio (l'*ovvero*, come si dirà in seguito, sempre in agguato nella sua scrittura); l'annata migliore e la traccia del suo essere a termine; il lutto già dentro la luce.

Ma torniamo al sorriso di Marta, a quel sorriso del '42 che è come un rifiuto, spazzatura, segno visibile per qualcosa di invisibile e non percepibile concretamente quale è il passato. La fotografia che ritrae la giovane Marta, col suo vecchio sorriso, è un pezzo di tomba che la gracile ballerina porta dentro di sé, il «semioforo»<sup>5</sup> di una perdita irrimediabile e nostalgica.

---

<sup>2</sup> G. BUFALINO, *Guida-indice dei temi*, in *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), in ID., *Opere*, I, cit., p. 1299.

<sup>3</sup> Nota Ella Imbalzano che la definizione dello scrittore straordinariamente collima con il giudizio che Angelo Romanò espresse in merito a un articolo dell'amico pubblicato su «Democrazia» e poi confluito con lo stesso titolo (*Viaggio sentimentale a Siracusa*) in *La luce e il lutto* (non in *Cere perse* come invece scrive la Imbalzano). Con il medesimo gusto per l'ossimoro, in una lettera del 20 giugno 1948, lo stesso giorno della pubblicazione dell'articolo, Romanò lo giudicava così: «una pagina carica di sole funereo», densa di «immagini incendiarie e moribonde» (A. ROMANÒ-G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a c. di N. Zago, Valverde (CT), Il Girasole, 1994, p. 172). Ed è certo indicativo il fatto che il suo autore segnali quello stesso articolo come nucleo originario dell'opera legata al suo esordio narrativo (cfr. E. IMBALZANO, *Di cenere e d'oro*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 43-44).

<sup>4</sup> G. BUFALINO, *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, in ID., *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1115-1116.

<sup>5</sup> Cfr. A. ASSMANN, *Eriinerungsräume* (1999), trad. it. *Ricordare*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 24.

«Anch'io ero bella, nel diciannove...»,<sup>6</sup> recita la voce colante e quieta della madre di Bufalino nell'intervista che il figlio annota e pone a sigillo di *La luce e il lutto*. E anche in questa mesta affabulazione, forse memore del pirandelliano colloquio con la madre e forse già contaminata dalle stilizzate immagini dei Taviani che ne fecero, come lo scrittore comisano, un epilogo, prendono corpo i fantasmi; le ombre sommerse dalla cenere del tempo riemergono dal pozzo che le aveva inghiottite, ora sospinte dalla piena del ricordo ora con la fatica di viaggiatori che del loro andare trattengono solo la percezione della distanza. «Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più!», diceva quell'altra madre all'altro figlio. E aggiungeva: «Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e più belle». Guardarsi attraverso una fotografia è guardarsi con gli occhi di un altro due volte: è guardarsi con gli occhi ciechi di chi, Tiresia/Tir o Serafino, mette la propria mano al servizio di un clic o di una manovella, piccoli Mefistofeli di provincia che catturano anime in cambio di giovinezze senza speranza e lasciano dietro di sé «un riconoscibile odore di zolfo»;<sup>8</sup> ed è letteralmente guardarsi con gli occhi di chi non c'è più, di chi, fissando la propria immagine fissata, si illude forse per un attimo di guardarsi allo specchio ma scopre presto che quella sembianza ghiacciata e pellicolata<sup>9</sup> è pirandellianamente morta per la vita e viva per la morte.

Nello scampolo di esistenza che le resta Marta non è più Marta: «Non sono io», dice. E mentre rinnega ciò che rimane della sua scempiata vita salva il fossile, l'altra forma di sopravvivenza, l'istante perpetuo, l'immagine imbalsamata (pietrificata) di un morto. Fermato il tempo che scorre e dura, fermato il tempo evolutivo, resta la durata interminabile, l'eternità di un sorriso catturato nella sua «annata migliore». Ciò che è stato tanatografato apre una crepa nel tempo e «si stabilisce nell'aldilà atemporale e immutabile dell'immagine. Penetra per sempre in un qualcosa come il “fuori tempo della morte”». <sup>10</sup> Ecco l'immagine di un sorriso, ed ecco il rammarico che la rende più sacra e più bella.

Sorrisi, nomi, baci, fiori vengono censiti dall'autore: «un giorno, a sei anni, trascino mia madre da una strada all'altra del mio paese per farmene

---

<sup>6</sup> G. BUFALINO, *Intervista a mia madre* («Il Giornale», 24 maggio 1987), in *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, 1988; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1279.

<sup>7</sup> L. PIRANDELLO, *Colloqui coi personaggi*, in *Novelle per un anno*, II, Milano, Mondadori, 1975, p. 1209.

<sup>8</sup> G. BUFALINO, *Una Kodak per Faust* («Il Giornale», 23 marzo 1984), in *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 856.

<sup>9</sup> Cfr. P. DUBOIS, *L'Acte photographique* (1983), trad. it. *L'atto fotografico*, a c. di B. Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996, pp. 157-159.

<sup>10</sup> Ivi, p. 156.

leggere le targhette, imparare i nomi e abbozzare con essi un mio primo rudimentale Pantheon mnemonico. Una pulsione al censimento dell'universo assai forte sin da allora». <sup>11</sup> Non occorrerà ricordare che i nomi stampigliati nelle targhe delle strade sono solitamente nomi di uomini nati e morti; e forse l'attrazione di Bufalino per la fotografia nasce da lì, dall'intenderla come un'arte che censisce il mondo, che cataloga la morte.

«La fotografia è l'inventario della mortalità», <sup>12</sup> scrive Susan Sontag. Una targhetta 10x15, il nome del defunto e un'unica data, come quelli stampigliati nel *Museo d'ombre* bufaliniano: *Un fiore del '34*, *Un bacio del '39*. *Piccole stampe degli anni trenta* li intitola il loro compilatore, che se deve scegliere tra il paese legale e il paese reale della sua mente, il paese dei suoi morti, non ha dubbi su ciò che dura e ciò che è transitorio:

Restio o inetto a conoscere gente nuova, man mano che avanzo negli anni, e vedo assottigliarsi in plotone quello che fu l'esercito clamoroso delle facce consanguinee, amiche e domestiche, m'accorgo con pena del crescere d'una voragine tra il paese legale in cui campo, di sconosciuti che non mi parlano o mi danno del lei, e il paese reale, nella mia mente, dei morti. Poche centinaia censiscono nel primo, lineamenti che non sanno scavarmi dentro e durare; migliaia nel secondo, che s'accampano sul muro delle mie notti, regalmente sicuri della loro inflessibile immortalità. <sup>13</sup>

Certamente altri, ma i fantasmi che s'accampano ora sul muro delle sue notti non sono molto diversi da quelli che le abitavano anni prima, lasciando la loro incancellabile traccia nello splendido *incipit* del primo romanzo: «O quando tutte le notti – per pigrizia, per avarizia – ritornavo a sognare lo stesso sogno». Ad ogni modo, quello che accade a Bufalino appena un anno dopo quel fatidico 1981, quando *viaggia* attorno alla piazza della sua Comiso e «visitando le sue botteghe» è ciò che, secondo Barthes, succede guardando un'immagine fotografica. Si vede cioè non la fotografia ma l'oggetto. È come se quella si facesse da parte e scomparisse a tutto vantaggio di ciò che raffigura: «una foto è sempre invisibile», <sup>14</sup> ma «la fotografia è il Reale». <sup>15</sup> Perché sono la cosa fotografata e la luce che fanno

---

<sup>11</sup> L. SCIASCIA, *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista a Gesualdo Bufalino, «L'Espresso», 1° marzo 1981; ora in G. BUFALINO, *Opere*, II, cit., p. 1315.

<sup>12</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 62.

<sup>13</sup> G. BUFALINO, *Un fiore del '34*, in *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982; ora in ID., *Opere*, I, cit., pp. 212.

<sup>14</sup> R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 8.

<sup>15</sup> «La Fotografia [...] è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema, spenta o come ottusa, il *Tale* (la tale foto, e non la Foto), in breve, la *Tyche*, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile» (ivi, p. 6).



l'immagine; è l'oggetto a causare<sup>16</sup> la fotografia, e non viceversa.

Quando Bufalino dice che è quello della sua mente, quello dei morti, il paese reale è come se sfogliasse un suo personale album non di foto parlanti e invisibili, ma di ciò che a esse preesiste e che le ha causate. Ciò che l'autore ancora una volta censisce, repertoriandoli (il barbiere, il caffettiere, il tabaccaio), sono i referenti di quelle foto, gli assenti muti, non vivi ma immortali. Fuori dall'oggetto e dalla luce (la memoria?) che consente la «rivelazione chimica dell'oggetto»,<sup>17</sup> nulla dura. Solo ciò che, dal momento in cui è analogicamente riprodotto, rientra nello statuto dell'*essere stato* è reale, ed essendo il documento che certifica il «ça a été» non insensibile all'inquietante presenza dei morti, è naturale che questa realtà nutra volentieri la malinconia (nell'autoritratto edito in *Antologia del Campiello 1981* Bufalino parla del proprio «umor malinconico»).

È il caso di chiedersi quale immagine il nostro autore avrebbe voluto o saputo dare del suo «paese reale». Mi piace credere che quella fotografia possa assomigliare a certi scatti di Eugène Atget, dove una Parigi di fine '800 inizi '900, catturata più spesso deserta, appare talora attraversata da fantasmi: donne e uomini, quando non sono manichini dietro un'ambigua vetrina, che un improvviso movimento davanti all'obiettivo o i lunghi tempi di posa trasformano in spettri, apparizioni.<sup>18</sup>



<sup>16</sup> Per la teoria causalista dell'immagine fotografica cfr. J. FRIDAY, *Aesthetics and photography*, Burlington, Ashgate, 2002, pp. 40-45.

<sup>17</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 11.

<sup>18</sup> Particolarmente significative a questo riguardo sono pose come «*Au petit Dunkerque*», *3 quai de Conti* (1898) o *Shop sign, au Rémouleur, 4th arrondissement* (1899) e soprattutto *Passage du grand Cerf, 145 rue Saint-Denis* (1907), dove la vocazione surrealista di Eugène Atget è evidente già prima del suo incontro con il surrealismo.

Alla Fondazione Bufalino, in uno degli scaffali dedicati alla fotografia, è possibile consultare *Storia avventurosa della fotografia* di Vladimiro Settimelli. Il libro, che è del 1969, quindi precedente la valanga di volumi fotografici che dopo il successo di *Diceria* arrivarono in omaggio al prefatore di *Comiso ieri*, ha certamente un taglio divulgativo ma traccia un buon profilo del fotografo francese. Gli vengono infatti dedicati due paragrafi, da cui emerge la figura di un sincero conoscitore della Parigi tra Otto e Novecento, che è ormai un mondo destinato a sparire insieme ai suoi angoli più caratteristici: progetti di sventramenti e cambiamenti di ogni genere che di lì a poco avrebbero profondamente cambiato il volto della città (un altro mondo che muore). Atget preferisce ritrarre Parigi all'alba, quando è ancora deserta; fa amicizia con i suoi soggetti e chiede loro di posare per lui. Ma la natura troppo documentaria delle sue fotografie non piaceva molto, se non ai pittori (sulla porta di casa sua mise un'insegna: «Documenti per artisti»): «Braque, Utrillo, Corot, Toulouse-Lautrec furono visti più di una volta salire le scale di casa Atget e tornare indietro con decine e decine di lastre degli angoli più segreti della città. [...] Anche Picasso, Marcel Duchamp e Man Ray si rivolgono successivamente a lui».<sup>19</sup> Al professore di storia dell'arte non doveva essere sfuggita la filiazione fotografica di quei pittori.

Degna d'essere riportata, la descrizione che di quelle lastre fa Anna Dolfi esatta ed efficace, e così suggestivamente vicina al «paese reale [...] dei morti» che dura nella mente del nostro autore:

La città che [Atget] pone sotto i nostri occhi è morta non solo per il passato bloccato à *jamais*, ma per i fantasmi che la popolano e che sembrano alludere, nella quasi totale assenza dei vivi, allo squilibrio di un mondo 'meta-reale' (che a nostra insaputa potrebbe anche 'esistere'), ove, se tutto fosse veramente visibile (con conservazione tangibile della traccia), si registrerebbe un'inquietante, schiacciante preponderanza di morte.<sup>20</sup>

Ma è ora di ascoltare (vedere?) la *diceria* più da vicino.

### **II.2.b Dall'orecchio all'occhio**

Libro di morte e di «quasi totale assenza dei vivi» è *Diceria dell'untore*, esordio maturo di uno scrittore già formato. Il lavoro più che trentennale che sottintese alla sua gestazione nasce, com'è noto, da un passato lontano, da

---

<sup>19</sup> Cfr. V. SETTIMELLI, *Eugène Atget, fotografo-clochard e I grandi pittori e l'umile Atget*, in *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Editrice fotografare, 1969, pp. 227-233.

<sup>20</sup> A. DOLFI, premessa a *Letteratura e fotografia*, I, a c. di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 16-17.

un'esperienza personale e giovanile, quella del sanatorio e della malattia vissuti dal protagonista narratore autore al termine della seconda guerra mondiale. Alla sua uscita, nel 1981, il romanzo apparve subito come qualcosa d'inattuale: nell'ambientazione (l'immediato dopoguerra), nei temi (la tisi ormai curabile e la morte), nello stile superbamente letterario ma capace di stordire e restare, «destinato a rimanere nella memoria».<sup>21</sup>

E nasce dalla necessità di esprimere «un grumo di parole che voleva liberarsi». Lo scopo era di esorcizzare quell'esperienza, creando un racconto in cui trasformare il sentimento di colpa e di morte in un'emozione meno soffocante. Romanzo della memoria (personale, pittorica, letteraria) sopravvissuta e liberata, *Diceria* è un libro ad alta produttività visiva prima ancora che sonora, per quanto l'autore nelle sue *Istruzioni per l'uso* insista sulla «scommessa di trovare intrecci plausibili fra 50 parole scelte in anticipo per timbro, colore, carica evocatoria comuni» e legate «da una parentela e coalizione espressiva e musicale».<sup>22</sup> Sua è però, e sempre nelle *Istruzioni*, l'avvertenza che quell'«ikebana di suoni» trovi piena espressione nel primo capitolo del romanzo, mentre in quelli successivi, cessato l'abbandono alla sovrabbondanza lirica, e quindi sonora, si sarebbe verificata la restituzione di un mondo rifatto per la vista:

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 dei sentimenti [...].<sup>23</sup>

Eppure, e a dispetto del suo autore, il materiale visivo del romanzo appare già subito nell'*incipit*, e in generale in quel primo capitolo che il suo costruttore definisce «prefabbricato». Delle parole che lo compongono il responsabile sente, forse più che delle altre (che pure postilla), il dovere di rendere conto, «non fosse che per un riguardo alle *orecchie* più semplici».<sup>24</sup>

Insiste Bufalino sul motivo sonoro. Ma la discesa infera del sogno iniziale è, a un tempo, immagine-mito, immagine-storia, immagine-letteratura: il mito di Euridice; la scena di una necropoli preistorica («di grotta in grotta», che trova un preciso riferimento in *Purg.* XIII, 45: «ciascuno è lungo la grotta assiso»); l'«imbuto» infernale-dantesco, dove

---

<sup>21</sup> Mi permetto di allargare a tutto il romanzo il giudizio che Nunzio Zago giustamente riserva al suo «*incipit* vertiginoso» (N. ZAGO, *Fra retorica e pietà*. *Diceria* dell'autore, in ID., *Sicilianerie. Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1997, p. 129).

<sup>22</sup> G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, Palermo, Sellerio, 1981 (ed. non venale «sibi et paucis»); ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 1300.

<sup>23</sup> *Ididem*.

<sup>24</sup> Ivi, p. 1287 (corsivo mio).

«purgatorialmente» siedono figure in impermeabile bianco.<sup>25</sup>

È ancora Bufalino, nelle *Istruzioni per l'uso*, a suggerire l'intertesto dantesco (*Purg.* XIII, 58-60)<sup>26</sup> e a lasciarci intendere le ragioni della citazione. Il tema del canto XIII è la cecità: i penitenti hanno le palpebre forate e cucite da un fil di ferro. Macchiatisi di invidia (*in + videre*) cioè del vedere contro o con ostilità, non sono ora in grado di vedere; in più, rischiano di non essere visti a causa di un crudele mimetismo («Allora più che prima li occhi apersi; / guarda'mi innanzi, e vidi ombre con manti / al color de la pietra non diversi», *Purg.* XIII, 46-48). Anche le anime del sogno bufaliniano hanno «spente orbite»: il sognatore è legato a loro da consuetudine ma le trova ugualmente inquietanti; gli intimano di andar via, gli tengono nascosta «la dissepolta e rapida nuca di lei, Euridice, Sesta Arduini, o come diavolo si chiamava»,<sup>27</sup> vogliono proteggerlo, tutelarlo dalla memoria e dal sogno. Salvarlo?<sup>28</sup>

Alimentato dal senso di colpa del sopravvissuto (tema fondante della *Diceria*), il divieto delle ombre è però percepito come invidia nei confronti di chi, spezzando la solidarietà tra malati, ha tradito il patto guarendo;<sup>29</sup> invidia per la sua salute e forse anche per la sua vista. È il medesimo timore sentito da Dante di recare offesa ai morti con la propria vita, ai ciechi con la propria vista: «A me pareva, andando, fare oltraggio, / veggendo altrui, non essendo veduto» (*Purg.* XIII, 73-74), si legge nel canto di Sapìa.

Guarito dalla tubercolosi, finita l'azione dell'«innominabile minotauro» (ancora il mito classico), cesserebbe per l'io narrante anche il «tributo» che quello reclamava: «una libbra della mia vita», scrive Bufalino con evidente riferimento alla scespiriana libbra di carne rivendicata da Shylock nel *Mercante di Venezia*.<sup>30</sup> Si impone però, nel caso di *Diceria*, la riconsiderazione del motivo del *bond*, l'obbligazione da cui il protagonista si sente tutt'altro che liberato, e qui anzi si combina al tema del *pharmakós*

---

<sup>25</sup> Già Giuseppe Traina, nel suo bel saggio inaugurale della raccolta di studi dedicati a Gesualdo Bufalino narratore, rintracciando con estrema puntualità i luoghi danteschi, ha indicato nell'*incipit* di *Diceria dell'untore* «la centralità dell'area semantica del "vedere", del tenere gli occhi aperti o chiusi, che ritornerà in tutta la produzione narrativa di Bufalino, fino a *Tommaso e il fotografo cieco*, dove acquisterà un'ancor maggiore evidenza» (cfr. *La vertigine di un incipit e l'espiazione dei sogni*, in G. TRAINA, «La felicità esiste ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 11-15, e in particolare p. 12).

<sup>26</sup> G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, cit., p. 1287.

<sup>27</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit. p. 10.

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 124.

<sup>29</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, cit., p. 1298.

<sup>30</sup> Al *Mercante di Venezia* si fa peraltro riferimento in una lettera ad Angelo Romanò del 6 luglio 1944 (cfr. A. ROMANÒ-G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., p. 55).

o capro espiatorio.<sup>31</sup> La sublimazione narcisistica di cui l'io narrante si vanta «volentieri» lascia infatti più di una traccia nel testo: «pulire superbamente col mio sangue il sangue che sporcava le cose»; «guarire, immolandomi in cambio di tutti, il disordine del mondo»; «cristiana assunzione di colpa».<sup>32</sup> La resa del «minotauro» non solleva il protagonista dall'obbligo della testimonianza, e infatti, come Tommaso e come il suo autore, questo sopravvissuto scrive; usa la scrittura come risarcimento per chi non c'è più («Mi basta rimormorare i loro nomi in forma di filastrocca, da De Felice a Sciumè, e uno alla volta ritornano»),<sup>33</sup> e come espiazione per chi resta. Così fa anche il divino cantore di ritorno dall'Ade.

Bufalino in tutta evidenza salda Dante al mito di Orfeo, e naturalmente traveste il proprio personaggio dei panni di quei discensori in oltretomba. Fungono probabilmente da tramite i *Sonetti* di Rilke, che il giovane comisano legge forse per la prima volta nella libera traduzione di Giaime Pintor,<sup>34</sup> custodita alla Fondazione. Dalla dilatazione letteraria ed esperenziale della propria natura («Egli è terreno? No, dai reami / diversi prese la vasta natura», si legge nel sonetto rilkiano I, 6) nasce per l'io narrante bufaliniano, come per quegli altri suoi fratelli, l'urgenza della scrittura. La vocazione letteraria tuttavia è sì proustianamente l'esito di un processo memoriale (e si ricordi quanto simili sono gli *incipit* dei due romanzi, con l'iterazione dell'attesa e del sogno e con il loro essere già una

---

<sup>31</sup> Sui temi spirituali-religiosi nell'opera di Bufalino, cfr. R.M. MONASTRA, *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano: tra pietà ed impietà*, «Rivista di studi italiani», 2, 2001, pp. 107-118 e, in particolare, pp. 111-113 sul tema cristologico in *Diceria dell'untore*.

<sup>32</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit. p. 11 (corsivo mio).

<sup>33</sup> Ivi, p. 21.

<sup>34</sup> R.M. RILKE, *Sonetti a Orfeo*, in *Poesie*, trad. di G. Pintor, Torino, Einaudi, 1946<sup>3</sup>. La lettura di Rilke risale agli anni di Scandiano: il nome del poeta compare anzi in una lettera a Romanò del 6 luglio 1944 (qualche mese prima del ricovero in ospedale), incluso in uno di quegli elenchi di letture che i due giovani solevano comunicarsi. Già in una precedente missiva del 16 marzo il suo corrispondente aveva fatto cenno al poeta delle *Elegie duinesi*, ma solo per ricordarne i natali praguesi che lo accomunavano a Kafka. Molti dei testi di e su Rilke custoditi alla Fondazione Bufalino risalgono infatti agli anni '40 e recano segni tangibili di lettura: valgano per tutti la piegatura del margine superiore di p. 45 in M. VON HATTINGBERG, *Rilke e Benvenuta*, Firenze, Sansoni, 1949 e un ritaglio di giornale, recante la recensione di Domenico Porzio al saggio biografico del 1948 sul poeta austriaco curato da Eliza Marian Butler, tra le pagine di *I quaderni di Malte L. Brigge*, a c. di Giorgio Zampa, Milano, Bompiani, 1943. Già Nunzio Zago ha segnalato Rilke come autore ben presente «non solo al Bufalino del *Carteggio*, ma anche a quello alle prese con l'ideazione e l'elaborazione di *Diceria*, tanto che nel romanzo egli si serve delle *Nuove poesie* e dei *Sonetti a Orfeo* come di autentici ipotesti» (N. ZAGO, *Nascita di un romanzo (e di un'amicizia)*, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 191).

fine), ma ha bisogno per affermarsi di un evento: il finto soccorso di Euridice da parte di Orfeo che, voltandosi di proposito, fa bello ed eterno il canto della sua inconsolabilità.

Quello di Orfeo ed Euridice è dunque il mito dello *sguardo*. Già nell'*Orphée* di Cocteau, dove il mito era calato tra le mura domestiche di un matrimonio borghese, il poeta rivendicava la volontarietà del suo gesto per porre fine a un fastidioso battibecco con la sposa. E ora la rivisitazione che ne fa Bufalino in *Il ritorno di Euridice*<sup>35</sup> e la sua drammatizzazione in *Diceria dell'untore* sembrano ulteriormente seguire quest'orientamento: la poesia si nutre della visione, mentre la voce può (o deve, come da copione) solo opporre una debole resistenza alla morte definitiva dell'amata. E come nella visione è la verità, nella voce è la finzione, la beffa: «“Férmati”, gridavo “madre mia, ragazza, colomba”», dove la sequenza madre-ragazza-colomba costruisce un'anticlimax, da femmina a vergine, che fa pensare ancora a Rilke, alla sua Euridice e alla rinnovata verginità di lei:

Era entrata a una nuova adolescenza  
e intoccabile: il suo sesso era chiuso  
come i fiori di sera, le sue mani  
così schive del gesto delle nozze  
che anche il contatto stranamente tenue  
della mano del dio, sua lieve guida,  
la turbava per troppa intimità.<sup>36</sup>

Altri elementi però alludono alla centralità dello sguardo. L'io sognante vede scomparire l'amata dentro una fessura del sottosuolo, che chiama «fenditura flegrea», in linea con l'ambientazione dantesca del sogno; ma anche «botola di suggeritore», che rinvia alla condizione teatrale cui si fa cenno alla fine del capitolo, ma anche in altri luoghi intra ed extratestuali (epitestiuali). Ecco per intanto un rapido spoglio di questi ultimi:

---

<sup>35</sup> G. BUFALINO, *Il ritorno di Euridice*, in *L'uomo invasivo*, Milano, Bompiani, 1986; ora in ID., *Opere*, I, cit., pp. 411-418. Sul rovesciamento del mito e su una possibile filiazione dell'Orfeo bufaliniano dall'*Orfeo all'Inferno* di Giuseppe Raimondi, apparso su «La Ronda» del luglio 1920, si leggano le convincenti argomentazioni di G. CECCUTTI, *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto 2004, pp. 109-111. Tra le varianti in chiave moderna del mito di Euridice, C. MAGRIS, *Lei dunque capirà*, Milano, Garzanti, 2006, che curiosamente lo ambienta in una Casa di Riposo gestita da un invisibile Presidente (il *Lei* del titolo): due Ade, regno e regnante, definiti e tuttavia imprecisati. Se non per lo scioglimento della vicenda, il racconto di Magris rivela invece probabili debiti nei confronti di Bufalino per l'alterità del punto di vista femminile.

<sup>36</sup> R.M. RILKE, *Orfeo Euridice Hermes* (1904), vv. 68-74, in *Poesie*, cit., pp. 27-33.

Tema del teatro, della finzione scenica (il sanatorio come palcoscenico di voci soliste. Ogni vox clamantis diviene subito vox declamantis. C'è un tenore, un soprano, un baritono, un basso, come in un'opera lirica).<sup>37</sup>

[...] il pericolo era di abbandonarmi alla dismisura lirica, di comporre un mélo iperteso e verboso. Non so se sono riuscito a evitarlo, mediante talune autoironie seminascolte, e un uso della maniera e del falsetto ch'era del resto inevitabile in un soggetto tanto teatrale.<sup>38</sup>

Il sanatorio è il luogo della finzione scenica, il luogo in cui si può fingere la sanità perché tutti sono malati, persino il Gran Magro. È il palcoscenico su cui ognuno si rappresenta e si esibisce in base alla propria voce. La metafora più insistita nei passi citati dalle *Istruzioni per l'uso* è infatti quella del melodramma piuttosto che del dramma; così come il rischio della scrittura appare al suo autore un eccesso di dismisura lirica, da correggere con il falsetto.

Tuttavia, se il tema del teatro è in quelle pagine più strettamente legato all'orecchio, la percezione visiva torna ad avere la meglio nel primo tra i riferimenti espliciti alla dimensione teatrale della vita alla Rocca presenti nel testo:

In una condizione così teatrale, in bilico fra vanagloria e spavento, trascorsi una settimana dopo l'altra, senza imparare quasi né un luogo né una persona, non vedendo altro che una faccia, la stessa, davanti a me: come chi cammina in un corridoio, e ha dietro un lume, e in fondo c'è uno specchio.<sup>39</sup>

Alla fine del primo capitolo infatti il motivo della rappresentazione scenica si salda al mito di Narciso, il mito dello sguardo rivolto alla propria immagine: nelle settimane trascorse in sanatorio il narratore dice di non avere visto altra faccia che la sua. Ed è un nuovo collegamento al mito orfico e narcisistico anche il tunnel-corridoio che porta a uno specchio. In questo caso il narratore tradisce Euridice non perché guardi la ragazza ma perché guarda se stesso, o guarda la ragazza perché non sa far altro che guardare se stesso. «No, non era venuto per salvarmi, ma per essere salvato»,<sup>40</sup> dirà con dolorosa consapevolezza l'Euridice di Claudio Magris. Orfeo è Narciso.

Certamente la condizione dell'io narrante di *Diceria* è «teatrale», ma non mi sentirei di escludere una qualche componente cinematografica. Si

---

<sup>37</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, cit., p. 1298.

<sup>38</sup> Ivi, p. 1300.

<sup>39</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 12.

<sup>40</sup> C. MAGRIS, *Lei dunque capirà*, cit., p. 40.

prendano gli elementi della citazione bufaliniana: qualcuno in bilico fra vanagloria e spavento (poco prima era un gioco: il «volere o disvolere morire in quell'estate del quarantasei, nella camera sette bis»),<sup>41</sup> un lume, uno specchio. E ora si segua la scena di un Orfeo cinematografico del 1949.



Camera. Interno giorno. Due uomini: uno, forse un angelo, esorta l'altro a indossare dei guanti di gomma, gli serviranno per passare dall'altra parte, oltre lo specchio che gli sta indicando; l'altro uomo cammina ora verso la sua immagine. La macchina da presa è collocata nei suoi occhi; lo vediamo avanzare, riflesso su quella superficie con le mani inguantate<sup>42</sup> e tese davanti a sé, come chi debba aprirsi un varco; *cut* (taglio). Apro qui una breve parentesi, per far notare come Bufalino attribuisca proprio a un personaggio di nome Angelo analoghe visioni di oltre-passamento: «Angelo diceva che la morte è un paravento di fumo fra i vivi e gli altri. *Basta affondarci la mano* per passare dall'altra parte». <sup>43</sup> Riparta la scena. La macchina da presa ha cambiato posizione: ora riprende l'uomo dall'alto (l'inquadratura non è *plongée* ma a piombo) e mette in evidenza, dietro di lui, la luce rotta dall'intelaiatura della finestra; l'uomo fa un passo indietro, forse ha paura: «Questo specchio è uno specchio – dice –, e io vi vedo un uomo infelice». <sup>44</sup> Attraverso quella superficie, presto liquida al suo tocco e penetrabile, l'uomo farà il suo primo timoroso passo nell'aldilà: «Gli specchi sono le porte attraverso le quali la morte viene e va. [...] guardatevi

<sup>41</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 10.

<sup>42</sup> Vorrei qui ricordare che ugualmente ricoperte di guanti di gomma sono le mani degli uomini che durante la fuga dal suo passato da collaborazionista abitano una fantasia ricorrente di Marta: «avrei veduto la porta aprirsi lentamente, come in tanti film l'avevo veduto, e uomini come cuccinieri entrare in silenzio, con un'accetta nelle mani guantate di gomma rossa» (ivi, p. 98).

<sup>43</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 23 (corsivi miei).

<sup>44</sup> HEURTEBISE: «Auriez-vous peur?». ORPHÉE: «Non, mais cette glace est une glace et j'y vois un homme malheureux» (estratto dal film di Jean Cocteau, *Orphée*, 1949).



tutta la vita in uno specchio e vedrete la morte lavorare come api in un alveare di vetro».<sup>45</sup>

La sequenza appena descritta come le battute più su riportate appartengono a Jean Cocteau e sono tratte dal suo *Orphée* (1949), che è il rifacimento cinematografico dell'omonima *pièce* teatrale del 1927, cui più su si accennava. L'artista francese era ossessionato dal mito di Orfeo, che nelle sue opere trova una corrispondenza particolarmente insistita con quello di Narciso.



Facile è infatti trovare tra le sue figure privilegiate lo specchio come punto di passaggio e di comunicazione tra la morte e la resurrezione, come tramite per entrare dentro la propria immagine; anche l'angelo è un'immagine che spesso ritorna, ma è immagine ambigua come può esserlo chi accompagna la discesa orfica nell'Ade o come può esserlo la poesia, poiché è necessario morire più volte per potere creare.

È possibile dunque che l'influenza di questo cinema, capace di riprodurre sotto forma di immagine una cognizione disperata della morte, abbia saputo fornire materiale visivo al romanzo più intriso di morte (e di resurrezione) che la scrittura di Gesualdo Bufalino abbia prodotto? La biblioteca bufaliniana non lesina indizi, generosa com'è di testi di e su Cocteau, quasi tutti recanti i segni di una frequentazione assidua, di un interesse coltivato.

---

<sup>45</sup> HEURTEBISE: «Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans un miroir et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre». Riporto qui integralmente e nella versione originale il discorso di Heurtebise, personaggio-chiave nell'opera di Cocteau: ora angelo, simbolo della natura poetica che è in ogni uomo, ricompositore delle controversie coniugali (nella *pièce* teatrale del 1927); ora, innamorato di Euridice, aiutante e autista della Morte (nell'*Orphée* del 1949 realizzato per il cinema e atto secondo della trilogia orfica, che include *Le sang d'un poète* del 1930 e *Le testament d'Orphée* del 1960).

In *Opéra*, un'edizione francese del 1959, tra le altre, una piegatura a pagina 52 segnala brevi componimenti dedicati a Heurtebise, l'angelo nocchiero di Orfeo nel film e nella *pièce*. In particolare, nel XII se ne piange la morte e si canta dell'angelo Cégeste, che ne eredita le mansioni, come anche le scene conclusive dell'*Orphée* lasciano intendere. E ritagli di giornale si trovano ancora tra le pagine di *Les parents terribles*<sup>46</sup> e dei *Saggi*<sup>47</sup>: una recensione del 1979 di Roberto de Monticelli per una messa in scena dei *Parents* al San Babila e un articolo di Tommaso Chiaretti su Cocteau e il suo *entourage*.

In più, si veda quanto vicine al mito di Orfeo siano le considerazioni di Philippe Dubois sulla fotografia, che assume qui, come sottolinea Remo Ceserani, i contorni di una «tanatografia»:<sup>48</sup>

L'atto fotografico implica dunque non solamente un gesto di *interruzione* nella continuità del reale, ma anche l'idea di un passaggio, di un attraversamento irriducibile. L'atto fotografico effettuando il taglio, fa passare dall'altra parte: da un tempo evolutivo ad un tempo fisso, dall'istante alla perpetuazione, dal movimento all'immobilità, dal regno dei vivi al regno dei morti, dalla luce alle tenebre, dalla carne alla pietra. E questa traversata, certamente, non si fa senza paura, né senza angoscia.<sup>49</sup>

Una delle liriche che avrebbero dovuto collocarsi a margine dei capitoli di *Diceria dell'untore* è dedicata proprio a Orfeo. Si tratta di due quartine inframezzate da una terzina che, con il titolo di *Delusione di Orfeo*, erano poste all'inizio del VI capitolo, come il progetto ispirato alla *Vita Nova* imponeva, almeno sino alla prima stesura.<sup>50</sup> In quel componimento, che non confluì come gli altri nell'*Amaro miele*, leggiamo: «tu mi dormisti con l'ala / aguzza contro il cuore, / e ora come un vento te ne vai. // Io vorrei risentire soltanto / il fragore della tua voce, / sul bruno macigno dell'aria / il tuo coturno distante».<sup>51</sup>

Il VI è il capitolo del primo incontro con Marta, eppure, sebbene nel romanzo venga paragonata a un serafino, quell'ala aguzza non le appartiene, o non interamente. Non v'è dubbio che l'angelo, o per meglio dire l'«angela» o la «sgherra» dalle «imbellettate fattezze» sia proprio la morte,<sup>52</sup> ma è da lei, da questa figura alata cui il poeta ritorna con nostalgico

---

<sup>46</sup> J. COCTEAU, *Les parents terribles*, Paris, Gallimard, 1938.

<sup>47</sup> J. COCTEAU, *Saggi*, a c. di V. Orazi, Roma, Edizioni del secolo, 1947.

<sup>48</sup> Cfr. R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 47.

<sup>49</sup> P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, cit., p. 157.

<sup>50</sup> Cfr. F. CAPUTO, *Note ai testi*, in G. BUFALINO, *Opere*, I, cit., pp. 1326-1327.

<sup>51</sup> G. BUFALINO, *Delusione d'Orfeo*, vv. 5-11, in F. CAPUTO, *Note ai testi*, cit., p. 1328.

<sup>52</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 12.

pensiero, che nasce la sua arte. «Nascondiamo in noi un angelo che offendiamo continuamente, mentre dovremmo essere i custodi di quest'angelo»,<sup>53</sup> scrive Cocteau nel 1918 in uno degli aforismi di *Le coq et l'Arlequin*, in cui per la prima volta questa immagine compare. E certamente il suo angelo non può che essere femmina, un'angela per l'appunto, dotata di seni (ma anche di baffetti).



Anche Marta-Euridice vive nella scrittura per un angelo urtato da don Gesualdo, per «un'iddia d'alieno splendore»<sup>54</sup> che in parte le si sovrappone. Del resto, basta un elementare cambio di vocale perché Marta diventi Morte:

«La morte» volli scherzare «non è un signore, ma una dama senza naso, ed è morta, le bombe dei bombardieri inglesi l'hanno sotterrata nel cortile di un vecchio palazzo, di fronte a Villa Bonanno, dove su un muro una mano d'ignoto la dipinse cinque secoli fa».

Scosse il capo: «Sai bene che non è vero, l'affresco s'è salvato. L'ho letto sul giornale, c'erano le foto. Non lei, è Marta ch'è morta. Marta morta, elementare cambio di vocale, da Angolino della Sfinge, nella pagina dei giochi.»<sup>55</sup>

La prima apparizione di Marta sul piccolo palcoscenico della Rocca ce la mostra quasi incorporea, con «le membra minute, vestite di molti colori e distese a terra come in una vignetta di libro: un'Arlecchina, magari, fintamorta nella sua abbagliante casacca».<sup>56</sup> Difficile dire se sia qui un nuovo riferimento a Cocteau, che ammirava gli Arlecchini di Cézanne e di

<sup>53</sup> J. COCTEAU, *Il Gallo e l'Arlecchino*, prefazione di G. Auric, Firenze, Passigli Editori, 1987, p. 64. È questa l'edizione posseduta da Bufalino, che reca peraltro segni di lettura: una piegatura a p. 19, cioè sulla prefazione di Auric.

<sup>54</sup> G. BUFALINO, *Delusione d'Orfeo*, v. 3, cit., p. 1328.

<sup>55</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 93.

<sup>56</sup> Ivi, p. 41.

Picasso ma non amava Arlecchino,<sup>57</sup> ad ogni modo Marta, la danzatrice, ci viene presentata con un epiteto che ne fa una figura clownesca, con la vivacità coloristica del mondo circense in opposizione allo spazio plumbeo del sanatorio. Quella dell'Arlecchino è però anche una figura legata al mondo *ctonio*: un Alichino compare nell'*Inferno* dantesco (Inf. XXI) come primo tra i diavoli chiamati da Malacoda a far da scorta ai due pellegrini nel passaggio dal quinto al sesto girone, e in una delle poesie di *Alcools* dedicate ai *Saltimbanchi* di Picasso Apollinaire chiama Arlecchino «trismegisto», come Hermes, il dio che attraversa le porte (gli specchi?) dell'altro mondo e che guida le anime nei regni sotterranei. Ma più interessante mi pare il fatto che, prima di indicare un uomo, la radice del nome, Hel (dal germanico Hölle König, da cui il medievale Hellekin), si riferisse alla dea della morte, insieme alla quale cavalcavano le Hellequins o Herlequins, le diavole, le Arlecchine appunto.<sup>58</sup>

Pompa funebre e pompa teatrale vanno peraltro sempre in coppia alla Rocca. E singolare ma coerente con simili premesse è l'analogia palco/catafalco, che il narratore stabilisce proprio in prossimità dell'esibizione di quell'Arlecchina: «Lo spettacolo era già cominciato, quando entrai finalmente, dopo aver brancicato alla cieca, in cerca della cesura, fra le tende di velluto cremisi che pendevano dalla sopraporta come i paramenti di un catafalco».<sup>59</sup>

Figura ctonia e angelo/a nell'accezione precisata da Cocteau, Marta riunisce in sé i caratteri della traghettatrice e della guida, è la passatrice (nel senso di colei che fa passare) e la trapassata (nel senso di chi è passato oltre).<sup>60</sup> Bufalino ne costruisce un ritratto tragico e clownesco, e per quella sua prima entrata in scena la libera dalla pesantezza della carne, le dà la leggerezza degli acrobati, la faticosa vittoria sulla gravità: «Si rizzò infine di colpo, balzò verso il soffitto»; «la ballerina si sgrovigliava e guizzava nel cielo con presunzione e ferocia»; «Ma già di nuovo volteggiava lontano»; «Si eresse senza sforzo, ora, dava l'impressione di essere diventata più alta, più forte. Non la vedemmo che in un lampo, mentre balzava in su, col colpo di tallone del marinaio che risale: nitida, inesplicabile: un angelo nunciante

<sup>57</sup> Cfr. J. COCTEAU, *Il gallo e l'Arlecchino*, cit., p. 33.

<sup>58</sup> Incerto, ma non improbabile, che Bufalino abbia riflettuto su questa etimologia nel passaggio da Arlecchino ad Arlecchina, operato a partire dalla stesura F. Si badi però che una figura di «Arlecchina», come simbolo di una colorata primavera, ritorna nuovamente in G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 1053.

<sup>59</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 40.

<sup>60</sup> I concetti di *passatori* e *trapassati*, attribuiti ai *clowns*, sono ripresi da J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1983), trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a c. di Corrado Bologna, Torino, Boringhieri, 1984, p. 25.

che se ne va». <sup>61</sup>

Sembrano scritte per questa scena le considerazioni di Starobinski (o è Bufalino che le scrive con diversi anni di anticipo rispetto al *Ritratto dell'artista da saltimbanco!*): «il balzo dell'acrobata, l'abilità del contorsionista, hanno la funzione di tener lontana la morte mimando l'incontenibile momento sorgivo della vita». <sup>62</sup>

La scelta del tema e del personaggio circense – dice ancora Starobinski – significa l'esaurimento della mitologia occidentale, e una sua parodizzazione. Laddove erano destrieri ora sono «cavalli da maneggio», dietro le dee ecco apparire le ballerine. L'attenzione per la *clownerie* è motivata dalla sua caratteristica nostalgica primitivistica: «le arti popolari, nella loro anonima ingenuità, sono ritenute capaci di attingere le fonti vitali dell'ispirazione: esse sarebbero la spontanea espressione del genio della comunità». <sup>63</sup> Ecco allora che se la centralità del tema dello sguardo trova suoi importanti momenti di verifica nelle sequenze in cui più emerge il tema del teatro, è necessario verificare che quel teatro, da sede della tragedia classica, diventa ora opera dei pupi. È quanto avviene in *Diceria* quasi al termine del romanzo (cap. XV): falso oro, cartapeste e una bastia che sembra fingere la Rocca; in scena, *Morti di Acamennoni re*.

Del resto, quell'episodio nasceva da un'occasione reale, da una rappresentazione siracusana dell'*Oresteia* del 1947, <sup>64</sup> tradotta in scrittura e trasmigrata poi nel romanzo dell'81 con le modifiche di stile opportune a denunciare il passaggio dalla cultura alta a quella popolare, dalla tragedia alla sua degradazione clownesca.

<i>Viaggio sentimentale a Siracusa</i>	<i>Diceria dell'untore, cap. XV</i>
Quando Cassandra cominciò d'improvviso a lagnarsi sul carro da preda, e la sua voce era corrosa e indifesa, una voce povera di bestia, e il vento che si alzò dal prato le scagliò sugli occhi i capelli; quando il re gridò dalla casa la sua morte: «ahimè, sono trafitto da una ferita mortale», il re Agamennone che era tornato da Troia, e aveva posato i suoi piedi sui rossi tappeti, come solo conviene a un dio; allora, ecco,	Appena poi Cassandra cominciò a lagnarsi con la voce <i>lupesca del vecchio</i> , e il vento degli alberi attorno le scarmigliò sulla fronte i <i>capelli gialli, di stoppa</i> ; appena il re ebbe vociferato la sua fine: «Ahimè sono ammazzato da una <i>coltellata mortale</i> », il re ch'era tornato come noi dalla guerra e dal male; ebbene, allora non ci fu più ragione di dubitare, fra l'eloquenza di quel tempo imparata a scuola e il nostro

<sup>61</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., pp. 42-43.

<sup>62</sup> J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, cit., p. 139.

<sup>63</sup> Ivi, p. 50.

<sup>64</sup> Ne derivò, come ricorda lo stesso Bufalino nell'intervista rilasciata a Massimo Onofri (1988), una specie di elzeviro pubblicato su «Democrazia» il 20 giugno 1948. L'articolo fu poi ripubblicato con lo stesso titolo, *Viaggio sentimentale a Siracusa*, in *La luce e il lutto*, cit., pp. 1199-1201.

<p>non ci fu più ragione di diffidare: tra quel tempo eloquente appreso nei libri e il nostro sangue, la nostra vita di sempre, funebre e bruciata, i nostri anni spesi nelle piazze e lungo i fiumi con la bocca colpevole, e il cuore spaventato nel petto, fra quel tempo e noi un accordo naturale vigeva. Una complicità, forse.<sup>65</sup></p>	<p>oggi e ieri, patito e pudendo, una corrispondenza, forse premeditata, vigeva; quella metafora ci riguardava.<sup>66</sup></p>
--	--

È qui per il protagonista il riconoscimento della necessità della morte («era necessario morire»), della morte come tradimento e umiliazione («nella storia di ognuno c'era un tradimento, e un trincetto inferocito con l'aglio, e una scarpa sopra la nuca»), ma soprattutto un preciso riscontro col sogno incipitario: la fossa, la nuca, gli impermeabili bianchi, il monito dei trapassati («sàlvati almeno tu»):

Io non mi volsi, nell'aria già tarda, a osservare gli spettatori che avevo visto prima entrare in silenzio e sedermisi dietro. Sapevo quel che m'aspettava, un consesso che sconosciuto non m'era. Di fantasmi grigi, di ombre vestite di tuniche bianche come impermeabili bianchi, non so se uomini o donne, ma no, erano uomini e donne insieme, una giuria di milioni sulle soglie di una fossa senza fondo. E m'incorpavano, mi scolpavano, mi gridavano con spente orbite: vattene via, sàlvati almeno tu.<sup>67</sup>

L'immagine dell'*incipit* viene ripresa e sciolta nel cap. XV, il sogno (i fantasmi grigi danteschi) spiegato da un'esperienza visiva di cui rimane appena la traccia nelle ombre vestite di tuniche bianche (i chitoni del costume classico). Ma subito l'abbassamento di tono: le tuniche bianche sono come gli impermeabili bianchi di spettatori moderni e anonimi, che invitano il protagonista alla salvezza. E viene però il dubbio che gli impermeabili del sogno nient'altro fossero sin dall'inizio che pepli e chitoni, segni tangibili della messa in scena, di quel teatro ove solo avvengono le catarsi: le Menadi si addormentano, il mondo guarisce e la clemenza e la pace prendono il posto del furore. E anche per il protagonista, non di fronte all'Aeropago ma davanti a un teatro di marionette, si apre una «speranza d'assoluzione»: «Riconobbi allora, o credetti, l'ingranaggio del mio desiderio diviso e del mio sogno di tutte le notti».<sup>68</sup>

Questa pagina, del resto, nasce sicuramente prima del famoso incipit, e forse prima di tutto. Ne dà notizia lo stesso Bufalino quando, durante

<sup>65</sup> Ivi, p. 1200.

<sup>66</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 123 (corsivi miei).

<sup>67</sup> Ivi, p. 124.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

l'intervista rilasciata a Massimo Onofri nel 1988 e poi in quella del 1992, riferisce della difficoltà di stabilire una genesi precisa del romanzo: rievoca, come più su si diceva, la visione dell'*Orestea*, la pubblicazione del racconto siracusano nel 1947 e la sua successiva rielaborazione perché trovasse collocazione in *Diceria*. Ma aggiunge: «Eguale, il capitolo sul ballo di Marta nacque autonomamente, quando ancora non esisteva né il personaggio né la trama del romanzo». <sup>69</sup> Quel breve racconto di viaggio del '47 era già, se pure inconsapevolmente, la prima sequenza di un romanzo che sarebbe approdato alla sua definitiva stesura solo dopo successivi abbandoni, riprese, aggiunte, modifiche. Sarà allora opportuno rivedere l'affermazione di partenza (la sequenza dell'esordio sviluppata in quella dello spettacolo dei pupi), rovesciarla, e prendere atto che è piuttosto l'immagine del cap. XV ad essere ripresa e oscurata nell'incipit. Ciò che però qui importa notare è che la «condizione teatrale» denunciata dall'io narrante sin dall'inizio era già nel primo involontario nucleo del romanzo, e che è il Teatro, come parve a Barthes, a fare della Fotografia un'arte:

Tuttavia (mi pare) non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro. [...] ma se la Fotografia mi pare più vicina al Teatro, è attraverso un singolare *relais* (può darsi che io sia il solo a vederlo): la Morte. Sappiamo qual è il rapporto originale che lega il teatro al culto dei Morti: i primi attori si distaccavano dalla comunità interpretando la parte dei Morti: truccarsi significava designarsi come un corpo vivo e morto al tempo stesso: busto imbiancato del teatro totemico, uomo dal volto dipinto del teatro cinese, trucco a base di pasta di riso del Katha Kali indiano, maschera del teatro Nō giapponese. Ora, è appunto questo stesso rapporto che io ritrovo nella foto; per quanto viva ci si sforzi di immaginarla (e questa smania di *rendere vivo* non può essere che la negazione mitica di un'ansia di morte), la Foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti. <sup>70</sup>

Forse Barthes non era l'unico a vedere quel «singolare *relais*».

### **II.2.c La fotografia dell'invisibile**

Il primo personaggio a ricevere un proprio ritratto in *Diceria dell'untore* è Mariano Grifeo Cardona di Canicarao, ma tutti «lo avevano sempre chiamato il Gran Magro». Il suo soprannome (nessuna indicazione al riguardo è presente nelle *Istruzioni per l'uso*) è forse debitore del romanzo di Honoré de Balzac *Un début dans la vie*, dove Léon Didas y Lora detto

---

<sup>69</sup> Cito dall'intervista del 7 marzo 1992: *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, a c. di M. Onofri, in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 19.

<sup>70</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., pp. 32-33.

Mistigris, da gran manipolatore di proverbi, dice che «Le temps est un grand maigre».<sup>71</sup> Si tratta di un gioco di parole sull'aforisma «Le temps est un grand maître», che Bufalino, prelevandolo dall'autore della *Comédie*, potrebbe avere usato per tracciare un'immagine segretamente doppia e complementare del suo personaggio: da qui emergerebbe un profilo insieme fisico («le lunghissime gambe») ed esplicativo della sua funzione di gran ministro del tempo per gli ospiti della Rocca.

A meglio delineare la figura del Gran Magro sono però alcune immagini, di cui almeno due pertengono alla semiotica della fotografia. La prima è quella delle «lastre d'archivio», ripulite delle tracce di morte «di qualche ignoto defunto»<sup>72</sup> e ora giustapposte a fungere da vetro di protezione per l'albero genealogico posto alle spalle della scrivania dell'archiatra. La quercia, che all'estremità di qualche suo ramo reca i segni di un'antica nobiltà ispanica, testimonia il lavorio dei secoli e la loro corsa verso un presente che poco si addice al «nido d'api, col vocabolo *Uberius* al centro»,<sup>73</sup> posto in alto sul biglietto da visita del medico. Troppe metafore dell'abbondanza e della laboriosità (le api e quel comparativo di *uber* che accresce il rigoglio e l'opulenza) per chi vigila sull'anticamera della morte! Adatte però a proteggere il morto passato, le radiografie, le pellicole svuotate come i polmoni che un tempo ritraevano. Sublime e funebre ironia di chi, avendo perso tutto e conscio d'essere l'ultima fogliolina della quercia – né altre dopo di lui germoglieranno (la moglie lo ha lasciato) –, trova consolazione e riparo in qualche «lampeggio d'antica grandigia, seppure ormai malinconica e torva, come s'addice a un uomo di libri».<sup>74</sup> Facile il rinvio ai fratelli Trao del *Mastro don Gesualdo*. A don Diego:

S'arrampicò tutto tremante su di una seggiola per aprire un armadietto ch'era nel muro, al di sopra della finestra, e ne tirò fuori mucchi di scartafacci e di pergamene [...]. Sul letto era pure sciorinato un grand'albero genealogico, come un lenzuolo: l'albero della famiglia che bagnava le radici nel sangue di un re libertino, come portava il suo stemma - di rosso, con tre gigli d'oro, su sbarra del medesimo, e il motto che glorificava il fallo della prima autrice: *Virtutem a sanguine traho*.<sup>75</sup>

A don Ferdinando:

---

<sup>71</sup> H. DE BALZAC, *Un début dans la vie* (1845), in Id., *La Comédie humaine*, I, «La Pléiade», Paris, Gallimard, 1976, p. 771.

<sup>72</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 14.

<sup>73</sup> Ivi, p. 13.

<sup>74</sup> Ivi, p. 14.

<sup>75</sup> G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, a c. di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992, pp. 156-157.



Un istante, mentre Bianca gli parlava all'orecchio, supplichevole, quasi le spuntassero le lagrime, egli di curvo che era si raddrizzò così che parve altissimo, con un'ombra negli occhi chiari un rimasuglio del sangue dei Trao che gli colorava il viso scialbo.<sup>76</sup>

Quanto alle radiografie, non alla sola ironia è dovuto il loro uso improprio, ma a diffidenza. La circospezione del Gran Magro verso le «gocciolanti pellicole» è però compensata dalla sua fiducia per un più largo spettro di sintomi, ricavabili attraverso una semeiotica plurisensoriale («più sottili spionaggi»: l'orecchio freddo sulle costole di Marta; il battere con le nocche sul torace del protagonista) che sembra rinnegare il primato della vista e della luce (la *fotografia* del corpo mediante i raggi X). In più, non v'è in lui neanche il gusto estetico, direi anzi pittorico, che animava il dottor Behrens nel sanatorio della *Montagna incantata*, il quale esponeva su una parete del suo laboratorio radiologico, esplicitamente descritto come una camera oscura o uno studio fotografico, la collezione delle migliori radiografie eseguite sui suoi pazienti. Pinacoteca di parti anatomiche isolate, ingrandite e poste in sequenza casuale come in un film cubista, un *Ballet mécanique* composto da uno scienziato-artista (Behrens dipinge ritratti a olio) chiuso nella sua caverna.

«Uomo delle caverne» è invece il radiologo Vasquez, ma solo perché traccia a matita i contorni dei vuoti dentro i polmoni raffigurati nelle sue lastre: nessun rimando dunque alla camera oscura come *caverna*.

Le lastre, come si conviene a un'ambientazione del quarantasei, vengono qui giustamente disgiunte dal processo fotografico. Mentre per anni, dal momento della loro scoperta, che viene fatta risalire a circa cinquant'anni dopo quella della fotografia, sin quasi a tutto il primo ventennio del Novecento (*La montagna incantata* è del 1924 e precorre i sette anni precedenti l'inizio della grande guerra), i raggi X vennero assimilati all'istantanea, quasi ne fossero un suo perfezionamento. La qual cosa riceveva peraltro il suo avallo dal fatto che il fisico tedesco Wilhelm Conrad Röntgen, cui si deve la scoperta dei nuovi raggi, fosse un appassionato di fotografia.

È evidente che *Diceria* si collochi ormai fuori da ogni fraintendimento: la radiografia non è più la *fotografia dell'interno dei corpi*, come la si definiva; non più la *fotografia dell'invisibile*, come titolavano quotidiani e riviste già nei primi mesi del 1896. Semmai v'è nel sentimento del suo protagonista, ed è qui forse il segreto omaggio di Bufalino al romanzo di Thomas Mann, un analogo modo di intenderla come cosa intima, e

---

<sup>76</sup> Ivi, pp. 312-313.

consumarla come visione privata ed erotica, la visione di una nudità assoluta, quella di un corpo spogliato della pelle:

Contro ogni creanza e verità io m'ostinavo a presumere d'avere tacitamente stretto patto con lei, e di possederne caparra nella radiografia trafugata che tenevo sotto il cuscino. Questa, mi bastava accarezzarla con un dito, la sera, e ne ricavo un raggricciarsi agrodolce dei nervi, quale dà a taluno la setagloria di un parapioggia, se gli sfiora per caso i capelli. Al punto che quell'esile celluloido, contro cui s'era premuto con forza il suo petto, piuttosto che continuare a sembrarmi, come all'inizio, la tela filata da una tarantola scura, s'era venuta mutando, non meno che quanto o stivaletto, in una sorta di inaudito feticcio amoroso...<sup>77</sup>

Per quanto poco evidenziata in *Diceria*, è chiaro che l'affinità tra radiografia e fotografia risieda nel potere di attestazione identitaria comune a entrambe le tipologie di immagine. Tuttavia, sebbene la lastra fornisca un'immagine altamente fedele e autentica del nostro corpo, nella sua irriducibile singolarità, è più facile e naturale e istintivo sentirsi estranei piuttosto che riconoscersi in essa: non sono io; o meglio, mi appartiene ma non mi assomiglia.<sup>78</sup>

Il fatto è che l'immagine del proprio interno è un'immagine di sé che non si possiede; da qui, in qualche modo, «il valore positivo della malattia come affinamento gnoseologico» e «ricongiungimento della percezione al dato fisico e fisiologico della visione».<sup>79</sup> Tant'è che alla sua prima radioscopia il

---

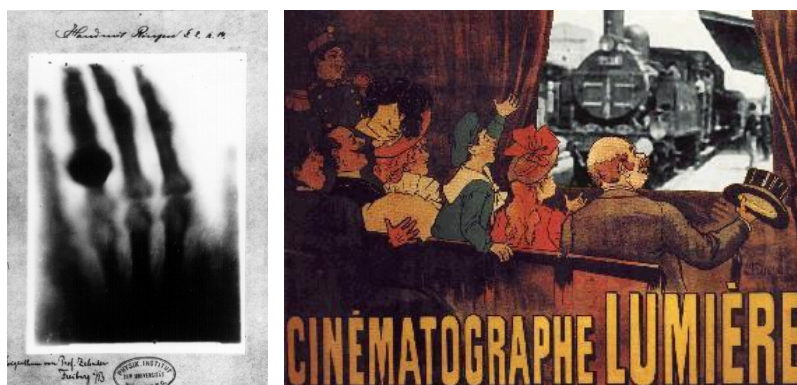
<sup>77</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 55.

<sup>78</sup> Si leggano a questo proposito le riflessioni che Proust attribuisce al suo personaggio-narratore Marcel: «L'immagine che gli altri si fanno dei nostri fatti e nostri gesti non assomiglia a quella che ce ne facciamo noi stessi più di quanto non assomigli a un disegno una cattiva riproduzione [...]. Quella strana bozza che giudichiamo così poco somigliante possiede quindi, a volte, il medesimo genere di verità – non molto lusinghiero, certo, ma utile e profondo – d'una fotografia ai raggi X. Questo, tuttavia, non basta a far sì che ci riconosciamo in essa. Quando uno ha l'abitudine di sorridere nello specchio alla sua bella faccia e al suo bel busto, se gli si mostra la sua radiografia verrà assalito, davanti a quella coroncina d'ossi indicatagli come una sua immagine, dallo stesso sospetto di trovarsi di fronte a un errore che coglie il visitatore d'una mostra il quale, davanti a un ritratto di giovane donna, legge nel catalogo: "Dromedario coricato". Di questo scarto fra la nostra e l'altrui immagine di noi stessi avrei preso coscienza, in seguito, oltre che per me stesso, anche vedendo certuni vivere beatamente in mezzo a una collezione di proprie fotografie che s'erano fatti da se medesimi mentre tutt'intorno spuntavano, con orribili smorfie, immagini di cui, abitualmente, non s'accorgevano affatto, ma che li sprofondavano nello stupore se un caso gliel metteva sotto gli occhi insinuandogli: "Siete voi!"» (M. PROUST, *La parte di Guermantes*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986, pp. 129-130).

<sup>79</sup> E. CAPPELLINI, *Fotografie dell'invisibile. L'immaginario radiologico nel Novecento*, «Intersezioni», Il Mulino, n. 2, agosto 2009, p. 258.

Castorp di Mann esclama: «Dio mio, vedo!».

Seducente è la spiegazione (e filiazione) che Elena Cappellini suggerisce della pagina manniana. Descrivendo l'immagine scarnificata della sua mano destra letta dai raggi X, Castorp riferisce di aver gettato «uno sguardo nella propria tomba», da cui ricava la visione anticipata della decomposizione della carne, l'azione distruttrice del tempo nella morte guardata attraverso una forma viva. Ma quella mano reca un segno inequivocabile: «intorno alla falange dell'anulare era sospeso, nero e isolato, il suo anello col sigillo, ereditato dal nonno». <sup>80</sup> L'immagine – nota la studiosa – corrisponde a quella divulgata trent'anni prima da Wilhelm Röntgen a testimonianza della sua scoperta: la mano della moglie, l'anello all'anulare; unica differenza, la mano radiografata da Röntgen è la sinistra.



Questo particolare, inessenziale per un osservatore moderno e soprattutto avvezzo a perlustrazioni radiografiche, non dovette certo passare inosservato a chi, per l'intero Ottocento, aveva goduto di forme di intrattenimento familiarizzate ai commerci con l'aldilà: le Fantasmagorie di Robertson, le Phantasmagorie catadriottiche di Brewster, il Pepper's Ghost. Quelle spettacolari interferenze tra il mondo dei vivi e il sotto o sopra-mondo dei morti erano però solo l'aspetto in luce di un fenomeno che non aveva mai smesso di produrre curiosità e interesse. Sicché i circoli occultistici e i movimenti spiritisti di fine Ottocento trassero nuova linfa da una scoperta che appariva docile a mostrare la morte nella vita, a darne insomma una così spaventosa previsione. La reazione comune alla vista della mano spettrografata della signora Röntgen fu comunque abbastanza simile a quella dei 35 spettatori presenti alla prima proiezione collettiva dei fratelli Lumière, quando videro avanzare verso di loro un treno in arrivo alla stazione di La Ciotat: secondo la leggenda fuggirono per non essere

<sup>80</sup> TH. MANN, *La montagna incantata*, trad. di E. Pocar, Milano, Corbaccio, 2012, p. 203.

investiti. Era il 28 dicembre 1895; quello stesso giorno Wilhelm Röntgen dava la sua prima comunicazione ufficiale dei raggi X.<sup>81</sup> Parafrasando il titolo (*L'ere X*) di un articolo apparso sul quotidiano «Le Soir» del 5 febbraio 1896, che recava la notizia dell'«incantesimo grazie al quale lo sguardo dell'uomo diviene uguale a quello divino»,<sup>82</sup> potremmo senz'altro dire che quel 28 dicembre 1895 fu il giorno X. Cinema e radiologia, affratellati dalla stessa data di nascita, segnarono il primato indiscusso della vista sugli altri sensi, furono *l'occhio del Novecento*. Nella medicina, in particolare, la superiorità dello sguardo determinò il passaggio dalla sintomatologia all'anatomia.

Tra questi due modi di intendere la medicina, tra gli «spionaggi» plurisensoriali e le indagini dello sguardo, oscilla il Gran Magro. La sua figura, nell'immaginario dell'io narrante, viene associata ora a quella di *Napoleone fra gli appestati di Giaffa*, ora a quella dello scienziato patologo Rudolf Virchow, ora a Jean-Martin Charcot:

Alzavo gli occhi, ne investigavo da capo a fondo l'immagine, dalle spesse lenti verdacee ai borzacchini di capretto nero che gli coprivano quasi gli stinchi. Un vero e proprio dagherrotipo d'epoca: Herr Virchow fra colleghi e studenti nel giubileo della prima lezione; Monsieur Charcot in posa, sulla soglia della Salpêtrière, con le fedine spettinate dal vento...<sup>83</sup>

Gli studi di Charcot molto dovevano alle teorie del medico-mistico del Settecento Franz Anton Mesmer. Le dottrine mesmeriche, mai riconosciute dalla scienza medica, si fondavano sul concetto di «magnetismo animale», un sottile fluido che riempie l'universo e che, laddove risulti carente, può essere opportunamente incanalato con l'aiuto di tecniche molto vicine al futuro ipnotismo, cui daranno il viatico. Charcot trarrà da quelle dottrine l'utilizzo dell'ipnosi come cura, che praticò lungamente alla Salpêtrière, l'ospedale psichiatrico parigino di cui fu direttore a partire del 1862. Lì,

---

<sup>81</sup> Un resoconto più dettagliato su questi temi può leggersi in S. NATALE, *Le spettacolari origini di cinema e radiografia*, «Mondo Nuovo», 18/24 ft/s 2, 2006, pp. 55-62.

<sup>82</sup> Ivi, p. 57.

<sup>83</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 14. Quanto alla posa di M. Charcot «con le fedine spettinate al vento», Antonio Zollino segnala l'intertesto montaliano di *Le occasioni*, *Dora Markus*, vv. 48-50: «uomini che hanno fedine / altere e deboli in grandi / ritratti d'oro» (cfr. *Nuove occorrenze montaliane in Diceria dell'untore*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998, p. 74). E bisognerà pure trovarle nella letteratura, quelle fedine di Charcot, se nell'iconografia che lo riguarda il medico non porta mai le basette lunghe della moda ottocentesca. Appaiono comunque nel romanzo, con una correzione a penna in sostituzione dei più corvini «capelli mossi dal vento», solo a partire dalla stesura D, parziale e intermedia tra la 2B e la 3G, unica datata («Estate '77») tra le sette redazioni.

forse nell'iniziale intento di dimostrare l'esistenza del fluido universale, cominciò a utilizzare la fotografia per immortalare le sue pazienti (Augustine e le altre), per immobilizzare l'isteria «in immagine, là dove l'occhio non era sufficientemente veloce per trattenerne il quadro».<sup>84</sup> L'esito fu il terribile e attrattivo *Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

C'è chi sostiene che sia stato proprio il mesmerismo «a dominare l'immaginario della fotografia ai suoi esordi»,<sup>85</sup> mentre la definizione di fotografia «fluidica» fa riferimento piuttosto alle successive esperienze di mesmerizzazione cui la scoperta dei raggi X diede nuovo impulso. Guarda caso uno dei modelli utilizzati da Bufalino per il suo Gran Magro<sup>86</sup> è proprio un medico fotografo e in qualche modo un medico dell'anima, troppo vecchio per la settecentesca medicina dei sintomi, troppo giovane e dedito allo psichismo per giovare delle possibilità offerte da un tubo catodico (Charcot muore nel 1893).



### ***II.2.d Un romanzo tra vista e visione***

La seconda immagine fotografica legata al personaggio del Gran Magro è quella della moglie, «una siracusana di spaventosa bellezza – si legge nel romanzo –, sulla cui foto sputava, dicevano, tutte le mattine, prima di lavarsi».<sup>87</sup> Conta qui la relazione che il soggetto instaura con l'oggetto

<sup>84</sup> R. PANATTONI e G. SOLLA, *Eccessi di presenza ovvero i corpi delle isteriche*, in G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), trad. it. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova-Milano, Marietti, 2008, p. 12.

<sup>85</sup> A. VIOLI, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 90.

<sup>86</sup> Tra gli altri, e in questo caso per precise note caratteriali, è un personaggio della *Recherche*: «Mi avanzai, raggiunsi accanto al Magro la sedia di prima fila che, in contraddizione coi suoi stessi interdetti di medico (un secondo Cottard, sorrisi fra me, la natura imita l'arte), aveva tenuto in serbo per me» (G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 40).

<sup>87</sup> Ivi, p. 14.

fotografico, non la fotografia in sé ma le pratiche di significazione che essa mette in atto, collegata com'è con il mondo dell'inconscio e del desiderio. Siamo qui abbastanza lontani da Barthes, nel senso che, se pure l'assunto da cui parte il semiologo francese sia quello della presenza ontologica del referente nella fotografia («Si direbbe che la Fotografia porti sempre il suo referente con sé»),<sup>88</sup> sembra qui mancare l'elemento funebre che di solito la contrassegna. E subentra invece l'aspetto feticistico della fotografia come oggetto, la sua qualità perturbante.

Il ritratto fotografico della moglie provoca certamente nel Gran Magro affioramenti di memorie e traumi rimossi dagli strati profondi della coscienza. La relazione che il medico intrattiene con esso è di tale rabbia e aggressività che in un episodio successivo (cap. XIII) si ritroverà il ritratto trafitto al cuore da spilli, come in un rito woodoo. Se v'è in questa fotografia qualcosa che la lega alla morte, lo è però soltanto in quanto ci viene mostrata come «il cadavere di un'esperienza»,<sup>89</sup> in questo caso quella matrimoniale.

L'istinto di morte, la malinconia, il lutto non vanno qui attribuiti al referente della fotografia ma al suo possessore, che ha bisogno di reiterarne la perdita per elaborare il suo lutto o per confermarlo. La fotografia che viene vilipesa e martoriata può assumere un valore terapeutico-catartico, ma in quanto figura di un desiderio irrealizzabile «diventa surrogato di un possesso impossibile della realtà, che può trasformarsi in possessione». L'immagine della bella siracusana assume quindi tutti i caratteri del «feticcio, in cui riemergono le connotazioni magiche e arcaiche del termine (la foto come emanazione del referente reale)».<sup>90</sup> E tuttavia se, come nota Massimo Fusillo, «riattivare la memoria è forse il ruolo che l'oggetto svolge più di frequente in letteratura»,<sup>91</sup> non possiamo fare a meno di notare che, della dialettica tra la memoria il rito e il feticcio, ciò che manca nella pagina bufaliniana è proprio la memoria, cioè l'evocazione di affetti e di eventi che l'oggetto, nella sua funzione sostitutiva del tutto, dovrebbe riattivare. E se il feticcio memoriale, messo in scena sfruttando il meccanismo retorico della sineddoche, non svolge il ruolo che è solitamente chiamato a recitare, è evidente che la sua funzione debba essere un'altra; e forse non è un caso che compaia sempre associato all'albero genealogico del Gran Magro:

---

<sup>88</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 7.

<sup>89</sup> La definizione, citata in R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 46, appartiene a E. CADAVA, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 128.

<sup>90</sup> M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 74.

<sup>91</sup> Ivi, p. 47.

Allora mi distrassi, gironzolai per la stanza, perlustrando, occhieggiando, ora la fogliolina Don Blasco sulla quercia genealogica, ora la fotografia della moglie trafitta da spilli nel cuore [...].<sup>92</sup>

Per la seconda volta l'autore propone lo stesso montaggio: albero genealogico; fotografia della moglie. Le ragioni potrebbero essere quelle dettate da una costruzione che nel linguaggio cinematografico prende il nome di montaggio analitico. Essa consiste nel fare seguire a un piano di insieme una o più inquadrature ravvicinate del medesimo spazio, sì che lo spettatore venga agevolato nella comprensione del profilmico. È evidente poi che a livello concettuale la contiguità delle due inquadrature potrebbe alludere, come più su si accennava, al fatto che il fallimento dell'esperienza matrimoniale non potrà giovare all'infoltimento della chioma dell'albero genealogico del Gran Magro. Nondimeno, la ripetizione della sequenza ci induce a cercare altrove argomenti più probanti, oltre a indicare uno specifico gusto per rispondenze e simmetrie. Bufalino le attribuisce a «un'esigenza di costruzione e di ordine», particolarmente evidente ad esempio nella forma circolare del romanzo, chiuso tra un *incipit* e un *desinit* costruiti entrambi attorno ai motivi del pedaggio e della notte.<sup>93</sup>

Ebbene, se ciò vale oltre che per la buccia anche per la polpa del libro, non può sfuggire, dal confronto tra i due capitoli (il II e il XIII) che contengono la medesima successione di 'inquadrature', un ribaltamento dei rapporti tra i personaggi che ne sono protagonisti: nel secondo, la posizione subalterna del narratore di fronte al suo aguzzino («io anima, lui condottiero e arcidiavolo»);<sup>94</sup> nel tredicesimo, la condanna del medico («“Una cirrosi” disse. “Morirò prima di te”») e, con bella simmetria sintattica, l'assoluzione per il suo paziente («“Guarirai” mi disse. “Ti salverai”»).<sup>95</sup> Dei due personaggi sono ora manifesti i feticci attraverso i quali scelgono di guardare il mondo: una lastra di esile celluloido, per riconoscere nella morte dell'altro la propria vita; una fotografia, per trovare confermato in un pezzo di morto passato la propria morte futura. La radiografia è per l'io narrante un oggetto di culto, mentre oggetto magico-rituale è la fotografia per il Gran Magro. Con un'opposizione che sarebbe certamente piaciuta a Bufalino, ci

---

<sup>92</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 106 (cfr. *ivi*, p. 14). Segnalo inoltre che il particolare della fotografia trafitta da spilli viene aggiunto dall'autore a penna solo nella stesura 2B.

<sup>93</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere* (Taormina 14-16 ottobre 1988), con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale «Agorà», 1989 (edizione non venale), pp. 59-60.

<sup>94</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 15.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 107.

troviamo di fronte a un oggetto della *vista* contro un oggetto della *visione*.  
Si legga l'ultima lettera (1995) dell'autore all'amico Piero Guccione:

Prendo le mosse dal punto più lontano possibile, dai primi documenti di pittura rupestre che ci sono stati serbati in forme di graffiti nel buio delle grotte di Altamira e Lascaux. Il cavernicolo che li incise scelse, come si sa, per soggetto privilegiato gli animali con cui aveva maggior commercio, domestici o selvatici, oggetti di paura o di minaccia: bisonti all'assalto o in fuga, cavalli, orsi, selvaggine varie...

Ora io mi chiedo: l'autore si proponeva di raffigurare un vissuto o una fantasia? Obbediva alla memoria o alla speranza? In altre parole voleva celebrare un successo di cacciatore o immaginava una preda futura, esorcizzandone l'evento? Nel primo caso si avrebbe l'inizio del realismo, nel secondo dell'arte magica e visionaria.

Come vedi, sin dalle origini si affrontano nello spirito umano la vista e la visione: la vista, che significa la coscienza della realtà e la sua traduzione in termini riconoscibili; la visione, che proietta sullo schermo della mente barlumi e schegge di sogni.<sup>96</sup>

Proseguendo nel confronto tra le due sequenze, sarà infine facile verificare come il duello tra i due personaggi si risolva in entrambi i capitoli su due versanti sensoriali differenti. Si propone infatti sin dal capitolo II l'opposizione tra la vista del nuovo arrivato alla Rocca e la percezione plurisensoriale del suo custode:

Spesso, dopo cena, quando fummo diventati amici, me lo vedevo apparire al capezzale, senza camice, in piedi, chiuse sul pomo del bastone due mani di perfida esiguità. Alzavo gli occhi, ne investigavo da capo a fondo l'immagine, [...]. Mi chiedo tuttora cosa cercasse nella mia compagnia, se [...] obbedisse alla professionale curiosità di censire da vicino i progressi del male dentro di me, le crepe neonate, i capisaldi persi, ripresi, ripersi; e tutto questo non su una di quelle gocciolanti pellicole che detestava, bensì attraverso più sottili spionaggi: una veemenza nella tosse che prima non c'era; una nota che la voce avesse improvvisamente fallito o riacciuffato a fatica sull'orlo; un'unghia spaccata, una roseola sul labbro, un lampo di febbre nell'iride.<sup>97</sup>

Ancora più evidente, nella sequenza del capitolo XIII, l'opposizione tra medico e paziente: un po' perché vi si inscena – metaforica diffusa, per la quale non è necessario rinviare a Bergman – una partita a scacchi; ma anche in ragione dei differenti campi semantici in cui si distribuisce il vocabolario

---

<sup>96</sup> La lettera, scritta in occasione della presentazione del catalogo della mostra *I colori del mare* (Conegliano, 1995), cui Bufalino non poté intervenire, è stata pubblicata in *L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Comiso (RG), Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, pp. 27-33. L'elegante volumetto è stato realizzato per la mostra di Piero Guccione *Le peripezie della luce*, che ha avuto luogo presso i locali della Fondazione dal 26 dicembre 2006 al 14 gennaio 2007.

<sup>97</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 14.



usato a definire i personaggi. Eccone un assaggio:

E a questo punto richiuse sugli occhi i macigni delle palpebre, parve assopirsi senza riguardo. [...] Eppure non me n'andai, ero certo che non dormiva ma mi spiava dal suo buio, e aspettava. Allora mi distrassi, gironzolai per la stanza, perlustrando, occhieggiando, [...].<sup>98</sup>

La chiusura degli occhi, le palpebre come macigni, il buio sono in evidente contrasto con l'invadente uso che degli occhi fa il narratore e sembrano confermare ipotesi già altrove avanzate. Rispetto alla percezione dell'io narrante, quella del Gran Magro si configura infatti come un antonimo della vista, e della vista dell'interno in particolare. Del resto basterebbe considerare con quali colori vengono siglati i diversi destini dei due personaggi perché la loro identità ne risulti immediatamente delineata: «una catena uguale di *neri* [...], inaccaduti minuti», il tempo per il Gran Magro dopo la morte; la «*candida*, miracolosa, beneaugurante saliva»<sup>99</sup> che per l'ex «Almaviva tossicoloso» ha preso il posto dell'emottisi. E sarebbe interessante sapere da quale parte della scacchiera giochino i due contendenti: Bufalino ce lo dice, ma a suo modo, dissimulando e occultando gli indizi come la polvere sotto lo zerbino. Tocca fare un po' di pulizia.

Per invitare il suo contendente a giocare un'ultima partita, il Gran Magro lo esorta: «Va' là, ti passerà giocando, togli pure quelle medicine, metti a posto la scacchiera. E prenditi pure la mossa, te la regalo».<sup>100</sup> La regola degli scacchi impone che la prima mossa sia di chi gioca con i pezzi bianchi, quindi è il narratore a usufruire della salutare simbologia di quel colore. Sin qui il suggerimento è abbastanza scoperto, ma il rinvio al *Settimo sigillo* è troppo evidente per non tenerne conto: vince il Magro, con «il più ironico e doloroso dei matti: il matto affogato», e vince la Morte. Entrambi giocano con i neri, ma al narratore di *Diceria* come al cavaliere viene concesso un rinvio.

Non è però ancora tutto. Dall'ultima partita si passi ora alla prima giocata dai due personaggi, quando il protagonista nelle sue sconfitte sul campo bicromo è ancora abituato a vedere «nient'altro che l'imminentissimo *explicit* d'una partita già perduta dentro la mente». Al Magro, che lo ha appena battuto, ribatte: «“È un matto da manuale” spiegavo al mio compagno, rassegnatamente. “Già annunciato; in tre mosse e con sacrificio di Donna, sulla falsariga dell'Immortale di Anderssen, Torneo di Londra di or sono quasi cent'anni. Vorrei solo conoscere, prima di inchinarmi e

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 106.

<sup>99</sup> Ivi, pp. 137 e 134 (corsivi miei).

<sup>100</sup> Ivi, p. 104.

cavarmi il cappello, il nome del vincitore”». <sup>101</sup> Nelle prime due stesure del romanzo la provocazione si concludeva altrimenti: «Vorrei solo conoscere, prima di alzarmi in piedi e salutare, il nome del Bianco», <sup>102</sup> dove l’uso della maiuscola rafforza l’identificazione tra il colore e il giocatore. Dalla considerazione di questa variante mi pare risulti più evidente il rovesciamento finale dei destini dei due personaggi, e il recupero, attraverso la dicotomia tra bianco e nero, della divergenza finale tra chi vede e chi no, tra chi ha gli occhi aperti e chi li tiene chiusi.

Condizioni tipiche legate al ‘nero’ sono naturalmente la cecità e il sonno. Vorrei qui ricordare che nel mito classico Hypnos (il sonno) e Thanatos (la morte) sono fratelli («il sonno è veramente un esercizio di morte», <sup>103</sup> si legge nel *Malpensante*) e, solo per inciso, che lo Charcot cui Bufalino apparenta il Gran Magro praticava ampiamente l’ipnosi sui suoi pazienti.

Quella del medico maldisposto verso le certezze del visibile è figura che si replicherà nell’opera bufaliniana, e sempre innescando lo stesso corpo a corpo con un paziente capace invece di leggergli (vedere) addosso i segni della morte. È ciò che accade in *Calende greche*, quando il protagonista si reca dal proprio medico per raccogliere l’esito di un check-up completo; e mentre quello snobba i cento documenti per l’occhio (tutti terminanti in *-grafie* o *-scopie*), rimpiangendo «le ariose libertà dell’ipotesi» a petto della schiavitù delle «certezze granitiche», <sup>104</sup> questi lo *perlustra*, lo *occhieggia*, formula impietosa la sua diagnosi:

E io frattanto lo studio con la maggiore malizia che posso: quei pomelli color vino, la carotide che pulsa visibilmente, il soffio d’asma che gli strangola le frasi... Ho troppo sfogliato il Dizionario Medico Larousse per non sapere che cosa

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 15.

<sup>102</sup> Si tratta di una variante non segnalata, o solo parzialmente, da Francesca Caputo che riferisce solo del passaggio dal verbo «salutare» alla forma fraseologica «cavarmi il cappello» (cfr. F. CAPUTO, *Note ai testi*, cit., p. 1341).

<sup>103</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell’anno che fu*, cit., p. 1063. E si legga, a questo proposito, ciò che l’autore scrive in un saggio dedicato a una ritornante tematica nella fotografia di Ferdinando Scianna: «Torna in mente l’identità sonno-morte, come nel corso dei secoli l’hanno divulgata i poeti, da Ovidio (“*Quid est somnus nisi gelidae mortis imago?*”) a Petrarca (“Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente della morte”), a Jiménez (“Come impariamo a morire / in te, sonno!”); una identità che, seppure taluno l’abbia respinta, teorizzando la morte come impossibilità definitiva di dormire, lusingò persino Leonardo: “O dormente, che cosa è sonno? Il sonno è similitudine della morte...”» (G. BUFALINO, *Professione: Ladri di luce. Due fotografi siciliani. Ferdinando Scianna, (Lo scippatore dell’altrui sonno, «Il Giornale», 4 giugno 1988), in Saldi d’autunno*, Milano, Bompiani, 1990; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 645.

<sup>104</sup> G. BUFALINO, *Calende greche*, Milano, Bompiani, 1992; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 159.

significano, per non sapere che presto dovrò cercarmi un altro dottore.<sup>105</sup>

Scacco matto. Il re-Gran Magro muore; e anche la regina, «Sua Disgrazia Marta Prima».<sup>106</sup> Mentre il sopravvissuto, in un'altra ripresa dell'intertesto orfico, può recuperare le fila del sogno incipitario: «ora io capivo che il prezzo da pagare era questo: lasciare dietro di me, dopo essermi solo voltato un momento, ogni insalvabile ombra, Sesta, Marta, Euridice, o come diavolo si chiamava...».<sup>107</sup>

E poi la paura di vivere, di affrontare la «discesa fra gli uomini»,<sup>108</sup> una volta tagliato il «comodo cordone ombelicale col sublime».<sup>109</sup> Ancora la metafora teatrale: passare da primattore (malato) a comparsa (la vita attiva). Finisce qui il racconto di formazione. D'altronde il sanatorio è stato il luogo, si è detto sopra, di una storia da palcoscenico, e ora si abbassa il sipario: «il cancello della Rocca mi si chiudeva alle spalle con un silenzio di tenda».<sup>110</sup> Inevitabile ormai l'uscita dalla scena. Portata a compimento l'educazione alla morte (fine della giovinezza), è d'obbligo il ritorno (o l'ingresso) alla vita (adulta): «Uscire mi toccava dalla cruna dell'individuo per essere uno dei tanti della strada»; e tuttavia quel ricordo sarebbe rimasto incancellato in qualche angolo della memoria: «io avrei serbato i miei coturni».<sup>111</sup> L'acquisto morale dell'educazione del narratore è che «la guarigione [è] una caduta e la morte uno scandalo».<sup>112</sup> Il sublime è della malattia (del teatro).

Viene però il tempo, infine, del «*Veni foras*» (*Giovanni*, 11, 1-44), il battesimo d'aria dopo l'asfissia («un sorso lungo di nebbia»),<sup>113</sup> e la consapevolezza che ci si salva per rendere testimonianza.

Da lì a qualche anno un vecchio malpensante se ne lagnerà: «Da Orfeo a Maciste, quanti inutili viaggi all'Inferno».<sup>114</sup>

## ***II.2.e Piccolo dizionario d'immagini***

Tra le immagini omesse dallo studio sin qui condotto ve ne sono alcune che meritano d'essere poste sotto una lente più sensibile. Si tratta di un elenco di voci non sempre immediatamente riconducibili alla visualità, se

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 162.

<sup>106</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 115.

<sup>107</sup> Ivi, p. 116.

<sup>108</sup> Ivi, p. 141-142.

<sup>109</sup> Ivi, p. 139.

<sup>110</sup> Ivi, p. 140.

<sup>111</sup> Ivi, p. 142.

<sup>112</sup> Ivi, p. 139.

<sup>113</sup> Cfr. ivi, p. 141.

<sup>114</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, cit., p. 1110.

pure a essa facciano poi riferimento in ragione del contesto che le ospita. Sono, nella maggior parte dei casi, inquadrature staccate, difficili da mettere in sequenza. Per questo, l'ordine che ho scelto di dare alla loro successione è da vocabolario, un semplice ordine alfabetico. Chiarisco sin d'ora che per l'indicazione delle pagine si farà riferimento al volume I delle *Opere* Bompiani, e che l'eventuale presenza di voci già postillate dall'autore nelle sue *Istruzioni per l'uso* verrà di volta in volta segnalata.

Si comincia dalla lettera C, C come «canzone». Strano inizio per un esile album di fotografie!

### **Canzoni**

p. 27: *Begin' the beguine*.

È un brano di Cole Porter, ma reso popolare nella versione di Artie Shaw. La canzone potrebbe associarsi alla memoria visiva (oltre che musicale) di Bufalino, per via del film *Broadway Melody of 1940*, in cui veniva ballata da Fred Astaire e Eleanor Powell; ma anche, per l'ambientazione al tempo della seconda guerra mondiale, a *Hers to Hold* (*Tua per sempre*) un film del 1943, in cui Deanna Durbin, una delle più popolari star del cinema hollywoodiano musicale, interpreta la canzone con la sua bella voce da soprano leggero. Rimangono da visualizzare le immagini delle donne ai «balconi di lunga luna» e lungo i fiumi al braccio dei ballerini, che il narratore ridesta all'ascolto della canzone. È però abbastanza plausibile che nella rievocazione di questa scena possano avere agito i ricordi incrociati dei film musicali dell'epoca.

p. 65: *Missouri waltz*.

Parte dal ricordo di questa canzone, il racconto dell'infanzia solitaria di Marta in un casello ferroviario. Ma la ninnananna (*Hush a bye my baby slumber time is coming soon*) del Missouri, per il suo tono rammemorante (*When I was a little fellow on my mommie's knee*) e lunare (*While the stars were blinking and the moon was shining high*), potrebbe avere prestato più di una nota alla storia della donna, le cui narrazioni sono più spesso inclini all'invenzione che alla testimonianza. Una spia significativa mi pare possa individuarsi nelle stesse parole che la ballerina usa per descrivere l'esperienza rammemorante di quella stagione della sua vita: «Se chiudo gli occhi, risento i rumori di allora, grilli, foglie al vento, fischi di convogli lontani, tutta una ninnananna, non ne ho avute altre, per cullare la mia contentezza di essere sola e regina in una notte così lunga» (p. 66). In particolare, l'uso della parola «ninnananna» e l'ambientazione notturna dell'episodio richiamano troppo da vicino i contenuti della canzone per non esserne in qualche modo dipendenti.

Non impossibile ma certo abbastanza difficile, peraltro, la diffusione di quel walzer straniero nell'Italia degli anni '30, quando la censura fascista aveva maglie strette per tutto ciò che veniva dall'estero. Inoltre, pur essendo stato pubblicato nel 1914, il brano guadagnò popolarità negli Stati Uniti solo dopo il 1939, tanto che nel '49 divenne canzone ufficiale del Missouri.

Ricavo da questi elementi che il ricordo del brano non possa appartenere all'infanzia di Marta, ma alla memoria del suo autore, che dovette plausibilmente ascoltarlo non prima degli anni '40.

p. 119: *'U sàbbatu si chiama alleria cori / bbiatu cu avi bedda la muggheri...*

È un distico tratto dalla canzone *Ciuri ciuri*, che nelle *Istruzioni* l'autore indica genericamente come «canto popolare siciliano». Altrove preciserà: «Si cantava per i carrettieri che tornavano a casa il sabato sera».<sup>115</sup> Ma si leggano anche, da *L'amaro miele*, gli ultimi tre distici di *Qualche canto mafioso*:

Sabato che m'aspetti alla fontana,  
chi ha detto che ti chiami allietacuore?

Mi ridesse una sposa nelle case,  
pargola e alta, fra lenzuola nuove!

Carro di pomice, carro di torba,  
sotto i tuoi piedi pestami la tesa.<sup>116</sup>

Diffuso dall'altoparlante del lunapark, subentra al canto siciliano «l'irriverenza di un bughivughi», a segnalare la strana commistione di folklore, mediatore forse Pitrè, e modernità pop che caratterizzò gli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale.

### **Cinema**

p. 56: *Amanti senza domani*.

È il primo riferimento esplicito, se non al cinema, a un film. Interpretato da William Powell e Kay Francis, il lungometraggio è del 1932, appartiene cioè a un'epoca del cinema in cui la figura del regista (in questo caso Tay

---

<sup>115</sup> È il lacerto di una lettera di Bufalino indirizzata a Gualberto Alvino, ora in G. ALVINO, *Tra linguistica e letteratura. Scritti su D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, introduzione di R. Galvagno, «Quaderni Pizzutiani IV-V», Roma-Palermo, Fondazione Pizzuto, 1998, pp. 130-132.

<sup>116</sup> G. BUFALINO, *Qualche canto mafioso I*, in *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1982; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 745.

Garnett) era un elemento inessenziale al riconoscimento di un film. E infatti nel romanzo se ne citano solo gli attori. Con analoghe predilezioni sono annotati i lungometraggi nel quadernetto che Bufalino andava redigendo dopo ogni visione, dal 1934 al '55: «I “film visti” da Bufalino sono schedati per star e per studio, più che per autore. [...] L'ordine di questo databank della memoria è estremamente interessante, perché dimostra il tipo di approccio che un certo pubblico, anche intellettuale degli anni Trenta aveva nei confronti del cinema. Un cinema non dove è l'autore *above the title*, bensì la star e semmai lo Studio, dove è essenziale il genere [...] e dunque l'accettazione naturale della “merce” cinematografica, come intrinseca all'industria dell'immaginario».<sup>117</sup> Il film di Garnett tuttavia non compare tra quelli registrati nell'*Indice* bufaliniano, frutto forse di una precocissima visione ovvero di una visione recuperata in anni più tardi. Il «sorridente piagnisteo [di quel] titolo»<sup>118</sup> era però bastato a un altro «immobile pellegrino»<sup>119</sup> e «mangiatore di film»<sup>120</sup> per scrivere all'autore della *Diceria* affettuose righe di apprezzamento: «Dei piccoli segni, piccolissimi, mi dicevano che avevamo letto gli stessi libri, visti gli stessi film (persino il bellissimo e ignoto ai più *Amanti senza domani*). La lettera, custodita presso la Fondazione Bufalino, è datata 25 novembre 1981. Il corrispondente, Attilio Bertolucci.

pp. 69 e 132: *Garance*.

È il nome del personaggio interpretato da Arletty nel film *Amanti perduti* di Marcel Carné (cfr. *Istruzioni per l'uso*). Marta è chiamata così dall'ufficiale tedesco che è stato suo amante: «E lui mi chiama Garance...». Lo racconta, se pure ancora parzialmente, al suo accompagnatore usando il tempo presente, come stesse raccontando la trama di un film. Eppure quel film né Marta né il suo ufficiale hanno potuto vederlo: *Les enfants du paradis* (questo il titolo dell'originale francese) è del 1945, troppo tardi per

<sup>117</sup> V. ZAGARRIO, *Certe fatue schegge di luce. Bufalino tra letteratura e cinema*, in G. BUFALINO, *L'enfant du paradis. Cinefilie*, Comiso, Salarchi Immagini, 1996, p. 17.

<sup>118</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., p. 56.

<sup>119</sup> È di Elena Salibra (*Tempo e memoria nel primo Bertolucci*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice, 1985) questa definizione di Attilio Bertolucci che così bene si attaglia anche a Gesualdo Bufalino.

<sup>120</sup> Traggo questo epiteto da A. BERTOLUCCI, *Confessioni di un mangiatore di film*, 30 agosto 1978; ora in ID., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a c. di G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, pp. 139-140. Per il quale mi permetto di rinviare al mio *Attilio Bertolucci: confessioni di un mangiatore di film*, in AA.VV., *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, a c. di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, pp. 255-276.

due amanti – lui tedesco, lei kapò – nell’Italia occupata dagli alleati. Se non proprio tutto, Marta qualcosa deve pure averla inventata: «Non è vero nulla, [...] ti ho raccontato la vita di un’altra». L’anacronismo si fa però più evidente quando, quasi alla fine del romanzo e dell’estate del ’46, da un mazzetto di foto che ritraggono la donna, il narratore ne isola una «dove era lei sulle ginocchia di un *oberleutnant* in uniforme, con una dedica dietro “a Garance”, firmata Von Tizio o Von Caio». La testimonianza dell’amore con il tedesco male si accorda al nome della protagonista di un film ancora da fare. È questo uno di quei casi, peraltro frequenti in *Diceria*, in cui si trovano, coesistenti e stratificate, le esperienze e la cultura (visuale e non) del suo autore fino alle soglie degli anni ’80. «Non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui»: caddero già altri, prima di lui, in simili sviste.

p. 82: *Riessere*, this is the question.

Si espongono, in questa pagina, le «strategie» della memoria: la memoria volontaria («bracconiere di ricordi»), l’incompiutezza delle illuminazioni («bagliori di luce e ombra»), il miraggio del tempo ritrovato («il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere»). Infine, la memoria trova la sua metafora nel «cinema» come flusso di immagini «sotto le palpebre»; e tuttavia, per quanto quelle immagini si vogliono trattenere, «il cinema si cancellava a vista d’occhio».

p. 88: *Giocai con lei a seguire un uomo*.

Il gioco, inventato da Marta, trova un complice nel narratore: è il gioco del pedinamento, la loro deriva per le strade di Palermo. È questo un procedimento tipico del cinema e ampiamente adottato dalla coppia Zavattini-De Sica. Sarà riadottato da Bufalino in un racconto di *L’uomo invasivo*,<sup>121</sup> dove il protagonista, pedinatore per professione servito dalla sua «minuscola sparaluce», riconduce esplicitamente la sua opera di spionaggio a una narrazione foto-cinematografica: «ero insieme un confessore di coscienze e un regista di destini, un globe-trotter e un dio». Pedinare è come andare a teatro, come assistere a una matinée senza repliche. Ma il pedinatore ha un vantaggio sui comuni spettatori: «d’inquisire più da presso, finché il sipario rimanga levato questo popurrì d’ombre che s’ingarbuglia sul muro della caverna. Investigare non significa forse cercare di vedere, di sapere di più?».<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Se ne faceva già menzione in G. TRAINA, *Un palcoscenico di voci soliste. I personaggi in Diceria dell’untore*, in ID., «*La felicità esiste ne ho sentito parlare*», cit., p. 31n.

<sup>122</sup> G. BUFALINO, *Il pedinatore*, in *L’uomo invasivo*, cit., pp. 481 e 483.

p. 129: *Bianchi e neri di una pellicola muta*.

Marta è morta e ritorna la luna funebre filtrata dalla memoria cinefila: le sue luci e le sue ombre costruiscono a forza di bianchi e di neri il film intermittente delle prime ore del lutto, ricco di dettagli distraenti, simili a intermittenze del cuore: un ragazzo, una barca in secco, il vento, una voce.

Nelle righe successive, infatti, si registra una nuova ripresa del cinema come metafora della memoria e del ricordo come fotogramma: «Delle ore che seguirono (che setaccio strano è la mente, come sceglie a caso quando ricorda!) mi restano solamente fotogrammi a pezzi, una specie di album incarbonito» (p. 130). Dove anzi, a giudicare dalle varianti, si sarebbe operato un leggero spostamento dal cinema alla fotografia, se in una precedente stesura, l'apposizione («una specie di album incarbonito») era una similitudine dal sapore più spiccatamente cinematografico: «come in un film censurato e per di più proiettato con le bobine scambiate».<sup>123</sup>

p. 132: *Così s'osserva in lor lo contrappasso*.

Declinato alla 3<sup>a</sup> persona plurale, il verso dantesco (*Inf.* XXVIII, 142), posto a commento dell'incenerimento degli oggetti e delle foto di Marta (tra esse la foto con la dedica «a Garance» di cui si è già detto), rinvia ovviamente al camino del lager schivato dall'ebrea. La scena però ricorda molto da vicino l'ultima sequenza di *Quarto potere* (1941), quando, fallita l'inchiesta per la soluzione dell'enigma di «Rosebud» e sfumata anche la possibilità di ricomporre in un'unica immagine la multiforme personalità del defunto cittadino Kane, molti degli oggetti che ne avevano accompagnato l'esistere, un ciarpame di ricordi personali in mezzo a tonnellate di opere d'arte, vengono bruciati. Ridotti a una colonna di fumo, quegli oggetti, slittino compreso, non possono più parlare né fornire tessere per ricostruire il puzzle. In questo senso la morte è l'origine e il punto di arrivo del film di Orson Welles, anche quello (come *Diceria*) un'opera prima. Da questo confronto pare meglio definirsi il personaggio di Marta che, al pari di Kane, si rivela infine nient'altro che un simulacro, un caos di apparenze. All'ultima sequenza di *Quarto potere* fa peraltro esplicito riferimento il narratore di *Calende greche* nel suo *Consuntivo*: «Si liquidi, via! Non resti più niente dite, di quel pugno di miserabili te, dei soli e lune, sonni, delizie, disperazioni, di quel pugno di miserabili inezie che ti abitano, per pochissimo ancora, dietro la fronte. Più niente, salvo il nome, il soffio di

---

<sup>123</sup> Cfr. F. CAPUTO, *Note ai testi*, cit., p. 1337.



nome, che sappiamo io e te, che ci piace nascondere, come in quel film, dentro tre sillabe: *Ro-se-bud...*».<sup>124</sup>

Come per Charles Foster Kane, come per l'io, tu o egli di *Calende greche*, la storia di Marta finisce senza scioglimento del suo mistero.

### ***Estate***

pp. 53-54: *I giorni dopo la morte del frate furono di fuoco.*

Comincia con il capitolo VIII il tema dell'estate siciliana, scandita come una prosa alcyonia negli altri suoi momenti di declino (cap. XIV) e di fine (cap. XVI).

pp. 109-110: *Lettore, ti è mai capitato...*

L'interlocuzione al lettore apre a un'immagine: quella di chi sta sulla scala mobile di una Rinascente e vede, approssimandosi all'arrivo, l'assottigliarsi e sparire dei gradini. La metafora si scioglie in una similitudine: «così i giorni di quell'estate» mediterranea, giunta al suo agosto («*Agustu è capu d'inviernu*»). Per indicare il suo declino soccorre, insieme all'antico detto, un dannunzismo («nei nostri lini leggeri») e forse, se pure rovesciati, i versi conclusivi della montaliana *Di un Natale metropolitano* (da *La bufera e altro*): «il tardo frullo / di un piccione incapace di seguirti / sui gradini automatici che ti slittano in giù...».<sup>125</sup>

pp. 132-133: *È piovuto, ecco dunque l'autunno.*

Fine dell'estate, ecco la stagione dei morti; e la «soddisfazione delle radici dentro la terra bruna e bagnata», a consolazione del sotterramento di Marta.

### ***Finzioni***<sup>126</sup>

pp. 85 e 89: *Che copertina di eleganze, pensai, sopra un tale quaderno di escreti e fradici stagni.*

---

<sup>124</sup> G. BUFALINO, *Calende greche*, cit., p. 186.

<sup>125</sup> Il richiamo, non del tutto convincente, è di A. ZOLLINO, *Nuove occorrenze montaliane in Diceria dell'untore*, cit., p. 78.

<sup>126</sup> Oltre alla spiegazione fornita in epigrafe, tratta dal Tommaseo-Bellini, nelle *Istruzioni per l'uso* Bufalino precisa ulteriormente il titolo del romanzo: «“Diceria” vale racconto, dettato, monologo con in più una insinuazione di scarsa credibilità, come di uno sproloquio mormorato all'orecchio». In tali insidie rientrerebbero quindi anche le anacronie da me segnalate alla voce *cinema*. Per una più esaustiva disamina del titolo, con particolare riguardo al termine «diceria», cfr. G. PITROLO, *Gli inventati ricordi di Gesualdo Bufalino: l'ambiguità e la memoria in Diceria dell'untore*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore*, cit., pp. 62-66.

È qui il motivo dell'attrazione-ripugnanza dei corpi unito a quello delle finzioni di Marta: ora la regina delle fate Titania (Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate*), ora Peri (personaggio della mitologia persiana, diffuso nella letteratura e nel teatro liberty europei). Nelle *Istruzioni* Bufalino descrive questo secondo personaggio come «l'eterea protagonista di un balletto dell'Ottocento», facendo quindi riferimento al libretto di Théophile Gauthier per le musiche di Friedrich Burgmüller. Sarei invece più propensa a identificare questo personaggio con quello più famoso del poema danzato *La Péri* (1911) di Paul Dukas, il cui intreccio servirebbe con temi più pertinenti il romanzo. Lì infatti il giovane principe persiano Iskander va alla ricerca del fiore dell'immortalità, ma a guardia del prodigioso fiore trova la Péri. L'attribuzione a Dukas pare trovare conferma nel fatto che il suo poema danzato, entrando nel repertorio dei *Ballets Russes* di Diaghilev avrebbe dovuto essere interpretato da Vaslav Nijnsckji, per il quale Leon Bakst aveva già disegnato i costumi. E Nijnsckji è il ballerino la cui danza «descritta in un bozzetto giovanile diventa danza di Marta nella *Diceria*».<sup>127</sup> Mi sforzo infine di dare ulteriore credito a questa ipotesi, ricordando che la musica di Dukas riceveva proprio alle soglie degli anni '40 l'apprezzamento di Walt Disney, il quale utilizzò il poema sinfonico *L'apprendista stregone* del compositore francese per musicare l'omonimo episodio del film *Fantasia* (1940).

Di queste finzioni, in cui mescola la sua competenza di donna di spettacolo e di consumatrice di cultura popolare (cinema, canzonette, ecc.), Marta nutre la sua disordinata conversazione. È una «detronizzata dama di cuori» adusa a «monologazioni orecchiabili e artificiate, le stesse che amiamo nei dischi o nelle querimonie dei poeti», «trucioli d'oro finto». Il narratore sa che non le si addicono i nomi di Sirena né di Cariddi (non è, non è più una *femme fatale*): «è solo una poveraccia al bando, una famelica solitudine che *gli* tossiva vicino».

pp. 93-98: *Non mi piace il mio nome*.

Marta sogna altri nomi: Isadora (Duncan) o Fanny Elssler, due danzatrici; oppure Berta, protagonista di un romanzo che per errore attribuisce a Körmendi. L'autore di quel libro, ci avverte Bufalino dalle *Istruzioni*, è Schnitzler; il suo titolo è *La signora Berta Garlan*, di cui Marta fallisce il senso, oltre che l'autore, e anche la trama, poiché la protagonista è vedova e provinciale, quindi non tradisce il marito e non va al Prater la

---

<sup>127</sup> G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 54. Per questo tema, sul quale viene rilevata la forte ascendenza proustiana, cfr. M. PAINO, *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle Mille e una notte nel Novecento italiano*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004, pp. 126-128.

domenica. Poi racconta la sua vita (romanzata?) di essere di fuga, forse ebrea, amante di un nazista, ricercata dai partigiani, sottoposta a tonsura, infine tisica. C'è però, mi pare, in questo racconto un altro ricordo visivo successivamente sedimentato nell'autore, quello che nel '59 un'attrice francese, anch'essa in fuga, rivivrà narrandolo a un occasionale amante nella città di Hiroshima. A Nevers giovane, a Nevers folle d'amore per un tedesco, a Nevers attaccata a lui mentre muore, a Nevers sottoposta a tonsura e a Nevers nascosta al mondo. Il film è *Hiroshima mon amour*, uno straordinario esempio di adozione di *immagini-tempo*, come le chiama Deleuze, intendendo con questa definizione quelle immagini-ricordo che si giustappongono alle immagini del presente con raccordi deboli, che vengono generate da un personaggio veggente e che generano ambiguità e indecifrabilità del reale. Resnais è un maestro nell'unire tempo sensibile e tempo della memoria. Quanto a Bufalino e al montaggio che adotta in questo tratto di narrazione, si legga il passo in cui Marta, dopo aver camminato furtiva fra la gente, ritorna alla sua sistemazione di fuggiasca:

Finché poi, rincasando alla sera, lui, Andrea, mi aspettava sulle scale, seduto su un gradino, e si baciava, come quel giorno nel bosco, labbro con labbro. Si faceva da lato, stringendosi al muro, per lasciarmi passare, ma esitando, come se appena all'ultimo momento, per un ritegno improvviso, avesse rinunciato a parlare. Solo nell'atto di girare la chiave nella toppa, mi lasciavo convincere di non averlo visto, senza per questo voltarmi a cercarne la controprova sul pianerottolo vuoto (pp. 97-98).

Siamo ben oltre la situazione ottica pura della «glaciazione neorealista», che pure è alla base della fondazione del cinema moderno. Qui è piuttosto un'immagine cristallo (mi muovo ancora dentro le definizioni di Deleuze), cioè un'immagine doppia per natura, nella quale l'indistinguibilità tra attuale e virtuale, presente e passato, reale e immaginario, vero e falso non si produce nella mente dello spettatore o del lettore, ma è un vero e proprio carattere oggettivo di questo tipo di immagini. L'immagine-cristallo rappresenta dunque «questo punto di indiscernibilità, cioè la coalescenza tra immagine attuale e immagine virtuale, l'immagine a due facce, attuale e virtuale insieme».<sup>128</sup> È questa scissione e insieme questa coalescenza che si vedono nel cristallo, il quale «non cessa di scambiare le due immagini distinte che lo formano, l'immagine attuale del presente che passa e l'immagine virtuale del passato che si conserva»:<sup>129</sup> il presente a Hiroshima e il passato a Nevers; l'immagine attuale (anche se in *flashback*) del

---

<sup>128</sup> G. DELEUZE, *Cinéma II. L'image-temps* (1985), trad. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2006<sup>6</sup>, p. 83.

<sup>129</sup> Ivi, p. 96.

presente da fuggiasca di Marta e il passato virtuale di un uomo amato e morto che si conserva. Nel cristallo il tempo che si vede non è mai cronologico. E così mi pare sia anche per Bufalino, nella costruzione della sua pagina e in quella dei suoi personaggi se, come dichiara in un'intervista, Marta e il Gran Magro sono «cocktails di ricordi».<sup>130</sup>

Alta è peraltro la consapevolezza che Gesualdo Bufalino aveva della novità di questo linguaggio, se negli appunti che redigeva negli anni '60 per un cineclub di Vittoria scriveva:

Questo film non è per spettatori comuni, abituati al cimento cinematografico di tipo tradizionale. Il passaggio frequente dalla realtà alla rievocazione, e viceversa, l'intersecarsi dei due piani di irrealtà (Hiroshima e Nevers), del presente e del passato, creano un certo disorientamento. Si tratta di un linguaggio cinematografico nuovo che fa pensare alla poesia lirica moderna, coi suoi fulminei accostamenti di immagini lontane, e non più al romanzo di tipo ottocentesco, come il 99 per 100 dei film che si vedono nelle sale cinematografiche, oggi. Si tratta comunque di un'opera cerebrale, ricchissima di fermenti letterari e poetici, anche se di difficile lettura.<sup>131</sup>

p. 112: *La mia ciarliera Sciarazada*.

Precisa l'autore nelle *Istruzioni*: «Sciarazada è la narratrice delle *Mille e una notte*.<sup>132</sup> Anche lei racconta per rinviare un'esecuzione». Ma oltre che narratrice di finzioni (come già sopra), Marta sembra lei stessa una finzione: «Noi due così insoliti, lei specialmente, che pareva uscire da un libro, inventata». E forse, inventata e menzognera, pare dirci il suo autore, è tutta la storia, se fra i titoli scartati di *Diceria* figurano *Falsa testimonianza* e *L'obolo falso*.<sup>133</sup> Più oltre il divario stesso città/campagna (Marta propone una gita fuori città) sembra porsi come opposizione finzione/realtà. Giunti a un corteo che si muove verso un feudo da occupare, i personaggi si chiedono se quella sia finzione o sia finzione la loro vita di reclusi fuggitivi. Il narratore conclude che sono come «pesci dentro la boccia» (immagine che non esclude un intertesto cecchiano). Marta obietta che la morte dovrebbe fare i moribondi più veri dei sani, mentre il narratore ribadisce che la morte dei dotti è nutrita di finzione, di libri, di vanità, come tutte le cose dei dotti. Dopo una pausa (la tosse offre la tregua narrativa necessaria all'enfasi del personaggio), Marta espone la rivendicazione dell'unicità della sua morte.

---

<sup>130</sup> F. MAMMANA, *Bufalino: voler così bene alla vita da essere «intimo della morte»*, intervista a Gesualdo Bufalino, «Giornale del Sud», 14 ottobre 1982.

<sup>131</sup> Per una più approfondita analisi di questi materiali rimando al cap. V del presente lavoro.

<sup>132</sup> Belle e dense pagine sull'intertestualità tra *Diceria* e le *Mille e una notte* si possono leggere in M. PAINO, *L'ombra di Sheherazade*, cit., pp. 113-143.

<sup>133</sup> Cfr. F. CAPUTO, *Note ai testi*, cit., p. 1330.

La conversazione, più volte interrotta, corre per tutto il capitolo. Alla fine il narratore aderisce volontaristicamente alla verità del contadino in cerca di terra, cioè alla verità visibile: «“Credi agli occhi soltanto” mi risposi in silenzio».

### ***Flashback e Flashforward***

p. 99: *Ora io so – ora che Marta è scomparsa...*

Una prolessi dentro la lunga analepsi che è il romanzo e nella quale si aprono, come ferite, altri flashback: «dal suo passato [...] ritagliava senza farlo apposta talune privilegiate sequenze, mentre respingeva con tutt'e due le mani in un ripostiglio della coscienza il prima, il dopo, il perché». Se la parola «fotogrammi» rinvia a un universo filmico, c'è da credere che Bufalino, come il suo personaggio, non amasse il cinema della continuità.

### ***Istantanee***

p. 119: *La passeggiata del sopravvissuto.*

Potrebbe intitolarsi così questa pagina, in cui tra le prime notazioni troviamo l'uso della parola «mafia» nel senso originario, ricordato anche da Pitrè: «la tenera mafia degli occhi» delle ragazze nel giorno di festa, cui corrisponde «l'alterigia del passo». E ancora altri «scorci e lampi di esistenza immediata» (il commercio dei lupini, il gioco infantile delle biglie): apparizione, luce, istantaneità. Il campo percettivo della vista pare alludere alla sottesa analogia passeggiata/fotoreportage per l'attenzione al dettaglio e all'episodio. La festa e la vita ordinaria vengono catturate da rapide istantanee.

### ***Lettere e messaggi***

p. 23: *Una filza di lettere con date fittizie, da spedire una alla volta due volte l'anno.*

Si fa qui riferimento ad Angelo, il moribondo che incarica suor Tarcisia di spedire lettere alla madre anche dopo morto. La pagina ovviamente rinvia alla Elsa Morante di *Menzogna e sortilegio* (le finte lettere del defunto Edoardo ad Anna, scritte e lette da Anna alla madre di Edoardo), solo con la duplicazione dei defunti («queste inferie di un morto a una morta, che nessun postino potrà mai restituire al mittente»). È l'occasione di un paio di frasi gnomiche, la seconda delle quali da riferire a leopardismo: «ma fra noi vivi che ci scriviamo, le parole servono forse di più? Ed è poi sicuro che sia suono la vita e silenzio la morte, e non invece il contrario?».

p. 62: *Pensavo di affidargli la lettera che avevo scritto alla donna la notte prima.*

L'affidatario di questa lettera è il piccolo Adelmo, promosso a «messaggero d'amore». La sua condizione di incurabile, come quella di povero del dodicenne Leo nel romanzo di Hartley (*The Go-Between*, 1953) e poi nel magnifico film di Losey (1970), gli lasciano l'agio di andare dove altri sarebbero impediti o sospetti. Anche quel romanzo e insieme il film che ne è stato tratto dal più proustiano dei registi statunitensi sono opere sulla memoria, anch'essi frutto di «un bottone» premuto a caso «nella macchina del ricordo»: «Il passato è una terra straniera; fanno le cose in modo diverso laggiù».<sup>134</sup>

### **Melodramma**<sup>135</sup>

p. 44: *Almaviva tossicoloso*.

Il Gran Magro chiama così il narratore. Nelle *Istruzioni* Bufalino mette a nudo l'intertesto melodrammatico: «Almaviva è il conte seduttore del *Barbiere di Siviglia*». Si ricordi in aggiunta che il titolo originale dell'opera di Rossini-Beaumarchais era proprio *Almaviva, o sia l'inutile precauzione*.

Segnalo che nella prima stesura il narratore veniva apostrofato come «bellimbusto tossicoloso», corretto a penna sulla seconda stesura (2B) con «Casanova tossicoloso», che servì probabilmente da tramite per l'epiteto rossiniano, sovrascritto nelle stesure C e D, e definitivamente accettato in F.

p. 18: *Infine il sanatorio sprofondava nella tenebra [...] vecchia tartana in disarmo*.

Perché proprio una tartana? Zollino collega il termine alla tematica memoriale dei morti già nelle *Occasioni, Vecchi versi*, vv. 51-55: «vive d'una / vita che disparì sotterra: insieme / coi volti familiari che oggi sperde / non più il sonno ma un'altra noia; accanto / ai muri antichi, ai lidi, alla tartana».<sup>136</sup> E tuttavia, l'imbarcazione potrebbe alludere, per il tramite di un verso del libretto di Giacosa e Illica («Poscia a Civitavecchia, una tartana, e via pel mar!»), a un luogo dell'atto terzo della *Tosca* di Giacomo Puccini. Il possibile intertetto peraltro troverebbe conferma nell'accomunante tema della fuga o del desiderio di fuga, dalla Rocca come da Castel Sant'Angelo. È lì infatti che nel terzo atto dell'opera, dopo la sua aria più nota (la

---

<sup>134</sup> L.P. HARTLEY, *Messaggero d'amore*, Roma, Nutrimenti, 2012, p. 11. In merito alla figura del piccolo Adelmo fa un rapido accenno al romanzo di Hartley come al film di Losey G. TRAINA, *Un palcoscenico di voci soliste. I personaggi in Diceria dell'untore*, cit., p. 22.

<sup>135</sup> Per ulteriori rimandi al repertorio operistico rinvio a M.R. DE LUCA, *Fra musica e scena evocativa in Diceria dell'untore*, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, cit., pp. 29-45.

<sup>136</sup> Cfr. A. ZOLLINO, *Nuove occorrenze montaliane in Diceria dell'untore*, cit., p. 74.

romanza *E lucevan le stelle*), Floria Tosca prospetta all'amante Mario Cavaradossi la fuga in mare con una tartana dopo la finta fucilazione.

p. 82: *Madamina, il catalogo è questo*.

Così Bufalino: «è il catalogo delle conquiste di Don Giovanni recitato da Leporello (Mozart-Da Ponte, *Don Giovanni*, 1, 5)».

p. 99-100: *Crepacuore e teatro*.

Si mescolano nel racconto di Marta che li dosa come un'attrice (o cantante) sulla scena. L'intertesto melodrammatico e pucciniano, già adombrato nella citazione della «tartana», si fa più evidente nella riconsiderazione dell'assolo da soprano appena concluso dalla donna, e dell'abito da eroe che la sua aria gli ha cucito addosso: l'amante tedesco è paragonato a Cavaradossi (ancora *Tosca*) per via della morte per esecuzione. Ma Cavaradossi era liberale.

### **Morte**

p. 68: *Palazzo Sclàfani, e l'affresco che parlava di noi*.

Il dipinto, come postilla l'autore, è *Il trionfo della morte* d'ignoto quattrocentesco. Salvatosi ai bombardamenti del '44 fu staccato e spostato da palazzo Sclàfani per essere poi posto a palazzo Abatellis, dove venne restaurato.<sup>137</sup> La centralità di questo affresco, le cui immagini ritorneranno ancora in *Diceria* («“La morte” volli scherzare “non è un signore, ma una dama senza naso...”», p. 93), è spiegata con molta chiarezza da Bufalino nelle *Istruzioni per l'uso*, nel paragrafo intitolato *Idea del libro*. Qui, insieme ai versi del poeta arabo Ibn Zafar, quelle immagini vengono ricordate come elemento germinativo del romanzo: «Ebbene, forse il libro è nato dal ricordo di questi versi, in cui si mescolava un'immagine di sfacelo a un'immagine di fulgore; forse dal ricordo del *Trionfo della morte*, ora a Palazzo Abatellis, a Palermo, rimasto salvo miracolosamente sotto le bombe del '44» (p. 1299).

---

<sup>137</sup> Rimando per questi argomenti alla bibliografia e alle ottime considerazioni di M.G. CATALANO, *Il sentimento del colore. Gesualdo Bufalino e le arti figurative*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Filologia moderna, XXII ciclo, a.a. 2008-2009, pp. 35-45.



p. 113: *Un'agave che ci apparve d'improvviso [...] ci fermò.*

È qui ricordato il simbolismo funebre dell'agave, che ha una sola stagione di fioritura prima di morire: un presagio durante la fuga, l'ultima, di Marta. Che si appresta a spegnersi e a essere dimenticata dal sopravvissuto.

p. 128: *Il colore portentoso del sangue.*

Già a chiusura del capitolo XV i «frettolosi splendori» della festa si chiariscono essere stati – apre così, in dissolvenza narrativa, il XVI capitolo – «l'ultimo sorso di luce per Marta». E dopo la luce, ultima e fugace, sopravviene il nero della sera e di un mare nemico. Il lettore è ormai dentro la morte della donna, che si manifesta con il rosso portentoso della prima emottisi. Da qui forse l'incongrua apparizione notturna del demone meridiano («il silenzio che accompagna le imboscate di mezzogiorno») che suscita nel narratore il sentimento di una terribile imminenza. E la morte, come una diga che cede sotto la pressione di «un sangue immenso», dilaga e allaga tutto. È una morte liquida, quella di Marta, montata alla maniera di Éjzenštejn, con l'impiego dell'inserito extradiegetico che, essendo espressione diretta dell'istanza narrante, assume la funzione di commento. Bufalino adotta un montaggio intellettuale, alternando inquadrature di morte a potenti immagini d'acqua: «alluvione», «zampillo», «cateratte», «diluvio». Il sangue «allagò le lenzuola», e Marta (nel cap. XVII) è già un'«annegata».

p. 136: *Morì il Gran Magro, infine.*

La sfilza dei recenti caduti alla Rocca, e infine la morte (teatrale, come quella di un eroe dei pupi?) del Magro. A lui la Signora senza naso lascia sulle labbra un ghigno e un verso della *Chanson de Roland*: «Già sente Orlando che la vista ha perduto» (CLXX, 2297-311).



### **Sanatorio**

pp. 18-19: *La cineclubica nave di Nosferatu*.

«Cineclubica» e «Nosferatu» sono due parole che portano al cinema: «*Nosferatu* è il film di Murnau (1922) visibile ormai solo nei cineclub», scrive Bufalino nelle *Istruzioni*. Ma quel segnale è tanto esibito da sembrare un depistaggio.

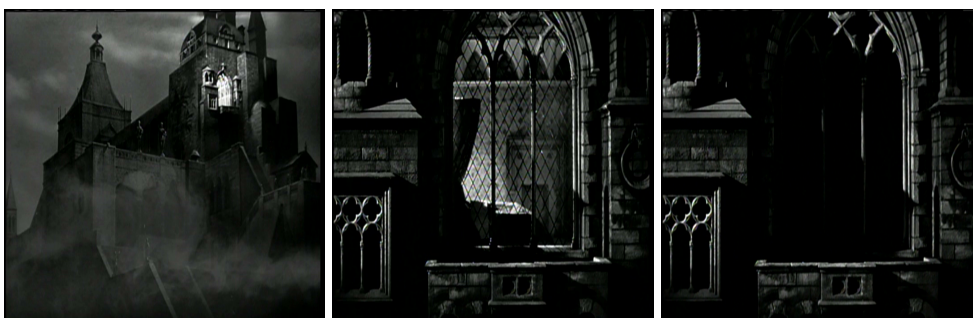
Pertinente al campo metaforico del mito è l'immagine del sanatorio sulla Rocca come una tartana-arca sopravvissuta al diluvio. Ovviamente qualsiasi sanatorio novecentesco rimanda a un intertesto manniano (*La montagna incantata*). Qui, in più, c'è la metafora del sanatorio-nave (e della nave invasa dai topi), che è insistita per tutto il secondo capitolo e, con riprese sparse, fino all'ultimo: «vecchia arca in disarmo», «carena di bastimento [...] col suo carico d'annegati». Il dato su cui vorrei soffermarmi è però quello delle luci che vanno via via spegnendosi alla Rocca. La scena è quindi notturna. Posto com'è all'inizio della narrazione, questo particolare sembra potere alludere a un preciso ricordo cinematografico, e non a quello espressionista e cineclubico segnalato, ma ad altra sequenza, anch'essa notturna, anch'essa illuminata da una finestra che si spegne, anch'essa incipitaria. Ne affido la descrizione a un bel passo di Fernaldo Di Giammatteo:

La macchina da presa non ha fatto in tempo a registrare il divieto che già si arrampica, di dissolvenza in dissolvenza, sulla rocca del castellaccio, penetrando nelle reti e nelle cancellate, costeggiando una grande K in cima ad un portale, sorvolando gabbie, ferri di gondole e altre carabattole, per arrestarsi davanti a una grande trifora illuminata. Alla perentoria affermazione del divieto succede la sua morbida negazione. [...] La luce della finestra si spegne.<sup>138</sup>

Come non rivedere in queste parole la straordinaria sequenza d'esordio di *Quarto potere*. È un graduale sprofondamento «nella tenebra come in una coltre di pace» la lenta scalata al maniero di Xanadu (Candalù nella versione italiana), una creazione gotica su una rocca come, per puro capriccio e non per banale necessità storica, la volle Welles; gotica all'ennesima potenza e straordinariamente somigliante al castello della regina cattiva della *Biancaneve* disneyana, realizzata appena tre anni prima negli stessi studi.

---

<sup>138</sup> F. DI GIAMMATTEO, *Quarto potere (Citizen Kane)*, in ID., *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema*, Torino, Utet, 2004<sup>6</sup>, p. 138.



Anche nel film di Welles una finestra che si spegne equivale a una chiusura di portone; dietro c'è la morte, sia essa in attesa o che abbia ultimato il suo lavoro. Fuori, come recita il sogno del protagonista di *Diceria* accoccolato nella sua «muda di moribondo», è «una strada color cenere, una latomia in rovina, dove fra erbe e pietre confusamente crescevano alberi». Il percorso è ora a ritroso, dalla Rocca verso l'esterno, come è nella scena conclusiva di *Citizen Kane* o come era stato tante volte negli occhi di Gesualdo bambino il «leggendario reame dei marchesi di Canicarao». <sup>139</sup> Inquadratura dopo inquadratura, dissolvenza dopo dissolvenza, passando per un parco abbandonato (viali grigi, uccelliere e gazebi in rovina, erbe, pietre, alberi indocili) dove è ormai solo il ricordo di un'antica grandeur, ci conduce verso l'uscita, fino al cartello fissato alla recinzione. Su di esso un'intimazione: «No Trespassing» (Vietato l'ingresso). Il cerchio si chiude «sulle soglie della notte» (p. 142).

p. 22: *Sulla terrazza della Rocca.*

Ancora una ripresa del tema dell'isolamento, che muta la metafora della nave/arca isolata nel mare/caos della vita nella variante della fortezza altrettanto isolata di fronte allo stesso mare. Sicché stare sulla terrazza della Rocca è come stare «su un'arce lambita appena dai frangenti dell'esistere». Al cap. X però il sanatorio sarà «una caccia di vacca sulla collina» (p. 75).

p. 38: *Un luogo di visioni destinate a non durare.*

Il sanatorio è anche luogo di reclusione. Il narratore stesso trova i riferimenti, tra un carcere e un monastero. Ma tra questi – e il rimando stavolta è visuale – trova anche il castello ariostesco di Atlante («Cioè un luogo di visioni destinate a non durare»), analogo peraltro del teatro, anch'esso luogo di visioni: è qui che avviene l'incontro con Marta/Angelica.

<sup>139</sup> G. BUFALINO, *Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, 1982; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 174.

### **Sicilie**

pp. 120-122: *Il mio paese è un'altra Sicilia.*

Entra imperioso nell'opera bufaliniana il *topos* delle due Sicilie: quella presente (occidentale, islamica, cui pertiene la *tetraggine*) e quella originaria del narratore (orientale, greca, cui pertiene la leggerezza). Il suo «triangolo grecocatalano, al di qua dell'Ippari»,<sup>140</sup> dirà; ma sarà concetto insistito, soprattutto in *La luce e il lutto*, dove però l'autore riesce anche a tracciare in 14 punti l'*identikit* del Siciliano Assoluto. È un test: «Sta a voi, se da almeno dieci di essi vi sentirete chiamati in causa, tirarne le conseguenze...».<sup>141</sup> La differenza però tra le due Sicilie è percettibile solo ai siciliani, Marta non la coglie.

Poi il narratore si abbandona al racconto della Sicilia consapevolmente oleografica della sua infanzia, ed è forse già qui un precorrimiento di opere future (*Felicità del bambino punito* nell'*Uomo invaso*, *Museo d'ombra*), ma anche il rimpianto per un sapere infantile e popolare dimenticato o che ci si sforza di non dimenticare. Vi troviamo citati i baudelairiani «vert paradis des amours enfantines», e descritte le opere e i giorni insieme agli amici con cui confondeva la statura e il nome. Così, mentre alla Rocca è facile imparare «la morte degli altri come se fosse la propria» (p. 21), allora «era bello amarsi nel viso di un altro». Poi le inondazioni improvvise del sangue insegnarono al ragazzo del Sud la solitudine, e imparò che il suo nome un tempo mescolato a quello degli altri serviva a separare e a distinguere: «passeggiavo solo fra due cigli di pensiero, ripetendo adagio il mio nome fino a saziarmene la bocca». Anche ora che potrebbe, che la narrazione gli offre il giusto *assist*, l'autore preferisce non dichiarare il nome del suo personaggio, che non è Angelo, come volle Beppe Cino per il suo mediocre film; e non è neppure Dino, come, pur nel suo gioco a nascondere, viene chiamato il protagonista di *Calende greche*; e non è soprattutto Gesualdo, che quella storia all'amico Angelo Romanò l'aveva raccontata in maniera diversa:

Fu una storia di paesaggi e di stagioni [...]. I miei Autunni, delirare immobile del vespro sul povero oro degli orti, il cielo che si sgretola nel vento; le mie estati, vipere in un grappolo di luce, lapidazione del sole. Infine «le bateau ivre» agonizzato nel rigagnolo.

Ebbene? Avevo degli amici: erano candidi e perversi, si ubbriacavano, declamavano sontuose maledizioni contro le loro pazienti compagne.

Presto ripudiai questa incauta mitologia.

---

<sup>140</sup> G. BUFALINO, *Il tema della storia, il tema della Sicilia*, in ID., *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 75.

<sup>141</sup> G. BUFALINO, *Quella difficile anagrafe (La regione eccellente, «Il Giornale»*, 16 giugno 1985), in *La luce e il lutto*, cit., 1146.

Ma, declinati nel gioco quotidiano i gesti e l'ali dell'angelo decaduto, mi rimase il gusto obliquo dei sortilegi e dei sacrilegi, l'imprudenza delle abiure e degli esili, l'equivoco dei sessi.<sup>142</sup>

Tutto torna dove era cominciato: il bacio della buona notte, il sapore di una madeleine, la slitta con un bocciolo di rosa, vent'anni a Nevers, un sorriso del '42, la Sicilia orientale e leggera. Alla fine «la morte sarà facile: un gioco d'infanzia, ricordato d'un tratto».<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> A. ROMANÒ-G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del, p. 26.

<sup>143</sup> G. BUFALINO, *Una lettera del '46* («Il Giornale», 2 luglio 1989), in *Saldi d'autunno*, cit., p. 850. La lettera, ripubblicata in occasione della morte di Romanò, era apparsa anonima con il titolo *Penitenziario* su «L'Uomo», n. 38, 1° luglio 1946; ristampata in N. ZAGO, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Editrice Pungitopo, 1987; infine ricollocata nel *Carteggio di gioventù*, sua sede originaria.

## II. 3. «Un paesaggio bello come una faccia»

*Ed ora che s'approssima la fine getto  
la mia bottiglia che forse darà luogo  
a un vero parapiglia.*  
Eugenio Montale

*Non ho certezze;  
la certezza è nemica invidiosa della verità.*  
Gesualdo Bufalino

### **II.3.a Indagine su una posa**

Tra i volumi disposti sugli scaffali dedicati alla fotografia, custoditi alla Fondazione Gesualdo Bufalino, ve n'è uno curato da Paola Agosti dal titolo *Volto d'autore*.<sup>1</sup> Si tratta del catalogo della mostra svoltasi in occasione del primo salone del libro di Torino, per la quale sei fotografi, tra cui la stessa Agosti, ritrassero nella seconda metà degli anni '80 novanta scrittori. I volti in bianco e nero di Bertolucci, Cerami, Caproni, Sanguineti, Zanzotto, spalmati a piena pagina, guardano dentro l'obiettivo e ne vengono ricambiati.

È curioso scoprire, tra tante foto d'archivio, tra le foto di un'Italia scomparsa, e altre di viaggio o di paesaggio,<sup>2</sup> queste fotografie di figure che non sono mondi, ma li rappresentano; e tra queste figure trovare uno che legge un libro. Sullo sfondo, uno scrittoio e una libreria protetta da vetrate, una piccola patria («due patrie: quella dei libri, quella del sangue»)<sup>3</sup> schermata da striature di luce provenienti da una finestra a sinistra come in un quadro di Vermeer, e al centro un lettore con le labbra aperte. Legge ad alta voce, non per sé, ma per qualcuno che sta al di qua dell'obiettivo; non

---

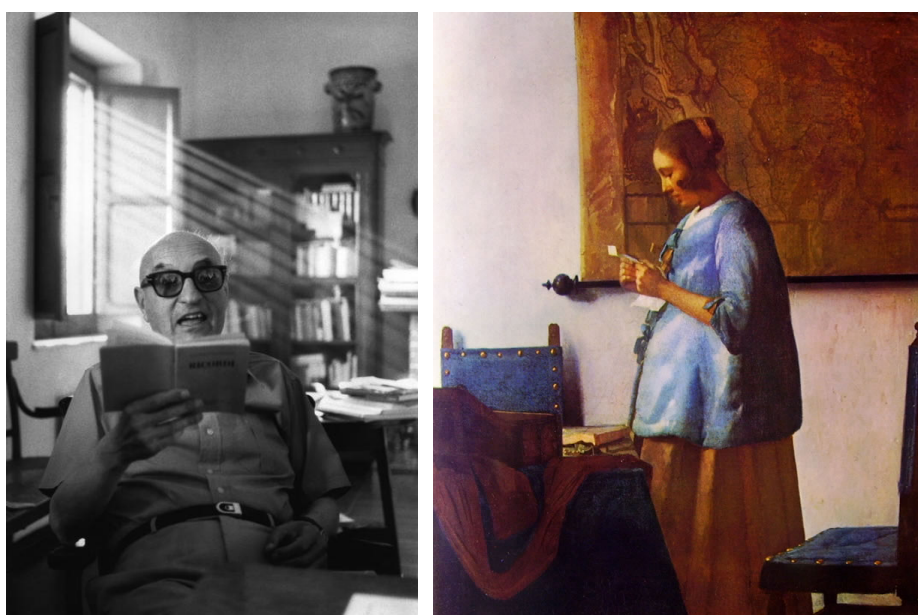
<sup>1</sup> AA.VV., *Volto d'autore*, a c. di Paola Agosti, Torino, Edizioni dell'Associazione per il Salone del Libro, 19/23 maggio 1988.

<sup>2</sup> Tra i volumi di argomento storico-fotografico custoditi dalla Fondazione Bufalino, segnalo: V. SETTIMELLI, *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Editrice fotografare, 1969; *Foto d'archivio. Italia tra '800 e '900*, con scritti di Cesare Zavattini e Paolo Monti, Touring Club Italiano, 1979; J. BORGÉS et N. VIASNOFF, *Archives de Paris*, préface d'Armand Lanoux de l'Académie Goncourt, Milan, éditions Michèle Trinckvel, 1993; F. ANTONICELLI, *Ricordi fotografici*, a c. di Franco Contorbia, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; *I viaggi perduti. La fotografia vista da Alberto Arbasino*, a c. di Daniela Palazzoli, Milano, Bompiani, 1985.

<sup>3</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, p. 1118.

gli rivolge lo sguardo, ma il suono di quel frammento di patria che tiene tra le mani.

La fotografia è stata scattata nel 1987 nella casa di campagna di Sciascia, a Racalmuto in contrada Noce. L'autore è Ferdinando Scianna. L'uomo che legge è Gesualdo Bufalino. Chissà se, scattando quella foto, Scianna non abbia pensato proprio al quadro di Vermeer, a *La lettrice* o *Signora in azzurro*, come altri titolano. Lei è in piedi, di profilo, davanti a uno scrittoio; dietro la sua figura una carta geografica, un mondo, una patria;<sup>4</sup> le labbra socchiuse: legge. La luce, come sempre, proviene da sinistra, accende il blu del suo abito e ne viene catturata, disegnandole addosso un altro cielo.



Ma Scianna, si sa, è un «fotografo vero», di quelli che non pre-meditano. Lo scriverà Bufalino, appena un anno dopo lo scatto di quell'istantanea, in *Saldi d'autunno*: «egli rifiuta i tempi lunghi del progetto e dell'esecuzione, contraendoli nella durata di un *click*», che per ciò stesso è puro ma non innocente, poiché «alle sue vittime non chiede nessuna acquiescenza, ma li assoggetta succubi e ignari alla voracità del suo occhio». Scianna dunque non fotografa alla maniera di Iacono, Meli, Arezzo, non pietrifica pose, non dà alla realtà il tempo di contraffarsi; ma ruba senza che ci si avveda del piano, senza che la preda sappia d'essere braccata, senza che il bersaglio

---

<sup>4</sup> Sebbene se ne veda solo il quarto sinistro inferiore, la carta, che già appariva in *Soldato con ragazza sorridente*, rappresenta infatti l'Olanda e la Frisia del cartografo Willem Blaeu.

abbia il tempo di individuare l'appostamento del cecchino. Nondimeno il derubato si accorge del furto, la preda d'essere afferrata, il bersaglio d'essere colpito. A meno che l'obiettivo non colga le vittime nel sonno, cioè in quella «flagrante dimissione di sé», che rende doppiamente indifeso e ignaro chi dorme. Sulla qual cosa stava meditando proprio in quegli anni Scianna, selezionando per la Biennale di Torino Fotografia di quello stesso '87 gli scatti del «sonno», già presenti nel suo archivio.

Pressappoco questi i pensieri dello scrittore dedicati all'amico fotografo «ladro di luce»,<sup>5</sup> in occasione della mostra fotografica *Città del mondo* allestita alla Galleria d'arte moderna di Paternò. E però arte fotografica, e per ciò stesso con una forte tensione voyeuristica, è in un certo senso quella di Vermeer (forse anche per l'uso che si suppone l'olandese facesse della 'camera ottica' o 'oscura'). La sua è una pittura d'interni guardati dal buco della serratura, sì che il soggetto appaia ignaro del furto che sta per subire. Di fatto, questa fotografia per olio e pennelli ha bisogno d'essere preordinata, e richiede studio e lunghi tempi di posa.

Analogamente, in quella foto dell'87 si intuisce qualcosa di non propriamente istantaneo, un ordito di cui il soggetto sia al tempo stesso responsabile e vittima, una trappola autogestita, per quanto – si badi – Scianna non sia uno troppo incline a sottomettersi ai disegni altrui. Indurre l'avversario alle mosse che lo intrappoleranno è un vecchio vizio da scacchista, che del resto Bufalino era solito praticare anche durante le interviste cui volentieri si concedeva. Il ricordo che ne ha Matteo Collura è, a tale riguardo, piuttosto esplicito:

Come soggetto da intervistare, Bufalino era – a seconda del punto di vista dell'intervistatore – interlocutore ideale o, all'opposto, insopportabile. Perché era il classico personaggio che in un'intervista vorrebbe fare tutto da sé: farsi le domande e rispondere. [...] Ed eccolo, così, accogliermi nella sua casa di Comiso con l'intervista già scritta. «Io, nel frattempo, ho preparato questo», esordiva, senza minimamente sospettare che a un giornalista quel suo lavoro preventivo avrebbe potuto procurare irritazione, offesa. E, bontà sua, si premurava a rispondere: «Ma tu puoi fare quel che ti pare. Togli e aggiungi dove vuoi». Ed era inevitabile che lo si facesse, una volta che si cominciava a parlare e da un'affermazione scaturiva una nuova domanda, da una precisazione un ulteriore interessante spunto da sviluppare. E gli spunti erano sempre tanti e imprevedibili. Bufalino era un *tesoro* per gli intervistatori, soprattutto perché parlava come si dovrebbe scrivere: chiaro e piacevole. Nonché colto, ma mai affettato, mai fuori misura. Lui parlava e gli appunti si disponevano a formare un testo mai banale,

---

<sup>5</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Professione: Ladri di luce. Due fotografi siciliani. Ferdinando Scianna, (Lo scippatore dell'altrui sonno, «Il Giornale», 4 giugno 1988)*, in *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 643-646.

mai sciatto. Insomma, era Bufalino a far fare buona figura al giornalista che lo intervistava.<sup>6</sup>

Con l'atteggiamento di chi preordina il proprio assassinio, decidendone luogo ora e soprattutto la mano che impugnerà l'arma, lo scrittore comisano prepara con finta noncuranza la scena del delitto. E certamente, la lunga confidenza con il romanzo poliziesco doveva avere in questo la sua parte.

Dicevamo allora Vermeer. E si veda come, fingendo un'invenzione di cui rimane oscura la paternità (chi dice Io? lo scrittore o il pittore?), Bufalino descriva a mio parere proprio quel quadro che, nella posa del soggetto nelle suppellettili e nelle condizioni di luce, lo scatto di Scianna in qualche modo evoca.

Invento una grande finestra luminosa, un pugno di carni pallide in una *liseuse* celestina, una rondine che solca il cielo. Passa il garzone del latte, la sua voce s'attutisce presto in uno strepito di zoccoli e di sonagli. Questa zitella che legge dietro i vetri di una primavera fiamminga si chiama Geertruyt e morirà fra tre giorni.<sup>7</sup>

Molti elementi di questa descrizione conducono al pittore di Delft, come ha già notato, pur non indicando un quadro in particolare, Maria Pia Catalano che segnala anzi in Geertruyt la sorella di Vermeer,<sup>8</sup> di dieci anni più grande di lui ma non zitella.

Altri, sebbene non visibili in questa *Signora in azzurro* (1662-1665), sono motivi così tipicamente vermeeriani che si fa presto a rintracciarli altrove: la «grande finestra luminosa», ad esempio, oltre ad essere quasi sempre visibile in Vermeer, lo è soprattutto in *Giovane che legge una lettera* (1657), cioè in un'altra lettrice.

---

<sup>6</sup> M. COLLURA, *Un'intervista per il «Corriere della Sera»*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998, pp. 23-24.

<sup>7</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1121.

<sup>8</sup> Cfr. M.G. CATALANO, *Il sentimento del colore. Gesualdo Bufalino e le arti figurative*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Filologia moderna, XXII ciclo, a.a. 2008-2009, pp. 184-185, la quale rintraccia l'informazione in J.M. MONTIAS, *Vermeer and his milieu. A web a social history* (1989), trad. it. *Vermeer: l'artista, la famiglia, la città*, con una prefazione di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1997, p. 41. Troppo giovane per le immagini di donna che la pittura di Vermeer prediligeva, anche la figlia del maestro olandese si chiamava Geertruyt (Geertruy, Gertruy o Gertruyd), che è quindi, in tutte le sue varianti, un nome legato ai suoi affetti.





D'altro canto, la predilezione per questo straordinario pittore d'interni e ritrattista di due donne che leggono in mezzo a tante signorine facili alla seduzione della carne, non è mai stata taciuta dall'autore. Ne fu forse tramite Proust, la cui lettura raddomantica Bufalino intraprese proprio negli anni del ricovero a Scandiano: «Così sto leggendo finalmente la "Recherche", ma senza ordine, come la fortuna mi fa emergere or l'uno or l'altro dei volumi dalle pile enormi: che non è poi il meno fruttuoso metodo, per Proust»,<sup>9</sup> scrive a Romanò sul finire del '44. Certamente la lettura di quelle pagine dovette avere ripercussioni profonde anche sulla cultura visiva del giovane intellettuale, e non solo quelle dedicate alla morte di Bergotte e alla sua passione per la *Veduta di Delft* (1660-1661). Non solo per il «*petit pan de mur jaune*».<sup>10</sup> Più del vedutista, è il pittore di spogli e ordinati ambienti borghesi che seduce Bufalino. «Ancora sfoglio volumi di riproduzioni: I Caprichos di Goya, il Trionfo della Morte di Holbein o i luminosi interni di Vermeer»,<sup>11</sup> scrive sempre a Romanò, stavolta nel '45.

---

<sup>9</sup> A. ROMANÒ-G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a c. di N. Zago, Valverde (CT), Il Girasole, 1994, lettera dell'1 dicembre 1944, p. 69. La «pile enormi» di libri cui Bufalino fa riferimento sono quelle che trovarono posto nel seminterrato dell'ospedale, a seguito del trasferimento dalla villa di città di una vasta biblioteca, che apparteneva allo stesso primario dottor Biancheri (la precisazione, rispetto a quanto riferito da Bufalino nella lettera, è di Nunzio Zago: cfr. *ibidem*). Sul fortunato e fortunoso incontro con Proust, letto «in francese, braccandone i volumi senz'ordine, di sotto le pile gigantesche...», lo scrittore riferirà anche a Leonardo Sciascia nel corso di un'intervista (*Che mastro, questo don Gesualdo*, «L'Espresso», 1° marzo 1981; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 1317).

<sup>10</sup> «Piccolo lembo di muro giallo» (M. PROUST, *La Prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, III, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1989, pp. 586-588).

<sup>11</sup> A. ROMANÒ-G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 9 marzo 1945, p. 76.

Complice è ancora la mediazione proustiana. L'artista di Delft, si sa, è il pittore preferito dall'autore della *Recherche*,<sup>12</sup> ma anche di Bufalino,<sup>13</sup> al quale non poteva sfuggire l'uso che lo scrittore francese fa di quella pittura. Il quadro de *La coquette*, ad esempio, mai esplicitamente citato nella *Recherche*, viene evocato per metonimia da Swann quando cita la città di Brunswick quale tappa necessaria al suo studio sul pittore,<sup>14</sup> e poi riprodotto nella posizione dell'amante di Odette de Crécy, sconsolato e mesto gentiluomo sullo sfondo, tra la *demi-mondaine* e Forcheville.<sup>15</sup> Vermeer è infatti il segreto ispiratore di molte pagine della *Recherche*: dalla *Mezzana* (1656) e dalla *Lattaia* (1658-1661) procede la sequenza di Françoise che, per soddisfare una richiesta di Marcel (il desiderio misto a nostalgia per ragazze ignote), conduce nella sua camera una giovane lattaia che lo aveva colpito; mentre il ruolo della *Giovane che legge* e quello della *Signora in azzurro* (le lettrici più su menzionate) è recitato dallo stesso Narratore, che dalla lettura delle missive della madre, cariche di malcelata disapprovazione per il legame con Albertine, ricava incoraggiamenti per forme di erotismo più perverse. Sicché, così come nel dipinto di Vermeer, anche qui la vera mezzana risulta essere una madre.<sup>16</sup>

Insomma, partendo dai quadri di Vermeer, Proust costruisce sequenze narrative. E si potrebbe azzardare che nella breve invenzione del *Malpensante* vi sia un segreto omaggio alla pittura dell'uno e alla capacità dell'altro di animare un mondo già esistente, che qualcuno prima di lui ha inventato. «Invento» sta quindi per «Non ho inventato io». Ma resta la «rondine», resta il «garzone del latte», resta lo «strepito di zoccoli e di sonagli», che a guardare bene sono tutti nelle pagine della *Recherche*, le stesse che ospitano Vermeer: sono nella primavera che invade

<sup>12</sup> All'amico Jean-Louis Vaudoyer, il 1° maggio 1921, Proust scrive: «Depuis que j'ai vu au Musée de la Haye la *Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde» (M. PROUST, *Correspondance*, vol. XX, a c. di Ph. Kolb, Paris, Plon, 1970-1973, n. 117).

<sup>13</sup> A chi gli chiede chi siano i suoi pittori preferiti, Bufalino risponde: «Friedrich, Klee, Vermeer, Lorenzo Lotto» (G. BUFALINO, *Questionario Proust*, in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 162; poi in ID., *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), cit., p. 955).

<sup>14</sup> Cfr. M. PROUST, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1985<sup>3</sup>, p. 427. Si legga a questo proposito la nota 1 di p. 427, curata da A. Beretta Anguissola, in *ivi*, pp. 1228-1229.

<sup>15</sup> Su questo tema mi permetto di rinviare al mio studio *Verga, Visconti e Vermeer*, in *La terra trema*, a c. di S. Gesù, Catania, edizioni Etnafest, 2007, pp. 25-29, e più in generale a I Malavoglia *nell'occhio di Visconti*, in AA.VV., *Prospettive sui Malavoglia*. Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria. Catania. 17-18 febbraio 2006, Firenze, Olschki, 2007, pp. 137-159.

<sup>16</sup> Cfr. *Note* a c. di A. Beretta Anguissola, in M. PROUST, *La Prigioniera*, cit., p. 975 (in particolare, nota 1 di p. 537).

l'appartamento di Marcel insieme ai *cris de Paris*; sono in un giovane garzone, «alto e sottile, con i capelli biondi e il collo che sbuca da un colletto azzurro», un «leggiadro angelo» ma di macelleria, mentre le bottiglie di latte sono appese «agli appositi ganci» dalle lattaie; e sono in un «reggimento di cavalleria» temuto da Françoise.<sup>17</sup>

Manca ancora qualche tessera, ma l'impressione che si ricava da questo gioco a rifare l'altro è quella di un pedinamento all'infinito della letteratura o di altra arte, che anzi in questo meccanismo così decisamente postmoderno «suggerisce di sbieco» nuove «chiavi interpretative».<sup>18</sup> Bufalino lo aveva descritto in un racconto di *L'uomo invaso*, dove prima o poi chi spia e insegue scoprirà d'essere l'inseguito. Ed è certamente una *mise en abîme* indefinitamente protratta, quella rappresentata nel metafisico *Il pedinatore*, nella quale mi pare si possa leggere il tema della letteratura che insegue altra letteratura. A nulla serve però prendere appunti, scattare foto... Ci sarà sempre qualcuno dietro il pedinatore che farà un lavoro migliore, più completo, perché allora ci sarà anche lui, pedinato, dentro il quadro (si osservi, a questo riguardo, il disegno di Steinberg posto, dopo l'Appendice, a chiusura di *Qui pro quo*). Da questa impossibilità o presunzione di completezza della trasmissione nascono il progetto e la follia dell'ingegnere di Babele:

Mi sorse il dubbio a questo punto che, se anche titoli, autori e testi del suo sterminato peculio gli s'erano ormai imbrogliati senza speranza nel cervello a mo' di pezzi di puzzle o di meccano impazzito, un'ambizione non cieca dirigesse le sue manovre, un esperanto aiutasse le lingue dei manovali della sua Babele. Quest'ultima bizzarria, per esempio, dove in acque amniotiche guazzavano insieme persone del mito, della poesia, del cinema, chissà che non nascesse dal proposito di concentrare, secondo una procedura d'avarizia ch'è la stessa della creazione più alta, nel minor spazio possibile il maggior numero di messaggi.<sup>19</sup>

Quanto alla foto che ha dato il destro a questa digressione, ritengo che il professore di Comiso abbia sì pensato a Vermeer, come si diceva, ma anche al Narratore della *Recherche*, che per primo si era proiettato in un ruolo invertito. In posa, davanti a una finestra, assorto nella lettura al posto di Catharina, moglie e vera modella del pittore di Delft. E chissà che di lì a poco quella inversione non debba verificarsi ancora: Geertruyt, Catharina,

---

<sup>17</sup> Cfr. M. PROUST, *La Prigioniera*, cit., pp. 507-533.

<sup>18</sup> N. ZAGO, *Bufalino e le arti figurative*, in AA.VV., *I segni incrociati. II. Letteratura italiana del '900 e arti figurative*, a c. di M. Ciccuto, Viareggio (LU), Mauro Baroni, 2002, p. 372.

<sup>19</sup> G. BUFALINO, *L'ingegnere di Babele*, in *L'uomo invaso*, Milano, Bompiani, 1986; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 471.

Marcel o Esther Scamporrino *alias* Agatha Sotheby, «o come diavolo si chiamava...», ora quella donna è 'Io', Gesualdo Bufalino.

Ad attestarne l'identità, un ultimo indizio, in cui confluiscono vecchi fantasmi: un inatteso lettore di Ibsen e la spilla appuntata sul petto di un'altera governante. Di quei soggetti e oggetti ritratti da un fotografo di provincia resta, nella foto scattata da Scianna, un libro dalla copertina bianca e un titolo «felicitemente emblematico»: *RICORDI*.<sup>20</sup>



### ***II.3.b Vedere non visti***

Nascondersi dietro uno pseudonimo femminile. È ciò che Bufalino aveva progettato per l'uscita del suo quinto romanzo (*Calende greche* viene infatti pubblicato nel 1990 in edizione non venale). «D'altronde – scrive nel gennaio del '91 al direttore editoriale della Bompiani Mario Andreose – non vedo come potrei decentemente mandare in libreria un libro frivolo alquanto e firmato, dopo le tette promesse d'addio di *Calende greche*. Ora non è che il mio umore sia cambiato molto epperò scrivere continua a piacermi, soprattutto, come nel caso presente, quando serve da scacciapensieri».<sup>21</sup> Il

---

<sup>20</sup> Da un'osservazione attenta della foto si riesce a risalire al titolo: *Ricordi*. Inoltre, dalle caratteristiche tipografiche del libro e dal colore della copertina, si può presumere che si tratti dei *Ricordi* di Marco Aurelio Antonino stampati a Napoli nel 1942 dall'editore Alberto Morano. Sebbene il testo sia naturalmente tra quelli custoditi alla Fondazione dedicata allo scrittore (si ricordi l'epigrafe apposta a *Museo d'ombre*: «E il ricordante e il ricordato, ambedue han la vita di un giorno»), nessun volume presenta le medesime caratteristiche di quello visibile nella foto. Se ne deduce che il libro dovesse appartenere alla biblioteca sciasiana e che in quell'occasione (una visita alla Noce) lo scrittore lo abbia significativamente utilizzato per lo scatto.

<sup>21</sup> La copia dattiloscritta della lettera datata 7 gennaio 1991 è conservata presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso, insieme ai materiali preparatori del romanzo,

romanzo, scritto «per medicina e giocattolo» dopo una malattia,<sup>22</sup> è un giallo, e già nel titolo contiene l'idea di uno scambio, di una cosa per un'altra; di una figura femminile per una maschile, forse. Insomma quello che si dice un *qui pro quo*.<sup>23</sup> C'è probabilmente in quella scelta di una controfigura non solo l'imbarazzo dello scrittore colto per «un'escursione domenicale nei territori del giallo»,<sup>24</sup> e non solo il fanciullesco divertimento procurato, come sostiene Traina, da una scrittura inventiva e anomala rispetto ai territori sino a quel momento esplorati della narrazione autobiografica. C'è di più. C'è la voglia di un nuovo esordio, l'eccitazione per un giudizio non condizionato dalla reputazione dell'autore, la voglia di *riessere* a distanza di dieci anni: «Lei – l'interlocutore è sempre Andreose – passa il tutto all'ufficio consulenza, mantenendo naturalmente il segreto, in modo che il lettore non sia prevenuto e possa quindi dare un giudizio neutrale». Ma anche il desiderio d'essere identificato: «Questo sarà utile come esperimento, sarà curioso vedere se sarò riconosciuto o sospettato o ignorato». O l'eccitante esperienza di vedere senza essere visti: «Lei comunque serberà in tutti i casi il segreto».<sup>26</sup>

Prevale infine l'opinione del direttore editoriale, che non vede di buon occhio l'idea di un autore fittizio. E del resto come ribattezzare la pagina bufaliniana, mantenendo l'impunità? Per quanto diversa da quella degli esordi, la scrittura di *Qui pro quo* mantiene comunque uno «stile iperletterario» (Traina), una «stremante agghindatezza» (Raboni), ma anche «la naturalezza con la quale il barocchismo, o che altro sia, si adagia tranquillo dove gli pare» (Satta). Sicché lo pseudonimo di Agatha Sotheby

---

che Giuseppe Traina ha in parte riprodotto e pubblicato nel suo bello ed esaustivo saggio *Il «giallo» in trappola*, in G. BUFALINO, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 145-175.

<sup>22</sup> M. COLLURA, *Diceria dell'assassino. E della beffa*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1991.

<sup>23</sup> Si legga a proposito del titolo ciò che ne scrive Paolo Mario Sipala: «D'altra parte il titolo *Qui pro quo* riporta [come il *Bugiardino*] nella dimensione farmacologica, con cui lo scrittore aveva dimestichezza per la lunga convivenza con la malattia, perché *qui pro quo* era, nel medioevo, quell'elenco di prodotti farmaceutici che si potevano somministrare in luogo di altri. E il romanzo propone una serie di *qui pro quo*, un assassino al posto di un altro, «una storia di anamorfosi e metamorfosi» (P.M. SIPALA, *Una sciarada criminale*, in AA.VV., *Simile a un colombo* viaggiatore, cit., p. 131).

<sup>24</sup> Comincia così il *Bugiardino* che l'autore volle collocato sul risvolto di copertina di *Qui pro quo* sin dalla prima edizione (Milano, Bompiani, 1991). Mimando la scansione in paragrafi del foglietto che accompagna i medicinali (composizione, precauzioni, avvertenze), Bufalino lo scandisce in *Genere, Argomento, Intenzioni*. Concepito come «Convenevoli» da anteporre al testo, passò attraverso varie stesure per approdare al titolo e alla collocazione attuali (cfr. G. TRAINA, *Il «giallo» in trappola*, cit., p. 156).

<sup>25</sup> Ivi, p. 153.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

sarebbe stato insufficiente a schermare l'autore. Dal canto suo, questa zitella che «ha studiato al DAMS fino alla lode; e sa di teatro e cinema, di jazz e classica, di semiologia...»,<sup>27</sup> e chissà di quanto altro ancora, dovrà accontentarsi d'essere solo il personaggio narrante; e dire «che ci teneva moltissimo, di comparire in copertina!»<sup>28</sup>

Esther Scamporrino è una sorta di Miss Marple da giovane (o quasi), cui peraltro il suo stesso soprannome allude, grazie a un gioco di parole su (Agatha) Christie e la casa d'aste Christie's sostituita dalla sua concorrente Sotheby. Della giallista britannica però c'è più che lo pseudonimo della protagonista: il modello dell'enigma a camera chiusa, ad esempio, o il riferimento in appendice a *L'assassinio di Roger Ackroyd* (la solita pulsione dichiaratoria del citazionismo di Bufalino, che non sa nascondere le sue fonti, forse per nasconderne altre), con il quale si lascia intendere, come già peraltro aveva fatto Sciascia per il suo *Todo Modo* (1974), la colpevolezza del narratore. Si ricordi peraltro che lo stesso Sciascia nel '75 aveva scritto la prefazione e postfazione di quel romanzo, per la collana «Oscar del giallo» Mondadori. Qui i polizieschi della Christie venivano descritti come sogni premonitori nel «sonno» in cui l'Inghilterra sprofondava in attesa del secondo conflitto mondiale; sogni come ordigni, i cui congegni funzionano solo se «la riunione di famiglia o di clan sia al completo», come nelle festività natalizie, come in un viaggio o in una crociera,<sup>29</sup> o in un'isolata residenza balneare dall'ossimorico nome di *Le Malcontente*.

Ma il modello cui Bufalino si ispira è quello di Ellery Queen, esplicitamente citato in un'annotazione, presente nella minuta e indicata come «Ritaglio», che precede quella individuata da Traina (riportata nella nota 26):

In aderenza al qui pro quo del titolo e sull'esempio di modelli illustri (valga per tutti Ellery Queen), l'autore avrebbe preferito defilarsi dietro il paravento d'un

---

<sup>27</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2007<sup>2</sup>, p. 9 (d'ora in avanti, per le citazioni prodotte, farò riferimento a questa edizione piuttosto che a quella delle *Opere*). Nella minuta, cioè in una fase redazionale precedente le tre stesure preparatorie alla definitiva, gli studi di Esther Scamporrino oscillano tra la Bocconi e le belle lettere alla Normale (cfr. p. 8m).

<sup>28</sup> Tra i tanti materiali preparatori, e continuamente rimaneggiati, del paratesto si legge: «L'autore avrebbe preferito nascondersi dietro il paravento d'un prestanome, concedendo alla protagonista narrante, Agatha Sotheby, che ci teneva moltissimo, di comparire in copertina. Ma gli hanno detto che il segreto sarebbe durato ventiquatt'ore e che tanto valeva contentarsi d'una doppia, equivocabile, scambievolmente paternità: anche stavolta un *qui pro quo*».

<sup>29</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Prefazione*, in A. CHRISTIE, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, Milano, Mondadori, 2010, p. VI.

prestanome. Non fosse che per far felice l'eroina narrante, Agatha Sotheby, che moriva dalla voglia di figurare in copertina.<sup>30</sup>

Alla fine sarà però anche lei autrice: il libro che darà alle stampe è lo stesso che teniamo in mano e si intitola *Qui pro quo*. Non altrettanto sofisticati sul piano della struttura narrativa né ovviamente sul piano della lingua, i romanzi di Dannay e Lee (i creatori di Ellery Queen) riferiscono i casi risolti da un giovane giallista, scapolo, laureatosi ad Harvard, che affianca per diletto e curiosità il padre poliziotto nelle sue indagini. Ce n'è quanto occorre per vedervi in controluce la carta d'identità di Esther Scamporrino: nubile, laureatasi a pieni voti, investigatrice dilettante al fianco dell'ispettore Currò, ma (segno particolare) costretta a rimanere confinata nel testo di cui è protagonista. A parziale risarcimento di un'abitazione così angusta, l'autore le concede un posto particolare accanto a sé, raddoppiando quella paternità che, nel progettato avantesto poi non utilizzato, definisce «doppia, equivocabile, scambievole». Sarà per questo che sempre nella minuta (p. 1v), in un ancora provvisorio elenco dei personaggi, preceduto da un altrettanto provvisorio elenco di attori, leggiamo: «K. Hepburn – Io, Scamporrino Ester» (sotto il nome della Hepburn compare in alternativa quello di Betsy Blair), dove il pronome personale può certamente leggersi come «Io-narrante», ma stabilire anche un'identificazione con l'autore Gesualdo Bufalino che non mi sento di escludere. Si badi comunque che una lettura non nega l'altra, e che anzi più si va indietro nella gestazione del paratesto più l'identificazione tra l'autore e il suo personaggio risulta meno occultata. Così, quando approderà alla redazione definitiva, ripulito d'ogni scomoda traccia ma anche della presunta somiglianza con qualche volto di attore noto, quell'elenco di personaggi sarà la semplice locandina di una *pièce* teatrale, l'elenco degli interpreti di uno spettacolo che sta per andare in scena. Un'avvertenza di teatralità, prima che la vera finzione cominci.

Quanto al testo, ritengo che il ritratto (auto-ritratto, vista la voce omodiegetica) del personaggio faccia tutt'uno con quello del suo autore proprio nei luoghi marginali del romanzo: il primo e l'ultimo capitolo, entrambi intitolati *Paesaggio di mare con figure*. Come in certi quadri del Rinascimento o in odore di maniera, in cui fra molte figure, sempre decentrata, appaia quella dell'autore, Bufalino si ritrae in prossimità della cornice e con gli occhi puntati verso lo spettatore/lettore. È forse un lascito dell'iniziale intenzione di non far comparire il proprio nome in copertina, di

---

<sup>30</sup> Il *Ritaglio* sarebbe poi confluito, con qualche minima variazione in quei *Convenevoli* avantestuali, cui poi l'autore rinunciò nella stesura definitiva (cfr. G. TRAINA, *Il «giallo» in trappola*, cit., p. 161n).

non firmare il quadro se non con qualche ammiccante pennellata: gli studi umanistici della protagonista, le sue passioni (il cinema, la musica jazz e classica), l'arguzia e la parola facile («Sono (presumo d'essere) intelligente, furba, non sprovvista di parlantina e di spirito»), fino all'autoironica valutazione della propria scarsa avvenenza fisica («Bella, no. Piuttosto, a piacer vostro, brutta, bruttastra, bruttina»). Ciò che segue è poi il ritratto convenzionale di una zitella, per poca bellezza e per personalità evitante, la cui femminilità (cioè disponibilità sessuale e fertilità/maternità come funzioni sociali) è inespressa se non inutile: «una reputazione di frigida»,<sup>31</sup> «una nubile senz'arte né parte, di trentott'anni, rassegnata a sgranare il suo tempo, un menarca dietro l'altro [...]».<sup>32</sup> E però il senso di infertilità che deriva da questa descrizione è la necessaria premessa per mettere in guardia il lettore, ricordandogli la natura finzionale di ciò che sta leggendo. Ciò che segue è infatti una confessione di autorialità che spiega nel personaggio una diversamente espressa tensione a generare, e dove l'unico romanzo pubblicato assume i contorni di una fantasia erotico-compensatoria.

La narratrice dice infatti, già in questo primo capitolo, di essere scrittrice di romanzi gialli, tutti inediti tranne «il presente»: la dichiarazione ironica di finzione, che destituisce di attendibilità la stessa sua parola, produce la rottura del contratto con il lettore (*patto fantasmatico*, per Lejeune), e gioca con la *sospensione dell'incredulità* (Coleridge). Chi legge riceve un ammonimento non troppo distante da quello che Italo Svevo premise a *La coscienza di Zenò* (altro avvertimento dalla soglia), a firma del Dottor S: mai fidarsi di un paziente bugiardo e di un terapeuta vendicativo. E sarà sembrata forse troppo esplicita allusione alle insidie della narrazione e ipoteca prematura sulla sua credibilità inventariare tra le conoscenze della protagonista l'«arte» e la «psicanalisi» (in luogo del teatro e della musica classica), come l'autore aveva pensato dapprincipio e trascritto nella minuta, sul *verso* della pagina 8.

Ebbene, richiamata al lavoro anche in vacanza, questa efficientissima segretaria viene catapultata nello spazio perturbante delle Malcontente, un agglomerato di ville che, viste dall'alto, assumono le fattezze di una faccia. L'architettura, insieme kitsch e assurda della villa (abusiva), strano connubio tra Piranesi e Villa Certosa, pare originata da «incontinenza mentale».<sup>33</sup> È un elemento del ritratto dell'altro personaggio, l'editore Medardo Aquila, di cui la pianta disordinata della villa sarebbe un'immagine del volto. Sebbene sia stato fatto il nome di Orson Welles, che

---

<sup>31</sup> Per questa come per le precedenti citazioni, G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 9.

<sup>32</sup> Ivi, p. 10. La menzione del «menarca» è un errore: v'è qui evidentemente uno scambio di significato con la parola «menorrea».

<sup>33</sup> Ivi, p. 14.



figura accanto a quello di Medardo in un appunto delle carte preparatorie del romanzo, e in ragione del ruolo interpretato in *Quarto potere* (il magnate dell'editoria Charles Foster Kane), mi pare che il ritratto fisico possa assomigliare a quello di Angelo Rizzoli travolto negli anni '80 dallo scandalo della Loggia P2. È forse solo un caso, ma l'allusione al *fait divers* italiano rientrerebbe nel computo dei numerosi omaggi a Sciascia, alcuni dei quali già individuati da Natale Tedesco e Giuseppe Traina.<sup>34</sup> «Orso» è però anche il modo in cui, nel titolo e in apertura del secondo capitolo, Medardo viene etichettato; ed effettivamente il riferimento a Welles potrebbe esserci, e non solo per i tratti fisiognomici per i quali, insieme a Gassman, Burton o Berry, negli appunti di Bufalino compare associato al nome del personaggio, ma per allusioni più profondamente cinematografiche. In particolare, molti potrebbero essere i riferimenti a *Quarto potere*: l'esplorazione che vi si compie del personaggio o l'investigazione allusa anche nel titolo del suo giornale «The Inquirer»; la creazione di un'abitazione, eccentrica e debordante, cresciuta a immagine e somiglianza del suo proprietario e da cui quest'ultimo si lascia invadere; lo svelamento della verità e insieme l'entropia nel finale. Ma Orson Welles non è solo *Citizen Kane*, e questo Bufalino lo sapeva bene. Film come *L'infernale Quinlan* o *F come falso*<sup>35</sup> hanno tanto da spartire con un giallo il cui

---

<sup>34</sup> Nella scelta di scrivere una *detective story* e nella preferenza accordata alla grafica (Sciascia era un appassionato di incisioni) per le illustrazioni che scandiscono il romanzo Natale Tedesco coglie l'omaggio di Bufalino all'amico da poco scomparso (cfr. N. TEDESCO, *La musa che finge*, «La Sicilia», 10 luglio 1991; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, pp. 143-144). Di Traina è invece la segnalazione di una rimaneggiata citazione dallo Sciascia della premessa alle *Parrocchie di Regalpetra* («colpi di penna che erano come colpi di spada») che, adeguata alla sua musa, diventa in Bufalino «colpi di scena come di colpi di parola» (cfr. G. TRAINA, *Il «giallo» in trappola*, cit., p. 172). Ma l'elenco può essere facilmente allungato: l'«effetto Roussel» che Medardo consiglia alla segretaria per la conclusione del suo romanzo, con chiara allusione all'incertezza delle cause della morte dello scrittore francese (suicidio, omicidio, incidente), sulle quali ha indagato Sciascia in *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (ugualmente nebulose rimangono le cause della morte di Medardo); riferite all'ispettore Currò, «le due corde, l'umana e l'autoritaria, vibravano in lui con singolare alternanza» (G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 72); ed è invece Currò, figura molto sciasciana, a citare Ibn Hamdis quando, in merito al caso, dice: «Ne sono uscito con gli occhi pieni e le mani vuote» (ivi, p. 130), variazione meno musicale del poeta arabo ridetto da Sciascia in *Sicilia e sicilitudine*: «vuote le mani, ma pieni gli occhi del ricordo di lei».

<sup>35</sup> Entrambi diretti e interpretati da Orson Welles. *Touch of Evil* è un film noir del 1958, liberamente tratto dal romanzo *Badge of Evil* di Whit Masterson (edito in Italia nel numero 417 della collana Il Giallo Mondadori con il titolo *Contro tutti*). Tra i numerosi polizieschi della biblioteca bufaliniana sono presenti due titoli di Masterson: *Pentagramma in nero* e *4K2 agente chiede aiuto*, editi rispettivamente nei numeri 736 e 970 della collana Il Giallo Mondadori. *F for Fake (Vérités et mensonges)* è un film del 1973.

protagonista gioca a fare Dio e con un finto documentario sul falso come verità artistica.

Ad ogni modo, Rizzoli, Welles o, perché no, un Berlusconi già in odore di politica (il movimento di Forza Italia sarà lanciato nel 1993), le Malcontente sono l'esito di una strana proliferazione della Malcontenta, la villa sul Brenta del racconto di Narciso nelle *Menzogne*. Se ne leggano le 'fattezze':

Pure, villa o ville o villaggio che fossero, per come mi apparvero dall'elicottero privato che la prima volta mi ci portò, le «Malcontente» sotto la speciosa apparenza esibivano un sardonico e bastardo disegno. «Mi rassomigliano» ammise Aquila senza voltarsi, da seggiolino di guida... e io mi ricordai di un sussurro, corso recentemente alla Fiera di Francoforte, secondo il quale il complesso riproduceva per precisa intenzione del committente le sue essenziali fattezze: La spianata d'atterraggio simulava la fronte e la calva zucca; le due piscine in forma di mandorle le mongoloidi pupille; gli strappi di luce nel fogliame dei sempreverdi le areole d'alopecia nel fosco del pizzo; la serie dei *cottages* d'un candore inesorabile la chiostra dei denti aperta abitualmente al sogghigno [...]. Ce n'era abbastanza, dovetti concludere, per dar fiducia all'ipotesi della casa-autoritratto.<sup>36</sup>

Fra le carte preparatorie (la cosiddetta minuta), sul recto della pagina 11m (numerazione d'archivio) è un disegno da cui emerge la topografia delle ville, tale da rappresentare, come si diceva, un volto. Da scrupoloso architetto (il disegno però è di pessima fattura), Bufalino scrive vicino a ogni più o meno geometrica figura il nome della costruzione che le corrisponde: piscine, spiazzo d'atterraggio, rotonda, boschetto, scaletta a gradoni, ecc. Si da produrre, insieme al ritratto, l'effetto paradossalmente opposto di un corpo smembrato.

Anthony Vidler spiega come la storia dell'analogia corporea e antropomorfa in architettura abbia ricevuto proprio negli anni '80 nuovo impulso da un gruppo di architetti (Coop Himmelblau, ma anche Bernard Tschumi e il suo progetto del Parc de la Villette a Parigi) dediti al biomorfismo. L'iscrizione del corpo nell'edificio però non è più matematica né il modello risiede nell'unità, com'era nella tradizione umanistica, né infine lo spazio è ispirato a un'armonia domestica (*heimlich*): l'opera di Himmelblau si caratterizza per l'assunzione del corpo come modello figurativo, il corpo è smembrato disarticolato frammentario, lo spazio si rifiuta alla domesticità, è *unheimlich*.

I progetti per Parigi, Vienna e New York sono nati dalla convinzione che «il volto e il corpo di queste città» siano nitidamente leggibili: gli architetti hanno

---

<sup>36</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., pp. 12-14.

sovrapposto letteralmente il proprio volto alla pianta, così che «gli occhi sono diventati torri, le fronti ponti, i volti sono divenuti paesaggi e le camice piani». In questo modo i *collages* di ritratti fotografici di Himmelblau, riprodotti in modo da confondersi con il tessuto delle piante urbane, illustrano con forza l'urgenza di dissolvere il corpo dell'architetto nel mondo che ne accoglie i progetti.<sup>37</sup>

Il corpo-volto dunque «ritorna in un'architettura che ne aveva rimosso la presenza conscia»,<sup>38</sup> e ora, disgiunto e frammentato, è l'immagine 'perturbante' della civiltà umanistica dominata dal disordine e dalla mescolanza; esprime il disagio di una cultura che non può più riconoscersi nella teoria classica (da Alberti in poi) di una casa e una città 'buone', nella misura in cui sono costituite in analogia matematica con il corpo. Allo stesso modo, nel romanzo, il bosco-giardino-belvedere con le statue dei Sette Savi (massimo del kitsch, i nomi in caratteri greci) appare un'inutile guardia della ragione pratica (la *métis*) contro il caos della mente umana raffigurato nella casa-autoritratto di Medardo Aquila («un affascinante *pagliaccio*, lui, dai polemicci umori, dalla mente *obliqua* e *pomposa*, pronto a venderci in cambio d'un battimani»).<sup>39</sup> Ma al catalogo dei sette filosofi arcaici manca il primo, Talete, sostituito dall'intruso Eschilo; Talete, ovvero la filosofia, sta in magazzino e al suo posto compare la tragedia, primo indizio dell'imminente irruzione del disordine. E infatti Bufalino: «io non ho fatto che seminare dubbi e insinuare un sospetto di *caos* dovunque apparisse una speranza di *cosmos*».<sup>40</sup> Ed ecco come la narratrice descrive il suo turbamento per quell'architettura dispersa e confusa:

Né su ciò avrei altro da aggiungere, senonché, ancora oggi che scrivo con mente e sensi più riposati, insiste a turbarmi il ricordo di quei terrapieni e terrazze, gallerie e passerelle a legare, pareti di tufo grezzo, tetti di impermeabile argilla, sentieri che parevano avviarsi a un preciso bersaglio e finivano nella sabbia... non cessa di turbarmi l'eccentricità d'una residenza che, come certe musiche per pianista monco, s'era a bella posta privata di almeno metà dei suoi usi e funzioni possibili; e nondimeno, pur così difettosa, costituiva un grasso alveare, o grappolo d'alveari, con più api regine, re, fuchi, graziose apuzze...<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> A. VIDLER, *The Architectural Uncanny* (1992), trad. it. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 86-87. Le citazioni contenute nel brano sono tratte da COOP HIMMELBLAU, *Die Faszination der Stadt. The Power of the City*, Darmstadt-London, Verlag J. Hausser, 1988, p. 14.

<sup>38</sup> Ivi, p. 90.

<sup>39</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 16 (corsivi miei).

<sup>40</sup> Dall'intervista (Comiso, 7 marzo 1992) rilasciata a M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 27 (anche in G. BUFALINO, *Opere*, II, cit., pp. 1320-1346).

<sup>41</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 16.

Il caos, prima ancora che nella vicenda, è nell'architettura e negli elementi smembrati che la compongono. Aveva ragione Geno Pampaloni quando del romanzo per primo disse che «il paesaggio conta più delle figure»,<sup>42</sup> più che mai questo paesaggio architettonico antropomorfo, tra i cui edifici antifunzionalisti l'autore ricava una postazione privilegiata per il suo personaggio. A quella intuizione si potrebbe però aggiungere che questo *paesaggio* è già, per quanto non unitaria e non addomesticata, una *figura*.

Nella pianta composita della villa la narratrice dispone di un alloggio in un punto panottico, da cui, per volere del suo capo, avvia le indagini prima del presunto assassinio/suicidio:

In una dipendenza a parte, il mio alloggio: scavato originariamente nella parte dello sprone con funzioni di camera dello scirocco, quindi convertito in ostello per *single* e agevole osservatorio. Una vera e propria guardiola di sentinella, come m'accorsi subito, a mezza strada tra il boschetto d'Aleppo, sacro alle letture mattutine del *boss*, e il belvedere di su. [...] Da qui la visione, spaziando, abbracciava un bel po' di mare e di cielo, nonché i vari corpi d'abitazione, ciascuno nella sua peculiare deformità [...].<sup>43</sup>

La *detection* si prospetta subito come un dispositivo scopico, cui la tematica del delitto «a camera chiusa» (durante le indagini i personaggi rimangono bloccati alle Ville a causa di una frana che ne ostruisce l'accesso) ovviamente si presta. E se pure la macchinazione è nelle mani del personaggio di Medardo, è il narratore, che a questo punto sembra essere un narratore-testimone ingenuo, colui al quale viene assegnato il compito di spiare/testimoniare i fatti.

«Spiare senza essere spiati: che sentimento se ne ricava, di altera invulnerabilità! E come capisco la pazienza del fotografo al riparo di un muro, del guardone dietro le stecche d'una persiana, del cechino dentro il fogliame d'un albero...».<sup>44</sup>

Ore 8 e 32... Ore 8 e 48... Ore 8 e 57... e a ognuno di questi attimi la spia scatta idealmente una foto; si ferma alle 11 e 5 («smonto e scendo in giardino»). Ed è a questo punto l'autore che continua nei suoi cartoni preparatori: ore 12. Medardo muore; ore 15 circa. Scoppia temporale; ore 17. Arriva Currò + Casabene; ore 18-19. Gazebo - 1<sup>a</sup> seduta; e così via. Bufalino si nasconde dietro il suo personaggio narratore e ne prolunga le funzioni. Segue e immobilizza gli attori sulla scena in una visione che è al

---

<sup>42</sup> G. PAMPALONI, *Se l'editore è un'aquila*, «Il Giornale», 30 giugno 1991.

<sup>43</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., pp. 13-14.

<sup>44</sup> Ivi, p. 47.

tempo stesso erotica e mortuaria. Colloca il proprio detective fotografo guardone cecchino in un punto privilegiato, da cui gode di una perfetta e continua visibilità. È il principio del *panopticon* di Jeremy Bentham, di cui scrive Foucault in *Sorvegliare e punire*.<sup>45</sup> D'altra parte, ecco la narratrice: «mi dedico con più docile impegno alla sorveglianza».<sup>46</sup>

Il diario della sorveglianza risulta ovviamente molto cinematografico: è una sceneggiatura, scandita per tempi abbreviati, ma di un film buffo con i personaggi che vengono fuori all'improvviso come pupi a molla. Non a caso, a proposito di alcuni suoi 'scatti/riprese', Esther *alias* Agatha Sotheby cita la *clownerie* di Jacques Tati per descrivere uno dei suoi fotogrammi: «Ore 8 e 48: Esce la coppia Soddu-Duval e s'avvia. Vestiti di tutto punto e inseparabili, stavolta mi fanno venire in mente i due borghesi a passeggio nelle *Vacanze di Monsieur Hulot*».<sup>47</sup> E il paragone non poteva essere più calzante, data la straordinaria sensibilità del francese per gli spazi filmici, di cui era maniacale costruttore; ma soprattutto per la gestualità che, vista com'è dall'operatrice da una distanza per così dire di sicurezza, finisce per assumere sonorità impastate in cui il risalto va ai suoni ambientali piuttosto che a quelli verbali. Il loro contenuto infatti può solo essere supposto: «Parlottano a voce bassa, sembrano però litigare. A un tratto si dividono con violenza, nell'atto in cui si sente sbattere una persiana della dimora vicina, ch'è quella dello stesso avvocato».<sup>48</sup>

L'esperimento ludico (ma non troppo) di Medardo sfocia in un film muto dai risvolti malinconicamente comici, in cui il giallo si traveste da *nouveau roman*. In una sorta di gioco citazionario, Bufalino opta per una concentrazione assoluta sull'oggettualità del reale e sui suoi aspetti puramente visibili. E non è l'unica volta. Si consideri, ad esempio, la focalizzazione esterna adottata nella scena della rissa a cena, sotto il gazebo: la narratrice che non capisce cosa accade appartiene allo schema della narrazione poliziesca. Da spettatrice ignara, la rissa le appare come una

---

<sup>45</sup> Originato dal progetto elaborato dal giurista Jeremy Bentham durante gli anni della rivoluzione francese, il Panopticon era un carcere super-razionale fondato sulla continua visibilità dei detenuti da parte di un sorvegliante collocato al centro di una struttura architettonica circolare (cfr. J. BENTHAM, *Panopticon or the inspection-house* (1791), trad. it. *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, a c. di M. Foucault e M. Perrot, Venezia, Marsilio, 2002 e M. FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993<sup>2</sup>, pp. 218-223).

<sup>46</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 50. Sarà forse utile qui ricordare che *Panoptes* («che tutto vede») era il soprannome di Argo, il mostro dai cento occhi posto da Era a guardia di Io, e ricordato nel titolo del secondo romanzo bufaliniano.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>48</sup> Ivi, p. 50.

«comica» o una «pantomima», da cui trae le prime inferenze da narratrice-detective.<sup>49</sup> Allo stesso modo, recandosi al belvedere, tutti spiano (magari «con occhi di cane cirneco»,<sup>50</sup> di cane da caccia, tranne il personaggio del prete spretato, forse bersaglio dello spionaggio collettivo), ma tutti cercano qualcosa tranne la narratrice-detective che non sa quello che cerca. Né intende il gioco, o finge di non intenderlo, e nemmeno il linguaggio altrui («una privata metafora di cui ero chiamata, senza intenderne il senso, a far parte»)<sup>51</sup> D'altro canto, chi sorveglia dalla propria postazione panottica non è chiamato a capire: è solo l'occhio che ha ricevuto la delega del controllo di una piccola variegata società in cerca di un alibi per un delitto che non ha ancora commesso. E però, se la narratrice/autrice nella quale si autoritrae l'Autore-Bufalino è il delegato, il motore della vicenda non può che essere il delegante o, per meglio dire, il committente:

Avete presente, in certi quadri del Rinascimento, il personaggio del donatore, inginocchiato a mani giunte in un angolo? Estraneo in apparenza all'azione che si celebra in primo piano, è lui, se vogliamo, il motore dello spettacolo, dal momento che, come dicono oggi, lo sponsorizza...

Autore e committente sono dunque entrambi nel quadro, entrambi in una posizione rasente la cornice, ma tale da essere ben visibili. Tutti e due restii, pur potendo allontanarsene, ad abbandonare la scena: «Allo stesso modo – pensavo – Medardo, sebbene assistesse da lontano e in silenzio, coperto da un lenzuolo e composto da Hailè su un tavolo di ping-pong, risultava alla fine il macchinista di tutto».<sup>52</sup>

In quegli anni un altro morto si ostinava a rimanere vivo, e lo faceva pubblicando pezzo dopo pezzo la sua ottava e ultima raccolta poetica. Era Eugenio Montale. Cinque anni dopo la sua 'prima' morte, il poeta aveva disposto la pubblicazione a scadenza annuale di 66 liriche, che aveva suddiviso a gruppi di 6 in 11 buste. Sicché, a partire dal 1986 (Montale era morto nell'81), si aprì una vicenda editoriale che divise la critica sull'autenticità di quei componimenti, i quali erano stati affidati alla poetessa e dedicataria Annalisa Cima. Dell'intera questione (stesura, divulgazione, pubblicazione) era stata messa a parte Maria Corti che, in qualità di direttrice del Fondo Manoscritti di Pavia, di cui a Montale «per via delle sue frequenti donazioni [...] piaceva sentirsi uno dei principali

---

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, pp. 44-45.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 65.

realizzatori»,<sup>53</sup> era giusto conoscesse le intenzioni dell'autore: i manoscritti del *Diario postumo* non sarebbero stati consegnati al Fondo. A conferma dell'autenticità di quelle poesie e rispettando il volere di Montale, la Corti raccontò solo nel 1997 la conversazione del '71 e il successivo incontro del '73, cioè quando, reso noto l'ultimo gruppo di poesie, poteva dirsi consumata la seconda e ultima morte del poeta.

Alla mia domanda perché una stampa postuma e a ondate successive, lui ridacchiò, com'era sua consuetudine, aspramente, dal fondo della gola, un riso riarso. Poi rispose che tutta l'operazione, in parte ludica in parte drammatica, era una beffa ai filologi. Ed io: «Ma hanno sempre stimato la tua opera i filologi». E lui: «Sono cani da tartufo, bisogna depistarli. Vedrai che bagarre, che parapiglia ne nascerà».<sup>54</sup>

Tra romanzo giallo e romanzo metafisico si muove la vicenda montaliana. Anche il fu Medardo Aquila si ostina da morto a rimanere vivo, «un morto che invece di rimanersene sulle sue, oggetto passivo di pubblica commiserazione, osava a tal punto umiliare la nostra credula boria, d'essere vivi...». <sup>55</sup> Di ben altra natura rispetto a quello filologico-attributivo scatenato da Montale, il parapiglia suscitato dal personaggio bufaliniano muove ugualmente da parole, lettere, messaggi in bottiglia, testamenti (*Secondo testamento* è per l'appunto il titolo della poesia n. 22 del *Diario postumo*, citata in epigrafe). Dopo la scena splatter-comica della sua morte, Medardo getta la compagnia nel caos rendendo pubbliche certe sue provocatorie dichiarazioni contenute in plichi che dissemina come fossero mine: la prima suggerisce la colpevolezza del cognato Ghigo, scagionato dalla seconda che suggerisce invece la colpevolezza dell'avvocato Belmondo, scagionato dal suo stesso nome («S'è mai saputo, nella letteratura poliziesca di tutti i tempi, d'un omicida che si chiamasse Apollonio?»). Quanto alla terza, verrà disinnescata nell'ultimo capitolo, un altro *Paesaggio marino con figure* (chiusura o riapertura?).

Siamo però giunti all'opposto margine del quadro, al luogo in cui, in corrispondenza del primo *Paesaggio*, il ritratto della protagonista narrante si arricchisce di elementi nuovi, giungendo a una sovrapposizione totale con quello dell'autore:

Infine avevo rimesso la penna nello scartafaccio del mio romanzo, sopprimendo (ahimè!) l'eroe ragionier Sudano e io stessa subentrando in sua vece (*qui pro quo*, ancora una volta). Raccordata con opportuni ritocchi ai casi che

---

<sup>53</sup> M. CORTI, *Montale dopo il parapiglia*, «la Repubblica», 4 settembre 1997.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 65.

m'erano occorsi, disseminata di colpi di scena come di colpi di parola, l'opera aveva trovato subito ascolto, nonostante la prefazione acidula di Lidia Orioli. E giù i critici amici a lodarmi dell'eroismo di credere ancora in una lingua vetusta; e a discorrere di *mise en abîme* e come io giocassi, sull'esempio di quel quadro delle *Meninas*, fra arte, artificio e realtà... Taluno citò persino, chissà perché, Karl Popper; un altro tirò in ballo i «frattali», e io dovetti correre a ridere in pace da sola dentro la *toilette*...<sup>56</sup>

Sappiamo già che Esther Scamporrino è (chissà se è poi così involontaria la rima) Gesualdo Bufalino. Anche la soppressione e sostituzione del ragionier Sudano sembra strizzare l'occhio al sacrificio dell'autore nel rimpiazzare sulla copertina del libro il nome della sua eroina con il proprio. Ci sono poi, ad arricchire di malevola ironia, le considerazioni della critica benevola: la lode per la «lingua vetusta» (che però, proprio in quell'occasione, tanti giudicarono inadeguata alle convenzioni del genere); la *mise en abîme*; e un quadro di gruppo nel quale un pittore si ritrae, spostando l'attenzione dalle immagini della pittura alla pittura in quanto narrazione per immagini. Il quadro è naturalmente *Las Meninas* di Velázquez, che soddisfa insieme le due caratteristiche principali della struttura narrativa bufaliniana: la messa in abisso dell'artista e la tensione metalinguistica (la metapittura come metaletteratura). È dunque un artista il personaggio cui dare il proprio volto, un pittore con tavolozza e pennelli che si è appena allontanato dalla tela, giusto il tempo di gettare un ultimo sguardo a ciò che sta ritraendo e che, per generosità della sua arte, uno specchio dietro di lui riflette. Ma assomiglia anche a un'apparizione-firma quella che Bufalino pone alla fine del suo romanzo, come i film di Hitchcock autografati dalla sua immagine muta.

Ora, per tutto il romanzo l'autore non ha fatto altro che disseminarsi per la scena, in particolare nei tre personaggi collegati tra di loro da una qualche circolante attrazione: naturalmente Esther/Agatha Sotheby, cui viene rimproverato di leggere troppi romanzi; e poi Currò, l'ispettore istituzionale «lettore, e lettore di buone letture»,<sup>57</sup> col suo tascabile blu nella cartella (un volumetto Sellerio?);<sup>58</sup> e ovviamente Medardo (la narratrice, denegando il suo sentimento, asserisce reiteratamente di stupirsi di non esserne innamorata),<sup>59</sup> con le sue preferenze di lettore di gialli, attraverso cui traspaiono quelle dell'autore. Tra queste, Voltaire, Poe e, citato attraverso il nome del suo protagonista (il reporter Rouletabille), *Il mistero della camera*

---

<sup>56</sup> Ivi, pp. 126-127.

<sup>57</sup> Ivi, p. 57.

<sup>58</sup> Lo segnala N. TEDESCO, *La musa che finge*, cit. p. 143.

<sup>59</sup> Infatti immagina di essere la quarta a spartirsi la torta dell'adulterio, come i quattro vincitori a Yalta si divisero Berlino (cfr. G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 49).



*gialla* di Gaston Leroux, che – lo dichiara Bufalino a Daniela Pasti – è stata forse la sua prima lettura poliziesca: «Mi affascinò lo spostamento dallo spazio al tempo operato dall'autore, una trovata geniale». <sup>60</sup> Ma il personaggio dell'editore è soprattutto, e per sua stessa ammissione, doppio <sup>61</sup> (ed è il minimo che si possa dire di un assassinato accusato di assassinio!), come doppio è spesso Bufalino nei suoi romanzi, <sup>62</sup> ad un tempo fuori e dentro il quadro, nascosto nella sua controfigura, attraverso la quale può guardare non riconosciuto. Ma anche Medardo ha bisogno di un vicario per vedere.

Il suo macchinoso piano necessita infatti di una complice o, a piacimento, di una vittima degli inganni della sua scrittura; in ogni caso una socia, come usa dire il nostro autore, che presti gli occhi alle sue «grandi sclere d'orbo». Pur essendo regista di uno spettacolo di cui il mondo sia platea (con la seconda lettera vuole ancora una volta meravigliare di sé «la platea del mondo»), <sup>63</sup> a Medardo è preclusa la visione del suo film: può solo prevedere le mosse dei suoi personaggi/pedine («Con le mie mosse di

---

<sup>60</sup> D. PASTI, *Bufalino: un giallo per scherzo*, «la Repubblica», 29 giugno 1991. Appena un anno dopo, nell'intervista a Massimo Onofri, in merito agli anni della sua formazione dichiarerà: «Più che l'avventura di cappa e spada, mi attraevano i gialli, a partire dal *Mistero della camera gialla* di Gaston Leroux, che considero tuttora un classico» (*Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 18). Vorrei qui segnalare che Bufalino leggeva il giallo di Leroux nell'edizione tascabile francese del 1965, con prefazione di Jean Cocteau.

<sup>61</sup> «È brutto, essere soli. Io per non essere solo, sono costretto a sdoppiarmi e a sopportare fra le mie due metà un'eterna guerra civile...» (G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 26). L'analogia del nome e il motivo del doppio hanno spesso indotto i lettori di *Qui pro quo* a ricondurre il personaggio dell'editore a frate Medardo, il protagonista del romanzo di Hoffmann *Gli elisir del diavolo*. Ciò, nonostante il riferimento sia stato recisamente negato da Bufalino (cfr. D. PASTI, *Bufalino: un giallo per scherzo*, cit.). E pare strano invece che la critica non abbia mai menzionato *Il visconte dimezzato* di Calvino.

<sup>62</sup> E non solo. Si veda, ad esempio, la lunga lista di aforismi dedicati al doppio in *Il malpensante*, cit.: «Metà di me non sopporta l'altra e cerca alleati» (p. 1031); «Mi sussurro all'orecchio pettegolezzi su di me» (p. 1032); «Sempre dentro di me c'è un Diogene che rimprovera un Alessandro» (p. 1038); «Sul tema dell'uomo che si guarda nell'acqua d'un pozzo, bel pareggio fra Montale (*Cigola la carrucola...*) e Frost (*For once, then something...*)», «Amava davanti allo specchio cavarsi la corona d'alloro e provarsi una di spine» (p. 1043); «Vivo dentro di me come un dito in un guanto troppo largo», «Sarò forse presuntuoso ma il mio specchio mi calunnia» (p. 1046); «Alleva in me, e le presto i miei abiti, le mie sembianze, una querula scimmia di me» (p. 1055); «Finisco sempre con lo sbadigliare quando mi parlo da solo» (p. 1057); «usuraio di me stesso» (p. 1110); «Ho messo in quarantena per troppo tempo la mia migliore metà perché non mi convincessi ch'era la peggiore» (p. 1112); «Come si fa ad amarsi vivendo con se stessi 24 ore su 24?» (p. 1119).

<sup>63</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 82.

scacchista cieco so già che lo batterò»<sup>64</sup>). E infatti, sebbene la narratrice la rivendichi per sé, la strategia di gioco di Medardo è quella alla Kutuzov, quella cioè dello stratega-scacchista che impone un disegno, del guerrigliero che asseconda il nemico per aspettarne l'errore. Alla scacchiera, come in un campo di battaglia o come un terreno venatorio, si confrontano due pratiche, che Bufalino peraltro aveva già ricordato in un elzeviro di *Saldi d'autunno*:<sup>65</sup> Napoleone/Kutusov, volpe/riccio secondo Isaiah Berlin. Ma anche femminile/maschile, se è vero ciò che, nel secondo dei due capitoli pervenutici di *Shah Mat*, Bufalino farà dire, di una tecnica di gioco adottata da Tolstoj, a un personaggio secondario:

«Se è per questo» approvò Sosnickij, «un anno prima di morire, Lev Nicolaevic giocò e vinse a Jasnaja Poliana un gambetto Salvio di cui posseggo la trascrizione. Una partita in cui il Bianco sacrifica pedoni su pedoni per attirare la Donna nemica entro le proprie linee da sola, senza il supporto degli altri pezzi che rimangono inchiodati nelle case d'origine, quindi sviluppa un comodo contrattacco contro l'inerte posizione nemica. O che forse questa astuzia non è la stessa di Kutusov nella campagna di Russia, dove l'armée è la Donna imprudente che s'avventura, senza sussistenza alle spalle, nelle gelide profondità della Sarmazia?»<sup>66</sup>.

E la strategia maschile di Tolstoj potrebbe estendersi a un'altra coppia oppositiva: la sorveglianza della donna contro l'investigazione di Medardo, vero conduttore della detection piuttosto che del delitto, di cui la narratrice potrebbe essere invece la responsabile

Certamente subito implausibile al lettore, che l'aveva aspettato e non l'aveva affatto dimenticato, né ritiene che l'abbia dimenticato lei, Esther Scamporrino detta Agatha Sotheby, è il ritrovamento del plico consegnatole dal suo datore di lavoro. La distruzione della terza lettera attribuirebbe alla narratrice, con la dispersione della prova per sua mano, la colpevolezza («Se un omicidio si fosse truccato da finto omicidio per far credere a un suicidio?»<sup>67</sup>). Non fosse per quell'«Uffa» con cui accompagna il gesto di gettare in mare la lettera, che assegnerebbe invece l'elemento narrativo a un'incongruenza della narrazione, a una *defaillance* della creazione artistica, che non conclude mai, o della ricostruzione dell'accaduto che non coincide mai con il reale. Ed ecco, più volte citato nella narrazione, Karl Popper,

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 83.

<sup>65</sup> G. BUFALINO, *L'anima russa e gli scacchi (I invitati di ghiaccio)*, «Meridiani», a. II, n. 5, settembre 1989), in *Saldi d'autunno*, cit., pp. 828-831.

<sup>66</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca*, a c. di N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, ed. non venale, pp. 54-55.

<sup>67</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 133.

l'instabile struttura di ogni asserzione, la non verificabilità empirica di nessuna teoria, l'inaffidabilità di una soluzione definitiva del caso, come di interrogativi più radicali. Le lettere di Medardo sostengono ipotesi di cui abbastanza presto si verifica la falsificabilità (il *Fälschungsmöglichkeit*), ma ciò avviene perché sono già in partenza depistaggi, illusionismi di un prestigiatore che non resiste alla tentazione di svelare i propri trucchi. Come quello del magistrato balbuziente (qui però il prestigiatore è Bufalino), che tradisce l'insufficienza della parola ma anche della ragione, o dell'intelligenza del reale. Di fronte all'inerzia del suo sforzo contro l'entropia, il funzionario addetto alla restaurazione dell'ordine, il commissario malinconico, come da topos poliziesco, si arrende alla logica illogica della sua storia: «Non tutti i refusi vanno corretti».<sup>68</sup>

Sicché, pirandellianamente, il caso, come la vita, non conclude: «Vado matta per i discorsi che non imitano la freccia ma la spirale e il gomito: viaggi che non approdano se non al cuore inutile d'un labirinto»,<sup>69</sup> confida la narratrice ai suoi lettori, evocando immagini come la spirale e il gomito, che appartengono (la prima in particolare) a una simbologia cosmica. La spirale è simbolo anche del viaggio dell'anima dopo la morte, «il viaggio che compie l'anima del defunto dalla morte alla destinazione finale».<sup>70</sup> E infatti Bufalino lo dice poco dopo, per bocca di Medardo: «Fra esse è la morte l'incognita madre, quella che al mondo sconcerta di più».<sup>71</sup> E quella che più di altre non riceve spiegazioni, nessuna almeno che possa ricondursi a una logica razionalità. Sarà per questo che, nelle decisioni dell'editore, l'ultimo volume pubblicato dalla casa editrice avrebbe dovuto essere il *Pasticciaccio*, un altro giallo senza soluzione, uno *gliommero*, come i discorsi che piacciono tanto alla narratrice, i labirinti o le storie che non concludono, che piacciono tanto anche all'autore. E infatti «nulla impedisce al lettore che non ci sta di prendersi le sue rivincite».

Parteggiando, se vuole, contro il *detective* e deridendone le arroganze come rigurgiti e sfoghi di assassino timido e *refoulé*; oppure (qualche volta io l'ho fatto) strappando le ultime pagine e rinunciando alla spiegazione finale, per lasciare al colpevole, in un mondo in cui tutto s'espia, dalla sosta vietata al crimenlese, un'uscita di sicurezza...<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 130.

<sup>69</sup> Ivi, p. 27.

<sup>70</sup> Cfr. la voce «spirale» in J. CHEVALIER e A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, vol. II, Milano, BUR, 2005<sup>6</sup>, p. 423.

<sup>71</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 29.

<sup>72</sup> G. BUFALINO, *In margine a un libro giallo (L'omicidio spiegato, «Il Giornale», 30 novembre 1983)*, in *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 953.

La paventata chiusura della casa editrice è d'altro canto ispirata a un principio molto vicino a quello dell'in-concludenza, e cioè la manifesta inutilità della letteratura, inetta a conoscere la realtà perché ripete infinitamente lo schema investigatorio. Come già la fiaba per Propp, per Medardo il poliziesco è l'archetipo di ogni narrazione (disagio/agone/appagamento, oscurità/tensione/luce): «Secondo me, non esiste peripezia, immaginaria o reale, che non si possa declinare secondo quell'unico paradigma». <sup>73</sup> È questa l'opinione del personaggio, ma anche del suo autore, la cui ironia trova un facile bersaglio nella teoria letteraria. Bufalino del resto lo aveva già scritto nell'elzeviro del 1983 appena citato, dove peraltro era anche un'anticipazione di quell'escursione teologica (la creazione come «frutto d'un colossale malinteso, d'una apocalittica svista...») <sup>74</sup> che l'editore pronuncia dall'altro capo di un filo telefonico, rivolgendosi alla sua segretaria durante gli appostamenti:

Un investigatore anche lui [Leonardo], ansioso di dare altrettante risposte alle mille domande che la creazione gli pone. Poiché, a cominciare dalla creazione medesima, ch'è un evento passabilmente delittuoso e di opinabile paternità, fino all'odierno crittogramma che mi sta davanti, d'una firma illeggibile di medico su una ricetta, tutto nell'universo s'è svolto e svolge per approdare a uno sterminato punto interrogativo. <sup>75</sup>

Tanto più che la realtà si offre il più delle volte a interpretazioni fallaci: gli «spiccioli "l'un per l'altro", [...] che spesso interpretiamo a rovescio». Da qui l'asserto gnoseologico del reale come finzione, inganno; e della finzione più vera del reale: «Sapessi tu quanti mulini, a guardar meglio, sono veramente giganti; quante lucciole sono veramente lanterne!». <sup>76</sup> Spesso anzi la finzione è chiamata a provare la realtà. Così un film interpretato da Bette Davis comprova per la narratrice la malattia di Medardo. Di fronte alla necessità di appurare se la diagnosi fosse cosa vera o invenzione, Esther non ha dubbi:

Io dico a occhio e croce che è cosa vera. Col senno del poi rammento d'aver visto Aquila almeno due volte vacillare improvvisamente e brancolando aggrapparsi a una sedia. Diceva d'una vertigine, d'un velo davanti agli occhi. Ora

---

<sup>73</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 27.

<sup>74</sup> Ivi, p. 48.

<sup>75</sup> G. BUFALINO, *In margine a un libro giallo*, cit., p. 954. Il medesimo concetto viene replicato da Bufalino nell'intervista resa a Massimo Onofri: «Le dirò: ho sempre pensato che ogni evento o invenzione possa agevolmente ricondursi al genere giallo, a cominciare dalla Creazione, modello eccellente del delitto perfetto» (*Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 27).

<sup>76</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 48.

io non so di medicina, ma da sintomi identici, in un film, Bette Davis scopriva d'avere un male al cervello...<sup>77</sup>

Siamo in presenza di un'evidente inversione del principio del verosimile nella narrativa: la realtà è verosimile se assomiglia alla finzione. All'opposto, tanto più inverosimile sarà la realtà tanto più essa sarà vera. Della sua ricostruzione dei fatti l'investigatrice dice che è «abbastanza inverosimile per essere vera», con un'affermazione che sarà poi ripresa da Lidia Orioli, la più scettica tra i personaggi messi in scena da Bufalino.

Tutto appare invertito nel romanzo del *qui pro quo*: una narratrice-autrice femmina al posto di un narratore-autore maschio; un suicidio che simula un omicidio, ma anche, al contrario, un omicidio travestito da suicidio; una realtà più inverosimile della finzione; un quadro infine dipinto dal punto di vista del modello e un artista che si trova nella scena ritratto accanto ai suoi personaggi. Insomma, un giallo che semina dubbi e nega la catarsi di una soluzione chiarificatrice. Paradossi da scacchista che gioca per infliggere l'automatto al suo avversario: «Questo giallo – spiega Bufalino a Massimo Onofri – è figlio del principio d'in-concludenza: in esso ho tentato la variante che chiamerei del vinciperdi, come in quelle partite di scacchi dove vince chi riesce a obbligare l'avversario a dargli lo scacco matto».<sup>78</sup> E infatti, tecnicamente, quello *alla vinciperdi* è detto anche *problema inverso*. Ma quelle inversioni sono anche paradossi da malpensante presbite. In una pagina della silloge aforistica dell'87, guarda caso la stessa in cui Bufalino segretamente compendia l'arte di Vermeer, si legge: «L'automatto nel gioco degli scacchi, ovverosia vinciperdi». E immediatamente prima: «Nascondermi è una perversione che mi diletta moltissimo».<sup>79</sup> Sorprende come in appena due aforismi (due mosse, forse tre), peraltro contigui, sia condensato un intero romanzo.

### ***II.3.c La casa come entelechia***

La sconfitta conoscitiva con cui si chiude *Qui pro quo* è certamente quanto di più lontano si possa immaginare dalla pratica sciasciana. Lo stesso Bufalino descrive così lo scrittore di Racalmuto: «Questo era dunque Sciascia: un uomo che di fronte all'irrazionale non si rassegnava ma si accaniva a tentare di disciplinarlo; che in ogni caos cercava il cosmo, un cosmo da assoggettare al rigore della ragione».<sup>80</sup> E ancora: «Lui cercava la

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 94.

<sup>78</sup> Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, cit., p. 28.

<sup>79</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1121.

<sup>80</sup> G. BUFALINO, *Divagando su Sciascia, il cinema, la Sicilia* (1992), in *Il fiere ibleo*, Cava dei Tirreni, Avagliano, «Il melograno», 1995; ora in ID., *Opere*, II, cit., pp. 1075-1076.

verità, io sono sedotto dalla menzogna». <sup>81</sup> È però possibile individuare punti di convergenza tra questi due grandi coetanei così poco somiglianti?

In un denso ed elegante saggio, che porta lo stesso titolo dell'articolo-intervista resa da Gesualdo Bufalino a Leonardo Sciascia nel 1981, Antonio Di Grado traccia un profilo del «gentiluomo ibleo» alla luce dell'«ascetico e profetico campione dell'altra Sicilia, austera e raziocinante». <sup>82</sup> Un Bufalino *du côté de chez* Sciascia, scrive lo studioso o, per dirla con don Gesualdo, un lascivo «della scrittura, conversatore garrulo e incontinente» dalla parte dello scrittore «raccolto [...] nell'asciutto rigore, nel pudore bellissimo dei suoi silenzi». <sup>83</sup> E dicendo di loro, della loro «accanita francofilia» e dell'altrettanto accanita cinefilia («trascorrendo “nero su nero”, dal ventennio nero passato al buio delle rispettive infanzie paesane, fino al basco nero di Michèle Morgan, intravista sulla banchina del porto delle brume...»), <sup>84</sup> Di Grado sovrappone quella loro amicizia al ricordo di *Le grand Meaulnes*, un Alain-Fournier propiziato da Anatole France nell'uno, da Toulet nell'altro. E prepone alla loro immagine conversante il ricordo di «un muro bianco calcinato, abbagliante, come in certe tele di Rosai». <sup>85</sup>



Racalmuto, 1982 (fotografia di Giuseppe Leone)



Con i nipoti di Sciascia, Racalmuto, 1983

<sup>81</sup> Dall'intervista rilasciata a M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 22.

<sup>82</sup> A. DI GRADO, «Che mastro questo don Gesualdo!», in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 214.

<sup>83</sup> Così Bufalino definiva se stesso e l'amico Sciascia, confrontando i loro diversi stili e le loro opposte ma invertite abitudini a tavola: «Glielo feci notare una volta, a cena, confrontando la mia dieta spartana con la sua visibile gioia di mangiatore: “Si direbbe” gli dissi “che cerchiamo entrambi nel cibo un risarcimento delle qualità che ci mancano: tu prediligendo gl'intingoli da cui rifuggi scrivendo; io cercando di farmi avaro a tavola per quanto sono scialacquatore alla scrivania!”» (G. BUFALINO, *Quei ragazzi del loggione, tanti anni fa*, in *Il fiele ibleo*, cit., pp. 1072-1073).

<sup>84</sup> A. DI GRADO, «Che mastro questo don Gesualdo!», cit., p. 214.

<sup>85</sup> Ivi, p. 213.

Mediato o reso più persistente dallo scatto di Giuseppe Leone, quel ricordo di Sciascia e Bufalino addossati al muro della «Noce», la casa di campagna del Recalmutese, rafforza l'idea di una diversità irriducibile e al contempo di un'attrazione che fa dei due scrittori «le due facce speculari d'un "doppio"». <sup>86</sup> E se pure, come suggerisce Nunzio Zago, l'ultimo Sciascia parrebbe avere accolto nella sua scrittura la sospensione metafisica e funebre dell'amico, <sup>87</sup> è forse da imputare proprio alla sua assenza (quasi un risarcimento) il lieve e graduale prosciugarsi della prosa del comisano. A leggere i romanzi che vennero dopo la morte di Sciascia, e tra questi anche *Qui pro quo*, viene da pensare a una piccola trasfusione di quella secchezza e convessità che erano dell'amico, ma che già ai tempi di *Diceria*, lui, che pure amava «gli scrittori umidi e concavi», diceva di invidiare. <sup>88</sup> Il fatto poi che tra quei romanzi il primo sia proprio un giallo, mi pare possa leggersi non solo come la medicina consigliata dai medici, la scrittura come cura insomma, ma anche la scrittura come lutto e omaggio.

Di quell'amicizia disinteressata lieve e generosa, che fu per i due scrittori un tardivo dono delle *belles lettres*, <sup>89</sup> vorrei tentare di tessere alcuni fili proprio sul terreno indagato in questo studio e, com'è noto, comune ai due autori: la fotografia.

Sciascia ne riferisce in tre saggi, due contenuti in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* del 1989 (*Il ritratto fotografico come entelechia* e *Scrittori e fotografia*), l'altro in *Cruciverba (Verismo e fotografia)*. Nella raccolta del 1983 definisce la fotografia come «verità momentanea, verità di un momento che contraddice altre verità di altri momenti». <sup>90</sup> Prosegue poi riportando una definizione di Paul Valéry che, pur avendo detto cose «intelligentissime» su questo mezzo espressivo, riesce a darne una spiegazione perfetta parlando però della danza: «l'istante – scrive Valéry – genera la forma e la forma genera l'istante». <sup>91</sup> Sciascia ne appare ammirato e deluso: l'ammirazione nasce dalla precisione di quella definizione; la delusione viene dalla considerazione che spesso il fatto fotografico,

<sup>86</sup> Ivi, p. 214.

<sup>87</sup> Nel saggio *Omaggio a Bufalino*, Nunzio Zago dice di «uno Sciascia e persino [di] un Consolo che, per così dire, 'bufalineggiano'» (N. ZAGO, *Sicilianerie. Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1997, p. 142).

<sup>88</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Guida-indice dei temi*, in *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), in ID., *Opere*, I, cit., p. 1300.

<sup>89</sup> Cfr. ancora A. DI GRADO, «*Che mastro questo don Gesualdo!*», cit., p. 213.

<sup>90</sup> L. SCIASCIA, *Verismo e fotografia*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983; ora in ID., *Opere*, a c. di C. Ambroise, vol. II (1971-1983), Milano, Bompiani, 2001, p. 1127.

<sup>91</sup> *Ibidem*. Ma Sciascia ricorda male. In *L'âme et la danse* (1923), trad. it. *L'anima e la danza*, trad. di V. Sereni, in ID., *Tre dialoghi*, Torino, Einaudi, 1990, Valéry dice: «L'istante genera la forma e la forma rende visibile l'istante».

pregiudizialmente considerato inadeguato a un'organizzazione di pensiero, si riduca a sterili giochi di arguzia. La mente insidiosa cui Sciascia allude è quella di Roland Barthes, cui tuttavia ascrive il merito di una formula felice: «La fotografia è l'avvento di me stesso come altro».<sup>92</sup>

Ciò che voglio dire è che, pur non essendo menzionata alcuna foto nel romanzo bufaliniano, la fotografia vi circola per gli strumenti espressivi che presta alla narrazione. Talora infatti la parola *in absentia* può diventare un segnale più forte di una presenza sporadica o poco rilevante, e lo è a maggior ragione in una produzione che invece propone spesso la fotografia come oggetto della messa in scena. Insomma, io credo che così come Valéry fornisce la spiegazione perfetta parlando d'altro, allo stesso modo Bufalino faccia agire meccanismi fotografici nel suo romanzo, e lo faccia dicendo d'altro. Si legga, a mo' di esempio, quanto lo scrittore dichiara a Massimo Onofri sull'inverosimiglianza della letteratura come della vita, motivo centrale sia nelle *Menzogne della notte* che, e direi soprattutto, in *Qui pro quo*:

Letteratura come menzogna è formula ormai abusata. È la vita tutta che si mostra stravagante e misteriosa, fatalmente ingannevole. Tutta la mia opera nasce da un'istintiva persuasione dell'inverosimiglianza della vita. Affacciato su un minimo squarcio di luce, io apro e chiudo le palpebre e vedo, come dietro un cristallo, montagne e alberi, vedo di fronte a me la Sua faccia, sulla parete a destra quel quadro... ma tutto questo non dura che un attimo. Allo stesso modo la vita, la mia e quella di tutti, non è che lo sbattere di due palpebre fra due tenebre: un miraggio.<sup>93</sup>

Se la macchina da presa è un occhio – diceva Jean-Luc Godard – il montaggio è un battito di ciglia. Ma mentre Godard fa riferimento alla cesura, alla chiusura dell'occhio, al montaggio, Bufalino descrive (senza saperlo?) ciò che passa tra due cesure: un fotogramma, un ventiquattresimo di secondo, un attimo, una foto.

Si continui ancora con Sciascia, che riferisce della teoria barthesiana della foto-ritratto come campo chiuso di forze: «Quattro immaginari vi s'incontrano, vi si affrontano, vi si deformano. Davanti all'obbiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per dimostrare la propria arte».<sup>94</sup> Dei quattro immaginari indicati da Barthes sono tracce evidenti nel romanzo, e non può che essere così in una

---

<sup>92</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, citato ivi, p. 1129.

<sup>93</sup> Dall'intervista rilasciata a M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 25.

<sup>94</sup> R. BARTHES, *La camera chiara*, citato in L. SCIASCIA, *Verismo e fotografia*, cit., p. 1129.



*detection* che ruoti attorno a un unico soggetto, a un cadavere messo in posa davanti all'obiettivo. In uno dei primi discorsi di Currò c'è infatti qualcosa di più dell'ostentata irritazione:

[...] mi disturba che in una morte dalle molte domande chi fornisce le risposte sia il cadavere stesso. Uno che non è in grado di far fronte a nessuna obiezione o smentita o risultanza inattesa; e per ciò resta bloccato per sempre nel pregiudizio dei suoi argomenti. Nessuno può essere a un tempo vittima, testimone e investigatore, meno di tutti Medardo che per voce di popolo è stato, sin dalla nascita, un fantasista e un teatrante.<sup>95</sup>

Primo immaginario: quello della vittima; secondo immaginario: del «testimone»; terzo immaginario: dell'investigatore. E quarto, ciò di cui il fotografo «si serve per dimostrare la propria arte»: del colpevole. Ma cambiando appena prospettiva questi quattro immaginari si adeguano perfettamente anche all'immagine che Esther Scamporrino lascia fotografare di sé. Ora *crede d'essere* vittima, quando alla fiera di portare il soprannome (A-G-A-T-H-A), che le è stato affibbiato, subentra il malcontento per quell'alterazione in «Agatina» che usano gli ospiti nel rivolgerle le richieste più disparate («un numero di telefono, l'orario di un treno, un film d'epoca da rintracciare nella teca delle videocassette...»): un vezzeggiativo che finge affetto ed è invece una *diminutio*, un segnale di emarginazione sociale.

Un ospite maschio, va da sé (le donne non si degnavano, non mi vedevano proprio), senza che ciò m'inducesse alla confidenza, essendo io persona che in questo secolo è capitata per caso e che si fa una regola del non voler mai sortire dalla cruna della sua classe...<sup>96</sup>

Ma la solerte segretaria ha anche altri immaginari: ora *vorrebbe la si credesse* testimone della morte del capo; ora promossa dal lettore che *la crede* un'investigatrice; ora piegata a *servire l'arte* dell'autore, il quale induce il lettore a sospettarla assassina.

Duplicato femminile di Medardo e dell'autore (significativi qui il riferimento ai film d'epoca e quel «cruna» utilizzato già in *Diceria* come sinonimo di 'condizione'), la narratrice verifica su di sé il motivo del doppio. Passando per Barthes, Sciascia si serve di questo concetto (sostanzialmente ottocentesco) per spiegare la fotografia di Capuana, i cui diletta sono più diffusamente illustrati in *Scrittori e fotografia*. È nota la passione dell'autore del *Marchese di Roccaverdina* per la fotografia e,

---

<sup>95</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 67.

<sup>96</sup> Ivi, p. 12.

insieme a quella più propriamente verista, per un genere talora metafisico, in cui è forte il presentimento del doppio: Capuana partecipa a sedute spiritiche e fotografa ectoplasmi, o così crede. Più bizzarro forse un suo esperimento, anch'esso con implicazioni riguardanti il doppio, giacché lo scrittore si fotografa «morto», che – commenta Sciascia - «era qualcosa di più di un “fingersi morto”»:

Era un chiedere all'obbiettivo, nel mondo senza tempo in cui l'obbiettivo vaga come l'occhio di Dio, la celebrazione anticipata, nel mondo del tempo, di quell'istante di verità. Non trovò di meglio che chiamarlo «profetico», questo suo autoritratto da «morto»: ma era qualcosa di più, considerando quanto sia ovvia per ognuno la profezia del morire e quanto di assoluta impossibilità il vedersi addormentato o morto.<sup>97</sup>

Celia curiosità profezia, il ritratto della propria morte apparecchiata sul cataletto funebre, truccata per sembrare vera, è una prova generale, un'anteprima, come quegli spezzoni che presentano un film per misurarne il gradimento, testarne il funzionamento «per vedere tutti insieme – così recita il motivetto di Jannacci – l'effetto che fa. Di questo morire «prima» Capuana assapora la menzogna, l'essere morti nella vita.

Simile ma rovesciato è il caso descritto da Bufalino nel suo romanzo poliziesco, il curioso caso del fu Medardo Aquila che, vivo nella morte, «si promuove detective e vede, prevede, provvede».<sup>98</sup> Da morto, rivolge il suo obiettivo verso gli umiliati e creduli vivi, ingenuamente e con fiducia protesi verso il loro ventunesimo secolo. Da vivo, si fa erigere una «casa-autoritratto» di tufo e tegole d'argilla, che «aveva voluta con evidenza modellare a propria immagine, adeguandovi anche il più semplice dei suoi pensieri».<sup>99</sup>

Anche nelle sue valenze più immediatamente realistiche, riconducibili alle scadenze della vita sociale e civile (la foto-ricordo o quella per la carta d'identità), «il ritratto – scrive Francesco Faeta – attiene essenzialmente alla dimensione simbolica e rituale», è vissuto cioè come atto cerimoniale che certifica e «propizia l'ammissione e l'immissione nel mondo».<sup>100</sup> Il ritratto ha dunque la funzione di una ricostruzione di sé, sia sul piano psicologico che sul piano sociale. Faeta parla di «descrizione densa»,<sup>101</sup> come risultanza

---

<sup>97</sup> L. SCIASCIA, *Scrittori e fotografia*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 161-162.

<sup>98</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 66.

<sup>99</sup> Ivi, p. 14.

<sup>100</sup> F. FAETA, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, FrancoAngeli, 2006, p. 92.

<sup>101</sup> Ivi, p. 93.

e integrazione delle interpretazioni che l'osservatore dà dell'osservato e l'osservato di sé. Si ritorna a Barthes, all'incontro-scontro-deformazione dei suoi *immaginari*; ma anche al Mario Praz di *Pittura di ritratto e fotografia*, citato da Sciascia per fugare il preconceito di un grado superiore di veridicità della fotografia rispetto alla pittura.<sup>102</sup>

La fotografia insomma, non è obiettiva, non dice la verità, o meglio non dice nessuna delle due verità interferenti che l'hanno generata, perché le trascende entrambe. Ne produce piuttosto una terza, spesso sconosciuta tanto all'osservatore quanto all'osservato. E infatti, l'indecidibilità tra verità e menzogna, di fronte alla visione delle Malcontente, è avvertita anche da chi, nel romanzo bufaliniano, svolge la funzione scopica, nonostante la sua miopia: «Veramente l'architettura qui fosse, volesse essere, uno sfogo e svelamento privato? Chissà se sincero o bugiardo, se di bene, se di male... Troppa fatica per le mie diottrie, seppure soccorse da un binocolo di marina, per cui rimandai a più tardi gli accertamenti».<sup>103</sup>

Ma cosa succede quando osservatore e osservato coincidono, e il ritratto è un autoritratto? Altre stratificazioni vi intervengono, altre deformazioni vi agiscono: il tempo, le fortune, i gusti. Così la casa, costruita a immagine e somiglianza del suo anfitrione, appare un'estensione del corpo fuori di sé:

[...] espansa miscellanea di almeno tre stili: il magrebino, il caprese, il «casa sulla cascata», con infiltrazioni spicciole di neoclassico similsudista... un pittoresco aggregato ch'era venuto abusivamente crescendo su per la falesia demaniale in concordia con le fortune dell'editore e la volubilità dei suoi gusti.<sup>104</sup>

Cui la narratrice aggiungerà più avanti lo stile tardo romano della Villa del Casale, per i mosaici che adornano gli occhi-piscine. Particolare, questo, però che per essere notato ha bisogno di una visione più ravvicinata di quella dall'alto prevista per il gigantesco autoritratto del padrone di casa.

Ma regole compositive sovrintendono anche alla realizzazione del ritratto fotografico. Tra quelle indicate da Faeta (campo, angolo di ripresa, ottiche...) vorrei isolare la «posizione» e i «rapporti volumetrici tra corpo del soggetto e campo». Nel ritratto-casa preso in esame il rapporto tra sfondo e corpo è ovviamente annullato: il ritratto di Medardo Aquila si integra perfettamente nel paesaggio, essendo esso stesso paesaggio, «un paesaggio bello come una faccia»,<sup>105</sup> recita un aforisma del *Malpensante*.

---

<sup>102</sup> Cfr. M. PRAZ, *Pittura di ritratto e fotografia*, in *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*, Milano, Mondadori, 1979, p. 190, citato in L. SCIASCIA, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p. 152.

<sup>103</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 13.

<sup>104</sup> Ivi, p. 12.

<sup>105</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1109.

Quanto alla posizione della macchina fotografica rispetto al soggetto, riprendendo in parte le osservazioni di Bourdieu,<sup>106</sup> Faeta ricorda come la posizione di piena frontalità, che equivale alla casa-autoritratto vista in pianta, «connoti in genere una forte situazione dialettica tra ricercatore e soggetto, ma anche accettazione da parte di quest'ultimo della situazione fotografica. È come se questi volesse *interferire* e *interagire* attraverso il modulo espressivo della frontalità, come se desiderasse *padroneggiare* i termini della descrizione di sé, mediante una forte dialettica dello sguardo e imponendo all'osservatore una superficie somatica controllata e composta».<sup>107</sup> Se non fosse l'interpretazione di uno dei caratteri strutturali del ritratto fotografico, sarebbe senz'altro la descrizione del personaggio bufaliniano (e della sua casa-autoritratto), un morto redivivo che spadroneggia e mantiene il controllo della pantomima da lui stesso orchestrata.

Si ritorni ora a Sciascia, e a quel passaggio dal «fisico» al «metafisico» che, nel saggio *Il ritratto fotografico come entelechia*,<sup>108</sup> l'autore suggerisce per ricercare, ora sì, la diversità del ritratto fotografico da quello pittorico. La maggiore *attendibilità* della fotografia trascende la somiglianza fisica, e consiste piuttosto nella capacità di contenere la sostanza e il senso di una vita, «il luogo geometrico di un'esistenza», il punto unico ed eterno in cui possa contemplarsi «la storia d'un'anima».<sup>109</sup> Questa qualità magica del mezzo fotografico può condensarsi, per Sciascia, in una parola: entelechia. Il fine (*telos*) è dentro (*en*): la morte, come ciò che dà il senso, è già dentro vita, fissata in una piccola concentrazione di tempo, dentro uno spazio che mostra la coalescenza di presente passato e futuro.

Più volte Bufalino si è detto affascinato dalle interferenze spaziotemporali.<sup>110</sup> Così come doveva esserlo Sciascia se in quella definizione della danza formulata da Valéry coglie subito l'essenza del linguaggio fotografico. «La danza non è dopo tutto – dice altrove Valéry – che una

---

<sup>106</sup> Cfr. AA.VV., *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie* (1965), trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, a c. di P. Bourdieu, Rimini, Guaraldi, 2004<sup>2</sup>, pp. 137-140.

<sup>107</sup> F. FAETA, *Fotografi e fotografie*, cit., p. 94 (corsivi miei).

<sup>108</sup> Il saggio nasce come introduzione alla mostra fotografica di volti di scrittori, allestita a Torino, alla Mole Antonelliana, e inaugurata nella primavera del 1987. Ispirato a un verso di Paul Valéry, il titolo della mostra, promossa dallo stesso Sciascia, era *Ignoto a se stesso* (cfr. L. SCIASCIA, introduzione a *Ignoto a se stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a José Luis Borges*, a c. di D. Palazzoli, Milano, Bompiani, 1987; il saggio è stato poi ripubblicato con il titolo di *Il ritratto fotografico come entelechia*, in L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., da cui cito).

<sup>109</sup> Ivi, p. 154.

<sup>110</sup> Cfr. in questo capitolo la nota 58.

forma del Tempo, non è che la creazione di una specie di tempo, o di un tempo di un genere completamente distinto e singolare».<sup>111</sup> Spazio e Tempo si incontrano anche nel ritratto fotografico, come si è detto, visibili nell'entelechia.

Resta da appurare se questo «frammento di eternità» che è l'entelechia possa rinvenirsi nell'autoritratto architettonico del personaggio bufaliniano e autorizzarci all'uso di una definizione, come quella di 'ritratto fotografico', che, per quanto possa sembrare peregrina, è tuttavia accreditata da precisi riferimenti testuali. Nella casa-autoritratto del romanzo è sicuramente un'impronta o un presagio di morte, che la narratrice così riferisce: «Dovetti sforzarmi, questo sì, ma alla fine riuscii dalle schegge disperse a comporre un *identikit* umanoide, una specie di grande teschio lunare, che non era una maschera lieta».<sup>112</sup> E ancora, mi pare, che la casa assuma i particolari tratti di una personificata fotografia del suo proprietario, che a poco a poco «se n'era poi fatto invadere sin quasi all'incarnazione: al modo stesso di quelle macchie sui muri o profili di nuvole dove s'indovina una malizia del diavolo o il passatempo di un dio...».<sup>113</sup> La casa assume le fattezze di una cosa viva o di qualcosa in cui sia rinvenibile la persistenza di un individuo, che è già in parte un requisito che soddisfa l'individuazione di un'entelechia: il presente di quando la casa è stata costruita (ed era ancora una), il futuro (che è diventato passato) delle successive aggiunzioni, il tutto che la morte ha concluso.<sup>114</sup>

### **II.3.d Paesaggio con figure**

Com'è noto, Bufalino volle corredare il suo romanzo di immagini che, nelle intenzioni originarie, dovevano essere molte di più rispetto alle 15 scelte alla fine con Elisabetta Sgarbi. Diverse per epoche artisti stili e tecniche pittoriche, che oscillano tra pittura, grafica e disegno, tutte le immagini selezionate però aderiscono perfettamente al testo, che anzi presta loro didascalie così pertinenti da far pensare (ma non fu così) a una sua stesura successiva la scelta delle illustrazioni. In ogni caso il rapporto parola/immagine, per quanto avrebbe potuto essere amplificato da un numero maggiore di riproduzioni, è così forte da generare talora un effetto di ridondanza ma anche, in taluni casi, di aggiunzione di senso.

---

<sup>111</sup> P. VALÉRY, *Philosophie de la danse* (1936), trad. it. *Filosofia della danza*, in AA.VV., *Filosofia della danza*, a c. di B. Elia, Genova, Il melograno, 1992, pp. 74-75.

<sup>112</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 13

<sup>113</sup> Ivi, pp. 14 -16. E si noti come questa descrizione coincida con quella sciasciana di un vagante occhio-obiettivo di Dio, utilizzata nella definizione degli esperimenti spiritici di Capuana.

<sup>114</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *Il ritratto fotografico come entelechia*, cit., p. 157.

L'apparato iconografico infatti, ben lungi dall'essere un elemento puramente esornativo, riveste un ruolo importante anche sul piano delle funzioni narrative. A voler dare un quadro sintetico dei tipi iconografici rappresentati, si perviene però sostanzialmente a due grandi gruppi di illustrazioni: quelle che contengono figure inserite in spazi architettonici e quelle che rappresentano la figura umana, talora con esplicito riferimento al tema del doppio. Tra le prime rientrano il *Nymphäum* di Boissard, le finestre impossibili («crudelmente strabiche»)<sup>115</sup> di Jean Gourmelin, il *Duello fra due lavoranti orefici* di Jean De Gourmont, la metafisica *Rottura* (1955) di Remedios Varo, *La visita* (1975) di Carlos Mensa, un altro Gourmelin (un cadavere murato legato ammanettato), un perplesso Signor Qualcuno in una galleria d'arte moderna di Jean-Michel Folon, l'incisione di Roland Topor con una piccola regina che si aggira nottetempo tra i giganteschi pezzi di una scacchiera come fossero le colonne di un palazzo, per finire con l'esile impalcatura del *Il funambolo* (1923) di Paul Klee. Meno numerose le seconde: *Fanciulla allo specchio* (1940) di Morris Hirshfield, *La morphinomane* (1897) di Eugène Grasset, *Il pittore e il suo duplicato* (1974) di Topor, *L'abbraccio* (1917) di Egon Schiele. Restano fuori da questa classificazione *Anatomia del corpo humano* (1559) di Juan Valverde de Amusco,<sup>116</sup> in cui più che il tema del corpo sembra prevalere quello della pelle come casa perduta (un corpo di nervi e muscoli che contempla la sua facciata), e un disegno di Steinberg in cui un pittore/scrittore si replica indefinitamente.

L'opera d'arte, sottotitolata come dicevamo con le stesse parole del testo, viene abbassata a vignetta. Non senza il lenimento dell'ironia però, non senza il distanziamento, l'uso della parodia o delle criptocitazioni. Tra queste ultime, ad esempio, è la domanda che la narratrice rivolge al commissario prima di abbandonarsi all'amplesso e che funge da didascalia al quadro di Schiele: «Hai un mandato?». E subito dopo lancia il quiz: «era la frase d'un film...». L'autore segnala il prestito e poi chiede: chi lo ha scritto? Nessuno è ancora riuscito a rispondere, segno che il gioco funziona.

Ma torniamo alle illustrazioni. La preferenza accordata ad artisti di area simbolico-surrealista (Gourmelin, Varo, Topor, Mensa, il surrealismo

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 14.

<sup>116</sup> Nell'elenco delle opere riprodotte, riportate dopo l'Appendice, manca spesso il titolo e la data, che ho cercato di documentare solo nei casi per i quali sono pervenuta a dati certi. Quanto alla stampa di Juan Valverde, Giuseppe Traina segnala l'errore che identificava la tavola come il *De humani corporis fabrica* (1543) a Vesalio (André Wesel). Nel suo studio Traina indica inoltre i testi custoditi presso la Fondazione Bufalino, da cui lo scrittore avrebbe tratto le illustrazioni che visualizzano il testo via via che le citazioni le richiamano (cfr. G. TRAINA, *Il «giallo» in trappola*, cit., p.169n).

illusionista e *naïf* di Hirshfield, quello poetico di Folon, per certi versi Steinberg) è già piuttosto indicativa di cosa intenda Bufalino quando parla di «congegno o macchina impossibile, minuziosa e pazza» o di «registro alto, temperato dall'ironia»,<sup>117</sup> dal *non-sense*, dall'assurdo. E sono scelte che bene si adeguano all'abbassamento umoristico e al gusto per il paradosso che governano il romanzo. Un giallo metafisico, è stato detto, con una formula che certamente si attaglia anche al precedente romanzo *Le menzogne della notte*. Già lì, allontanandosi dai modelli autobiografici, Bufalino esibiva un acuto senso dell'illusionismo, la visione di un mondo dall'ordine rovesciato. Sicché, se durante i racconti della veglia notturna il Governatore travestito da frate Cirillo rivendicava per sé e per i suoi provvisori compagni il ruolo di «comparsa [...] d'una messinscena che non finisce, maschere d'un eccentrico ed esoso quiproquo»,<sup>118</sup> nel poliziesco, di cui è narratrice/autrice, Esther Scamporrino può affermare d'essere, lei e i suoi personaggi, «in un romanzo» e poi farsi rimbeccare da uno di essi (Lidia Orioli): «Ma siamo in un libro! L'hai detto tu! Abbiamo dei doveri verso i lettori...». <sup>119</sup> In un caso come nell'altro l'allusione al mascheramento è forte, un ballo in maschera in cui trova buona collocazione il dipinto di Carlos Mensa, tra i pittori utilizzati quello in cui possono maggiormente rinvenirsi atmosfere di tensione metafisica. *La visita*, l'opera del pittore spagnolo che correda il romanzo del '91, fa parte infatti della serie delle *Metafore* sulla condizione umana cui l'artista cominciò a lavorare a partire dal 1970. Si tratta di maschere simboliche o oggetti surreali, che celano quasi sempre il volto dei personaggi: niente di più adatto in un romanzo che il motivo della maschera e del pirandellismo esibisce sin dalla prima pagina con la questione dei nasi, delle Cleopatre (via e personaggio storico) e dei Pascal (filosofo e personaggio di romanzo, nonché dedicatario della prima edizione del saggio *L'umorismo*). Quell'immagine inoltre offre allo scrittore l'opportunità di un'autocitazione, essendo stata utilizzata per la copertina dell'edizione spagnola di *Diceria* (*Perorata del apestado*, 1983).

Da un foglio manoscritto risulta che Bufalino avrebbe voluto associare a ciascun personaggio di *Qui pro quo* la fotografia di un attore (ancora materiali paratestuali). E certamente, quei matrimoni, come suggerisce Traina, erano stati veicolati dal «ricordo di questo o quel film». Ma forse le medesime suggestioni (legate al cinema o all'editoria illustrata) possono

---

<sup>117</sup> Dall'intervista rialsciata a M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., pp. 27 e 28.

<sup>118</sup> G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, Milano, Bompiani, 1988; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 676.

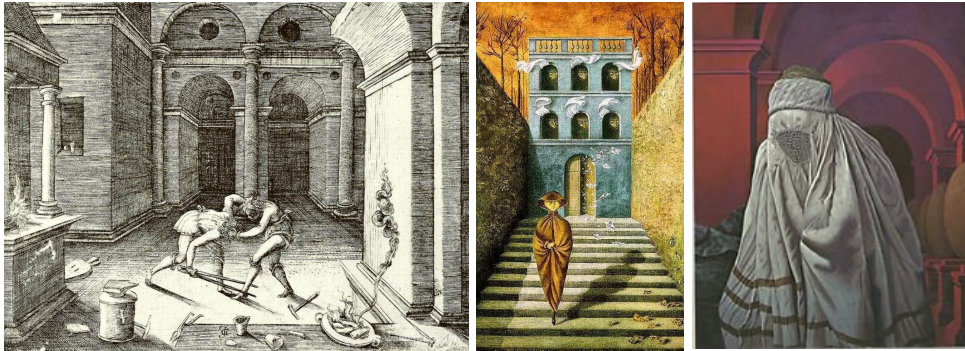
<sup>119</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 120.

avere agito nel caso di alcuni degli artisti individuati per il paratesto iconografico. Tra questi, ad esempio, Jean Gourmelin fu scenografo e costumista per il cinema, ma anche illustratore di copertine e di numerosi libri, in particolare (ma solo per l'interesse che ciò riveste ai nostri fini) di un'edizione francese del 1970 che raccoglie quattro romanzi di Gaston Leroux. Ingegno poliedrico, Roland Topor ha lavorato dietro e davanti alla macchina da presa. Tra le sue collaborazioni (ha disegnato titoli di testa per Arrabal e realizzato insieme al regista René Leloux il film di animazione *Il pianeta selvaggio*) è da segnalare quella con Fellini (*Il Casanova*, *La città delle donne* e *Il viaggio di Mastorna*, mai realizzato). Ma Topor è stato anche sceneggiatore e attore: ha recitato per Werner Herzog in *Nosferatu* (1979), per Maurizio Nichetti in *Ratataplan* (1979), per Volker Schlöndorff in *Un amore di Swann* (1984). Sceneggiatore e scrittore, è stato autore nel 1963 di *Le locataire chimerique*, portato al cinema da Roman Polanski nel '76 con il titolo *Le locataire* (in italiano, *L'inquilino del terzo piano*). Anche Jean-Michel Folon ha avuto dei trascorsi cinematografici. Nel 1976 ha infatti interpretato un film dal titolo *F comme Fairbanks* (in italiano, *Com'è cambiata la nostra vita*). Tra gli interpreti vi figurava anche Miou-Miou, l'attrice che nelle carte preparatorie Bufalino associa al personaggio di Lietta. Ma ha anche realizzato dei cartoni animati, qualche cortometraggio e un manifesto per l'uscita francese del film di Woody Allen *La rosa purpurea del Cairo* (1985). Inutile dire che Folon è stato un illustratore apprezzato, e di scrittori peraltro molto cari al nostro autore: Kafka, Borges, Bradbury, Apollinaire.

Quanto agli altri artisti del Novecento qui rappresentati, non mi risulta abbiano avuto compromissioni con la settima arte, ma le loro opere, insieme alle altre cinquecentesche e all'ottocentesco Grasset, costituiscono un complemento essenziale alla dimensione efrastica del romanzo. E benché la dimensione illustrativa sia tendenzialmente un 'di più' rispetto a un testo che mantiene la sua autonomia, l'invito a vedere è analogo a quello di leggere.

Si 'vedano' per prime le illustrazioni che contengono strutture architettoniche, e si noterà come molte di esse, quelle per lo meno che mostrano le facciate degli edifici (*Nympheum* e *Rottura*) o in cui lo spazio è a un tempo chiuso e aperto (i portici di *La visita* o l'officina di *Duello fra due lavoranti orefici*), esibiscono un elemento strutturale tipico dell'architettura classica umanistica e rinascimentale: l'arco.





Se la sua presenza è naturale nell'architettura del modulo e dell'armonia riprodotta nella grafica cinquecentesca, nella pittura che qui rappresenta il Novecento è elemento insistito di una scenografia che funge da sfondo a inquietanti presenze, forse immagini di morte.

Tornando a Coop Himmelblau e all'architettura biomorfica, di cui si diceva nel paragrafo precedente, Anthony Vidler sottolinea un altro carattere delle teorizzazioni di questi architetti, i quali ritengono che «le qualità liriche dell'architettura non nascono più da una vita concepita organicamente, bensì dalla sua morte evidente»; morte di una vita, e dunque di un corpo, unitaria e armonica, che i componenti dell'Himmelblau sintetizzano in una poesia in prosa dal titolo *The Poetry of Desolation*. Eccone l'incipit: «L'estetica dell'architettura di morte, lenzuoli bianchi».<sup>120</sup> La perdita del corpo intero, non più riproducibile, diventa oggetto di nostalgia e le lenzuola bianche in cui si avvolgono i corpi nelle pratiche funerarie sono la chiara metafora di questo lutto. Anche alle finestre centinate di Remedios Varo sventolano lenzuola bianche e un candido burqa è indossato dalla figura che campeggia nel dipinto di Carlos Mensa, la cui didascalia significativamente recita: «sotto questa artefatta sembianza di Lazzaro vendicatore...».<sup>121</sup> Sono i segni di riconoscimento della cosiddetta «architettura della desolazione», che a ben guardare ricorrono non solo nelle immagini ma anche nella narrazione bufaliniana. Penso alla non trascurabile inserzione delle Sindoni e al *vernissage* (Bufalino preferisce «vernici») delle frivole lenzuola imbrattate da Amos e Dafne, la coppia di artisti chiamati a recitare un ruolo tutto sommato marginale nella storia. Eppure, in questa desacralizzazione del simbolo primario della morte appare esplicito l'uso del reale come materiale della creazione nell'impossibile rincorsa del

<sup>120</sup> A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura*, cit., p. 87. Il componimento *The Poetry of Desolation* si può leggere in COOP HIMMELBLAU, *Die Faszination der Stadt. The Power of the City*, cit., p. 93.

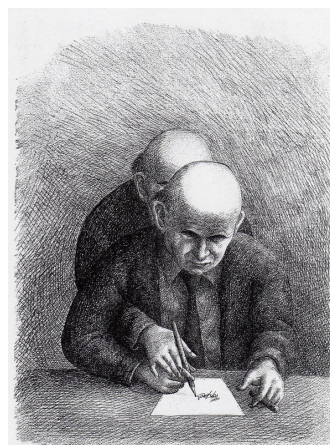
<sup>121</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 81.

reale nella rappresentazione. Che la letteratura sia più menzognera della pittura?

Si prosegue allora con l'analisi di altri due soggetti che l'arte più veritiera presta alla menzogna della scrittura, per renderla (visualizzata) più vera. In *Fanciulla allo specchio* di Morris Hirshfield e in *Il pittore e il suo duplicato* di Topor troviamo infatti un'immediata rappresentazione della natura doppia del personaggio che guarda (narratrice/autrice) e di quello che scrive (morto/vivo). Mentre le porzioni di testo selezionate a fungere da didascalia non godono della stessa evidenza. L'elemento visivo risulta in questo caso fondamentale alla produzione del senso, una guida per quei lettori di gialli spiazzati dalla rottura delle convenzioni del genere.



«Posso confidarvi che, nel guardarmi allo specchio prima d'uscire, una volta tanto mi piacqui?»

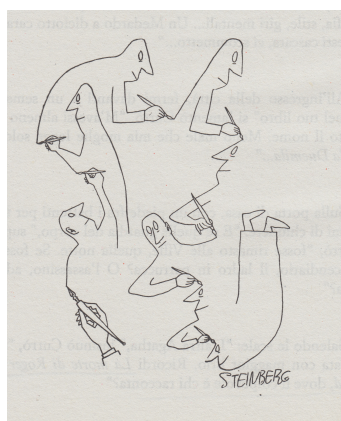


«Veridiche o menzognere che fossero queste sue aggiuntive elucubrazioni...»

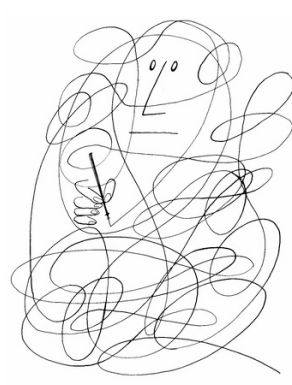
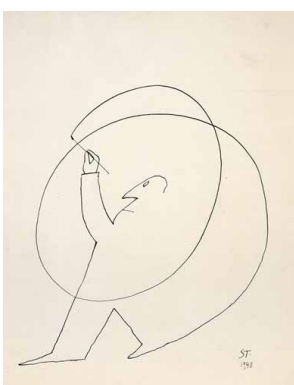
C'è però tra l'autore e questi artisti una consonanza che va al di là del singolo quadro, disegno o incisione: di Gourmelin il privilegio dell'idea sulla forma (le finestre assurde e l'incomunicabilità di chi le abita); di Eugène Grasset, uno dei principali esponenti del Liberty in pittura, la capacità di fondere testo e immagini come nessuno aveva fatto prima di lui; di Remedios Varo l'attenzione per i particolari e i frequenti richiami autobiografici.

Infine Saul Steinberg. Lo si definisce spesso «disegnatore di vignette mute», e infatti è l'unico artista che Bufalino dispensa del corredo della didascalia. Si tratta senz'altro di una scelta significativa, che mi pare possa trovare le proprie ragioni innanzitutto in alcune dichiarazioni dello stesso artista: «Io sono uno scrittore – dice Steinberg –. Disegno perché l'essenza di un buono scritto è la precisione, e il disegno è un modo preciso di esprimersi». Se ne deduce che il disegno è scrittura, e che quindi i veri

artisti si distinguono dagli altri per il fatto d'essere scrittori: «Diciamo che l'opera di Delacroix è scrittura e quella di Ingres tipografia...».<sup>122</sup> Tutto dipende dal *ductus* e dalla «consapevolezza della linea di essere una linea»: ogni figura e ogni personaggio che esce dalla penna di Saul Steinberg è consapevole di essere disegnato. Questo, il perno attorno al quale si snoda tutta la produzione grafica dell'artista statunitense (Steinberg era ebreo e rumeno di nascita).



E questo mi pare essere il perno su cui ruota non solo il *Qui pro quo* oggetto parziale della mia indagine, ma tutta la produzione bufaliniana. La mano che disegna la mano che disegna, a sua volta, la mano; il tratto che traccia il tratto; il disegno che diventa grafia, rappresentazione, percorso o indecifrabile ghirigoro.



<sup>122</sup> P. SCHNEIDER, *Louvre, mon amour. Undici grandi artisti in visita al museo più famoso del mondo*, Monza, Johan & Levi, 2012.

L'intervista è disponibile in <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/intervista-saul-steinberg>.

È costante nell'opera di Steinberg il racconto autoreferenziale della grafica che celebra se stessa, del segno che disegna il suo racconto. Così, nell'opera di Bufalino c'è un autore che genera un autore che genera un narratore che genera un personaggio, fino a giungere a un indecifrabile scarabocchio, un gomitolino difficile da dipanare e in cui difficile è dire cosa sia vero e cosa falso, chi sia il riflesso e chi l'ombra.

Dei disegni di Steinberg Calvino scriveva:

Il mondo è trasformato in linea, un'unica linea spezzata, contorta, discontinua. L'uomo anche. E quest'uomo trasformato in linea è finalmente il padrone del mondo, pur non sfuggendo alla sua condizione di prigioniero, perché la linea tende dopo molte volute e ghirigori a richiudersi in se stessa prendendolo in trappola. Ma certamente l'uomo-linea è padrone di se stesso perché può costruirsi o decostruirsi segmento per segmento, e come ultima scappatoia gli resta quella di suicidarsi con due tratti di penna incrociati, per scoprire che la morte-cancellatura è fatta della stessa sostanza della vita-disegno, un movimento della penna sul foglio.<sup>123</sup>

Come non pensare, leggendo queste righe del '77, alla pagina finale del *Barone rampante*, a quel «ricamo fatto sul nulla che assomiglia a [un] filo d'inchiostro» e che, dopo essersi avvolto in «un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni»,<sup>124</sup> finisce. Reciso, troncato all'improvviso, come (in un'Appendice che ha «valore totale di testo»)<sup>125</sup> le ultime parole di Currò, cancellate e inarrivabili alla narratrice: «Non capii il resto, c'era un autobus che passava».<sup>126</sup>

Il cerchio si chiude, e la scrittura che si scrive torna con la linea spezzata di Steinberg al punto di partenza, al punto originario, e forse proprio a quel naso da cui era partita. In un'intervista televisiva rilasciata nel 1967 a Sergio Zavoli, Saul Steinberg (provvisorio fratello di Pascal, Pirandello, Sterne) enunciava la sua teoria del naso:

Io credo che il naso sia la parte del nostro corpo più primitiva, la più originale e privata; gli occhi e la bocca sono già, come dire, elementi politici della faccia, mentre il naso è rimasto un po' l'antenato della faccia, è la parte meno evoluta.

Allora nella maschera io uso il naso come elemento veridico. [...] come elemento che ci identifica; è il naso che ci rende complici di noi stessi. La misura

---

<sup>123</sup> I. CALVINO, *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)* (1977), in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980; ora in ID., *Saggi*, a c. di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, pp. 362-363.

<sup>124</sup> I. CALVINO, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957; ora in ID., *Romanzi e racconti*, a c. di M. Barenghi e B. Falcetto, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1991, p. 777.

<sup>125</sup> G. BUFALINO, *In corpore vili*, in AA.VV., *Come si scrive un romanzo*, a c. di M.T. Serafini, Milano, Bompiani, 1996; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 1365.

<sup>126</sup> G. BUFALINO, *Qui pro quo*, cit., p. 142.

dell'uomo è il suo naso, è un po' il nostro distintivo. E poi c'è un altro sistema di rappresentare una faccia, con una fotografia.<sup>127</sup>

Ma di questo dirò nel prossimo paragrafo (quasi un'appendice).

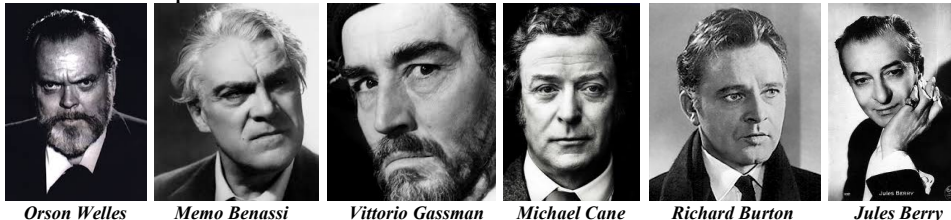
### ***Facce da Hollywood***

Tra le tante intenzioni di Gesualdo Bufalino v'era quella di corredare il suo romanzo di foto di attori, affinché il lettore fosse in qualche modo orientato nella visualizzazione del personaggio. Si tratta di un'ulteriore prova della forte visività del testo, che vorrei qui restituire agli antichi propositi dell'autore.

Il catalogo dei personaggi si indovina certamente ricco di rimandi. Fra tutti valga una certa tendenza per i cognomi siciliani e l'uso, sia pure limitato, dell'onomastica pirandelliana: la «regale» Matilde, la figlia Lietta.

Spero infine che i «fumetti mentali» con cui la narratrice immagina i personaggi possano trovare polpa in queste immagini, che propongo in bianco e nero, come si conviene a un noir con inclinazioni cinematografiche stile anni '40-'50.

#### Medardo Aquila



#### Cipriana Maymone



---

<sup>127</sup> Dal programma televisivo *Incontro con Saul Steinberg*, Radiotelevisione italiana, 1967. L'intervista, trascritta da Roberta Sironi, è disponibile in *Saul Steinberg*, a c. di M. Belpoliti e G. Ricuperati, Milano, Marcos y Marcos, «Riga», n. 24, 2005.

Esther Scamporrino *alias* Agata Sotheby



*Katherine Hepburn*

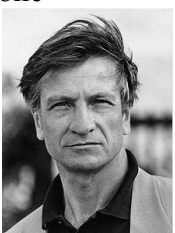


*Betsy Blair*

Ghigo Maymone



*Osvaldo Valenti*



*Vittorio Mezzogiorno*



*John Barrymore*

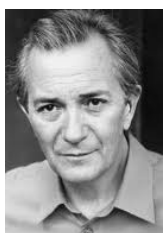


«Ebbene, avete presente il profilo di John Barrymore in *Grand Hotel?*» (p. 19).

Apollonio Belmondo



*Gabriele Ferzetti*



*Remo Girone*

Matilde Garro



*Gene Tierney*



*Stefania Sandrelli*

## Lietta



*Dorothy Malone*



*Amanda Sandrelli*



*Maddalena Crippa*



*Miou Miou*

«lei più che mai somigliante a un'attricetta francese che, se non sbaglio, fa di nome Miou Miou» (p. 71).

## Lidia Orioli



*Mariangela Melato*



*Celeste Holm*

## Amos Soddu e Dafne Duval



*Gastone Moschin*



*Broderick Crawford*



*Folco Lulli*



*Milena Vukotic*



*Anouk Aimée*

«Mi fanno venire in mente i due borghesi a passeggio nelle *Vacanze di Monsieur Hulot*» (p. 48).

## Nisticò



*Gastone Moschin*



*Ernest Borgnine*



*Conrad Veidt*

Curò



*Riccardo Cucciolla*



*Dana Andrews*



## Capitolo III TRA FOTOGRAFIA E CINEMA

### III.1. Tommaso e il fotografo come personaggio

*Bisogna chiudere porte e finestre,  
chiudersi in se stessi, come ricci,  
accendere un gran fuoco nel camino, perché fa freddo,  
ed evocare nel cuore una grande idea [...].  
Poiché non possiamo spegnere il sole,  
dobbiamo tappare tutte le finestre  
e accendere lampadari nella nostra stanza.*  
Gustave Flaubert

*La vita sembra tollerabile soltanto se si riesce a schivarla.*  
Gustave Flaubert

#### **III.1.a Preambolo**

All'inizio di questo percorso nelle immagini e nella memoria di Gesualdo Bufalino, ipotizzavo un baratto di cui si sarebbe reso protagonista uno dei tanti personaggi che animano i racconti di *L'uomo invaso*. Quel personaggio era Basilio, una figura da *Nome della rosa*, un novizio chiuso nella torre di un monastero-fortezza a salvaguardia dei libri capitali della letteratura. Il suo scambio era il nero della scrittura contro un naufragio nel bianco.

A illuminare la cronaca delle sue visioni, danzanti in «globuli di latteo turbine»,<sup>1</sup> e il suo tuffo nella spuma bianca dell'Egeo, mi era parso di vedere le «milky depths» di quell'Oceano Antartico su cui aveva lungamente navigato *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Quell'intuizione aveva poi trovato conferma nella bianchezza dell'«artica» e «siderea»<sup>2</sup> Lea dell'ultimo romanzo bufaliniano, nel nitore di quella pelle da cui Tommaso sembra farsi inghiottire; ed è, quello della donna e per diretta ammissione del personaggio-narratore, il medesimo bianco assoluto, lo stesso «indicibile orrore del nulla che vedono per ultima cosa gli occhi di Gordon Pym...».<sup>3</sup>

---

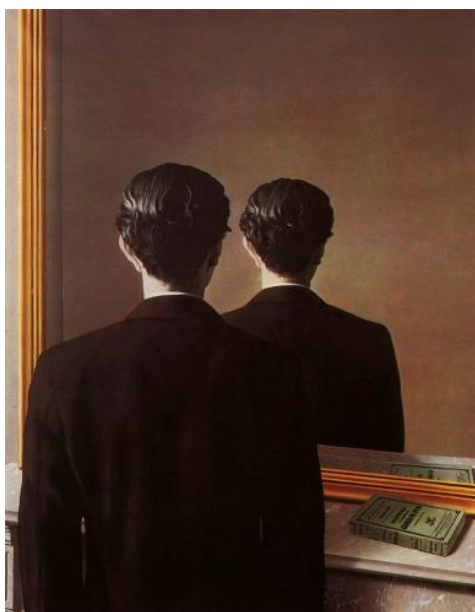
<sup>1</sup> G. BUFALINO, *Le visioni di Basilio ovvero La battaglia dei tarli e degli eroi*, in *L'uomo invaso*, Milano, Bompiani, 1986; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, p. 478.

<sup>2</sup> Ivi, p. 546.

<sup>3</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 546.

Ma c'è di più. La *Reproduction interdite* (1937) di René Magritte propone il ritratto del poeta Edward James, ma secondo una visione sfuggente, proibita per l'appunto. Dell'uomo infatti l'artista non ritrae il volto ma, colto nell'atto di guardarsi allo specchio, ne riproduce, ripetuta, la schiena. La visione allora non è solo vietata ma anche impossibile, come se un sabotatore («saboteur tranquille» era soprannominato Magritte) si fosse divertito a sostituire la superficie riflettente con un quadro che ritrae l'uomo nuovamente di spalle e che teoricamente potrebbe ripetersi all'infinito: un uomo che guarda un uomo che guarda..., come in certe filastrocche di re seduti sui sofà che chiedono alla loro dama il racconto di una storia dentro la quale si ritroveranno intrappolati *sine die*.

E invece nel quadro di Magritte lo specchio è uno specchio, e l'uomo visto da tergo che vi sta dentro è un riflesso, così come il primo potrebbe esserlo dello spettatore che sta davanti al quadro. A confermarlo, un indizio, un volumetto: l'edizione francese di *Le aventure di Gordon Pym* di Edgar Allan Poe. Il libro e il davanzale di marmo (forse la mensola di un camino) su cui è poggiato sono riflessi secondo un trattamento catottrico coerente alle regole della fisica che governano la visione della realtà allo specchio.



La presenza dell'unico romanzo di Poe in un quadro che si nega all'identificazione e nega al suo soggetto la possibilità del riconoscimento della propria identità, suggerisce di leggere, attraverso quell'anarchica immagine, il Bufalino dell'ultimo compiuto romanzo: *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*.

La strada da percorrere era già tracciata nel paratesto del romanzo: «Quando tutto sembra finire – scrive Bufalino –, tutto sembra ricominciare», e dichiara di quel testo il «maleducato proposito di scoraggiare la credulità del lettore». È il tema del ‘quadro nel quadro’, quando cioè una ‘cornice-figura’ dentro una ‘cornice-limite’ si pone come esibizione di una realtà e di uno spazio racchiusi strettamente entro i confini della rappresentazione. Con «uno scioglimento finale che ribalta gli eventi» lo scrittore, come già il pittore, dà corpo a un’immagine interscambiabile dei diversi piani della rappresentazione e «insinua taluna illazione metafisica e morale». <sup>4</sup> Il carattere paradossale e ambivalente della cornice attiva un rapporto interno-esterno (allo specchio e al romanzo), presentato in tutta la sua ambiguità percettiva, e apre le porte all’indagine novecentesca sullo statuto dell’opera d’arte e sulle modalità del rappresentare.

### **III.1.b Pym, Tommaso e gli specchi**

Le ragioni del *Gordon Pym* dentro un’opera surrealista sono state variamente giustificate: innanzitutto con la personale predilezione del pittore belga per il maestro del fantastico e dell’horror psicologico; in secondo luogo per la presenza, in almeno due luoghi del racconto, dello specchio. Che è ora oggetto sconosciuto ai selvaggi, la cui isola è sprovvista di superfici d’acqua limpida; ora elemento perturbante per il loro capo Toowit che, in visita sulla nave di capitano Guy, non riconosce la propria immagine nella figura che da dentro lo specchio gli viene incontro. Ecco allora come la mancata identificazione dell’io con l’immagine che il proprio corpo produce è sì del selvaggio dell’Antartide ma è anche dell’uomo civilizzato e moderno.

Da uno specchio, così come era avvenuto settant’anni prima a Gengè Moscarda, emerge un giorno per Tommaso Mulè l’inquietante interrogativo: «E con ciò?».

Mi chiamo Tommaso Mulè, ho quarantanov’anni, sono o mi credono un po’ svanito di testa. Vi dirò com’è cominciata la cosa. Fu una mattina davanti allo specchio del bagno, mentre mi sbarbavo e mi guardavo la faccia invecchiata: una foglia gialla in fondo a un secchio d’acqua chiara. A quel punto la spina d’una domanda, in apparenza la più insignificante e interlocutoria delle domande, mi punse: «E poi?».<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr., alle voci «Struttura» e «Argomento», le consuete indicazioni di lettura che Bufalino pone nel risvolto di copertina di *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996; ora leggibili nelle *Note ai testi* curate da Francesca Caputo per G. BUFALINO, *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1421.

<sup>5</sup> Ivi, p. 433.

L'incoerenza esibita dai dipinti di Magritte («il visibile apparente») nasconde l'immagine del disagio dell'uomo nei confronti del reale e della sua vita («il visibile nascosto»), da cui volontariamente Tommaso cercherà l'esilio. Insomma, dietro una visione graficamente corretta e controllata, Bufalino obbliga il suo lettore ad andare oltre la logica della realtà («E poi?»): lo conduce per mano verso un falso epilogo che si dimostrerà però essere solo quello letterario, riservando alla vita che prosegue gli stessi previsti ma imprevedibili bis. Tommaso infatti non solo si duplica dentro il testo, come già altri personaggi bufaliniani, ma duplica lo stesso romanzo di cui è protagonista e scrittore, esattamente come dentro la rappresentazione di un quadro un uomo nel suo impeccabile abito scuro si era replicato guardandosi dentro la cornice di uno specchio. E come in quella rappresentazione, lo fa con piglio iperrealistico. La sua cronaca è precisa, nitida, fotografica; la prosa è piana, semplificata nel lessico e nella sintassi, dove il periodo lungo ha una struttura prevalentemente paratattica, com'è tipico peraltro della scrittura diaristica.<sup>6</sup>

In forma di diario, infatti, si comincia con un «giovedì, 10 agosto», e in effetti il 10 agosto dell'anno 1995, data di probabile stesura del romanzo, era giovedì. Di nuovo un personaggio che si racconta, che cede per allegria o per cura («Per ridere [...], per star meglio»)<sup>7</sup> alla tentazione della scrittura. Nelle intenzioni del narratore, sarebbe stata «il diario d'una separatezza»;<sup>8</sup> incrociando la vita, ne verrà fuori la cronaca di un *fait divers*.

Diversamente dai precedenti romanzi da cui lo separa un tempo di cinque anni (*Qui pro quo* e *Il Guerrin Meschino* risalgono al 1991), Bufalino non sembra più in cerca del grumo di parole che talora (così in *Diceria* come in *Argo*) ha addirittura preceduto l'intreccio, ma è preso piuttosto dal cosa scrivere e come rappresentarlo, un po' meno badando alle sonorità della forma. Così ad esempio, quelle parole, le brandiva ancora o le disponeva in falange oplitica il personaggio-narratore di *Argo il cieco*:

---

<sup>6</sup> Si legga quanto, in merito alle componenti dello stile, scrive Ella Imbalzano, la quale segnala nel romanzo la presenza «di tutto un armamentario della scrittura fortemente caratterizzante, definitorio nella sua evidente tendenza a spiazzare non solo mediante lo straniamento dei lasciti alti di un secolare percorso, ma anche mediante la manipolazione di tratti di un eloquio odierno a loro volta oggetto di effervescente invenzione» e il «richeggiamento di un linguaggio regionale, ora latamente contraffatto, ora, in via eccezionale, appena accordato sulla traccia di un più aderente realismo, giusto il necessario perché, vagamente riecheggiando moduli filmici, questo linguaggio sottolinei la dialettica verità-finzione artistica» (E. IMBALZANO, *Di cenere e d'oro*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 214-215).

<sup>7</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 582.

<sup>8</sup> Ivi, p. 517.

Parole, sì. E me n'ero costruito un glossario, quasi i ruoli d'un esercito: depravate, timide, tracotanti, dolorose; tutte ugualmente disciplinate fino alla nausea. In un luogo, non sto ora a dirti la pagina, ho combattuto alla loro testa in una variante della battaglia di Zama: dopo averle scelte in anticipo, metà a caso metà per calcolo; e averle disposte a quadrato, a testuggine; e averle stancate in evoluzioni da Grande Manovra. Manipolando i fatti a servizio d'esse, da esse facendo sprigionare i fatti. Tanto poco importano i fatti.<sup>9</sup>

E invece ora Tommaso se ne esilia, abbandona il suo mestiere di giornalista e, quantunque abbia velleità di scrittore, firma il suo congedo da quel bell'esercito di suoni, poiché la realtà di cui riferisce è quella di un condominio, per di più guardato da uno scantinato. Fa altrettanto il suo autore:

[...] ho voluto evitare il solito *os rotundum*. In altri libri questo era giustificato dall'eccezionalità dei personaggi, oppure dalla loro distanza storica. Qui viceversa, dopo un sanatorio e un carcere, luoghi solenni, abbiamo un condominio che è quanto di più popolare si possa immaginare. In un condominio non si può parlare che il linguaggio comune.<sup>10</sup>

Dismesso insomma l'«esasperato e manieristico calligrafismo» che era cifra peculiare della sua «sperimentazione linguistica»,<sup>11</sup> Bufalino trasferisce intero quel suo particolare «tono»,<sup>12</sup> al servizio dei fatti,<sup>13</sup> pronti però anche loro a rivelare il *bluff*.

---

<sup>9</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1984; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, p. 395.

<sup>10</sup> G. BUFALINO, *Un giallo, anzi uno scherzo*, intervista di G. Bonina, «La Sicilia», 16 aprile 1996.

<sup>11</sup> N. ZAGO, *Omaggio a Bufalino*, in ID., *Sicilianerie. Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1997, p. 143-144.

<sup>12</sup> È Nunzio Zago a parlare del «tono Bufalino» a proposito della cifra stilistica dell'autore comisano (cfr. *ivi*, p. 142). Ne scrive per la prima volta in N. ZAGO, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, p. 39; poi in ID., *Il «tono» Bufalino*, «Kalòs», 1995, n. 6 e in *Bufalino o della fedeltà alla letteratura*, nota critica a G. BUFALINO, *Essere o riessere*, a c. di P. Guaglianone e L. Tas, Roma, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010, p. 75.

<sup>13</sup> Può essere ricordare quanto, in merito allo stile bufaliniano e alla difficoltà d'essere tradotto in una lingua anglofona, dice Salvatore Marano, il quale dopo aver sottolineato il funambolismo di testi come *Diceria dell'untore*, *Le menzogne della notte* o *Argo il cieco*, asserisce che discorso diverso vale per *Tommaso e il fotografo cieco*, «un testo che già nell'esordio onirico, alla maniera della *Diceria*, è relativamente piano, meno ossessivamente avvitato su se stesso; come nel fulminante attacco, dove anziché preludere alla vertiginosa fuga barocca del primo romanzo si procede a una essenziale esposizione tematica, iniziando col tratteggiare l'atmosfera sognante e un po' surreale che pervade la vicenda» (S. MARANO, *Bufalino fra New York e Londra: le traduzioni inglesi di Diceria*

Se si volesse allora azzardare l'etichetta di *surrealista* per l'ultimo romanzo bufaliniano, occorrerebbe precisare il carattere di questa surrealtà, simile più alla natura eversiva dell'arte pittorica che agli automatismi psichici puri della scrittura surrealista, notoriamente orientata all'elusione del romanzesco. Anche la pittura 'fotografica' di Magritte, liberatasi dalla preoccupazione (già appartenuta agli impressionisti o ai futuristi) del *modo* corretto di dipingere, volge il proprio interesse al *cosa* rappresentare. Salvo dire poi, con la scrittura, «*Ceci n'est pas une pipe*»; o indurre, con la sovrapposizione sfalsata dei diversi piani dell'immagine, uno straniamento percettivo (ciò che prima sembrava essere un'apertura che dà su un paesaggio si rivela poi la sua raffigurazione).



C'è poi un altro argomento che orienta verso questa definizione di un romanzo che adotta il fotografo come personaggio: il surrealismo della fotografia. Dice Susan Sontag che la fotografia è già di suo profondamente surreale, senza che alcuna manipolazione o teatralizzazione del reale intervengano: «Il surrealismo è al centro della disciplina fotografica: nella creazione stessa di un mondo duplicato, di una realtà di secondo grado, più limitata ma più drammatica di quella percepita dalla visione naturale. [...] Cosa potrebbe essere più surreale di un oggetto che in pratica produce se stesso e con minimo sforzo?». <sup>14</sup> È evidente però, avverte Sontag, che queste considerazioni escludono i fotografi più accanitamente surrealisti e il loro repertorio di superflue fantastiche acrobazie. Se n'era ovviamente accorto

---

dell'untore e Tommaso e il fotografo cieco, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 158).

<sup>14</sup> S. SONTAG, *On photography* (1977), trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1980<sup>3</sup>, p. 46.

Breton che nei suoi romanzi degli anni Trenta, da *Nadja* (1928) a *L'Amour fou* (1937), si era servito di materiali fotografici come illustrazioni dimostrative.<sup>15</sup>

La predilezione di Bufalino per l'arte e per gli artisti di area simbolico-surrealista era stata del resto già evidenziata dalle scelte operate per le illustrazioni di *Qui pro quo*. Dove assai ben rappresentati erano quei pittori la cui ricerca si era mossa proprio tra realtà e illusione: Gourmelin, Varo, Topor, Mensa, il surrealismo *naïf* di Hirshfield, quello poetico di Folon. E infatti *Tommaso e il fotografo cieco* assume dalla pittura surrealista l'organizzazione rispettosa delle leggi della rappresentazione (per la pittura, quelle della prospettiva) e l'esecuzione condotta secondo le convenzioni (è il caso di Magritte), ma dall'una e dall'altra ricava accostamenti e incongruenze di vario tipo: l'esito è lo shock, il disorientamento ironico e inquietante, il *dépaysement*. Il lettore crede di leggere un romanzo e scopre poi di aver letto un romanzo dentro il romanzo (più che un palindromo – come vuole Bufalino<sup>16</sup> – una *mise en abyme*). Non è più l'arte che replica la realtà, ma la realtà che replica l'arte. O entrambe le cose:

In sostanza, ho voluto stravolgere un po' le carte in modo che vita e letteratura apparissero due specchi contrapposti, che si riflettono l'un l'altro, si da smarrire l'identità. E non si sa più chi è che inganna l'altro, se la letteratura che inganna la vita oppure la vita che inganna la letteratura. Questo è il gioco che ho voluto compiere. Un divertimento, ma un divertimento doloroso.<sup>17</sup>

E tuttavia, per «squarciare il tamburo della ragione raziocinante e contemplare il buco»,<sup>18</sup> in questa sua ultima compiuta prova narrativa Bufalino pare sì partire dal linguaggio pittorico ma finisce per approdare al codice cinematografico. La pittura, spiega Antonio Costa, «realizza l'incongruità e lo shock dell'accostamento agendo essenzialmente su una sintassi spaziale (simultaneità), mentre il cinema realizza lo stesso effetto agendo su una sintassi basata sulla messa in successione».<sup>19</sup> L'arte «di accomodare le parole»<sup>20</sup> s'è dunque mutata in arte di accomodare le

---

<sup>15</sup> Su questo tema cfr. R. KRAUSS, *Le Photographique* (1990), *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 106-109.

<sup>16</sup> «Altro passatempo, nel genere enigmistico, è d'inventare palindromi (questo stesso libro ne è uno)» (G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 445).

<sup>17</sup> G. BUFALINO, *La metafora amara di Bufalino sul patatràc di fine millennio*, intervista di G. Quatriglio, «Giornale di Sicilia», 10 maggio 1996.

<sup>18</sup> A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in *Manifestes du surréalisme* (1961), trad. it. *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 231.

<sup>19</sup> A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, p. 184.

<sup>20</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 473.

sequenze. Partita da una «riserva mentale»<sup>21</sup> (generata da uno specchio) e dalle sue conseguenze (il rintanarsi «entro le materne mucose» del cemento di Flower City), la narrazione si avvia verso successivi *plot point*: la morte di Bartolomeo (Bar o Tiresia/Tir), il crollo del grattacielo interrotto. Il romanzo finirebbe qui. Senza climax, senza scioglimento, senza epilogo: a concluderlo, ma solo per ricominciare, è un epi-prologo, una fine che è anche un inizio. Il testo si replica, e «riessendo» si scrive contro gli stessi procedimenti del romanzo, quasi che non si possa essere onesti scrittori senza sovvertire le regole della scrittura o mettendone a nudo lo stato di agonia. Descrivendo il suo ultimo lavoro, Bufalino tenta di sintetizzare le «tante cose» che esso contiene, ivi compresa «una teoria del romanzo» e, latamente, una sua possibile evoluzione:

Vi sono infatti dentro tante cose: un abbozzo di giallo, un racconto di mafia, una teoria del romanzo, discussioni teologiche, perfino una poesia. E, in sottofondo, qualche implicazione e metafora del contemporaneo: l'incendio d'una cartiera può darsi alludare all'agonia della scrittura, il patatràc del sottotitolo suona come un requiem per il millennio che muore, lo scoppio di una sommossa si rivela una simulazione cinematografica e può far pensare al trionfo della finzione e dello spettacolo sulle urgenze del reale.<sup>22</sup>

Che la sopravvivenza del romanzo sia nel suo farsi cinema?

### III.1.c *La finestra o i due spazi*<sup>23</sup>

L'idea di partenza è stata di descrivere una segregazione volontaria, una fuga dalle responsabilità e dalle sorprese del possibile, come in quel racconto di Hawthorne, intitolato Wakefield. Chi fugge qui è un giornalista, Tommaso Mulè, con ambizioni di scrittore, il quale si rintana nello scantinato d'un condominio borghese e da un *finestrino di tolleranza* osserva, come da una *caverna platonica*, le *ombre della vita*. Senonché la vita si prende le sue rivincite coinvolgendolo in peripezie senza fine. Sino a quando il crollo del condominio conclude la vicenda, seppellendo l'eroe sotto le sue rovine.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 433.

<sup>22</sup> G. BUFALINO, *Bufalino: la vita? Un patatràc*, intervista di M. Collura, «Corriere della Sera», 16 aprile 1996.

<sup>23</sup> Il titolo di questo paragrafo è ispirato a quello di Noël Burch «*Nana*» o *i due spazi*, in cui il critico analizza il film di Jean Renoir alla luce della dialettica tra spazio-fuori-campo e spazio-in-campo su cui l'opera è interamente strutturata (cfr. N. BURCH, *Praxis du cinéma* (1969), trad. it. *Prassi del cinema*, a c. di C. Bragaglia, Milano, Il Castoro, 2000, pp. 28-41). Sul medesimo rapporto intendo fondare la successiva trattazione.

<sup>24</sup> G. BUFALINO, *Bufalino: la vita? Un patatràc*, cit. (corsivi miei).



Descrive così Bufalino la «buccia» del suo libro in un'intervista rilasciata a Matteo Collura, dove termini come «finestra», «caverna», «ombra» rinviano al campo metaforico della visione cinematografica. Sin dalle prime pagine poi la vicenda si presenta come visione parcellizzata della realtà, dove il mondo, negandosi a uno sguardo totale, può essere vissuto solo da una condizione di separatezza, da una limitazione, da uno sguardo dietro la macchina da presa.

Qui dove abito, un bugigattolo seminterrato, la sola finestra è di tolleranza, una feritoia fra muro e soffitto, sprangata da due sbarre in croce e protetta dal mobile scudo d'una tendina. Un minuscolo belvedere, dopotutto, poiché risponde al piano di calpestio della strada e introduce uno screzio provvidenziale nella muraglia di calcestruzzo che mi divide dal mondo esterno. Così bassa è la volta della stanza che, se accastello l'uno sull'altro tre vocabolari, eccomi già lassù con la testa a livello del marciapiedi, pronto a goderne le viste. E sarà uno spettacolo da quattro soldi ma è vario, ininterrotto, gratuito. Guardo sfilare eserciti di pantaloni, di gonne, di jeans; carrozzelle per bambini, cani al guinzaglio, estremità di ombrelli e ombrellini... mezze gambe di uomini e donne, più di donne che di uomini, gambe di sconosciute sulle cui celluliti, ingessature, varici, cavità ombrose e tornite eminenze non mi stanco di almanaccare... A meno che un risucchio di vento non incolli allo schermo una pagina svolazzante di giornale e m'acciechi. Questione di attimi, poi l'oblò si stura da sé e torna a popolarsi di scorrevoli amabili fotogrammi...<sup>25</sup>

La finestra a livello del marciapiede viene descritta come uno «schermo» cinematografico o un «belvedere», almeno sinché un giornale/otturatore o una tenda non oscurino l'obiettivo. La «feritoia» mostra però una frammentazione feticistica del corpo (ma già il risveglio giovanile scambiava la percezione uditiva della pioggia con il rumore immaginario dei piedi in corsa): da questa limitazione il dettaglio di gambe e piedi esaurisce il campo del visibile, e si propone subito come inquadratura potenziale, in cui lo spazio-fuori-campo è destinato a rimanere immaginario.

«Vedere – scrive Merleau-Ponty – è entrare in un universo di esseri che si mostrano, e che non si mostrerebbero se non potessero essere nascosti gli uni dietro gli altri o dietro di me».<sup>26</sup> È da questa condizione della visione che Bazin trae la sua definizione dello schermo come nascondiglio («*le cadre est un cache*»). A differenza della pittura o della fotografia, l'inquadratura cinematografica è infatti agita dal movimento, che esercita sui bordi del campo la possibilità di un'imminenza, le continue entrate e uscite dell'invisibile in attesa e del visibile in atto. È ciò che alcuni teorici

---

<sup>25</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 432.

<sup>26</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, Gallimard, 1945, p. 82.

(tra questi anche Jean-Louis Comolli)<sup>27</sup> hanno definito erotizzazione dei bordi dell'inquadratura. Questa logica pulsionale del fuori campo come luogo del *divenuto* e del *divenire* implica che il cinema possa rendere ben percettibile ciò che non è inquadrato:

Lo schermo non è una cornice, come quella del quadro, ma un *mascherino* segreto che non lascia scorgere che una parte dell'avvenimento. Quando un personaggio esce dal campo della macchina da presa, siamo disposti ad ammettere che esso sfugge al campo visivo, ma per noi continua ad esistere identico a se stesso in un altro punto della scena, che ci è nascosto. [...] Al contrario di quello del palcoscenico, lo spazio dello schermo è centrifugo.<sup>28</sup>

Lo schermo è dunque una trasparenza che nasconde. Nel caso del romanzo bufaliniano poi lo è doppiamente. Dalla finestra-schermo di Tommaso passa il via vai del mondo: se ne vedono gambe piedi punte d'ombrello, che occupano uno spazio concreto, in opposizione allo spazio immaginario del fuori campo, in cui scorrono le parti restanti di quei corpi (braccia testa busto, manico d'ombrello). È lo spazio del possibile che l'ellissi relega fuori campo, ma è anche uno spazio fluttuante e dinamico, poiché i margini laterali dell'inquadratura vengono continuamente sollecitati (erotizzati, violati) dalle entrate e uscite di quei semi-corpi.

La tensione erotica espressa dall'inquadratura a livello della strada si giova poi di un ricordo cinematografico o, meglio, del probabile impasto memoriale di due film di Truffaut. Se la memoria reinventa anche i ricordi cinematografici, come suggerisce Victor Burgin,<sup>29</sup> è allora abbastanza verosimile che possa avere fornito materiali visivi e narrativi a questa scena: il marciapiede e le gambe dei passanti visti da un seminterrato erano già in *Finalmente domenica!* del 1983; come pure la «mezze gambe di uomini e donne, più di donne che di uomini, gambe di sconosciute» (gambe come «compassi che misurano il globo terrestre»?) popolavano gli «scorrevoli amabili fotogrammi» di *L'uomo che amava le donne*. Anche il protagonista del film del '77 era, come Tommaso, scrittore alla macchina da scrivere e personaggio narratore del suo romanzo. Romanzo-saggio sulle donne dentro un film dalla struttura circolare («un serpente che si morde la coda»),<sup>30</sup> il cui

---

<sup>27</sup> Cfr. J.-L. COMOLLI, *Vedere e potere: il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, a c. di A. Cottafavi e F. Grosoli, Roma, Donzelli, 2006, pp. 63-70.

<sup>28</sup> A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-1962), trad. it. *Che cosa è il cinema*, a c. di A. Aprà, Milano, Garzanti, 2005, pp. 171-172.

<sup>29</sup> Cfr. V. BURGIN, *The Remembered Film*, London, Reaktion Books, 2004.

<sup>30</sup> È la definizione che Bufalino dà della struttura di *Tommaso e il fotografo cieco* nel risvolto di copertina dell'edizione Bompiani del 1996, ora in *Note ai testi*, a c. di F. Caputo, in G. BUFALINO, *Opere*, II, cit., p. 1421.

protagonista muore travolto da un'auto dopo aver scritto sul dattiloscritto del suo libro la parola «fine».



Scrive Noël Burch che «l'utilizzazione dello spazio *off* è [...] una sorta di litote, un modo di suggerire cose giudicate semplicemente troppo facili da mostrare».<sup>31</sup> L'esempio del critico è *La donna del bandito* di Nicholas Ray in cui, venendo la violenza relegata al fuori campo, l'esito che se ne ricava è di grande pudore. Ma altrettanto farà Ozu in *Viaggio a Tokyo*, mettendo in ellissi l'evento drammatico della morte. Molto cinema e poco pudore sono viceversa gli ingredienti di una sequenza del romanzo bufaliniano, in cui il malore o la morte di un clochard si accampa davanti alla finestra-schermo della stanza di Tommaso:

Mi viene in mente una sera di neve, quest'inverno e l'immagine che sbocciò all'improvviso nel rettangolo della mia finestrella: la faccia d'un barbone caduto dall'altra parte della grata, forse ubriaco, forse moribondo di cuore. Di cui mi fissavano i piccoli occhi interrogativi, d'un azzurro intollerabile. Ricordo la barba lunga, rigida di ghiaccioli; il mento traballante; le guance che prendevano rapidamente il colore d'una lavagna... e il mozzicone umido, rimasto a pendergli da un angolo della bocca.

M'inchiodai per molti minuti alla scena, era come assistere a una pellicola muta.<sup>32</sup>

L'inquadratura ha esaurito le proprie potenzialità: mostra intero il primo piano di un uomo raggiunto dalla morte, funzionando da spazio vuoto. Attira cioè l'attenzione su quanto succede fuori campo, rendendo lo spazio circostante la sede di un potenziale uniforme. Il punto di vista insolito (basso→alto) è peraltro uno degli effetti stranianti originari della cinematografia. Qui esso è altresì metafora della discesa sociale del

<sup>31</sup> N. BURCH, *Prassi del cinema*, cit., p. 35.

<sup>32</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., pp. 493-494.

narratore, che gli consente l'acquisto di una nuova *visione*, anche la più degradata. Si tratta comunque sempre di una visione voyeuristica, in cui lo sguardo dell'altro al di là dello schermo, oltre il limite imposto dalla grata al mondo, produce effetti spiazzanti. Gli occhi interrogativi e fissi del barbone agonizzante corrispondono allo sguardo in macchina del cinema, rompono cioè l'equilibrio stabilito dal patto finzionale.

Ad ogni modo, se il voyeurismo è il tema del romanzo, il voyeurismo della morte, con ripresa a distanza («Come nel giorno che il mendicante agonizzava sulla neve del marciapiedi e io rimasi a guardarlo, a guardarlo, a guardarlo...»),<sup>33</sup> ne sta al centro. E al centro di questo centro è una scena in un cinema, come prima in *Argo il cieco*, come poi nelle pagine iniziali di *Capablanca*. Il buio della sala – così anche in quell'altro romanzo – favorisce gli incontri e ha un valore erotico, ma soprattutto quello dell'avvolgimento amniotico («sprofondiamo nel film»).<sup>34</sup> Tommaso e Tiresia vedono *Lancelot* di Bresson, la cui personale visione Bufalino commenta così:

*Battaglie*. Le cavalcate di guerra, nel Medio Evo, carnali di sudori e sangue, stridori di denti, strepiti d'armi... che miracolo ritrovarle, noi posteri, assunte in araldico gelo nel ritratto di Guido Riccio o, per sognata memoria, in quei versi dell'*Inferno* (XXII): «Io vidi già cavalier muover campo...».

Forse per ciò mi piacque tanto il *Lancelot* di Bresson.<sup>35</sup>



Per Tommaso quel film, che ha un gusto particolare per le inquadrature dimezzate, è un chiaro equivalente del cinema quotidiano goduto dalla sua finestra bassa sulla strada. A questa isotopia per corrispondenza, esplicitamente rilevata dal narratore, si aggiunge però un ulteriore elemento:

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 509.

<sup>34</sup> Ivi, p. 497.

<sup>35</sup> G. BUFALINO, *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994; ora in *Opere*, II, cit., p. 922.

la scena splatter della morte di Tiresia, per decapitazione a causa di un centauro della strada, come già decapitate e generose di sangue erano apparse le figure corazzate del lungometraggio francese. La stessa sequenza della morte cruenta del fotografo cieco si mescola alle scene di combattimento del film: «il pensiero mi ritornò alla scena vissuta poc' anzi, per districarla dalle immagini di *Lancelot*, con le quali si era in qualche modo involuppata e confusa».<sup>36</sup> E infatti, lo sfortunato fotografo amico del protagonista muore in uno scontro automobilistico, come il Bertrand Morane che amava le donne, e con il corpo mutilato come le vuote corazze di *Lancelot du Lac*.



Restano da individuare le ragioni di questa isotopia. Cosa rappresentano i corpi tagliati dai bordi di una grata-finestra come da quelli di un'inquadratura? Sono forse cose giudicate dall'autore troppo facili da mostrare, come suggeriva Burch, mentre cosa per nulla facile né da mostrare né da vedere è la morte. Qualcosa si spezza in quel punto del romanzo; l'equilibrio cercato e trovato da Tommaso nel buio amniotico della sua tana si rompe. Perché se la morte appare intera, è il segno di una realtà discontinua. Scrive Pascal Bonitzer:

[...] se lo schermo non funziona da nascondiglio se non nel caso di supporre la realtà come un tutto omogeneo sul fondo della quale esso ritaglia una visione sempre parziale, è sempre possibile dimostrare il carattere illusorio, falsificato, di questa omogeneità facendo apparire la discontinuità dell'allestimento scenico (l'effetto *Hellzapoppin*).<sup>37</sup>

<sup>36</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 500.

<sup>37</sup> P. BONITZER, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Paris, 1985, pp. 15-16 (traduzione mia).

È proprio questa discontinuità che Bufalino intende d'ora in avanti mostrarci, e sceglie il film di Bresson per rivelare la moderna corruzione di una Babele sotto forma di grattacielo abortito e lesionato. In *Lacelot du lac* non restano che frammenti dell'originale *Chevalier à la charrette*: ciò che vi si raffigura è un mondo in cui tutto è già condannato e di cui l'inquadratura ritiene soprattutto arti inferiori, gambali, zampe, quasi voglia restituire alla terra un'esperienza disumana truccata di nobiltà d'animo e di ideali cortesi, una violenza inaudita praticata da corazze vuote mosse dalla ricerca impossibile del Graal. Alla luce di quel film si guardi ora nuovamente al romanzo bufaliniano.

Tommaso fugge il caos, l'hellzapoppin<sup>38</sup> della sua vita di prima che diventasse esilio. Ma il *nonsense* della realtà penetra anche nel suo bunker, e non può essere altrimenti in un microcosmo così frammentato come un condominio, di cui il tuttofare occupa la parte più vicina alle fondamenta. Anche quel mondo, perduta la sua omogeneità, si lascia penetrare dall'assurdo. Le cavernose viscere del caseggiato possono essere ovviamente una metafora dell'inconscio, da cui la scrittura trae alimento sebbene ne sia pericolosamente minacciata. Il tema del sotterraneo è naturalmente dostoevskiano, ma senza l'ulteriore degradazione di quel misantropo, più o meno coetaneo del suo analogo bufaliniano (quarantenne), ritiratosi in un «sottosuolo» metaforico, che è ritiro dalla vita, poiché non era riuscito a diventare nemmeno un «insetto». Nelle *Memorie del sottosuolo* il *mondo di sotto* è il dominio dell'affettivo, del rancore e del risentimento, il *mondo di sopra* è il dominio della normalità, del sociale e delle apparenze. Non così per Tommaso, il cui seminterrato è tana (Kafka), cantina (Bernhard).

L'architettura perturbante (non finita, degradata dall'incuria) del palazzo di cui Tommaso è il portiere-factotum gli concede un eremo, una «capsula

---

<sup>38</sup> Il termine, ricorrente nella produzione bufaliniana, allude al titolo di un musical americano del 1941 dominato da una comicità demenziale e assurda, cui si è successivamente ispirato il gruppo dei Monty Python. «*Hellzapoppin*» è poi divenuta parola proverbiale per indicare uno stato di caos. A questo stato di confusione fa riferimento il condomino Placido quando, interrogato da Tommaso in merito a un suo sogno, parla di uno stato di temporaneo caos, cui seguirà, come nel Genesi, l'intervento di Dio che «respira sulla faccia delle acque per spartirle dalle terre, castigando nel carcere d'un binario il turbine dell'hellzapoppin'» (G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 570). Infine, nell'elenco dei caratteristi del cinema americano d'anteguerra snocciolato in una cera persa, fa la sua apparizione «Hugh Herbert, la cui dislalia sublime attraversa tuttora nei cine-club *Hellzapoppin'*, ma che io solo forse rammento» (G. BUFALINO, *Quel «sogno» d'un film* («Il Giornale», 26 gennaio 1985), in *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 1001).

privata»,<sup>39</sup> da cui il personaggio ricava un'idea di chiusura, di protezione. La sua separatezza è una forma platonica (cioè incruenta?) di suicidio, o almeno di atarassia, pur al centro del marasma della vita urbana («ogni allarme è escluso, l'usura dei sentimenti è irrisoria»)<sup>40</sup> Ma lungi dall'essere un sogno di isolamento arcadico (l'eremita cerca un luogo isolato in compagnia di un'aquila o di un gregge, lui no), quello di Tommaso è semmai ancora un posizionamento panottico (lo si era già segnalato nel personaggio di Esther-Agatha in *Qui pro quo*), per cui il personaggio è un osservatore non osservato.<sup>41</sup> È chiaro che il punto di osservazione del personaggio-narratore nei romanzi di Bufalino corrisponde a una metafora della scrittura e dello scrittore, associabile all'accostamento consueto della letteratura alle arti visive. Ribaltata però qui la topica della torre d'avorio (isolamento, punto di osservazione elevato, visione cartografica, massimo di orizzonte) nell'interramento del punto di osservazione (sempre isolamento, ma punto di osservazione basso, spionaggio, assenza di orizzonte), la scrittura è più una pratica di intelligence (pedinamento, riconoscimento congetturale di tracce) che una mappatura del reale. Per questa via il posizionamento panottico è paradossale, perché mette in dubbio la fiducia nella conoscibilità del reale. In ogni caso il personaggio è un osservatore interno al mondo osservato, e la sua osservazione non ha la violenza della mappatura. Però in cima al progetto del palazzo (Flower City immaginato, Shit Building reale) sta un grottesco dispositivo panottico-spionistico: «A copertura della copertura una terrazza di pari estensione, irta di antenne paraboliche e munita di visori a moneta girevoli ad uso d'ogni curioso d'intimità cittadine o planetarie».<sup>42</sup>

Altro tipo di osservazione è quella dell'ordinario (o per eccellenza dell'infraordinario): il censimento dei passanti e l'inventario delle loro calzature, per sesso età numero modello. D'altro canto, se il reale non dà un senso («E con ciò?»), può essere passatempo di qualche appagante trastullo una sua descrizione, un suo catalogo, o la caccia a un topo immaginario che lascia tangibili tracce («un gruzzoletto di feci»)<sup>43</sup> della sua inesistenza.

L'invisibilità dell'eremita facilita comunque la sorveglianza: «Così, allo stesso modo di un portinaio sfaccendato, io non solo conto e colleziono gambe di passanti, ma mi diverto a carpire, quando posso, i segreti più o

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 444.

<sup>40</sup> Ivi, p. 442.

<sup>41</sup> Se ne accenna in G. TRAINA, *Lo sguardo del claustrofilo in Tommaso e il fotografo cieco*, in ID., «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 90.

<sup>42</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 443.

<sup>43</sup> Ivi, p. 446.

meno innocui dei miei compagni di sorte». <sup>44</sup> Doppio è dunque lo sguardo di questo «verme da sottosuolo»: <sup>45</sup> al movimento introvertito del personaggio, che spia e frammenta la realtà esterna dal suo punto di vista secante e irregolare, corrisponde lo sguardo senza limitazioni o bordi da forzare, rivolto verso il mondo incasellato e franto della realtà condominiale. Di essa emerge insomma quanto asseriva Pascal Bonitzer in merito al «carattere illusorio, falsificato» di una realtà omogenea ma resa discontinua dall'allestimento scenico. Sicché, come per *La vie mode d'emploi*, scritto quasi vent'anni prima da Georges Perec, anche per questo romanzo potrebbe valere la dicitura 'romanzi' al plurale o quella di contenitore di romanzi (e v'è in ciascuna storia materia sufficiente perché possa diventare un romanzo intero). Si legga Perec:

Gli abitanti di uno stesso edificio vivono a pochi centimetri di distanza, separati da un semplice tramezzo, e condividono gli stessi spazi ripetuti di piano in piano, fanno gli stessi gesti nello stesso tempo, aprire il rubinetto, tirare la catena dello sciacquone, accendere la luce, preparare la tavola, qualche decina di esistenze simultanee che si ripetono da un piano all'altro, da un edificio all'altro, da una via all'altra. Si barricano nei loro millesimi - è così che si chiamano infatti - e vorrebbero tanto che non ne uscisse niente, ma per quanto poco ne lascino uscire, il cane al guinzaglio, il bambino che va a prendere il pane, l'espulso o il congedato, è sempre dalle scale ch'esce tutto. <sup>46</sup>

E allora si guardi ad alcuni dei frammenti d'umanità che abitano il caseggiato romano e, come già il lettore di Perec davanti agli 'schermi' del palazzo parigino, fingendo che il condominio sia privo di tetto e di facciata. Si guardi insomma a qualcuna di queste trasparenze che non nascondono, perché non v'è nulla da nascondere, dal momento che la realtà si mostra nella sua intera disorganicità. Dal momento che la realtà messa in scena dalla letteratura si organizza come uno spazio filmico.

Prende il titolo di *Racconto serio* il racconto interpolato nel V capitolo. Una storia di mafia, in cui il mafioso stereotipicamente parla in siciliano mentre gli altri personaggi pure siciliani no. Il protagonista, a suo modo un altro fallito che pure si crede felice ma non così tanto da non tentare settimanalmente la fortuna al totocalcio, è uno scrittore mancato che si è risolto a fabbricare risme di fogli bianchi di scrittura, un imprenditore «con

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 455.

<sup>45</sup> Ivi, p. 437.

<sup>46</sup> G. PEREC, *La vie mode d'emploi* (1978), trad. it. *La vita istruzioni per l'uso*, trad. di D. Selvatico Estense, Milano, Rizzoli BUR, 1989<sup>2</sup>, p. 11. Il libro, che Bufalino leggeva nell'edizione del 1984, contiene una pagina con il margine superiore piegato al cap. V (Foulerot, 1), p. 25.



un passato di libri e di occhiali». <sup>47</sup> L'impossibilità di richiedere solidarietà in occasione di una richiesta del racket rende chiaro al protagonista la sua solitudine di ricco in un paese di poveri. Il finale comico e tragico propone i ruoli ribaltati di mafiosi e vittima (poco convincente nella dismissione del radicato vizio dell'onestà). Segue al racconto un breve catalogo di artisti reclusi («eautontimorumeni», «agorafobi») cui va l'invidia/ammirazione di Tommaso: un pittore (Pontorno), uno scacchista (Fischer), un musicista (Gould), un poeta (Rimbaud). <sup>48</sup> Lo scrittore colto trova riferimenti culturali anche al travestimento di Mariposa, prostituta transgender ma emula di Achille travestito a Sciro (Stazio, *Achilleide*). Da notare che il mito non prevede solo il tema del travestimento ma anche quello dell'abbandono e della gelosia, sebbene in questa veste Mariposa non rifaccia Achille ma l'abbandonata Deidamia. Lo scrittore è parecchio infastidito dalla sovversione dei ruoli sessuali, ma l'ultimo decennio del XX secolo non era ancora epoca di *politically correct*. Gli mancano altresì gli strumenti culturali dell'attuale riflessione su *sex* e *gender*. Per lui l'«equivoca Mariposa» (l'omosessualità) resta sempre un'«eccezione» se non un'anomia della Natura, e la sua ricerca identitaria va catalogata come sofisma, impostura, pirandellismo <sup>49</sup> (l'immagine/la maschera nuda):

«Io non mi travesto, io mi vesto» mi disse una volta, e voleva significare che si abbigliava da donna per non farsi altro da sé ma per il piacere di farsi sé, di esibire di sé l'immagine nuda attraverso il sofisma di un'impostura. <sup>50</sup>

C'è qui un ricordo di letture freudiane, cui la stessa Mariposa si ribella. Ma segue (più consentaneo a Bufalino) il riferimento mitico, il desiderio dell'interezza perduta del mito platonico dell'androgino: «essere due in uno, l'amante e l'amata». <sup>51</sup> Più forte, al solito, tra i riferimenti culturali risulta quello visuale: *Cabaret* di Bob Fosse, in cui l'autore vede la variante *camp* del mito dell'androgino («quel numero d'un ballerino vestito un fianco da uomo, un fianco da donna, che ballando pare duellare con se stesso [...] in un solo equivoco corpo»). <sup>52</sup> Bufalino – non è la prima volta che li esibisce – forse ha nozione di temi contemporanei (ibridazione, post-human, trans-

---

<sup>47</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 473.

<sup>48</sup> Cfr. *ivi*, p. 479.

<sup>49</sup> Per una lettura pirandelliana di *Tommaso e il fotografo cieco* cfr. M. ONOFRI, *Il romanziere di Babele*, «l'Unità 2», 16 aprile 1996, p. 2; V. COLETTI, *Moderno Pirandello*, «L'indice dei libri del mese», XIII, n. 7, 1996, p. 10; F. CAPUTO, *Il fotografo delle parole. In ricordo di Gesualdo Bufalino*, «Autografo», XIII, 34, 1997, p. 52.

<sup>50</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 483.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 482.

human, ecc.) ma se ne tiene al di qua, come attesta in questa sequenza la ricorrenza dell'aggettivo 'equivoco'.

Intanto, nella cantina-eremo si consuma il travaglio dell'opera che tarda a prendere forma. Titoli, inizi... Alla fine l'inizio: «Da ragazzo mi piaceva il rumore della pioggia...»,<sup>53</sup> lo stesso del romanzo che il lettore sta leggendo. Il narratore quindi è anche l'autore fittizio, secondo il modulo già sperimentato in *Qui pro quo*. Ma questi gioca con l'autore reale, perché ha scritto/vissuto almeno uno dei suoi romanzi: «com'era disposto quel mio letto alla Rocca nell'anno x».<sup>54</sup> Il rapporto tra realtà e finzione si complica in quello tra scrittura che registra o inventa la vita e vita vissuta nella scrittura. «Falso, vero. Vero, falso»,<sup>55</sup> sta a rimuginare Tommaso in sogno davanti a un falso De Pisis, scoprendo il vero tema del romanzo: il rapporto tra verità e menzogna nell'arte, nella letteratura, nel cinema e nella vita. L'artista è un illusionista e l'arte è una menzogna che qualche volta dice la verità, come in quel film di Orson Welles, *F for Fake* (1973), in cui sfilano falsari di quadri e di memorie, mentre lo spettacolo è condotto da un falsario di invasioni marziane. E infatti nel finale orchestrato da Bufalino è la vita che imita l'arte.



<sup>53</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 449 (ma anche pp. 431 e 577). Non inedita, la fantasia di una scrittura fatta di soli inizi compariva anche in *Argo il cieco*: «Scrivo, come no, ma non vivo. Scrivo inizi di libri che non scriverò» (G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, cit., p. 295).

<sup>54</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 449. Allusioni più o meno scoperte a *Diceria dell'untore* sono presenti in quasi tutti i romanzi autobiografici dell'autore. Si legga in particolare *Argo il cieco*, cit., p. 314: «Anche stamani, nell'anticamera dei raggi, nel breve intervallo d'inerzia, in attesa del *check-up*. Appoggiando il foglio, per scrivere, su un sodo fascicolo di *Nevropathics news*; cercando con le narici l'odore di una volta, di emulsione e cripta, dietro la tenda scura; deluso un po' quando, al posto della testa del Magro, un'altra, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce ho udito dirmi: "Si spogli"».

<sup>55</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 569.

Dopo il fallimento dell'inchiesta e la radicale chiusura misantropica del personaggio, convertita nella metaforizzazione apocalittica del palazzo e del suo crollo,<sup>56</sup> Tommaso esce dal romanzo che il lettore ha sin qui letto e va con Tir (nel frattempo rinominato Martino) al cinema. Il caso vuole che il film che i due vanno a vedere sia cambiato, sia lo stesso *Lancelot* del «suo brutto romanzo».<sup>57</sup> E che il fotografo cieco muoia, ancora una volta decapitato dall'impatto con una motocicletta. Altra era però la programmazione annunciata:

Il cinema è una saletta di periferia, dove si proiettano film a luci rosse o, molto più raramente, pellicole di seconda o terza visione. Come stasera ch'è annunciato *I giardini di Compton House*, un buon film, m'ha detto Placido che se ne intende. Pare che tocchi argomenti limitrofi al nostro contendere, mio e di Martino, sul filo fragile che divide l'invenzione e la verità. «Una coincidenza sospetta», bofonchia il cieco, quando gli anticipo, per come li so, i salienti della trama.<sup>58</sup>

Interessante è il rinvio a *I giardini di Compton House*,<sup>59</sup> la cui trama poliziesca e filosofica (finzione/verità) è senz'altro affine ai temi del romanzo. Ma soprattutto lo è il personaggio inconsapevole, che vede ma non sa guardare. Come Tommaso: che non riesce a trovare la soluzione dell'intrigo; che non *sa* quello che *vede*. Inoltre il film di Greenaway è importante per questo studio perché tratta i temi della verità e della finzione sotto la categoria della visualità. L'autore dovette quindi giudicarlo più adatto rispetto a *Una pura formalità* (1994), il film di Giuseppe Tornatore che in una precedente redazione del romanzo compariva con l'impreciso titolo di *Per pura formalità*. Tanto più che Bufalino mette in bocca al suo personaggio una bizzarra riflessione, seppure poco elaborata ed esplicitata, sul rapporto visto/scritto, fotografia/scrittura:

«I personaggi di romanzo», dico, «non potrebbero essere come i bambini non nati, entomata in difetto, larve che ambiscono di farsi creature vive? E così anche gli avvenimenti... Non potrei col mio brutto romanzo aver messo il dito sul misterioso pulsante che mette in moto il Non Essere e lo fa Essere?».<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Come già in *Qui pro quo*, anche qui l'architettura ha una funzione simbolica importante. Il palazzo è una società, la pretenziosità del suo progetto equivale a una sorta di utopia, ma la cattiva qualità dei materiali di costruzione rimanda alla materia umana che contrasta e lascia fallire ogni utopia e ogni progetto. Il collasso dell'edificio equivale a un'anomia sociale.

<sup>57</sup> Ivi, p. 592.

<sup>58</sup> Ivi, p. 591.

<sup>59</sup> Così viene citato *I misteri del giardino di Compton House*, titolo italiano di *The Draughtsman's Contract* (1982), di Peter Greenaway.

<sup>60</sup> Ivi, p. 592.

Anche nel film di Greenaway, comunque, i disegni rivelatori del delitto vengono distrutti; così come nel libro non viene sviluppato il rullino segreto (ma v'è la camera oscura-antro, che forse può rimandare a *Serafino Gubbio*).<sup>61</sup> La prossimità di gusto (oltre che di temi) del neo-barocco Bufalino al regista inglese dà infine maggiore forza alla scelta definitiva. *The Draughtsman's Contract* nasce peraltro da un'esperienza personale di Greenaway, cui erano stato commissionato nel 1976 di eseguire dei disegni di una modesta casa vittoriana: «Difficile, però, giustificare nel presente la commissione di una serie di disegni – riferisce Greenaway a Michel Ciment –, per verosimiglianza storica meglio trasportare la storia in un'epoca antecedente l'invenzione della *fotografia*».<sup>62</sup> Si decise poi per l'agosto 1694. E tuttavia, pur volendo evitarla, la pratica fotografica emerge ugualmente da quei disegni (12, tutti di mano del regista), dal momento che l'inquadratura è qui emblemizzata in un gioco di equivalenze tra il mirino della cinepresa e il riquadro ottico (la mira) usato dal pittore nel suo lavoro. Un'altra cornice, un'altra finestra, un'altra inquadratura oltrepassata nei suoi bordi e attraversata, nel piano che essi delimitano, da presenze, indizi, tracce e/o presagi di morte.

---

<sup>61</sup> Un ulteriore riferimento ai pirandelliani *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* potrebbe leggersi nel nome del protagonista (Serafino Lo Cicero) del *Guazzabuglio*, il testocanovaccio cui Bufalino dichiara di attingere spesso e che mai approderà a una pubblicazione. Ma il richiamo al romanzo pirandelliano, se c'è, è solo apparente, profondamente diversi nella sostanza i due romanzi: la macchina di Serafino divora la vita; qui il personaggio fotografo la sottrae allo scorrere del tempo, alla morte, e la consegna all'immortalità. Di diversa opinione è Ivan Pupo («Una faccenda pirandelliana, oltre che borghesiana». *Sciascia, Bufalino e la fotografia*, in ID., *Passioni della ragione e labirinti della memoria*, Napoli, Liguori, 2011, p. 140 e n.), che difende la «forte impronta pirandelliana» del romanzo bufaliniano. In merito a uno dei passi presi a modello da Pupo a sostegno del richiamo pirandelliano (la mano di Tir «che spara istantanee come colpi di pistola»), vorrei qui ricordare il *Fusil photographique*, messo a punto da Étienne-Jules Marey nel 1882. L'invenzione, sperimentata a Napoli, fece guadagnare allo scienziato il soprannome di «matto di Posillipo» (i gabbiani puntati dal mirino/obiettivo non cadevano colpiti, eppure Marey appariva sempre soddisfatto di quelle cacce infruttuose). Scattare (*to shoot*) fotografie era sparare (*to shoot*). A ciò si aggiunga il giudizio di Barthes della foto come emanazione di un referente che è «bersaglio» e «cadavere», e del fotografo diminuito all'organo del «dito» (cfr. R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 79, 80 e 17).

<sup>62</sup> M. CIMENT, *Entretien avec Peter Greenaway*, «Positif», n. 276, febbraio 1984, p. 5 (corsivo mio).



Inoltre l'impianto narrativo del film ammicca in tutta evidenza a *Blow up* (1966) di Michelangelo Antonioni, di cui anzi sembra la riproposizione in chiave settecentesca. Nell'uno come nell'altro è il tema di una realtà ritagliata indecifrabile e ambigua, che lo sguardo dell'artista non riesce a penetrare, se non per ribadire la sostanza illusoria e la relatività di ogni tentativo di decodifica. La mira, la macchina da presa, la macchina fotografica... Strano come, per dire menzogne, bisogna impugnarne una:

Molte teorie sulla fotografia, riscontrabili in teorici (Baudelaire), romanzieri (Bernhard, Bufalino, Calvino, Tournier), poeti (Cendrars), etc. descrivono la fotografia come un'arte misantropa a cui si deve la deformazione della natura e dell'uomo. Secondo questi studiosi la fotografia accorderebbe il suo interesse non alla magnificenza della totalità, come le altre arti, ma alla frammentarietà dell'oggetto isolato. Innanzitutto la fotografia viene riconosciuta come insana per l'uomo perché frammenta la totalità nella quale è immerso (quella interiore e quella del mondo e della natura) [...]. Così facendo, si demanda alla mancanza di ordine gerarchico all'interno della composizione spaziale dell'immagine la delineazione del ritratto dell'uomo contemporaneo.<sup>63</sup>

### ***III.1.d La supplenza (vicevista e vicevita)***

Il fotografo cieco del titolo, detto Tiresia o più brevemente Tir per celia, accusa l'eremita di avere una «vicevita»; l'eremita lo accusa di una «vicevista». Il fotografo reagisce:

«Io, la mia Nikon vede per me. È lei i miei occhi, le mie mani, il mio...» Esita, sa che il turpiloquio mi annoia. Ma riprende subito con un raddoppio d'enfasi: «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

<sup>63</sup> M.G. DONDERO, *Note a Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia*, in P. BASSO FOSSALI e M.G. DONDERO, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006, p. 336 n. 15.

immortale...». <sup>64</sup>

Se la macchina della visione funziona da protesi del corpo menomato della vista (vicevista, vista sostitutiva, macchinica, è quella della fotocamera), il flash è luce macchinica sostituita al sole. Il fotografo ne trae un vanto: la sottrazione di un oggetto o di un evento alla morte. Ma l'atto fotografico implica il paradosso di soggiacere al tempo e di pietrificarlo. È la metafora venatoria della fotografia: strappare una preda al tempo di cui è vittima. Sicché il fotografo biancovestito assume il senso della protesta di un eccesso di luce contro la privazione della luce; e i suoi occhiali neri sono «obiezione tenebrosa alla luce», <sup>65</sup> smentiscono l'ordine luminoso, rinviano all'ordine della tenebra cui appartiene anche il sottosuolo abitato da Tommaso (che in questo è accomunato al fotografo).

La fotografia è però anche pratica erotica: Tiresia ha l'abitudine di fotografare la sorella nuda mentre dorme («Forse guardare una donna che dorme è violenza peggiore che stuprarla», si legge nel *Malpensante*). L'uso della fotocamera come possesso del corpo della donna è tema noto alla fotografia, ed era già ad esempio in *Blow up* (prima di diventare cieco, a causa di un glaucoma, anche Tir fotografava modelle). Solo che qui l'erotismo fotografico (la Nikon-pene) è furtivo, da educazione cattolica: è intrufolarsi in una stanza, spiare.

«Uno stupro», commento freddamente. «Raddoppiato da un incesto». «Ma no», replica lui. «Un vicestupro, un viceincesto, semmai: come la tua vita, come la mia vista, come tutto. Tutto al mondo è supgenza, protesi, manomissione: capelli tinti, denti finti, parole posticce... Soltanto questa non mente» conclude e brandisce trionfalmente la Nikon nera «Ti stupisco? Ti scandalizzo?». <sup>66</sup>

La fotografia («Soltanto questa non mente», dice il fotografo della Nikon-protesi) svela l'ordine di finzione della realtà. Non tanto però l'instabilità della visione, come in *Blow up*, ma l'instabilità del reale, degli oggetti. Interessante è la sequenza «capelli tinti, denti finti, parole posticce», da cui emergono tre dati: la *manomissione* del reale (finzione, menzogna); ma anche l'*ibridazione* dell'umano con la protesi macchinica (denti finti, la Nikon al posto della vista, ovvero il superamento dell'opposizione naturale/artificiale); infine l'analogia tra questa manomissione-ibridazione del reale e dell'umano con la letteratura (parole sempre posticce, parole come prolungamento o reinvenzione della realtà).

---

<sup>64</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 437.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 438.

Dall'autodifesa di Tiresia nascono inoltre due ordini di considerazioni. In primo luogo la vicinanza di questi temi con la riflessione attuale sulle teorie *post-human*, fondate sull'idea che la cultura umana nasce dalla partecipazione crescente dell'alterità, macchinica e (almeno inizialmente) soprattutto animale.<sup>67</sup> Nella cultura contemporanea infatti l'incompletezza umana (la cecità, ad esempio) è sopperita dall'ibridazione, cioè dalla contaminazione con realtà non-umane (la macchina fotografica, ad esempio), le quali non rappresentano più minacce alla definizione identitaria, bensì divengono l'espressione più autentica della soggettività (la vicevista). Difficile dire se Bufalino fosse a conoscenza di simili prospettive teoriche che circolavano già dalla fine degli anni '70. Certo è che la sua insistenza su questi temi è piuttosto sospetta: già in *Argo il cieco* compariva la metafora dell'arte come «arto», come «pròtesi». D'altra parte il postumano, che è un tema tipico dei romanzi di fantascienza,<sup>68</sup> si incarna spesso in *cyborg*, androidi, mutanti, ed è al centro di un romanzo di Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) del 1968, da cui Ridley Scott trarrà nel 1982 il suo *Blade Runner*, peraltro esplicitamente citato nel romanzo:

Oh, quanto invidia i personaggi dei grandi libri, congrui, sodi, spiegati, benché non più corporei d'un angelo o d'una fenice. Mentre io che pur possiedo la mia ricca dotazione di globuli rossi, e un esubero di neuroni e muscoli, e un'anagrafe legittima nei registri della parrocchia, e una coscienza, e un passato... io, più m'illudo d'essere vivo, più mi squaglio, mi dilapido, evaporo da tutte le parti... Acqua fra le dita, la mia vita. O, come diceva quel film, lacrime sotto la pioggia.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> «Il *post-human* si caratterizza come “*métissage* umano-animale-macchinico”» (R. MARCHESINI, *Seduzioni animali sulla scena dell'arte*, «il manifesto», 5 novembre 2005). Per un'analisi più esaustiva di queste teorie si legga R. MARCHESINI, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002: «una mano armata di clava rende palese l'inefficienza dell'arto nudo. Un aratro trainato da una coppia di buoi bolla come inefficiente ogni attività agronomica priva del contingente di animali domestici. È l'acquisizione culturale, lo slittamento di contesto, il superamento della soglia dell'innato a creare la sensazione di una natura imperfetta, di un corpo che necessita di una complementarità tecnologica per realizzarsi. Peraltro, [...] questa attribuzione di carenza è un processo a posteriori, frutto del confronto con attività performative ampiamente ibridate con realtà non-umane» (ivi, pp. 39-40).

<sup>68</sup> Vari i titoli di fantascienza presenti nella biblioteca bufaliniana. Sono tutte edizioni degli anni '60 uscite nella collana Galassia, pubblicata dal 1961 al 1979 dalla casa editrice La Tribuna: *Struttura anomala* di Asimov, *Elephas sapiens* di Belaiev, *Il popolo dell'autunno* di Bradbury, *Il dottor Futuro* e *Il mondo che Jones creò* di Dick, *Il cuore del serpente* di Efremov, *La fine della paura* di Harrison, *La sesta colonna* di Heinlein, *Processo al domani* di Pohl.

<sup>69</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 580. Già Nunzio Zago coglieva un possibile parallelo tra Roy, il replicante di *Blade runner* e Tommaso: l'uno replica la vita



La finzione è più corporea della realtà, come già lo splendido monologo dell'androide interpretato da un indimenticabile Rutger Hauer («*I've seen things you people wouldn't believe...*») faceva intendere all'attonito Deckard (Harrison Ford), il cacciatore di androidi. Androide forse anche lui.<sup>70</sup> Così come Tommaso, illuso di possedere globuli rossi neuroni muscoli, e invece personaggio di romanzo, anche lui, ma senza la congruità, la sodezza, le spiegazioni con cui si costruiscono i personaggi dei grandi romanzi. Personaggio inconcluso di un romanzo senza conclusione, come il film di Scott nella sua versione definitiva, Tommaso ha, suo malgrado, commerci con la fotografia e indaga su un misterioso rullino che dovrebbe chiarire movente e mandante dell'uccisione di Tir. Di segno inverso ma ugualmente maniacale è l'ossessione che in *Blade Runner* tutti i replicanti hanno per le foto. Nel loro caso però l'immagine impressa in bianco e nero certifica un passato inesistente, è la garanzia d'*essere stati*. La fotografia è più vera della realtà.

---

umana, l'altro da uomo si fa «replicante» (ma Tommaso si replica letteralmente dentro il romanzo in quanto protagonista del suo romanzo); e poi il sentimento della vita come qualcosa che si liquefa, si dilapida, evapora come «lacrime sotto la pioggia»; infine il romanzo può leggersi come «una specie di fantanoir» con la collaborante presenza, come nel film, della pioggia e della catastrofe (cfr. N. ZAGO, *Suggestioni cinematografiche nella narrativa di Bufalino*, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, cit., p. 22).

<sup>70</sup> Rispetto alla prima versione dell'82 (*International Cut*), che si chiudeva con un lieto fine, il *Director's Cut* del 1992 presenta alcuni cambiamenti nella trama: in particolare, il finale è qui (e lo sarà anche in *The Final Cut* del 2007) aperto, e più allusivo risulta in generale il film in merito alla possibilità che Deckard possa essere un replicante, come del resto anche il romanzo di Dick talora suggeriva, premurandosi tuttavia di smentire sempre l'inoculato dubbio.





La *manomissione* del reale a opera dell'immagine fotografica è uno dei temi toccati nel suo provocatorio discorso dal fotografo cieco, e mi consente di affrontare quel secondo ordine di considerazioni più su annunciato.

Con le immagini utilizzate dal suo personaggio a supporto della tesi della vicevista, mi pare che Bufalino tocchi punti nevralgici del dibattito teorico consumatosi negli anni Ottanta sulla fotografia come oggetto di riflessione. Il segno fotografico infatti è legato al proprio oggetto non solo da un rapporto di convenzione (simbolico) o di somiglianza (iconico-pittorico), ma stabilisce con esso un rapporto di connessione *esistenziale*. Detto altrimenti e utilizzando le categorie di Peirce, la sua specificità è di natura *indicale*, è cioè traccia messa sotto teca di qualcosa che resta sottoposto ai regimi del tempo e dello spazio. L'immagine fotografica poi, non essendo disgiungibile dall'atto che l'ha creata, dalle scelte e decisioni umane che l'hanno determinata, è un fatto estetico, ma in una maniera differente rispetto alle arti figurative canonizzate dalla tradizione romantica. Jean-Marie Schaeffer definisce l'immagine fotografica come «segno selvaggio, intermittente»,<sup>71</sup> «arte precaria»,<sup>72</sup> con ciò intendendo la sua «incapacità di costituirsi in oggetto estetico»<sup>73</sup> laddove vengano utilizzate le tradizionali categorie di autore, opera, messaggio simbolico. Si tratterà allora di giudicarla secondo una nuova estetica, non più fondata sull'idea del bello ma su quella del sublime. Incontrollabile, spiazzante, addirittura frustrante, il sublime «si sottrae a qualsiasi “messa in forma”» e «si rivela inadeguato rispetto alla facoltà di rappresentazione».<sup>74</sup> Però, nel momento in cui la fotografia, così come vuole Bufalino, svela la finzione del reale, la sua instabilità o, come sostiene Schaeffer, «presenta sempre un leggero scarto

<sup>71</sup> J.-M. SCHAEFFER, *L'image précaire. Du dispositif photographique* (1987), trad. it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, a c. di M. Andreani e R. Signorini, Bologna, CLUEB, 2006, p. 92.

<sup>72</sup> Cfr. *ivi*, pp. 141-143.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 144.

rispetto alla nostra visione, e anche rispetto a qualsiasi pulsione semantica», essa «produce un piacere estetico».<sup>75</sup> Ed è per questo Arte. Nata da una liberazione (via le aspettative iconiche e semantiche, resta la poca realtà della traccia), la fotografia è una pratica laica di «desemantizzazione del mondo».<sup>76</sup> Dove il reale è, senza posticce promesse: di un altrove, di un significato, di una verità ulteriore. In questo senso Tir può concludere: «Soltanto questa [la sua Nikon] non mente».

Altra interessante sequenza è quella in casa della Badalona, «una donna [...] di sangue quasi reale, sporcato da vizi plebei, già dogaressa un tempo dei salotti pariolini, ora mezzana dei più vietati piaceri. La quale patisce, pare, di un'ossessione: che nessun accidente le sembri realmente accaduto e goduto se non viene registrato e riproducibile». Complice Mulè, Bendidio, il direttore del «Binocolo» (ancora l'allusione a uno strumento voyeuristico), vorrebbe inchiodarla insieme a qualche suo altolocato cliente «con l'evidenza dell'immagine».<sup>77</sup> Ancora, insistito, il motivo della testimonianza fotografica che non tradisce, serva fedele (come un tempo lo era la servetta Fantasia per Pirandello) di qualunque pratica, pubblica denuncia o vizio privato.

Durante la visita (con l'intermezzo romanzesco dell'incontro con la figlia ninfomane della padrona di casa) il voyeurismo erotico si dirige a oggetti lussuosi: porcellane di Sèvres, pittura settecentesca di tema sensuale. In ogni caso rappresentazioni figurative, cui non può mancare l'apporto dello strumento ottico più disponibile alle pratiche del voyeur, la fotografia. In questo caso le foto ottocentesche del barone von Gloeden a Taormina, di soggetto omoerotico: un elemento finora assente, però idoneo a inoculare nell'ambiente romano l'orizzonte siciliano dell'autore e a intarsiare la pagina di qualche piccola autocitazione.<sup>78</sup>

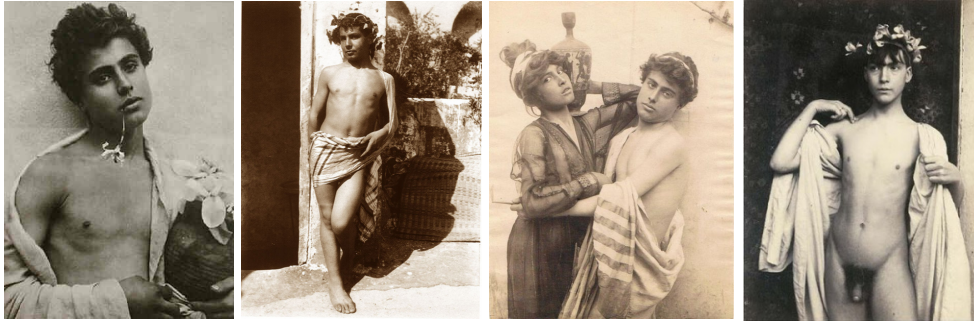
---

<sup>75</sup> Ivi, p. 145.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 521. Si legga anzi, a chiarimento di questa «evidenza», ciò che Bufalino dice della parola e dell'immagine, con implicazioni sul rapporto tra letteratura e cinema: «La parola possiede forse un alone d'ambiguità che l'immagine non ha. Gli occhi "ridenti e fuggitivi" di Silvia ciascuno di noi li ricrea a suo modo, come in un sogno privato, dentro uno specchio di inafferrabili lampi. Mentre gli occhi di Bette Davis o di Michèle Morgan si inscrivono dentro lo schermo con la perentorietà della loro presenza inconfutabile: sono lì, sono così e non altrimenti. Ne risulta che una versione cinematografica d'un libro è sempre una chirurgia che sottrae al testo quel tanto di musica che restituisce invece sotto forma di evidenza e di carne, ricchezze che alla parola sono negate» (ID., *Divagando su Sciascia, il cinema, la Sicilia* (1992), in *Il fiere ibileo*, Cava dei Tirreni, Avagliano, «Il melograno», 1995; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 1076).

<sup>78</sup> Il riferimento alle fotografie di Wilhelm von Gloeden era già in *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, in G. IACONO e F. MELI, *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*,



Sin qui l'atto fotografico. Ma Bufalino ci dice anche dello sviluppo e della camera oscura: «Un anatro mi parve la camera oscura, quando vi entrai, una grotta per messe nere».<sup>79</sup> La fotografia, unica tra le attività dell'uomo, vince la storia e ferma il tempo. Però il suo demoniaco non sta nel frammento di secondo in cui ferma la luce nella pellicola, ma nella sua infinita riproducibilità; per cui un dipinto o una statua prima o poi saranno detriti mentre la fotografia saprà rigenerarsi.<sup>80</sup> In un'intervista già citata, rilasciata in occasione dell'uscita del romanzo, l'autore dichiara:

La macchina fotografica ha una funzione mitopoietica e magica di fulminare il tempo, perché lo blocca. [...] Sono possibilità date dalla tecnica moderna ma che hanno profonde risonanze nel mio spirito. Già nella *Diceria* chiedevo: «Chi mi dà il bis, il bellissimo riessere?». Non potendo fermare il tempo, almeno ci sia data la sua ripetizione, che è poi la memoria. Ma la ripetizione di un gesto, di una parola, di un viso, nella memoria risulta imperfetta: noi sogniamo invece di ricordare. Epperò la macchina fotografica ci consente la maggiore approssimazione possibile per resuscitare il passato.<sup>81</sup>

La riproducibilità è magia, incantesimo, ma ha anche qualcosa di demoniaco o piuttosto di animale: «[...] un negativo conserva una moltiplicatoria e immortale capacità di rigenerarsi. Come si legge di certi batteri rinchiusi in non so che ambra o cristallo preistorico che, se li stuzzichi con un'emulsione, ridiventano arzilli e feroci come nell'attimo stesso che apparvero sulla terra».<sup>82</sup> D'altronde il processo chimico dello sviluppo è simile a un parto.

---

Palermo, Sellerio, 1978; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 1112. Sulla fotografia *camp* di von Gloeden cfr. la recente la monografia di R. PERNA, *Wilhelm von Gloeden. Ritratti, travestimenti, tableaux vivants*, Milano, postmedia books, 2013.

<sup>79</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 564.

<sup>80</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>81</sup> G. BUFALINO, *Un giallo, anzi uno scherzo*, cit.

<sup>82</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., pp. 564-565.

Ovviamente, sia che il gioco a nascondino intentato da Tiresia superi le aspettative del detective, sia che Tir ignorasse il gioco stesso, la soluzione dell'enigma, alla fine del trafugamento del rullino dentro la bara, non c'è. Quello recuperato è il primo rullino di Tir fotografo, non l'RS segreto; è Rosebud, non Candalù. Le immagini ri-nate sono quelle catturate da un ragazzo che vede, da un giovane uomo non ancora nostalgico della luce, da un fotografo la cui visione non è ancora orientata da un altro. Si ricordi infatti che nella sua attività di predatore Tiresia si fa affiancare da Cesare, un ragazzo-guida che gli sistema l'attrezzatura e «gli descrive le facce, i paesaggi, le inquadrature possibili».<sup>83</sup> Ciò vuol dire che se ogni fotografia può essere paragonata a una soggettiva (sono del fotografo gli occhi che guardano il mondo e lo riducono a brani), la mediazione di Cesare fa di questi scatti delle semisoggettive o, per meglio dire, delle soggettive indirette libere. L'assunzione di uno sguardo prestato e vicario (anche in questo senso dunque) non può che produrre una visione contaminata, in cui la *voce* – mi si passi l'uso di categorie genettiane – è quella della mano che muove il dispositivo e produce il clic, puro o impuro che sia, mentre il *modo* è quello del suggeritore, di chi orienta la visione. L'uno descrive, specifica, squaderna; l'altro valuta, isola, sceglie. Dell'uno è la vista che vede; dell'altro la vista che sente. E allora il rullino recuperato è caro al fotografo non solo perché ha il sapore di una *madeleine* antica, ma anche perché in esso è la memoria di una visione pura.

Infine il crollo dell'edificio di cemento e di quello sterile e inconcluso di carta. Nel capitolo XV si riprende l'incipit del II, cioè del vero inizio della storia. Il fotografo cieco ha cambiato nome, non si chiama più Bartolomeo, Tir per tutti, ma Martino Alàbiso. Si scopre che è il suo vero nome, che Bartolomeo-Tiresia era solo il nome fittizio con cui era stato trasformato in personaggio di romanzo. Il romanzo si intitola *Patatràc*, e al cieco era stato dato in (paradossale) lettura. Molto banalmente, Martino usa categorie di buon senso letterario e sociale per stroncare il manoscritto, riducibili alla scarsa plausibilità della storia, alla sua violazione del reale: il condominio sarebbe assai meno pittoresco, e la sua umanità assai meno eccentrica e fuorilegge. Tommaso rivendica i diritti della letteratura, il diritto in particolare di essere menzogna. Su questa specificità (la fondazione della letterarietà come menzogna) basa la differenza con la fotografia (due artisti a confronto), la cui peculiarità sarebbe la rappresentazione mimetica: «Io non faccio il fotografo, il mio regno è di frottole e sogni».<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 436.

<sup>84</sup> Ivi, p. 588.

Immagine vs scrittura, dunque. L'evidenza del reale contro l'evanescenza del sogno; il parto dello sviluppo contro la sterilità della scrittura. Il narratore lo ribadisce in più luoghi:

L'Incompiutezza, si sa, è la mia musa del cuore (tutta la mia vita è stata un coito interrotto, una trafila di slanci amputati, di ineluttabili sterilità).<sup>85</sup>

Oppure:

Mai, mai finirò di pentirmi nel mio piccolo privato, di quell'unico non interruptus che m'è scappato con Rosa. Donde tu, fili mi abortito, sconfessata appendice di me, deietto non nato pseudo-me!...<sup>86</sup>

Nessun bis per Tommaso. Il miracolo del riessere gli è precluso. Sicché, quando il bel verso marino su cui si arrovella («*La mer, la mer toujours recommencée...*») gli ritorna mutato in «*Le temps, le temps toujours recommencé...*», si premura di dichiararlo «una variante, però, che gabella per possibile un'impossibilità. Poiché al tempo non è concesso né finire né cominciare; né tantomeno interrompersi. Mentre al mare sì».<sup>87</sup> Mentre alla fotografia, memoria che sempre rinasce, sì.

D'altro canto, la disparità delle due arti e dei due personaggi si consuma anche sul terreno dell'onomastica. Il protagonista-narratore è «un disgraziato povero Giobbe»,<sup>88</sup> atterrato da ogni genere di disgrazia, con la sua interrogazione senza risposta sul male, la sua ricerca fallita di senso, la sua tensione della teodicea, la sua collera e la sua pena «per tutti i morti e i vivi di tutti i tempi e paesi, per l'incalcolabile somma del loro dolore, del dolore del mondo che s'accumula nelle viscere e nel cuore di Dio».<sup>89</sup> L'interrogazione originaria del personaggio («e con ciò?») diventa propriamente quella di Giobbe («perché?»), non meno eversiva e inetta ad approdare a un senso. E biblici sono i nomi e le figure di Tommaso (il dubbio: nella scrittura, nella vita) e di Bartolomeo (la fede: nella fotografia, nella vita).

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 479.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 580-581.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 578-579.

<sup>88</sup> Ivi, p. 432. La figura di Giobbe ricorre in particolare in ID., *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario* (lettura pronunciata svolta il 27 ottobre presso il Teatro Vittorio Emanuele di Messina in occasione della Cerimonia Inaugurale del XCI Congresso Nazionale della Società Italiana di Medicina Interna), ora in *Pagine disperse*, a c. di N. Zago, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991 (edizione non venale), pp. 33-42.

<sup>89</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., pp. 440-441.

Più ambigua la «vicevita»: vita in attesa, consumata ad aspettare l'arrivo di un nemico che giunga dal deserto, oppure vita vicaria, sostitutiva della vita vissuta, passata. Né l'una né l'altra, in verità. Per Bufalino è piuttosto uno stato limbale, di cui si fa bella immagine nel capitolo III del romanzo lo stato di veglia successivo al sogno/film del bambino e del muro, le cui esistenze (nascita, vita, distruzione/morte) vengono seguite «su uno schermo diviso in due da una riga nera». A questo sogno visto come in un video segue, ricco di immagini, un «trasognamento», tra sogno e sogno a occhi aperti. I materiali di questo stato onirico sono quelli dell'inconscio, e la scrittura ne è infine il linguaggio conscio:

Non sonno, non sogno, ma una sorta di svagamento romanzesco che a occhi chiusi m'invento a ora a ora, mischiando miraggi miei con rimasugli di letture antiche, quasi uno zabaglione d'immagini corroboranti a prevenzione degli eventi mediocri con cui dovrò misurarmi domani.<sup>90</sup>

Se ne esperisce che la letteratura è uno spazio d'intersezione di esperienza e altra letteratura; che i suoi materiali sono inconsci (il sogno) ma anche già elaborati (altre storie); che in particolare i suoi materiali inconsci sono onirici, quindi hanno forma di immagini; che la letteratura infine ha una funzione consolatoria contro la mediocrità e l'insoddisfazione del quotidiano. Per altro verso, al topos letterario della luna (lune lette, lune viste, anzi *vissute*) si oppone la «nostalgia della luna», cioè della natura, della donna, della vita. La luna-vita si confonde con la luna letteraria, la «luna vera» con la «viceluna» del suo «scialbo sopravvivere, immemore d'ogni fuoco».<sup>91</sup> Dove la citazione di Foscolo-Didimo allude a un altro personaggio di intellettuale ritiratosi dalla vita, le cui passioni sono (meno radicalmente) «calore di fiamma lontana».<sup>92</sup>

Da qui in avanti questa architettura di belle lettere e sogni si farà sempre più insistita, e sempre più esplicitamente usata per rappresentare la vicevita del protagonista, mentre la vita con le sue blandizie e i suoi canti di sirena farà di tutto per distoglierlo dai suoi propositi.

Non è questa la sede per una campionatura delle citazioni, quasi sempre peraltro autosegnalate, presenti nel romanzo; per quanto uno studio sullo statuto della citazione in Bufalino, soprattutto in merito al rapporto tra l'esorbitanza della citazione esplicita (decorativa? parodistica?) e la criptocitazione (di maggiore rendimento semantico?) sarebbe auspicabile. Mi limiterò pertanto a un catalogo minimo di riferimenti, letterari e non, con

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 451.

<sup>91</sup> Ivi, p. 452.

<sup>92</sup> U. FOSCOLO, *Notizia intorno a Didimo chierico*, XIII.

particolare attenzione verso quei suggerimenti visivi che, come spesso avviene in Bufalino, risultino utili a fornire un'idea dei tratti fisici e psichici dei personaggi.

Si cominci da Lea, e da una criptocitazione, in qualche modo autosegnalata, da Rimbaud: «all'ombra del terribile colletto paterno (attenti, è una citazione!)».<sup>93</sup> E sempre a Rimbaud («m'era tornata in mente l'immagine d'un poeta che amo») parrebbe alludere la bianchezza perturbante di Lea, «oscura come un giglio», dove l'immagine ossimorica annuncia un personaggio che unisce eros e thanatos. Tuttavia il verso così com'è citato da Bufalino non esiste, ed è semmai il frutto di una fusione: «*La blanche Ophélie flotte comme un grand lys*» (Rimbaud, *Ophélie*, I) e il pornografico «*Obscur et froncé comme un œillet violet*» di Rimbaud e Verlaine. Il volto di Lea comunque, al solito, rinvia al cinema: «Senza un filo di trucco, il viso di Lea è veramente d'un esangue da cineteca, una Theda Bara degli anni Venti dopo i morsi di Dracula».<sup>94</sup> La Theda Bara sbiancata dal morso di Dracula è però un inganno della memoria, poiché l'attrice era lei vampira (la prima Vamp, dicono le storie del cinema) nel film *A Fool There Was* (1915) di Frank Powell. Dove 'vampira' però va inteso in senso metaforico, dal momento che l'attrice incarnava il ruolo della *femme fatale* che trae piacere a sottomettere e schiavizzare i suoi amanti. Per il resto, la storia di Lea è molto romanzesca. Così pure la festa segreta cui anche lei partecipa insieme al fotografo Tiresia, che riprende in tutta evidenza la festa di *Traumnovelle* di Schnitzler, con tanto di ragazza morta di droga l'indomani mattina.



<sup>93</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 490. Cfr. «Passe une demoiselle aux petits airs charmants, / Sous l'ombre du faux-col effrayant de son père...» (A. RIMBAUD, *Roman*, III).

<sup>94</sup> Ivi, p. 491.

Il gioco dell'analogia letteraria, che è un'attitudine di Tommaso ma anche una poetica, viene applicato quasi sempre ai personaggi.<sup>95</sup> Con effetti di alone non trascurabili: non tanto Lo Surdo «mafioso per forza», che sta un po' fuori della costellazione tematica del romanzo, e che rimanda a Sciascia; né forse Lea e il padre che rinviano al romanzo-conversazione di Ivy Compton-Burnett (*Un dio e i suoi doni*, in particolare); né Mundula-Jules Berry, con il solito ricorso alla memoria cinefila e la predilezione per il cinema anni trenta; né Pirzio che rinvia a *La talpa* di John Le Carré e a *L'incarico* di Dürrenmatt; ma soprattutto Tiresia, che rinvia all'erotismo tragico-compulsivo e filosofico di Bataille (con l'espansione del testo critico di Barthes).

Caso a parte è quello del narratore, che per sé non sa decidere chi dei tanti personaggi di romanzo suggeriti dalla sua voracità di lettore gli sia più congeniale. Forse uno dei tanti 'zero' di Robert Walser, non il camminatore ma l'«eroe servile»: probabilmente Joseph Marti, il protagonista di *L'assistente* o quello del racconto lungo *Il commesso*. In un aforisma contenuto in *Bluff di parole* Bufalino lo descrive genericamente come «l'apprendista».<sup>96</sup> Ma a Tommaso potrebbero adeguarsi anche il diarista anziano e disilluso di *Krapp's Last Tape* di Beckett o una delle «zittelle» di Landolfi (per l'autoreclusione misantropica?) o il volteriano Zadig, modello di investigatore e figura del paradigma indiziario. E naturalmente anche Mattia Pascal. L'eremita in missione segreta si presenta così, con il nome di un personaggio pirandelliano, alla figlia ninfomane della Badalona, quasi solo per celia, per coglierne la reazione. Che non arriva: l'ignoranza della ragazza incassa impassibile la truffa. Lo pseudonimo di Mattia Pascal sembrerebbe però alludere alla nuova esistenza in incognito che Tommaso Mulè ha tentato di darsi e, al tempo stesso, all'impossibilità di mantenerla sulla pressione della vecchia vita che lo richiama.

La stessa Badalona, quando appare, è necessario che sia identificata in primo luogo da una memoria figurativa: Vittore Carpaccio, *Le due cortigiane* (o *Due dame veneziane*); oltre che da una memoria letteraria: la *Historia arcana* di Procopio di Cesarea, che ha pagine feroci contro Teodora moglie di Giustiniano, Antonina moglie di Belisario, ecc. (con variazioni su sesso e potere).

---

<sup>95</sup> Cfr. *ivi*, pp. 509-510.

<sup>96</sup> «L'apprendista di Walser è l'eccellente fra gli "eroi servili", così rari nella nostra e così frequenti nelle letterature germaniche e slave. Penso a Kafka, penso a Dostoevskij, a certi suoi personaggi minori, commoventi e verbosi, nei quali il sentimento dell'abiezione si mesce con una fame, delusa e testarda, di felicità» (G. BUFALINO, *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994; ora in *Opere*, II, cit., p. 922).





Vittore Carpaccio, *Cortigiane (Due dame veneziane)*, 1490–1495 ca.  
Venezia, Museo Correr

Questa e tanta altra che non si è qui potuta stipare, la «vicevita» che Tommaso, avendola scelta, vorrebbe mantenere: continuando a stabilire somiglianze e analogie, e riconoscendo in ogni membro del suo microcosmo un personaggio di romanzo o di teatro o di film. E magari mantenendo questa eterogeneità di materiali (musica, fotografia, pittura, letteratura, cinema) sotto forma di patchwork, come tessere autonome se pure tenute insieme da un unico filo.

Ma il narratore ha un contratto, con il direttore del giornale e con il lettore: deve chiudere la storia. Il fatto è che la narrazione ha una sua autonomia, una sua necessità, cui il narratore non può sfuggire. Così i personaggi: hanno un'autonomia che il narratore non riesce a governare. Sente di doversene scusare o quanto meno giustificare:

Io non volevo questo, lettore. Io volevo soltanto architettare un labirinto cartaceo, un lieve-grave merzbild di citazioni nascoste, esplosivo sì, ma non più d'un petardo o di un palloncino. Con una contemplazione della morte, ma strabica.<sup>97</sup>

Insomma, la vita ha premuto e il *divertissement* (il collage di citazioni, l'esercitazione iperletteraria) è abortito. I *Merzbild* di Schwitters, d'altronde, alludono a un nonsenso: la parola Merz non significa niente, è solo un

---

<sup>97</sup> G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 582.

frammento o detrito della parola ‘Commerz’ nell’agglutinazione onomastica ‘Commerzbank’. Nella poetica di Schwitters dalla destituzione di senso di un oggetto del reale l’arte può procedere alla sua risemantizzazione. La sillaba ‘Merz’ perde senso quando viene separata dalla parola; lo riacquista quando viene agglutinata con ‘Bild’ (immagine). Il libro-labirinto perde la sua funzione di ordinamento del reale in forma ludica sotto la pressione della vita e delle passioni. Il senso preme su ogni struttura ludico-artistica e ne demolisce la faticosa architettura. Patatrà!

Al cap. II.1. si faceva notare, sulla scorta di Susan Sontag, come fotografare fosse una pratica assimilabile al collezionare citazioni, tanto da fare «assomigliare un libro di fotografie a un libro di citazioni».<sup>98</sup> Con il suo collezionismo, antisistemico e antigerarchico, perfettamente rispondente al gusto surrealista (la fotografia, così come il surrealismo, non distingue tra una fontana e un orinatoio), il fotografo si illude di salvare il passato; lo cattura e lo impacchetta, mosso da una passione che è anche com-passione per ciò che si perde o che la società disprezza e getta via.

Si faccia ora un passo in avanti e si rovescino i termini della questione. Del romanzo sin qui analizzato, si consideri la vicevita di Tommaso così come il personaggio narrante l’aveva progettata e intendeva esibirla al suo lettore: un «labirinto cartaceo», si è letto sopra, un «merzbild di citazioni nascoste», brandelli di letture e di visioni conservate nella scrittura come in un album fotografico. Il fatto è che questo raccogliere la realtà o la rappresentazione che si dà di essa (letteraria, cinematografica, pittorica...), in maniera inclassificabile e casuale, com’è giusto per una prassi accumulativa qual è il collezionismo, è indicativo di una logica antiquaria. Si legga un ultimo stralcio di *Sulla fotografia*:

Ogni opera narrativa in prosa, ogni quadro e ogni film strutturato attraverso citazioni – si pensi a Borges, a Kitaj, a Godard – è un esempio specialistico del gusto surrealista, come l’abitudine sempre più diffusa di affiggere fotografie sulle pareti dei soggiorni e delle camere da letto.<sup>99</sup>

Detto altrimenti: laddove il mondo si sottrae a un ordine conoscitivo, si può scegliere di collezionarlo, cioè di vederlo *fotograficamente*. È questo, mi pare, il modo di vedere e di conservare scelto da Bufalino per *Tommaso e il fotografo cieco*. La fotografia infatti, secondo questa rilevazione critica, non si limita a fornire documenti più o meno attendibili della memoria sociologica e individuale, ma influenza organizza e colleziona il linguaggio

---

<sup>98</sup> Cfr. S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 64.

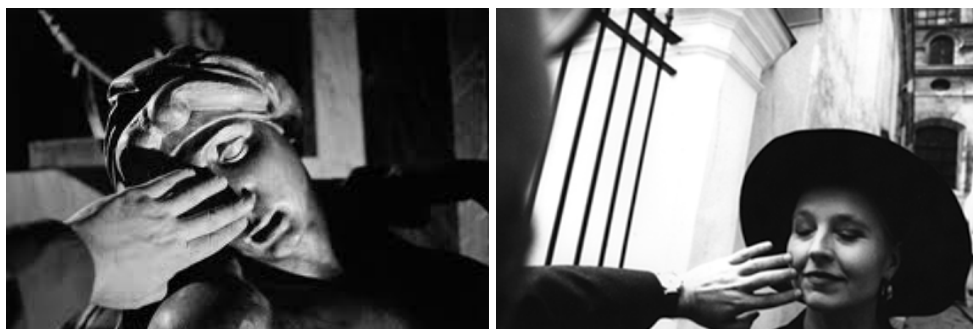
<sup>99</sup> Ivi, p. 70.

narrativo secondo procedure proprie, distinte da quelle del cinema. Ribaltando l'interpretazione finora accettata di Vito Zagarrìo, il romanzo del '96 non parrebbe essere «la summa del rapporto del Bufalino letterato con il cinema»,<sup>100</sup> quanto piú appropriatamente un romanzo nella tecnica fotografico.

### *III.1.e L'ultima immagine*

Nell'estate del 1995, in compagnia del giovane amico Giovanni Iemulo, Gesualdo Bufalino va a trovare degli amici al mare. Durante la visita la conversazione cade sui lavori in corso dello scrittore, che riferisce di un racconto al quale sta lavorando per una sua prossima pubblicazione su «La Stampa». L'attenzione dei presenti, tra gli altri un pittore, viene però catalizzata dalla rivelazione riguardante il protagonista del racconto. Si sarebbe trattato di un fotografo cieco.

L'ossimoro stava per diventare personaggio, e il personaggio contrazione di luce e di buio: una bella economia di ruoli! Perché un fotografo non può essere cieco e un cieco difficilmente si mette a scattare foto che non vedrà mai. *Cui prodest?* L'invenzione si prospettava davvero ben concepita e l'antitesi in puro «tono Bufalino». Sennonché, da qualche parte del mondo un fotografo cieco esisteva davvero. Lo stesso don Gesualdo ne fu meravigliato, quando Iemulo, appassionato di fotografia, gli disse d'averne letto su un periodico: la rivista si chiamava «Leggere» e il fotografo era uno sloveno, certo Evgen Bavčar. Gli avrebbe fatto avere una fotocopia dell'articolo.



Si ha un bel dire che talora la realtà supera la fantasia... È quando la finzione si forma all'insaputa della realtà che nasce uno strano cortocircuito.

---

<sup>100</sup> Cfr. V. ZAGARRIO, «La moviola della memoria». *Il caso Bufalino*, «Studi novecenteschi», vol. 61, 2001/1, pp. 199-213.

E cosa pensare di chi dice di sé «Io sono un po' un'altra camera oscura dietro una camera oscura tecnica»: <sup>101</sup> persona o personaggio?

Quella strana coincidenza doveva avere certo incuriosito lo scrittore, e mentre il racconto estivo andava dilatandosi in *Tommaso e il fotografo cieco*, nel dicembre di quello stesso anno Scianna manda allo scrittore un libro, accompagnandolo con un biglietto:

Caro don Gesualdo,  
Silvano Nigro mi ha parlato del suo interesse per il fotografo cieco. Le mando questo libro appena uscito.

Ferdinando

Il titolo del libro, pubblicato in occasione della mostra che per l'artista sloveno era stata allestita a Palazzo Bagatti Valsecchi di Milano, era *Nostalgia della luce*, <sup>102</sup> tanto simile a quella «nostalgia della luna» di cui parla Tommaso in uno dei primi capitoli del romanzo che sta scrivendo. Tuttavia le «immagini interiori» di questo fotografo concettuale (così si definisce Bavčar) presentano pochi punti di contatto con il romanzo bufaliniano e difficilmente si sarebbero prestate a rappresentarlo con un'immagine di copertina, come pare volesse a un certo punto l'autore. Né sul piano teorico (la fotografia come *actus mentis*) né sul piano dello stile quelle immagini mentali sarebbero servite a catturare l'universo oculocentrico che lo sloveno fundamentalmente critica e che invece, nonostante tutto, è alla base del romanzo.

Ragione per cui la scelta editoriale dell'immagine di Lisette Model, *Running Legs* (1940), si è rivelata infine quella più giusta, di fatto più consentanea alla parzialità delle visioni di cui gode Tommaso dal suo «video»: il marciapiede e il passo svelto di gambe che si dirigono verso il fuori campo, come in un Renoir (figlio) o in un Truffaut; l'inquadratura che amputa l'immagine, come in un Bresson medievale e decadente.

---

<sup>101</sup> Traggio questa citazione dall'intervista a Evgen Bavčar realizzata per PAV / Attività Educative e Formative. Educational and Training Activities. Workshop\_20 IL MIO SPECCHIO (<http://www.youtube.com/watch?v=oJZdL1Y0hXw>). Cfr. anche «Leggere», 4, 34, settembre 1991, p. 6. Utile sull'argomento la lettura di S. MARANO, *Bufalino fra New York e Londra: le traduzioni inglesi di Diceria dell'untore e Tommaso e il fotografo cieco*, cit., pp. 161-163.

<sup>102</sup> Catalogato tra i libri di fotografia custoditi alla Fondazione Bufalino di Comiso, il libro è *Evgen Bavčar. Nostalgia della luce*, con testi di E. Woerdehoff, L. Colombo, E. Rossi, Milano, Federico Motta Editore, 1995.



Eppure c'è qualcosa in quella visione cieca del mondo che doveva certamente avere attratto Gesualdo Bufalino. Bavčar la sintetizza così:

La mia visione del mondo? La racconto attraverso una favola: in un villaggio di ciechi arriva un elefante. Alla sera, di fronte al fuoco i ciechi descrivono l'elefante. Chi ha toccato il naso dice: è come un lungo tubo. Chi ha toccato le orecchie: è come un tappeto. Chi ha toccato una gamba: è una colonna. Ognuno dava una versione diversa per quello che aveva toccato. Anche noi siamo così: tutti ciechi di fronte all'universo. Io vivo il buio come uno spazio, e in esso creo l'utopia.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> G. COLIN, *Bavčar, il cieco che fotografa la luce*, «Corriere della Sera», 22 dicembre 1995.

## Capitolo IV CINEMA DELLA MEMORIA

### IV.1. La visione interrotta

*Biblioteche, musei, cineteche...  
Non amo che camposanti.*  
Gesualdo Bufalino

*Memorie. I cinema di Catania nel '39:  
il Cinema Aurora, il Cine Mirone, la Sala Famiglia...*  
Gesualdo Bufalino

*Libri necessari. Un'antologia del mentire, con annesso indice dei bugiardi celebri,  
da Satana a Sinone, da Valmont a Munchhausen, da Fellini a...*  
Gesualdo Bufalino

#### **IV.1.a Argo il cieco: dallo story-concept alla sceneggiatura**

Dopo la traduzione cinematografica di *Diceria dell'untore* realizzata da Beppe Cino nel 1990 e l'attenzione dimostrata da Miloš Forman per *Le menzogne della notte*, anche *Argo il cieco* si preparava, vivente ancora l'autore, a intrattenere commerci con il cinema. Prova ne è l'abbozzo di sceneggiatura che Bufalino aveva elaborato, senza avere purtroppo il tempo di rivederla e correggerla.<sup>1</sup> L'avrebbe forse poi consegnata ancora al regista nisseno, che solo nel 2007 ne ricavò un film dal titolo quanto mai tormentato: un articolo del 4 novembre 2006, apparso su «la Repubblica»,

---

<sup>1</sup> Con il titolo *Argo il cieco, timido abbozzo di sceneggiatura*, il testo è stato pubblicato in appendice a G. BUFALINO, *L'enfant du paradis. Cinefilie*, con prefazione di V. Zagarrìo e postfazione di A. Di Grado, Comiso, Salarchi Immagini, 1996, pp. 141-187. Questi materiali, divisi in tre sezioni (*Trama*, *Note minime sui personaggi* e le trentuno *Scene* di cui la sceneggiatura vera e propria si compone), sfuggirono alla revisione definitiva dell'autore, che aveva condiviso il progetto del volume e si era dedicato «alla scelta dei materiali fino agli ultimi giorni della sua vita», come recita la Nota degli editori Marisa Elia e Salvatore Schembari.

annunciava la conclusione delle riprese, realizzate tra Modica e Scicli, del film *Bughivù*;<sup>2</sup> al momento della presentazione ufficiale, a Modica, il lungometraggio si intitolava *Maria Venera*, con un evidente sbilanciamento della narrazione verso la principale figura femminile del romanzo e del film; infine, la distribuzione nelle sale lo accredita con il definitivo titolo di *Quell'estate felice*. Risulta dai titoli di testa che la sceneggiatura non è quella di Bufalino: ancora una volta, come già nel caso di *Diceria*, il regista deve averla considerata troppo intrisa di letteratura o di palcoscenico.

Non è questa la sede per discutere dei meriti o demeriti del film di Beppe Cino, ma è forse da segnalare la scelta operata dal regista di far aprire e chiudere il film in una sala cinematografica, dove il protagonista ormai vecchio vede scorrere le immagini della sua vita. Si tratta di un evidente omaggio allo scrittore cinefilo. La scena parrebbe infatti fare riferimento all'ultimo romanzo bufaliniano, a quello *Shah Mat* il cui protagonista, volendo riaccendere la lanterna magica dei ricordi, si chiude in un cinema e lì, davanti a un film che ha per sfondo la sua terra d'origine, rivive il suo passato e lo riama.

Ma se nel romanzo incompiuto sarà il cinema a riattivare la memoria, nella sceneggiatura che trae da *Argo il cieco* lo scrittore usa l'espedito della finestra: la cornice come i bordi dell'inquadratura; i vetri, e le storie che raccontano, come lo schermo. Chi vi guarda 'attraverso' è un professore in pensione venuto a Roma dalla Sicilia per dei controlli medici. È l'inverno dell'82. Il protagonista trascorre la notte in un alberghetto della capitale, aspettando le prime luci dell'alba: «Spunta il giorno, un giorno di pioggia. Lui guarda dalla finestra i primi autobus, i passanti con ombrello, due giovani che passano abbracciati e ridono sotto la pioggia. Appoggia la fronte ai vetri»,<sup>3</sup> e comincia a ricordare quando era stato giovane e felice anche lui, in un'estate del '51.

Con l'espedito narrativo dell'uomo alla finestra, che non ha riscontro nel romanzo, Bufalino apre e chiude la descrizione della *Trama* del film da farsi: si tratta di una vera e propria scaletta, articolata in tre parti (rispettivamente di cinque, due e tre punti), in cui il presente, e con esso la vecchiaia del protagonista, foderano la vicenda piuttosto che contrappuntarla, come avviene invece nel romanzo. Seguono, in quest'opera

---

<sup>2</sup> P. NICITA, *Argo il cieco diventa Bughivù*, «La Repubblica» sez. Palermo, 4 novembre 2006.

<sup>3</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 141. Si noti come la scena ricordi molto da vicino due sequenze contenute in *Shah Mat*. Si dirà a suo tempo della vocazione cinematografica di quei piani, che intanto però trova anticipata e parziale conferma nella consapevolezza che ha l'autore di utilizzare nella scrittura il linguaggio del cinema.

di traduzione intersemiotica, delle *Note minime sui personaggi* e infine la sceneggiatura, con la divisione in scene, l'indicazione del tempo e dello spazio, i dialoghi.

La grammatica del cinema insegna però che ben più complessa è la filiera che porta dall'idea alla sua realizzazione sullo schermo. Mancano infatti dall'abbozzo bufaliniano il soggetto, il trattamento e soprattutto il film realizzato. Quanto al primo è possibile però individuarlo in quella *Locandina delle intenzioni* che l'autore premette al romanzo, subito dopo l'epigrafe e la dedica.

Comincerò dall'analisi di questi elementi paratestuali, tentando di dimostrare come l'idea dell'adattamento cinematografico sia non dico preesistente al libro ma a esso coesistente. Chiamare in fondazione. Sembra infatti che l'autore metta gradualmente a fuoco l'idea di una scrittura per il cinema, di una «struttura che vuol essere altra struttura», direbbe Pasolini. Letto in questa prospettiva, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, insieme alla sceneggiatura che Bufalino vi costruisce a margine, contiene molti elementi che rimandano all'intenzione di una forma 'altra'. A cominciare dall'epigrafe.

### ***L'idea drammatica***

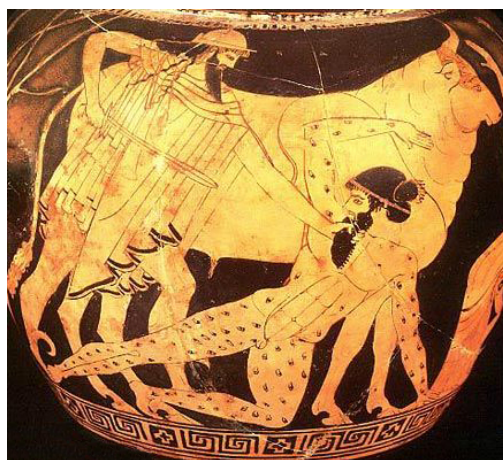
«C'era una ragione se cercavo di emulare con le parole la coda d'un occhiuto pavone e le sue vanità nell'aria»,<sup>4</sup> scrive Bufalino nella sua uscita dal romanzo (*Exit* è il titolo del cap. XVII bis). E quella ragione era già tutta contenuta nell'epigrafe iniziale tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, di cui l'autore riporta i versi 720-721 del libro I: «Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas / extinctum est, centumque oculos non occupat una».<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1984; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, p. 397.

<sup>5</sup> Così nella traduzione in versi italiani di Ferruccio Bernini: «O Argo, tu giaci disteso; e la luce, che dentro tanti occhi / ti scintillava una volta, s'è spenta del tutto!» (P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, Bologna, Zanichelli, 1965, pp. 42-43). L'edizione letta da Bufalino è tuttavia quella Guigoni del 1883, con la traduzione in versi di Giuseppe Solari.





Decorazione vaso antico raffigurante *Ermes, Argo e Io*  
Kunsthistorisches Museum, Vienna (Austria)

L'epigrafe svolge nel romanzo la stessa funzione che nella fase dell'ideazione (progettualità e scrittura) di un film è dell'idea drammatica; descrive cioè, in estrema sintesi, ciò di cui il film parlerà: lo *story-concept*, che alcuni definiscono «telegramma» (non più di 25 parole), altri «sinossi breve». <sup>6</sup> Nel suo *Manuale di sceneggiatura cinematografica* Luca Aimeri propone una definizione di idea drammatica come ipotesi sulla realtà: *Cosa succederebbe se...?* La risposta alla domanda sarà lo spunto per l'inizio di una storia. <sup>7</sup>

E allora *cosa succederebbe se* un'unica notte perenne ricoprisse i cento occhi della memoria? Avverrebbe che il ricordo si trasformerebbe in sogno. Ecco infatti come lo scrittore in qualche modo risponde a quella domanda che propizia l'apertura a nuove prospettive critiche sulla realtà. La sua *pointe* però non è dentro il romanzo ma alla fine della sua scaletta cinematografica (Bufalino la chiama *Trama*):

Il libro (Ovidio) è aperto a una pagina che un tempo [il protagonista] leggeva e spiegava in classe ai suoi alunni, dove si parla dei cento occhi del mostro mitologico Argo e della sua sopravvenuta cecità. Angelo risente la sua spiegazione di allora: «Argo aveva cento occhi ma divenne cieco. Come la memoria degli

---

<sup>6</sup> Per questa terminologia e per la successiva, riguardante la sceneggiatura cinematografica, faccio riferimento alla seguente bibliografia: V. CERAMI, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996; D. PARENT-ALTIER, *Introduzione alla sceneggiatura*, Torino, Lindau, 1998; G. ROBBIANO, *La sceneggiatura cinematografica*, Roma, Carocci, 2000; V. BUCCHERI, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Roma, Carocci, 2003, pp. 15-62; L. AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, Torino, Utet, 2005.

<sup>7</sup> Cfr. L. AIMERI, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, cit., pp. 37-39.

uomini, che vede, stravede e non vede. Perché i ricordi sono sogni e niente più che sogni».<sup>8</sup>

Argo è dunque una metafora della memoria, che è «allo stesso tempo occhiuta e cieca»;<sup>9</sup> e se non vede, inventa come fa lo scrittore, il quale cerca di colmare le sue amnesie, di tenere testa alla memoria buffona con la scrittura o riconducendo a immagine nuova ciò che vi si è sedimentato passando attraverso gli occhi. Ed è anche una controfigura dell'autore, che scrive ricordi.<sup>10</sup> Veri o falsi, poco importa: un'estate può essere felice anche se non la si è mai vissuta: «Lettore, non è che io ti voglia piantare in asso, ci mancherebbe. [...] Ma che dovrei fare? Aspettare un'estate felice per scrivere d'un'estate felice?». <sup>11</sup> È quasi meglio fantasticamente riviversi che vivere, immaginare di riessere piuttosto che essere, meglio guardarsi agire su uno schermo mentre si sta comodamente seduti in platea.

Sarà per questo che il romanzo è dedicato a una replica di sé: «a G. alla sua salvezza», che è quasi una zeppa di quell'idea drammatica espressa dall'epigrafe, e spia di una drammaturgia debole (*low-concept*), incentrata non sull'intreccio ma su un personaggio, e per di più doppio.

D'altro canto, se la scrittura nasce da una cecità, è la veggenza che tiene ancorati alla vita, è il vedere e vedersi che la rende «gocciola di miele», «minuto d'oro» da fare innamorare e pregare che non vada via:

Io vivo perché ricordo. E del resto l'ho scritto in qualche posto: «Memini ergo sum». Non «cogito ergo sum». Per me il cogitare è soprattutto ricordare; non tanto elaborare pensieri, meditazioni o altro. Non è quello a rendermi vivo. Quello che mi rende vivo è una testimonianza di me quale mi appare in una specie di cinematografia perpetua che è il mio pensiero quando si volge a ritroso a inseguire se stesso nel passato.<sup>12</sup>

### ***Il soggetto***

Definita l'idea di partenza, si può passare al soggetto, cioè lo *story-concept* debitamente rimpolpato nelle sue parti essenziali e come lo si può ravvisare nella *Locandina delle intenzioni*, di cui più su si diceva: «Perduta

---

<sup>8</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 145.

<sup>9</sup> G. BUFALINO, *Sogniamo, un po', per non morire*, intervista di B. Stancanelli, «La tribuna di Treviso», 3 gennaio 1985.

<sup>10</sup> Cfr. G. BUFALINO, *La controfigura della memoria*, intervista di S. Signorelli, «Il Mattino», 24 gennaio 1985: «Argo è il simbolo della memoria, la controfigura di me stesso che ricordo».

<sup>11</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 349.

<sup>12</sup> G. BUFALINO, *Infedele è la memoria*, intervista di M. Jakob (27 maggio 1996), «Linea d'ombra», a. XIV, n. 117, luglio/agosto 1996; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1375.

per timidezza l'occasione di morire, uno scrittore infelice decide di curarsi scrivendo un libro felice. [...] Sennonché, più il racconto va avanti, e si truca di fiabe, e formicola di luminarie, più lascia varchi fra le righe al soffio del nero presente». <sup>13</sup> Ecco delineata la situazione *iniziale*, mentre quei varchi in cui si insinua il presente dicono del *centro* della storia, anticipando la sua *risoluzione*: «Non resta allo scrittore che differire *sine die* la salute, pago d'aver cavato dall'avventura qualche momentanea lusinga ad amare l'inverosimile vita...». <sup>14</sup> Non basta però a fare di questa breve e pure esauriente sinossi un soggetto, per il quale occorrono indicazioni sintetiche, oltre che sul protagonista, sui personaggi, ma anche sulla localizzazione spazio-temporale. Requisiti, questi, che vengono subito soddisfatti dalle *Note minime sui personaggi* che Bufalino sente l'esigenza di anteporre alla sceneggiatura derivata dal suo romanzo.

Subito puntuale, precisa, è infatti qui segnalata la distinzione tra Angelo vecchio e Angelo giovane: sono le due metà di un 'io' che nel romanzo gode della coincidenza onomastica con l'autore e nel film scritto (ma poi anche in quello girato da Beppe Cino) mantiene il nome che gli era già stato assegnato nella *Diceria* cinematografica del 1990, confermando attraverso il cinema la continuità narrativa esistente tra i primi due romanzi bufaliniani. <sup>15</sup>

Avverte Genette che «il riflesso, in se stesso, è un tema equivoco: è un *doppio*, ossia contemporaneamente un *altro* e uno *stesso*», <sup>16</sup> caratteri che possono facilmente rintracciarsi nei romanzi dell'autore comisano, in cui è stata segnalata la dialettica pressoché costante tra un protagonista e un «deuteragonista che replica più o meno l'archetipo del *senex*». <sup>17</sup> Il motivo del Doppio, infatti, vive di quell'ambivalenza che fa dell'Altro/nemico un io alla rovescia. Sicché personaggi come il Gran Magro, Medardo Aquila, Tiresia, Iaccarino non sono altro che «proiezioni di un medesimo ciarlatano verboso e triste [...] il quale ha accanto, per spalla, un amico, l'anonimo che dice "io", cioè il suo stesso ritratto *as young man*, così come lui anticipa del suo compagno l'immagine futura e senile». <sup>18</sup> Amichevole o persecutorio, il

---

<sup>13</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 237.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Di «dittico, anche per gli evidenti e forti presupposti autobiografici della finzione» si legge in N. ZAGO, *Per rileggere Argo il cieco*, in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a c. di A. Sichera, Ragusa, EdiArgo, 2006, pp. 19-20.

<sup>16</sup> G. GENETTE, *Figures* (1966), trad. it. *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 19.

<sup>17</sup> G. TRAINA, *L'uomo invasore (ed altre considerazioni)*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998, p. 104.

<sup>18</sup> G. BUFALINO, *Essere o riessere*, a c. di P. Guaglianone e L. Tas, Roma, con una nota critica di N. Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010, pp. 48-49.

Doppio (l'«arcitema» dell'*identità sdoppiata*)<sup>19</sup> percorre dunque tanta parte della produzione bufaliniana, ma in *Argo* mostra caratteri inediti di specularità, illusoria e reale al tempo stesso. Il doppio è qui un riflesso ed è un duplicato. È nella diegesi il narratore da giovane, «sui trent'anni. Non bello ma singolare nei lineamenti. Timido e risoluto insieme. [...] Balla male, ma parla bene»,<sup>20</sup> ed è Iaccarino, che lo sceneggiatore vuole di «età variabile (fra i 40 e i 60). Magniloquente, sbruffone, stralunato»,<sup>21</sup> e non resiste alla tentazione di dargli un volto: «Si richiede per la parte un attore di teatro, con doti istrioniche (Gassman? Proietti?)». <sup>22</sup> Ma è anche nella cornice: un Gesualdo/Angelo da vecchio, riflesso di quel giovane di cui vede scorrere, attraverso i vetri di una finestra, le immagini di una lontana estate felice. La Nota minima sul personaggio, fornendo l'occasione per un'indicazione (anch'essa minima) sul luogo e sul tempo, lo vuole così:

Professore in pensione. Si trova a Roma per controlli medici. L'anno può essere a scelta fra il 1980 e il 1990 (meglio l'80, per motivi di età. Lui dev'essere sui sessanta, non ancora decrepito, ma provato da un male).

Apparirà in due scene, all'inizio e alla fine, in una camera d'albergo romana, per compiere pochi gesti e dire poche battute.<sup>23</sup>

Seguono poi alcune osservazioni sul doppiaggio, qualora i due Angelo fossero interpretati da attori diversi. Del resto sarà lo stesso Bufalino, in anni più vicini alla stesura di questo *timido abbozzo di sceneggiatura* che alla pubblicazione del romanzo, a giudicarlo «giocato su due registri, come nel bilanciamento di due forze contrapposte» e a etichettarlo come «falso romanzo» (già più cinema che scrittura?).

Perché i veri protagonisti sono due, anche se si tratta poi della stessa persona: da giovane e da vecchio. Come in un duello a distanza, il giovane agisce da uno spazio aperto e felice, il vecchio da una stanza chiusa d'albergo. Si hanno due città, due tempi, due stagioni, due linguaggi. Tutto avviene nel segno del doppio.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 11.

<sup>20</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 146.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ivi, p. 147. Altri personaggi ricevono un'identità fisiocinematografica: Maria Venera dovrebbe essere simile «a una Bette Davis giovane (*Schiavo d'amore*), a Rossella O'Hara, alla Hepburn di certe commedie. [...] Ci vuole una brava, una bravissima»; Don Alvise sarà «alto, magro, dinoccolato. [...] La sua morte, mentre dirige una vecchia quadriglia, deve essere recitata con compunta teatralità. (Ciccio Ingrassia?)» (*ibidem*).

<sup>23</sup> Ivi, p. 146.

<sup>24</sup> Dall'intervista (Comiso, 7 marzo 1992) rilasciata a M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 23 (anche in G. BUFALINO, *Opere*, II, cit., pp. 1320-1346).

La figura di G.B. (così l'autore si firma nel risvolto di copertina dell'edizione Sellerio, poi riproposto come quarta),<sup>25</sup> si costituisce dunque nella duplicazione dell'intero: da cui l'*identico*, l'autore che si guarda allo specchio e nello specchio vede l'altro (l'immagine di sé giovane e non più recuperabile), o il *contrario* (Iaccarino e i vari Gran Magro, Sparafucile, Medardo, ecc.). «*Je est un autre*», scriveva Rimbaud in una lettera del 15 maggio 1871 all'amico Paul Demeny, nota come *Lettre du Voyant*. Un'altra veggenza contrapposta alla cecità. Un altro Argo.

Tuttavia, in questa scissione dell'io mi sembra di potere cogliere una consapevolezza che è propria solo di certi doppi pasoliniani, e più che alla spaccatura di logos (Carlo di Polis) e sessualità (Carlo di Tetis), che è poi anche un'opposizione sociale, in *Petrolino*, penso alla divaricazione temporale dell'io nella *Divina Mimesis*. Seppure le prospettive e le intenzioni dei due autori siano molto diverse, sono da rimarcare a mio avviso talune straordinarie coincidenze. Si leggano allora alcune parti, qua e là scorciate, del Canto I di quel progetto dato da Pasolini alle stampe nel 1975:

Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella «Selva» della realtà del 1963 [...], c'era un senso di oscurità. Non direi di nausea, o di angoscia: anzi, in quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso [...].

Oscurità uguale luce. La luce di quella mattinata d'aprile (o maggio, non ricordo bene: i mesi in questa «Selva» passano senza ragione e quindi senza nome), quando arrivai (il lettore non si scandalizzi) davanti al cinema Splendid.<sup>26</sup>

Si scorrono del passo gli elementi costitutivi: un io-poeta che s'accompagna per i regni danteschi al se stesso poeta degli anni '50, l'apostrofe al lettore, un cinema che è porta d'accesso all'inferno, la luce accecante di un mattino d'aprile su cui l'autore/narratore omodiegetico a più riprese insiste. Ed è «una luce felice e cattiva»,<sup>27</sup> di cui anche Bufalino ampiamente illumina «un paese in figura di melagrana spaccata».<sup>28</sup> Già Nunzio Zago ha sottolineato la particolare intensità di luce e lo speciale

---

<sup>25</sup> Il contenuto del risvolto è stato riproposto nel numero speciale di «Nuove Effemeridi» dedicato all'autore nel 1992 (ivi, p. 86).

<sup>26</sup> P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975 (nuova edizione 1993, con una nota introduttiva di W. Siti); ID., *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 1075.

<sup>27</sup> Ivi, p. 1076.

<sup>28</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 238.

cromatismo che accendono le pagine di *Argo il cieco*.<sup>29</sup> Ciò che però occorre qui segnalare è il ruolo che in entrambe le opere (una *Divina Commedia/Mimesis* l'una; una «povera vita nova» l'altra) il ricevente assume non di fronte al testo, ma nel testo.

Nel caso di Pasolini si tratta della costante di un'opera che a partire dagli anni Sessanta ammette, senza alcuna intenzione di dargli lo sfratto, un nuovo inquilino: il lettore. A lui l'autore si rivolge direttamente: «il lettore non si scandalizzi», «Chiedo perdono a questo punto al lettore», «Mi scuso quindi col mio lettore» (*Divina Mimesis*); «il lettore mi perdoni se lo annoio con queste cose» (*Petrolio*), ecc.

Analogo il caso di Bufalino, che nel romanzo dell'84 confina le sue interlocuzioni al lettore nei capitoletti che bissano sei dei diciassette capitoli di cui l'opera si compone. In quegli «a parte» destinati al lettore singolo<sup>30</sup> sono le confessioni, i dubbi, le considerazioni dell'autore sulle ragioni dello scrivere, più spesso sulle non ragioni: «Dunque, lettore, lasciami camminare così, spingendo avanti il mio corpo a caso, questo juke-box di ricordi programmato a disubbidire» (III bis); «Che devo dirti, lettore? Sarà una coincidenza, e lo ammetto contro voglia, ma in questi giorni mi sento meglio», «basterebbero poche capsule tonde, pestate e sciolte per bene, non senza prima un biglietto di scuse per te, lettore, sei stato così gentile...», «Pardon, lettore, ritorno a te» (VIII bis); «Che sgarbato scarto di tono, che frigido crescendo; hai visto, lettore? Sfido che non t'è piaciuto, non piace nemmeno a me. Ma vedi, lettore, io non faccio nessuno sforzo per piacerti o piacermi, e tu mi devi capire», «Allora a me gli occhi, terapeuta lettore, mio solitario socio e nemico» (XI bis); «Dicono, lettore, delle crudeltà d'aprile, ma quelle d'ottobre, dove le metti?» (XII bis); «Lettore, estate, diciamoci addio», «Ahi ahi, lettore mio, solitario archiatra e uditore, eppure tu l'avevi indovinato sin dal principio, mio sosia e fedele caino a cui imploro da queste grinze di cartapeccora!» (XVII bis).

Terapeuta, socio, nemico, sosia («*mon semblable, - mon frère!*»), scriveva Baudelaire)... Sembrerebbe che in assenza del suo ritratto *as a young man*, sviluppato nei capitoli diegetici, G.B. si costruisca un altro doppio in questo

---

<sup>29</sup> Cfr. N. ZAGO, *Per rileggere Argo il cieco*, cit., p. 20. Di *Argo* come *Recherche* «cromaticamente più densa e sensuale» ha scritto anche A. PRETE, *Frammenti di una «Recherche» mediterranea*, «il manifesto», 28 Agosto 1985; sulla luminosità cfr. infine E. SALIBRA, «*Argo il cieco*» ovvero *i cento occhi dello scrittore*, in AA.VV., *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a c. di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone, 1990.

<sup>30</sup> In un'intervista per «La Repubblica» del 4 febbraio 1990 a Irene Bignardi Bufalino dirà: «Ho sempre scritto nemmeno rivolgendomi a quei venticinque lettori di cui parla Manzoni, che già mi sembra un'esagerazione, ma a un lettore privilegiato che sono io stesso» (G. BUFALINO, *Bufalino tra Sparta e Sibari*, intervista di I. Bignardi, in ID., *L'enfant du paradis*, cit., p. 104).

spazio riservato che è il suo cantuccio.<sup>31</sup> Entra in campo un *tu* unito all'*io* in un'unica identità. E pare a un certo punto che l'autore, riesaminando il suo esperimento («l'arte arto»), ne faccia esplicita confessione: «Per qualche mese ha funzionato. [...] Ricominciai perfino a parlare da solo, ch'è la mia massima felicità».<sup>32</sup> Perché tra i vari modi di dire *io c'è il tu*, maschera del doppio per eccellenza, *io* visto alla rovescia: «Non c'è malleveria che valga la sua [della morte], per mettere pace fra me e te, lettore, fra noi due soli, gli *unhappy few*, i due soli me e te...».<sup>33</sup> A ulteriore riprova della consapevolezza espressiva dell'autore, si legga quanto Bufalino dichiara a Vito Zagarrìo:

[...] io ero un «guardone» doppio: guardone posto davanti allo schermo, e poi uno che guarda se stesso che guarda, oppure il regista che sta girando come in una girandola, con la consapevolezza di quel che c'è di fittizio e di menzognero nella creazione dell'opera filmica.<sup>34</sup>

Talora però, quando la scrittura tace, quando per qualche ora smette d'essere «arto» «pròtesi» «simulacro del vivere»,<sup>35</sup> l'autore, privato del suo «balocco»,<sup>36</sup> smarrito nella sua «Selva», senza guida e senza lettore, per sfuggire all'attrazione di quella «malleveria» si chiude in un cinema. Come il suo fratello pasoliniano, sostituisce la scrittura con la visione, il suo «cinema di Babele» con un cinema vero:

Ma basterebbero pochi grammi di... [...]. E invece, meravigliosamente, da qualche giorno non ci penso più, oppure una volta appena, di straforo, quando fa scuro e devo uscire e non so dove andare, se in un *cinema* a Prati, se a girare la città con la Circolare più lenta.<sup>37</sup>

Per non dire poi della città, pronta essa stessa a farsi cinema tra le pause della scrittura dei versi d'amore, imposte dall'invadenza di Madama:

---

<sup>31</sup> E tuttavia non resiste alla tentazione di fare uscire il suo lettore dalla condizione del *bis*, di farlo entrare per un'unica volta, al cap. XII, nell'agone della diegesi: «Certo non erano stati sufficienti quei pochi giorni di successo carnale a smalzarmi, a inorgogliarmi, ero subito tornato al mio solito succube sentimento: [...] portato a desiderarla ma spaventato di possederla; rassegnato che non mi amasse ma rabbioso che amasse un altro. Tutto, insomma, lettore, come nel primo capitolo» (G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 345).

<sup>32</sup> Ivi, p. 394.

<sup>33</sup> Ivi, p. 397.

<sup>34</sup> G. BUFALINO, *Cere e celluloidi*, intervista di V. Zagarrìo, in ID., *L'enfant du paradis*, cit., p. 135.

<sup>35</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., pp. 263 e 399.

<sup>36</sup> «Per l'intreccio una rubrica a parte. E veniva su bene, una storiella balocco, con altrettanta coda che capo, naturale e sforzata come la vita» (ivi, p. 394).

<sup>37</sup> Ivi, pp. 313-314 (corsivo mio).

«Finivo allora con l'andarmene al bar, a sedere dietro un tavolo tutto mio, donde, alzando gli occhi, mi si spiegasse davanti, servizievole e multiplo, il cinema della città».<sup>38</sup>

Nel passaggio dalla scrittura alla visione, il personaggio del lettore/confidente sospende il suo stato paradossale di Altro come Stesso,<sup>39</sup> e l'autore, interrotto il suo contrabbando di parole, muta in immagini la propria merce di scambio: «queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai *leggibile*) “poesia visiva”»,<sup>40</sup> scriveva Pier Paolo Pasolini in quella breve porzione di prefazione alla *Divina Mimesis* che chiama *Iconografia ingiallita*. D'altro canto, Bufalino, sempre molto attento ai suoi paratesti e ai termini che li titolano (*Istruzioni per l'uso, Bugiardino, Curriculum...*), chiama il suo soggetto *Locandina delle intenzioni*. Vi illustra un'ipotesi di lavoro («Partire da questa ipotesi. Poi si vedrà che succede»),<sup>41</sup> e promuove il suo libro come fosse un film, nello spazio di affissione pubblicitaria di una sala cinematografica.

Ma siamo solo all'ingresso di quella sala e nel mezzo di un processo che prevede ancora tre tappe. Si prosegue con la successiva fase di scrittura, che il nostro sceneggiatore diligentemente prevede.

### ***La scaletta***

Rispetto al soggetto in cui si illustrava la fabula, la scaletta rappresenta l'intreccio, l'ordine degli avvenimenti da tenere sempre sotto controllo. Essa è lo scheletro e la mappa del film: un elenco degli eventi principali organizzato per punti, solitamente nel numero di sei o sette, che descrivono scene-azioni numerate progressivamente. Bufalino la indica semplicemente come *Trama*, e la distingue in dieci unità narrative che distribuisce in tre parti. La struttura in tre atti, più che seguire il paradigma classico di principio-mezzo-fine, individua una ripartizione ponderata dei capitoli e dei temi del romanzo, che risultano così ripartiti e titolabili: parte prima ovvero il romanzo di Maria Venera (capp. I-V), parte seconda ovvero i romanzi di Isolina e di Cecilia (capp. VI-XII), parte terza ovvero la fine dell'estate e della giovinezza (capp. XIII-XVII). L'introduzione e la conclusione sono di fatto circoscritte alla prima e all'ultima scena, dove peraltro è possibile rinvenire le uniche informazioni tecniche di questa fase di scrittura: l'indicazione di una «voce fuori campo»; una «dissolvenza» che introduce il lungo *flashback* dentro il quale si sviluppa la diegesi; una ripresa di

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 244.

<sup>39</sup> «L'Altro è uno stato paradossale dello Stesso» (G. GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, cit., p. 17).

<sup>40</sup> P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, cit., p. 1071.

<sup>41</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 237.



«Modica vista dall'alto»; ancora una dissolvenza o altro tipo di montaggio che produce un nuovo salto temporale. Il ritorno all'ambientazione romana del presente viene infatti così segnalato: «La pioggia che cade sul Pizzo di Modica si tramuta nell'altra pioggia di trent'anni dopo che riga i vetri nella camera d'albergo di Angelo vecchio».<sup>42</sup> Dove il degradare dell'immagine a vantaggio della successiva era stato preparato qualche rigo prima dalla nostalgica presa d'atto della fine dell'estate, della gioventù, dei giochi d'amore e della felicità «evaporati in una lieve nuvola d'inesistenza».<sup>43</sup>

Per ciò che riguarda i suoi margini, la scaletta (ma sarà così anche per la sceneggiatura) approntata da Bufalino rientra perfettamente nelle possibilità di apertura e conclusione di un film, così come sono state definite da alcune catalogazioni di schemi possibili. Il *flashback*, ad esempio, previsto dalle sette possibilità di inizio di un film indicate da Michael Hauge,<sup>44</sup> comporta naturalmente anche l'uso di una voce narrante fuori campo. E il nostro autore agisce nel rispetto di queste regole:

Si sente la sua voce fuori campo che comincia: «Sono stato giovane anch'io, giovane e felice, un'estate del '51. Né prima né dopo, quell'estate. Era facile essere felici a quel tempo, nel luogo dove abitavo: una città che somigliava a una melograna [*sic*] spaccata...».<sup>45</sup>

Quindi la dissolvenza; quindi la visione di Modica dall'alto; e all'inizio della seconda scena, la notazione: «Si inizia la storia».

Allo stesso modo, nel finale, Bufalino opta per la messa in evidenza di due tra le tipologie solitamente ammesse anche da una scrittura provvisoria com'è la scaletta, e ovviamente anche la sceneggiatura. E visto che il

---

<sup>42</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 145.

<sup>43</sup> *Ibidem*. Impossibile non vedere, qui più chiaramente che nel romanzo, dove le continue interferenze del narratore sporcano l'evidenza del *flashback*, il ricordo di una scena di *Alba tragica* che l'autore, secondo un racconto più volte riferito, dovette spiegare ai suoi concittadini e compagni di visione al cinema, per salvare l'esercente dall'accusa d'imperizia: «Jean Gabin, assediato dalla polizia, a un certo punto fissa una bambola, un pupazzo che gli provoca un ricordo. Comincia a immaginare, e lo si vede scendere le scale di quello stesso appartamento dove un minuto prima era prigioniero. Il pubblico non capiva, immaginava che lui fosse riuscito misteriosamente a liberarsi, e però dopo lo tornava a vedere chiuso nella casa. «Hanno invertito le bobine!» - gridavano e fischiavano. Anch'io, in principio ero disorientato e ricordo ancora il moto d'orgoglio che mi colse nel momento in cui capii. L'indomani, in piazza, il proprietario mi chiamò per spiegare agli spettatori della sera prima quello che era successo. E io mi trovai, mi ricordo, nella sala di una società operaia, a spiegare il congegno del *flash back*» (G. BUFALINO, *Cere e celluloidi*, cit., p. 131).

<sup>44</sup> M. HAUGE, *Writing Screenplays that Sell*, New York, Harper Perennial, 1991, cit. in G. ROBBIANO, *La sceneggiatura cinematografica*, cit., p. 70.

<sup>45</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 141.

romanzo fornisce già due conclusioni buone per il cinema, le utilizza entrambe. Combina cioè il finale circolare e il finale festa/riunione di tutti i personaggi, il recupero del presente e il saluto a chi è stato compagno-interprete del passato. Li aveva peraltro già annunciati al suo lettore dell'VIII bis: «*Pardon*, lettore, ritorno a te. Devo ben presentarti Cecilia, raccontartela... Poi seguirà la scena del ballo, poi farò piovere, farò cominciare un'altra stagione, me n'andrò via, ti saluterò...».<sup>46</sup> La scaletta era già nel testo di partenza, ma è nella progettualità, nell'estremo dimagrimento della forma che lo scheletro appare più evidente e mostra certe sue straordinarie convergenze con il cinema assorbito dall'autore in qualità di spettatore.

Per verificarlo, si parta dalla rapida considerazione che non una ma almeno due sono le circostanze in cui le figure di questo teatrino d'ombre si danno convegno: il gran ballo con la sua girandola di donne intorno ad Angelo, corteggiatore ora dell'una ora dell'altra «per puro esercizio di libertino»;<sup>47</sup> e il matrimonio di Licausi con Isolina, ovvero l'occasione di felicità perduta e l'«ilare disperazione» dell'amico Iaccarino. C'è il ballo, c'è la sfilata finale dei personaggi, c'è il matrimonio, c'è la nostalgia per la giovinezza perduta, e c'è Fellini.

Ci si è spesso interrogati nel corso di questo lavoro su quale film o quale tecnica di regia abbia influenzato questa o quell'opera di Gesualdo Bufalino, quali scene o attori o comparse fossero entrati nella sua vita di spettatore, condizionando poi il suo mondo di parole, insomma quali le immagini (anche fotografiche) che ne avessero influenzato l'immaginario e determinato la scrittura. In estrema sintesi la domanda che ha spesso percorso queste pagine è stata: da chi ha mutuato le sue immagini, Bufalino? o, detto altrimenti, chi sono i suoi registi preferiti? Mai però ci si è posto l'interrogativo forse più semplice: a quale regista assomiglia Bufalino? quale *metteur en scène* sarebbe stato?

Dall'autodiretto *Questionario Proust* (sono dello scrittore sia le domande che le risposte) risulta la predilezione per «Kurosawa, Stroheim, Clair, Ophüls, Fellini».<sup>48</sup> Ma soprattutto in un caso ciò che lo scrittore ama corrisponde a ciò che veramente gli assomiglia, e ciò che più sembra essergli vicino è proprio lo sguardo incantato e malinconico dell'artista riminese. Sua, «la costruzione di un mondo in cui la realtà oggettiva si sovrappone e si confonde con quella soggettiva del ricordo, del sogno,

---

<sup>46</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 315.

<sup>47</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 144.

<sup>48</sup> G. BUFALINO, *Questionario Proust*, «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 162; poi in ID., *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), cit., p. 955.

dell'immaginazione e del desiderio»; suo «lo stile sovente barocco, ipnotico e immaginifico»;<sup>49</sup> sue la «rinuncia alla narrazione lineare» e la «lirica descrizione della provincia»,<sup>50</sup> attraverso cui costruire la propria favolosa autobiografia.

«Ogni spettatore ha il suo Fellini preferito»,<sup>51</sup> scrive Gianni Amelio, e quello che più entra negli occhi e nella sensibilità di Bufalino è il Fellini de *I vitelloni* (1953), di *8½* (1963), di *Amarcord* (1973). In *Argo* poi c'è l'esercizio narcisistico di essere fuori e dentro la narrazione (Federico e Guido in *8½* come Gesualdo e Angelo in *Argo*); c'è un variegato mondo femminile, centrale e satellitare a un tempo (tra quattro donne oscilla il desiderio di Angelo come quello del felliniano protagonista di *8½*);<sup>52</sup> c'è un gran ballo che è come il gran carnevale de *I vitelloni*, con i suoi personaggi in sfilata prima che si accomiatino dalla giovinezza, o come nella grande processione finale di *8½*, girandola della vita e degli amori passati, qui sostituita da una mortifera quadriglia; e c'è un funerale, quello di don Alvisè, seguito nella narrazione da un matrimonio, un'altra parata, nella quale «Venera recita la morte»<sup>53</sup> e cui si sovrappongono ancora una volta la memoria e i sogni di Fellini. Un'analoga successione di scene è infatti in *Amarcord*, dove ai funerali della madre di Titta segue il matrimonio della Gradisca, il sogno d'amore perduto.

Giunto quasi al termine del suo romanzo, il narratore comincia a tirare le somme:

Teatro, niente di più. Non avevo che recitato l'amore, nel canovaccio dell'inevitabile vita. Esposto da solo al ludibrio dei riflettori, coi miei versi zuppi di lacrime, i sensi in allarme, le delizie e croci del cuore. Io prim'attore di

---

<sup>49</sup> D. TOMASI, *Lezioni di regia. Modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, Utet, 2004, p. 55.

<sup>50</sup> D. BORDWELL e K. THOMPSON, *Film History: An Introduction* (1994), trad. it. *Storia del cinema e dei film*, Milano, Il Castoro, 1998, p. 586.

<sup>51</sup> G. AMELIO, *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Torino, Einaudi, 2004, p. 12. Quanto al Fellini preferito da Bufalino, sarà forse utile citare i titoli che della filmografia del regista compaiono nella piccola videoteca personale dello scrittore: *I vitelloni*, *La strada*, *La dolce vita*, *Amarcord*, *Satyricon*.

<sup>52</sup> La moglie (Luisa: Anouk Aimée), l'amante (Carla: Sandra Milo), l'attrice-musa (Claudia: Claudia Cardinale), l'amica-confidente (Rossella: Rossella Falk) rappresentano le quattro tipologie di donne immaginate e desiderate da Guido. Altrettante, sebbene quasi tutte fanciulle in fiore, sono quelle tra cui Angelo si muove incerto: «la pretenziosa Madama, l'indifferente Venera, la nuova folgorante Cecilia, la misteriosa remota Isolina» (G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 143).

<sup>53</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 378.

passaggio fra tante affettuose comparse. [...] E poi?... Che avete da batter le mani? Andate al diavolo.<sup>54</sup>

Teatro, oppure cinema, niente di più. Anche Fellini, seppure per una diversa destinazione, congeda il suo pubblico: «Vi saluto, andate a casa. Vi saluto», dice una delle comparse di *Amarcord* in chiusura del film. E intanto, pressati dal vento e dalla pioggia, gli sposi e gli invitati lasciano la scena accompagnati dalla musica di Nino Rota: «La Gradisca se ne va. Addio Gradisca, addio».

Ma ad accomunare questi due autori è soprattutto l'uso di un acceso simbolismo. La scaletta, come più su si diceva, si conclude con un ultimo riferimento ad Argo, il mostro dai cento occhi. Narra il mito che, posto a guardia di una giovenca nella quale Zeus aveva tramutato la ninfa Io per nascondere l'identità alla moglie Era, Argo riuscisse a essere sempre vigile, grazie ai suoi tanti occhi, che non chiudeva mai tutti contemporaneamente. Incaricato dal padre degli dei di liberarla, Ermes riuscì con il suo canto a sprofondare il gigante nel sonno e, reso momentaneamente cieco, lo decapitò. Era, impietosita, trasferì i suoi cento occhi sulle piume del pavone, animale a lei sacro. Quel pavone, citato solo una volta nel testo bufaliniano, compare anche in *Amarcord*, teofania della memoria, incanto e meraviglia della fanciullezza perduta e ricostruita in una piazza innevata di cinecittà.



In un'intervista del 1975 realizzata dalla Rai in occasione del conferimento del premio Oscar ad *Amarcord* come miglior film straniero, al giornalista che lo invita a dire «cose edificanti», a lanciare messaggi ai giovani registi, Fellini risponde:

---

<sup>54</sup> Ivi, pp. 378-379.

La verità è che io non ho voluto dimostrare un bel niente. Non ho messaggi da inviare all'umanità, mi dispiace proprio. Considero il cinematografo un giocattolo meraviglioso, un favoloso passatempo. Non ci sono compromessi su quello che faccio: è esattamente quello che sogno. Il risultato finale è uno specchio che mi metto davanti, e davanti al quale io non ho più neanche il diritto di dir niente. E che cosa posso dire...<sup>55</sup>

Nell'indicare i due poli (oggettivo e soggettivo) dell'audiovisione, Gilles Deleuze, a proposito di Fellini, parla di cinema delle «instatazioni», piuttosto che delle «constatazioni» (come lo era per il filosofo quello di Antonioni). Riconosce cioè nel regista riminese una «visione ravvicinata e piana che induce una partecipazione» piuttosto che una «visione profonda a distanza che tende all'astrazione».<sup>56</sup> Similmente si potrebbe dire, si è detto, della scrittura di Gesualdo Bufalino.

All'indomani della morte dello scrittore Antonio Di Grado scriveva:

Si dirà, si dice già che Bufalino era la «coscienza della Sicilia». E questo perché al grande letterato non si perdona d'essere soltanto (e splendidamente) artista, gli si chiede dell'altro: pronunciamenti pubblici (che Bufalino concedeva contro voglia, a denti stretti), minime moralità giornalistiche, piatta sociologia. Ma Bufalino non abitava lì. Era altrove, a siderali distanze, nella solitudine delle sue notti insonni visitate da Baudelaire e da Proust, da Louis Jovet e da Arletty; e nelle sue invenzioni più vere d'ogni cronaca, nelle sue «cento Sicilie» dilatate nel tempo e nello spazio.<sup>57</sup>

Al grande letterato si chiede uno sguardo rivolto verso l'esterno, si chiede di constatare; perché «instatare» è pratica da eremiti, da sognatori, da pazzi, come se eremiti sognatori e pazzi non fossero i sismografi del reale.

### ***Il trattamento***

Scriva Vincenzo Buccheri che «il trattamento [...] è il racconto in prosa dell'intera storia, scena dopo scena», e crea «il mondo narrativo che confluirà nel film». Il trattamento è insomma la storia sotto forma di romanzo, da scriversi «in prima o in terza persona, prediligendo il discorso indiretto: pochi i dialoghi [...], ma molto dettagliate le descrizioni degli ambienti e della psicologia dei personaggi».<sup>58</sup> Un romanzo dunque scritto per il cinema.

---

<sup>55</sup> L'intervista è stata riproposta da RaiEdu nella rubrica *Autoritratti* del 3 agosto 2012.

<sup>56</sup> G. DELEUZE, *Cinéma II. L'image-temps* (1985), trad. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2006<sup>6</sup>, p. 16.

<sup>57</sup> A. DI GRADO, *La fine del giorno*, in G. BUFALINO, *L'enfant du paradis*, cit., p. 212.

<sup>58</sup> V. BUCCHERI, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, cit., p. 30.

Interessante, a questo proposito, ciò che Vincenzo Cerami dice della trasposizione cinematografica, per la quale suggerisce un metodo rovesciato. Si tratta infatti di passare attraverso una prima lettura del romanzo e, andando a ritroso, scaletterlo e risalire di lì al soggetto. Quindi, stavolta inventando liberamente, si procederà come di consueto, saltando la fase del trattamento (già presente in forma di romanzo) e approdando direttamente alla sceneggiatura. In sintesi: romanzo/trattamento-scaletta-soggetto; soggetto-scaletta-sceneggiatura.

La quarta fase di questa scrittura è dunque il romanzo stesso, spogliato naturalmente dei suoi capitoli *bis*, cioè degli stati psicologici del narratore che tuttavia troveranno il loro correlativo oggettivo nelle azioni del film. Di questa polpa si esamineranno alcuni episodi che nella scaletta non erano menzionati o, per la brevità richiesta da quella forma di scrittura, solo accennati.

Si parta allora dai luoghi narrativi (e sono tanti!) in cui il personaggio parla del cinema, lo frequenta, lo usa come spazio in cui reinfetarsi o ne adopera le metafore, sovente legate al ricordo o all'amore o allo spettacolo che la vita quotidianamente offre. E si cominci dallo spazio per eccellenza di questo romanzo: si parta dalla città, che è teatro e cinema, palcoscenico e schermo, ma soprattutto «distrazione dal mal d'amore».<sup>59</sup> Da un posto non numerato, dietro al solito tavolo del solito bar, Gesualdo/Angelo osserva il cinema che, «servizievole e multiplo», la città gli offre. Tutto passa da lì, come impresso sulla pellicola di un film. Fotogramma dopo fotogramma sfilano dietro l'obiettivo di un proiettore che miracolosamente li incarna il cornettista della banda municipale, gli alienati e le fattucchiere, gli amici e i «titolari dei mestieri meno frequenti» (*'u ciarmavermi*, il venditore di alghe marine, il sensale di matrimoni, i procacciatori di voti, i robivecchi ambulanti). Una «festa di mirabilia», un «tenero miraggio di lontananze»,<sup>60</sup> un piccolo *museo d'ombre* che quel cinema resuscita con le sue maschere da circo in parata, proprio come in un film di Fellini.

E la città rischia d'essere set cinematografico, quando un francese di nome Michel giunge nella cittadina a fare dei sopralluoghi per conto di Jean Renoir; e forse non vede quanto poteva essere utile al film da girare quel palcoscenico naturale al quale il regista francese preferirà i fondali di cartapesta di Cinecittà.<sup>61</sup> Quel francese uomo delle stelle porterà via Maria Venera con chissà quali promesse, ma il nome della ragazza non sarà mai

---

<sup>59</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 244.

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, p. 245.

<sup>61</sup> Il film, liberamente tratto da una *pièce* di Prosper Mérimée (*Le Carrosse du Saint-Sacrement*, 1829), è *La carrosse d'or*, realizzato nel 1952 da Jean Renoir e interpretato da Anna Magnani.

fra le comparse di *La carrozza d'oro*. Non solo tematizzato, il cinema – avverte Giuseppe Traina – compare nel romanzo anche sotto forma di criptocitazione: è il caso dell'allusione a *La bandera* (1935) di Julien Duvivier, che il narratore cita in uno dei suoi *a parte*.<sup>62</sup>

Fucina di illusioni, fabbrica di sogni, il cinematografo è però anche un luogo-occasione di incontri reali, fuori (la bella cassiera Adalgisa del cinema Splendor) e dentro la sala («“Verrò anch'io” promisi, pensando che avrei visto don Nitto, e lo accompagnai volentieri a cinema, per un film napoleonico digestivo»);<sup>63</sup> o il luogo di incontri imprevisi («La luce mi ruppe le palpebre [...]. Feci in tempo a riconoscere, in una delle prime file, accanto ai boccoli neri di una compagna, la chioma di Isolina, più nera»);<sup>64</sup> più spesso il passatempo da preferire alle uscite con gli amici («Io gli volevo bene, ma preferivo il cinema tutti i pomeriggi, quelle belle ammazzatine nei films dei fratelli Warner, con le attrici del mio cuore, amoroze di serie B: Ann Sheridan, Ida Lupino»);<sup>65</sup>

E quando gli occhi si abituano alle tenebre e lo schermo preme con il suo mondo di fiaba e storia, il cinema si presta all'abbandono dello spettatore («potei [...] abbandonare sulla spalliera di velluto una nuca condiscendente»), pronto ad assecondare quell'io che sognava, «col cannocchiale a tracolla e la destra in finto riposo fra la terza e la quarta asola della redingote turchina, di veder spuntare fra due campanili di Austerlitz il sole».<sup>66</sup>

La visione del film napoleonico offre all'autore l'occasione per un velato riferimento, uno dei tanti (lo si vedrà), alla contesa Napoleone-Kutuzov, che Bufalino spesso propone: e se qui, attraverso il grande schermo, la disputa viene mostrata nella fase di vantaggio del grande corso, altrove sarà il russo a fornire il proprio modello tattico applicato al gioco degli scacchi. Quanto all'identificazione del film napoleonico, da una breve ricerca risulta che dal 1927, data di uscita del mitico *Napoléon* di Abel Gance, il quale peraltro si ferma alle campagne d'Italia, nessun film tenta una rappresentazione

---

<sup>62</sup> Sentendo venir meno i giorni a sua disposizione, il protagonista da vecchio sintetizza così il suo stato d'animo: «[...] o il sentirsi simile a un *Pied Noir* attardato, senza né chepi né fucile, che arranca di duna in duna, ma ormai è solo, c'è odore d'arabi in giro, la *bandera* non si vede più...» (G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 351). La citazione è segnalata in G. TRAINA, *Argo il cieco. Romanzo del tempo e della felicità*, in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, cit., pp. 98-99; poi, con il titolo *La gocciola di miele in Argo il cieco: il tempo e la felicità*, in G. TRAINA, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 36.

<sup>63</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 303.

<sup>64</sup> Ivi, p. 304.

<sup>65</sup> Ivi, p. 251.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 303 e 304.

dell'epica battaglia di Austerlitz, se non due lungometraggi ma successivi al 1951. Più interessato agli amori o agli ultimi giorni a Sant'Elena dell'imperatore, il cinema ha dato immagini all'evento solo nel *Napoleone Bonaparte* di Sacha Guitry del '54 e in *Austerlitz* di Abel Gance del '60. È anzi proprio in quest'ultimo l'inquadratura ripetuta del sole che appare tra i campanili di Austerlitz a segnare l'inizio e la fine della battaglia, un'«Aurora dita di rosa» che foderà il capolavoro militare e tattico di Napoleone. Anche in questo caso dunque, come già in *Diceria*, l'anacronismo cinematografico viene utilizzato con una certa disinvoltura da Bufalino, e ciò che lo spettatore da vecchio ha visto sul grande schermo finisce per contaminare le esperienze visive dello spettatore da giovane. Nell'uno e nell'altro poi il ricordo delle pagine tolstoiane ha certamente sedimentato immagini, desideri, sogni e acceso – così lo chiamava Napoleone – il «sole di Austerlitz».

Il cinema è insomma una grande metafora della vita e dell'amore<sup>67</sup> e, memoria esso stesso, è metafora dei ricordi che si affollano e premono, talora per ricevere udienza talaltra per non abbandonare uno stato di rassicurante oblio:

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.<sup>68</sup>

Si veda ora come l'esperienza costante del cinema determini questo romanzo/trattamento non solo nei contenuti ma anche nelle tecniche narrative, in cui la cultura letteraria si fonde perfettamente con quella visuale. Si cominci allora dalla presentazione di Cecilia.

È sera, e ciò che viene mostrato al lettore è lo sguardo della collettività modicana puntato verso l'alto ad ammirare gli equilibristi di un funambolo:

Erano le otto di sera, una sera di fine giugno, quando apparve al Corso la prima volta la bellissima Cecilia. Nessuno se ne accorse, tutti stavano col mento in aria a

---

<sup>67</sup> «L'amore [...] introduce nella mente un ingombro di larve eloquenti, un *cinema* pubblicitario e farnetico, con una voce che grida in perpetuo: tu, tu, tu!; e un'altra che replica colpo su colpo: io, io, io... Non ha nulla da spartire, l'amore, con un'idea di felicità» (ivi, p. 307, corsivo mio).

<sup>68</sup> Ivi, p. 335.



guardare il funambolo in bicicletta che pedalava lungo un filo fra due palazzi lontani.<sup>69</sup>

L'immagine di questo acrobata dell'aria, con il suo portato di leggerezza e di follia, è un'ulteriore prova di quella dialettica tra il *basso* e l'*alto* che, come ha già notato Marina Paino, permea di sé tutto il romanzo.<sup>70</sup> Allo sguardo puntato verso l'alto degli spettatori sfugge prodigio in terra dell'epifania della donna. Non è così invece per il protagonista, che l'attesa di un miracolo più totale (la fuga verso l'alto del ciclista, con un'immagine forse rubata a Spielberg) rende sensibile alle cose terrene.

Palese è la costruzione cinematografica dell'intera scena, nella quale l'autore mostra, grazie ad opportuni raccordi di sguardo, l'origine del guardare («tutti stavano col mento in aria») e la sua destinazione («il funambolo in bicicletta»), cioè la dimensione percettiva e insieme cognitiva della visione. Mutata in soggettiva, l'autorialità dello sguardo passa poi interamente al protagonista, che tenta di differirne la percezione non per timore della caduta («tanto c'era la rete») ma per l'attesa del volo. Come chi chiude gli occhi per vedere realizzato il proprio desiderio una volta aperti, Gesualdo/Angelo abbassa «volentieri gli occhi»:

Fu così, in una di tali soste del visibilo, mentre ero occupato a fissarmi prudentemente le scarpe, che m'avvenne di sorprendere accanto alle mie di povera pelle due altre, femminili, di *chagrin* bianco, che sembravano due piccoline, amoroze colombe. Di lì, salendo su su e adagio con gli occhi, ecco le belle caviglie coperte di eterea seta, e una gonna di *satìn* nero, e una camicetta d'organza bianca, e una mano nuda lungo un fianco, e, d'un colpo, tutt'insieme, l'alto seno e la melliflua gola e il profilo d'altera, difeso dietro, e premuto, da una rotonda crocchia corvina: Cecilia.<sup>71</sup>

È qui un uso davvero cinematografico della scrittura, in considerazione del quale l'espressione *caméra-stylo* di Alexandre Astruc meriterebbe d'essere ribaltata in *stylo-caméra*. E infatti la scena passerà quasi senza variazioni nella sceneggiatura, dove però l'esigenza della sintesi farà paradossalmente perdere parte della cinengenìa che la pagina possedeva:

---

<sup>69</sup> Ivi, p. 316.

<sup>70</sup> «Il basso si contrappone all'alto e non a caso la spola tra le due donne si snoda tra la Modica Bassa dell'Hotel Trinacria e degli appassionati pomeriggi d'amore con Cecilia, e la dimensione fatta solo di sogno e desiderio di Venera che "aspetta [...] a Modica Alta"» (M. PAINO, *Una città per un romanzo: la Modica di Argo il cieco*, in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, cit., p. 113).

<sup>71</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 316.

Angelo si fa strada, si immobilizza come tutti gli altri a guardare il cielo. Un bambino che sguscia fra le gambe della gente, lo urta, gli fa cadere il libro che portava sottobraccio. Angelo si china per raccattarlo e vede due scarpette di lusso, due caviglie coperte di seta nera. Alza pian piano gli occhi e gli appare finalmente il viso bellissimo di Cecilia, la nuova amante di don Nitto, venuta da sola ad assistere allo spettacolo. Per qualche istante si ha un effetto visivo curioso, di mille teste alzate e di una sola, quella di Angelo, che guarda in basso, e poi su su lungo la figura della donna.<sup>72</sup>

Nella descrizione del personaggio di Cecilia il montaggio non procede per inquadrature fisse: Bufalino preferisce qui l'adozione di una panoramica verticale dal basso, composta da cinque immagini (le scarpe, le caviglie, la gonna, la camicetta, il profilo incorniciato dai capelli corvini). Dove il compiacimento erotico della descrizione si giova di un allargamento sensoriale significativo: alla sensualità visiva si aggiunge infatti quella tattile, alla sensibilità delle forme e dei colori quella palpabile dei materiali (lo *chagrin*, la seta, il *satén*, l'organza, la pelle nuda). Fino al coronamento della «rotonda crocchia corvina». Tutte brune le «angele ragazze» di Modica!: la chioma di Isolina è più nera dei boccoli neri di una compagna che le siede vicino al cinema e Maria Venera è la più bruna di tutte. E in ognuna di loro è non il tratto tipico di una razza, ma tutta la sensualità dell'erotismo poetico decadente e simbolista: «Lasciami mordere a lungo le tue trecce pesanti, nere. Quando mordicchio i tuoi capelli elastici e ribelli, mi sembra di mangiare dei ricordi»,<sup>73</sup> scriveva Baudelaire in uno dei suoi *Spleen* più famosi.

La sequenza dell'incontro con Cecilia si chiude con un movimento discendente e opposto rispetto all'esordio, e il corpo e le vesti, sfiorati prima solo con lo sguardo, diventano ora oggetto di un approccio meno sognante e più intraprendente: «E quando le cadde il *foulard* e ci chinammo entrambi a raccogliarlo e le sfiorai in quel tanto le dita, capii ch'era bell'e fatta».<sup>74</sup>

Ma si torni al cinema e all'ultimo episodio di questo trattamento in forma di romanzo (o romanzo in forma di trattamento). La sequenza che mi appresto ad analizzare viene lentamente preparata dall'autore sin dal capitolo XVI, dove i versi di Bernart de Ventadorn («*Ai, las! tal cuidava*

---

<sup>72</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 169.

<sup>73</sup> CH. BAUDELAIRE, *Un emisfero in una capigliatura*, in *Lo Spleen di Parigi*, trad. di G. Montesano, in ID., *Opere*, a c. di G. Raboni e G. Montesano, con una introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, p. 411.

<sup>74</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 317. L'episodio ha certamente un vago sapore flaubertiano. Si ricordi infatti, in *L'educazione sentimentale*, la scena del primo incontro tra Frédéric Moreau e Madame Arnoux, di cui in qualche modo viene ricalcato l'inizio («Fu come un'apparizione») e il momento culminante: lo scialle di lei che scivola, rischiando di cadere in acqua; Frédéric che con un balzo lo afferra («I loro occhi si incontrarono»).

*saber / d'amor e tant petit en sai!...») rappresentano una chiusa dell'esperienza amorosa del protagonista, una dichiarazione di insufficienza della conoscenza d'amore («Ahimè! Credevo di sapere tanto d'amore e tanto poco ne so!»), e al tempo stesso l'obbligo di intraprendere un nuovo e sempre uguale percorso (si comincia sempre dai provenzali a scuola). Tutto sarebbe stato «uguale, ma con un anno in più, il cinquantuno non sarebbe tornato più. E nemmeno Modica». <sup>75</sup> L'addio alla città, come un *Addio ai monti*, segna il distacco dai luoghi ma anche dal tempo, dalla «prima, faticosa, assolutoria e ultima *tournée* nella giovinezza», <sup>76</sup> dall'unica età felice vissuta da un «vecchiogiovanone». <sup>77</sup>*

Sarei dovuto partire, la notizia era apparsa, nero su bianco, sulla *Gazzetta Ufficiale* [...]. Salute a Modica, dunque! E al lembo d'isola ionica che la contiene, signorile e rusticano. Ai portoni delle sue chiese, dove maree di scale s'avventano. Al tepore dei suoi cortili, ai suoi carrubi affettuosi. Ai suoi muri di sasso, lampanti come verbi di Dio. Al suo dialetto pacifico. Alle sue feste, ai suoi lutti, al suo frumento, al suo miele...

Salute agli amici, infine, com'è d'uso, intorno a una mensa rotonda... <sup>78</sup>

Il banchetto di commiato, con qualche scena da *Amici miei* e i versi sconci di Iaccarino ai danni di Maria Venera, testimone l'inerme Galfo, fornisce al testo l'occasione di un'ellissi. Un salto temporale di pochi mesi... e un banchetto di addio si trasforma nel pranzo di nozze di Licausi e Isolina. Così si fa nel cinema.



Ascoltati i soliti canaglieschi versi del solito Iaccarino, scattata la foto ricordo di rito (anche il matrimonio della Gradisca si concludeva con una

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 381.

<sup>76</sup> Ivi, p. 379.

<sup>77</sup> Ivi, p. 370.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 385-386.

foto di gruppo) e posato il bacio d'auguri sulle guance della sposa, ecco in un sussurro l'agnizione: «Angelo, Arcangelo mio»...

Come finisce? Finisce che più tardi, ch'era quasi notte, salimmo in auto, io e Iaccarino, sulla spianata del Pizzo. Modica stava sotto di noi, abbaini e luci, un formicaio di formichine lontane. Non pioveva ancora, ma il vetro del cielo s'era come affumicato, una malanotte si preparava.<sup>79</sup>

Comincia a questo punto l'ultima sequenza prima del *bis* e del *ter*, l'*ubi sunt* finale, peraltro già anticipato da quella *Litania delle belle notti* (cap. II), che mette insieme le *dames du temps jadis* di François Villon e la sdegnosa cassiera del '51: «Chissà dove siete, chissà dove sono le belle d'*antan*, Flora la bella romana, e Taide, e la cassiera Adalgisa del cinema Splendor, sdegnosa, chissà dov'è».<sup>80</sup> Le suggestioni felliniane tornano a premere.

*I vitelloni*, secondo lungometraggio del regista riminese dopo *Lo sceicco bianco* (*Luci del varietà* era stato diretto a due mani con Alberto Lattuada), era ambientato in una provincia italiana dei primi anni Cinquanta (il film è del 1953); ed è un'opera decisamente autobiografica, con una voce narrante che accompagna lo spettatore e il racconto delle vite scioperate di cinque giovani che, tutti sui trent'anni, giovani sono sul punto di non esserlo più. Erano l'intellettuale Leopoldo Trieste (Leopoldo), il seduttore Franco Fabrizi (Fausto), il precocemente maturo Franco Interlenghi (Moraldo), l'immaturo Alberto Sordi (Alberto) e l'indolente Riccardo Fellini (Riccardo). Molto di quel film circola in *Argo*: la provincia modicana nel 1951; la voce narrante e il suo scoperto autobiografismo; i 'giovani' dai trenta in su, che con quelli sembrano fare il paio (Iaccarino come Leopoldo, Licausi e Galfò come Alberto, Sasà come Fausto, Angelo come Moraldo). E soprattutto il finale. Salito sul treno, che sta portandolo lontano dalla sonnolenta provincia romagnola, Moraldo saluta l'unico testimone della sua fuga, un piccolo amico che lavora in stazione: «Addio, Guido», dice con la voce di Fellini, che volle per sé il doppiaggio di quell'unica battuta. E mentre il treno si allontana, si stacca anche dall'infanzia e dalle vite degli amici e dai loro letti che ancora li custodiscono inconsapevoli. *Quid faciunt?*

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 391.

<sup>80</sup> Ivi, p. 248.



Che succede laggiù in questo momento? Sasà Trubia ha mangiato troppo, inghiotte calomelano e si lamenta debolmente col capo sul seno della signora Virgadauro in Trubia; Mariccia rilegge sillabando *La portatrice di pane* e non sa che nel grembo un fibroma le sta fiorendo come un pargolo intempestivo o un fiore di zucca barucca; Anita, come ogni sera, s'affaccia a guardare la stanza deserta di Venera; il vigile Miciacio, detto *Cantalanotti*, trascorre di porta in porta, fermandosi a insinuare fra i due battenti una cartuccella piegata a testimonianza della sua ronda fedele; Enza Aloini batte a macchina con un dito la sua tesi sul *Ricciardetto*; Peppino Papaleo, mentre affronta l'ultimo piano di scale, pensa che questo dolorino nel petto, nel posto del cuore, questa cimice che morde, via, non sarà nulla, è solamente nervoso; Isolina e Licausi...

Tutti, eccoli tutti laggiù, occupatissimi a vivere in un deperibile Qui, in un effimero Ora, in un inesistito dicembre del cinquantuno, fiduciosi che ne valga la pena, che vivere significhi qualche cosa...<sup>81</sup>

Anche lui in partenza (il trasferimento, un'altra scuola, nuovi alunni...), il personaggio bufaliniano si allontana, e rivede un'ultima volta l'inutile impegno del vivere di chi resta. Si chiude qui il trattamento: con la pioggia che cade a diretto e un manipolo di personaggi e ricordi già in procinto, qualcuno un po' recalcitrante, di rientrare nella loro custodia. Recuperato, rubato, inventato, il passato ha generato «una storiella balocco [...] naturale e sforzata come la vita», disseminata di «mille graziose mine sepolte» che hanno «assicurato la festa: trappole per topi, paretai per allodole, ami per pesci-pagliacci».<sup>82</sup> Tra gli altri, se ne accorse un lettore dall'occhio esperto come Ferdinando Scianna che, terminata la lettura di *Argo il cieco*, in una lettera dell'11 gennaio 1985 (oggi conservata alla Fondazione Bufalino), partecipa al suo corrispondente la propria irritazione per le tante allusioni e citazioni che, pur vedute, non riesce interamente a cogliere, e tuttavia ben vede «l'insistenza di certi teatrini d'ombre cinesi, dove le figurine si

<sup>81</sup> Ivi, p. 391.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 394-395.

muovono ora troppo lente, come nel Kabuki, ora troppo rapide, come negli inseguimenti di René Clair».

### ***La sceneggiatura***

Dove finiva il film di Fellini comincia il *Timido abbozzo di sceneggiatura* tratto da *Argo il cieco*. Non più la camera d'albergo delle precedenti fasi di scrittura, ma il «piccolo singolo di Wagon lit, in un treno in sosta», da cui far partire il ricordo. Resta la pioggia che riga i vetri, ma la finestra diventa un «finestrino, coperto solo a metà da uno scuro» e la strada popolata di autobus e passanti con ombrello, che compariva nella scaletta, è nella sceneggiatura un «mare turbato dal vento».<sup>83</sup> Nel corridoio del treno due giovani amoreggiano; Angelo chiude gli occhi mentre la macchina da presa torna a guardare fuori dal finestrino; e poi, la solita voce fuori campo che apre le porte al passato, da cui emerge Modica vista dall'alto. A questo punto Bufalino aggiunge una nota:

Nella sequenza di immagini che commenta le parole di Angelo con immagini tumultuose di Modica estiva, sarebbe bene includere una immagine fissa (la scala che conduce da Modica Alta alla Bassa), come un flash rapidissimo e ricorrente, un lampo della memoria che persiste nel carosello delle cartoline illustrate e vuole indicare un punto fermo della memoria.<sup>84</sup>

Con queste indicazioni lo scrittore sembra volere imprimere al film da realizzare la medesima struttura del romanzo, la cui architettura, come s'è visto, si sviluppa su due assi o, meglio, su due movimenti contrastanti: l'uno narrativo; l'altro discontinuo e riflessivo, quasi una rapida successione di intermittenze, qui circoscritte a questo unico «punto fermo della memoria». È però sufficiente a fornire un'immagine diretta del tempo: l'immagine fissa, il flash rapido e ritornante entra nella costruzione come *immagine-affezione*, cioè non come segno ma come intuizione lirica. L'immagine-tempo infatti inaugura uno stile frammentato che abbandona l'idea di montaggio come associazione e concatenamento, per dare importanza alla spaziatura, al vuoto che si crea tra le immagini.<sup>85</sup> Così, evidenziando quel «punto fermo della memoria», Bufalino crea l'immagine di un passato che si conserva, l'immagine reciproca di un passato che coesiste con il presente, insomma un frammento di tempo allo stato puro. Le scale tra le due metà della città sono, come dice lo sceneggiatore, «un lampo della memoria», l'equivalente – occorrerebbe precisare – delle linee e delle superfici

---

<sup>83</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 149.

<sup>84</sup> Ivi, p. 150.

<sup>85</sup> Cfr. G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, cit., pp. 45-56.

soleggiate dei campanili di Martinville o dell'impiantito traballante del cortile dei Guermites. Ma è un lampo (un'intermittenza?) unico, isolato, da cui far partire la narrazione.

Adesso lo spettacolo può cominciare. È l'autore a segnalarlo: «Comincia il film, il colore cede al bianco e nero, il rumore del treno è sopraffatto dal suono delle campane».<sup>86</sup> Siamo a Modica nel 1951 e dentro un film senza colore. La scelta di ridurre a monocromo il ricordo pare quanto mai significativa, soprattutto in considerazione del fatto che si riconosce in *Argo* il romanzo più cromaticamente denso<sup>87</sup> tra i testi narrativi bufaliniani; ed è quello in cui vera e principale protagonista talora sembra davvero essere la luce. Caratteristiche, queste, che hanno valso al romanzo l'etichetta di «impressionista»,<sup>88</sup> e che appaiono tanto più nette e decise se accostate agli spazi interstiziali di quella narrazione: mi riferisco al convoglio «corpulento e cieco», in fuga col suo «grigio odore di cane»,<sup>89</sup> che porta l'io narrante a Roma e da cui parte il suo percorso memoriale; o alla triste desolata stanza d'albergo in Campo dei Fiori, con la sua «riga grigiotope, d'una mestizia già novembrina, [...] apparsa fra le lamelle della veneziana».<sup>90</sup> Ebbene, nonostante nel romanzo questi siano gli spazi di un presente grigio e desolato, nel testo *da vedere* lo sceneggiatore li affida al linguaggio del colore e, viceversa, sceglie il bianco e nero per il ricordo di un passato felice, sostituendolo all'accensione di luce e colore di cui godeva nel testo *da leggere*. Ciò conferma quanto si diceva nel capitolo II.1 del presente lavoro sul bianco e nero come colori/non-colori propri della memoria. Che per Bufalino è strettamente legata alla visione. Di più: alla visione delle fotografie e dei film di cui è stato osservatore e spettatore.

La sceneggiatura dunque. Essa si articola in trentuno scene, che ne denunciano subito la tipologia. Si tratta infatti di uno scenario letterario,<sup>91</sup> di

---

<sup>86</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 150.

<sup>87</sup> Antonio Prete definisce il romanzo una *Recherche* «cromaticamente più densa e sensuale» (A. PRETE, *Frammenti di una «Recherche» mediterranea*, «il manifesto», 23 agosto 1985).

<sup>88</sup> Lo definisce così Maria Pia Catalano, che rintraccia nel testo elementi riconducibili ai «motivi festosi» e alle «gamme squillanti» della pittura di Monet e di Renoir (cfr. M.G. CATALANO, *Il sentimento del colore. Gesualdo Bufalino e le arti figurative*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Filologia moderna, XXII ciclo, a.a. 2008-2009, pp. 57-59).

<sup>89</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 248.

<sup>90</sup> Ivi, p. 350.

<sup>91</sup> La forma della sceneggiatura va classificata secondo tre tipologie: letteraria (*spec script*); tecnica (*shooting script* o *découpage* tecnico), che richiede la divisione in inquadrature e la presenza di informazioni tecniche (taglio dei piani, movimenti di macchina, ecc.); desunta (*découpage*), cioè la trascrizione a posteriori del film (cfr. V. BUCCHERI, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, cit., pp. 50-57 e 91-92).

cui l'autore rispetta pienamente i dettami formali: usa la discriminante dello spazio per suddividere il testo in scene; titola le sequenze indicando la posizione della mdp (*Interno* o *Esterno*), le condizioni di luce (*Giorno*, *Sera*, *Notte*) e la *location*, che preferisce però posporre alle altre informazioni, com'è nell'uso della sceneggiatura americana. Anche lo stile si adegua a una maggiore immediatezza: le descrizioni sono al presente indicativo e non compaiono informazioni o notazioni psicologiche sui personaggi (l'imperativo categorico per uno sceneggiatore è «Show, don't say!», «mostra, non dire!»). E anche quando cede all'impulso di fornire ragguagli sullo stato d'animo dei suoi personaggi, l'autore lo fa sempre nel rispetto di quelle regole e sotto forma di suggerimenti per la regia. Sicché quando lo sceneggiatore mostra i movimenti delle sue 'pedine' tra Modica Alta e Modica Bassa, precisa:

Questa lunga scena deve svolgersi come una sorta di pantomima silenziosa, dalla quale dovrebbero risultare i vari moti e sentimenti dei personaggi: Alvisè, paterno, burbero, vigilante ma cieco; Galfo, interlocutore misterioso e occulto di Venera; Sasà, imbarazzato e reticente; Angelo, innamorato con contegni da collegiale; Iaccarino, disincantato osservatore; Licausi, pronto a unirsi a Iaccarino per ridere di Angelo, ma a sua volta vulnerabile per la non taciuta passione che lo avvince a Isolina.<sup>92</sup>

E non mancano altre note, in cui si suggeriscono modalità di ripresa da film muto. «Dev'essere girata tutta in silenzio», ad esempio, la scena del salvataggio di Venera e la fuga in mutande dell'innocuo Galfo dopo la finta *fuitina* in un alberghetto: «I gesti devono essere teatrali e con sottintesi ironici».<sup>93</sup> E se alcune scene Bufalino le pensava secondo lo stile tipico dello *slapstick*, altrove è capace di tocchi leggeri e comici, cui perviene semplicemente sfronando situazioni narrative già presenti nel romanzo o creandone di nuove. Più veloce rispetto al testo di partenza (e quindi più rispettosa dei tempi del cinema) è, ad esempio, la scena in cui Angelo e Iaccarino, reduci dall'avventurosa nottata all'inseguimento dei due fuggitivi, vengono convocati dal preside. «Galantuomo di molte matematiche e poco umanesimo»<sup>94</sup> nel romanzo, non muta maschera nella sceneggiatura, e dopo la strigliata d'obbligo (i pettegolezzi, il buon nome della scuola...), la contrizione del protagonista:

ANGELO: Non lo faremo più. *Errando discitur*.

PRESIDE: Per favore, niente latino! Io solo chimica mastico...

---

<sup>92</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 152.

<sup>93</sup> Ivi, p. 160.

<sup>94</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 266.



IACCARINO (sbadigliando): Traduco io: sbadigliando s'impara.  
Il preside rimane interdetto, suona la campana; i due entrano in classe.<sup>95</sup>

Altro caso è quello, costruito per la sceneggiatura, di Angelo in classe mentre fa lezione. Nella scena precedente, ancora insaponato di schiuma da barba, il professore s'era inerpicato sui tetti per far scendere il gatto di Madama, e a Isolina, che vedendolo ride, minaccia bonariamente l'interrogazione («Ridi, ridi che stamani t'interrogo»)<sup>96</sup>. Lo ritroviamo in cattedra: «Ceraulo traduci».<sup>97</sup> Con uno scarto rispetto al romanzo, Isolina è nella sceneggiatura alunna di Angelo e traduttrice incerta, se alla domanda «sai chi è Argo?» lei balbettante risponde: «Un cane, il cane di Ulisse»; rilevato l'errore, un'altra scolaria ritenta: «È una nave, ne parla Dante».<sup>98</sup> Qui Bufalino, come in uno dei capitoli finali di *Qui pro quo*, si prende gioco di certi suoi lettori impreparati, si serve degli svarioni dei suoi critici e li mette in bocca a giovani studentesse. Qui li sceneggia, ma ecco come altrove, parlando dei suoi *rapporti con l'utenza*, denuncia il suo poco amato lettore:

Altri scambiò l'Argo dai cent'occhi, ucciso da Apollo, che dà il titolo al mio *Argo il cieco*, e che è dichiarata metafora della memoria, per l'omonimo cane di Ulisse, traendone improbabili deduzioni. [...] Non finirei, epperò riconosco ch'è un malanno d'epoca e che, prima di considerarmene vittima, dovrei essere certo di meritare una sorte più equa. Né nascondo che da simili infortuni ricavo, più che altro, un solletico d'allegria... Ragione di più per scordarsene dopo un minuto.<sup>99</sup>

Bufalino non se ne scorda, ma ne trae ugualmente quel solletico d'allegria che trasmigra in questa scena: «È la memoria, invece – spiega ai suoi alunni –. Che ha cento occhi come Argo e poi subito, zac, dimentica, si smarrisce, diventa cieca. Sì, i ricordi sono i sogni d'un cieco. Ma a voi che lo racconto a fare, siete troppo giovani per avere ricordi...».<sup>100</sup> È l'assist per chiedere a Isolina l'età, che già l'amico Licausi gli aveva con precisione rendicontato («Diciassette, fra due mesi e tre giorni»)<sup>101</sup> e che la ragazza gli restituisce appena aumentata («Diciassette, due mesi e tre giorni»)<sup>102</sup>. Con l'invenzione di questa sequenza e con un uso abile della sintesi, l'autore

<sup>95</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 162.

<sup>96</sup> Ivi, p. 156.

<sup>97</sup> Ivi, p. 157.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> G. BUFALINO, *In corpore vili*, in AA.VV., *Come si scrive un romanzo*, a c. di M.T. Serafini, Milano, Bompiani, 1996; ora in ID., *Opere*, II, cit., pp. 1356-1357.

<sup>100</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., pp. 157-158.

<sup>101</sup> Ivi, p. 153.

<sup>102</sup> Ivi, p. 158.

mostra (e non dice) l'interesse vago, incipiente e inconfessato del professore per la sua alunna e quello sicuro di lei per il suo Angelo, Arcangelo: Isolina arrossisce quando la bidella consegna in classe al suo beneamato la lettera che in forma anonima dice il suo amore.

Quanto ai dialoghi poi, Bufalino si sforza di renderli 'sporchi' e casuali, ma al tempo stesso precisi e sintetici: gli amici, ad esempio, salutano Angelo chiamandolo «babbione», forse perché l'aria della *Carmen*, intonata da Venera nel romanzo («È l'amore uno strano augello...»),<sup>103</sup> è ora sulla bocca di Iaccarino («È l'amuri un aucieddu babbu»)<sup>104</sup> in un dialetto più adatto alle parole filmate che a quelle scritte.

Tutt'altro che intriso di letteratura o di palcoscenico è dunque questo tardo esperimento cinematografico (sicuramente databile agli anni '90), in cui è però evidente il continuo duello tra lo sceneggiatore e il romanziere. Talvolta però lo scenotesto giova a illuminare meglio il romanzo o a confermare il funzionamento degli ingranaggi su cui si fonda la sua struttura. Si diceva poc'anzi del doppio, e del rapporto spesso presente nelle opere bufaliniane tra un *puer* e un *senex*, l'uno e l'altro come il prima e il dopo di un Uno. Ebbene, individuati in *Argo*, oltre che nel personaggio del '51 e nel narratore sessantenne degli anni '80, anche nelle figure di Gesualdo e di Iaccarino, nella sceneggiatura si assiste a un continuo travaso di considerazioni salaci dalla voce narrante del romanzo alla voce parlante del collega più anziano. Evitando le fastidiose interferenze di una voce fuori campo, Bufalino affida interamente a Iaccarino il pensiero cinico delle altre sue contropartite: «Un amico m'ha insegnato che gli amori infelici sono i più comodi»,<sup>105</sup> dice Angelo a Don Nitto. Ma, prima d'essere di Iaccarino, quelle parole erano di chi nel romanzo interpretava il suo ruolo:

Gli amori non corrisposti, credetemi, sono i più comodi. Senza nessuno dei sapori di cenere e aceto che accompagnano gli effimeri unisoni. Io, un po' l'avevo imparato dai libri, un po' mi faceva gioco persuadermene, per ritegno, musoneria, superbetta sufficienza di me. Sicché, con la ragazza, mai che cercassi un buon incontro, un'intimità. «L'amo, ma lei che c'entra, la cosa riguarda me» avevo pensato a voce alta una domenica, mentre mi radevo nel bagno, e la frase m'era piaciuta [...]. Maria Venera non provava niente per me? Tanto meglio: me ne veniva una libertà senza limiti, i miei moti per lei non appartenevano a nessun altro che a me, potevo nella fantasia giocarmela e vincerla a gusto mio. Barando, magari: si sa, non c'è piacere più raro di barare in un solitario...<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 347.

<sup>104</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 152.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>106</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., pp. 239-240.

Nella sceneggiatura, rimbeccando Licausi che si vuole sposare, e forse anche l'Albertone ubriaco e per una volta savio de *I vitelloni* con quella sua disperata e martellante soluzione del matrimonio consigliato e gridato agli amici («Ah, sai Moraldo... Senti, ci dobbiamo sposare, ci dobbiamo sposare. Ti devi sposare, Riccardo! Ti devi sposare!»), Iaccarino pronuncia i pensieri di Gesualdo:

IACCARINO: Ma sì spòsati, sposatevi tutti, teste di minchia menata! Io ammetto innamorarsi, è il sangue che lo comanda. Ma essere riamati, puah! Non lo capite? Sono gli amori infelici i soli amori felici! Ci pensate? Niente litigi, inganni, disinganni. La cosa riguarda voi soli, la donna rimane fuori, ve la potete giostrare nelle fantasia come volete!

ANGELO: Ma questo è barare!

IACCARINO: Che c'è di meglio di barare in un solitario?<sup>107</sup>

E al ballo di mezz'estate, rubando un'altra battuta al narratore: «Guardali, guardali, come si dimenano, come credono d'essere vivi, i futuri defunti del 1999!».<sup>108</sup> Tra breve quei vivi saranno morti anche per chi li ha resuscitati alla brillantezza del bianco e nero, e li ricaccia ora nella loro bara di colore: «*Interno treno*. Ritorna il colore, sfilano sui vetri visi e scene del film».<sup>109</sup> Anche qui, come già nelle precedenti fasi di scrittura, un movimento circolare ripristina lo stato di inesorabile morte in cui ciascuno consuma la vita; e anche qui il desiderio di trattenerla, quella vita, che tanto più si ama quanto più si consuma, suscita una *Preghiera, dietro le quinte*: «Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro, non te ne andare...».<sup>110</sup>

#### ***IV.1.b Gesualdo, trent'anni dopo (Del rivedere)***

Divagando sui propri commerci amorosi col cinema e di un se stesso quindicenne assiduo frequentatore della sala Vona a Comiso, in uno scritto del 1987 (*Marlene, cinquant'anni dopo*) Bufalino scrive: «Me ne venivano

---

<sup>107</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 153.

<sup>108</sup> Ivi, p. 181. Nel romanzo si legge: «turbina il girotondo di commovente illusione, girano dame con cavalieri, sorridono, ridono i futuri defunti, le future buonanime del millenovecentonovantanove...» (G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 353), dove scoperta è l'eco gozzaniana (cfr. L. MONDO, *Alla ricerca degli anni felici*, «La Stampa», 23 febbraio 1985; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 94).

<sup>109</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco. Timido abbozzo di sceneggiatura*, cit., p. 187.

<sup>110</sup> *Ibidem*. È Enzo Siciliano a notare in questo finale l'eco del «grido di Faust» (cfr. E. SICILIANO, *Un'estate di passione*, «Corriere della Sera», 2 gennaio 1985; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 87). Si legge infatti nel testo goethiano: «Sii lenta a scorrere, o vita, bella come ti mostri!» (*Faust*, atto V).

in cambio estasi di cui non mi sono scordato e che ora, inopinatamente, il miracolo della televisione mi consente di rinnovare».<sup>111</sup>

In quella pagina disseminata di *io, mi, me, mio*, l'autore pare più interessato a fornire un'immagine di sé come spettatore che a riferire di quei film che un tempo annotava su un suo Indice-diario. Lì riportava titolo, cast, data, ma anche, e a esclusivo vantaggio di una propria memoria personale, gli spettacoli visti, il mese e l'anno della visione. Anche allora l'io occupava una posizione di un certo riguardo. Sicché la riproposta televisiva, non importa quale, di «un film d'altri tempi, nell'ineguagliabile bianco e nero»,<sup>112</sup> è occasione succulenta, specie per chi intenda trarne materiali di confronto tra le impressioni dello spettatore giovane di ieri e quelle del vecchio «ormai avvezzo a più capziosi veleni».<sup>113</sup> Il dato che se ne può ricavare va tuttavia commisurato alle diverse condizioni di consumo delle due visioni: lo spettatore da giovane, di fronte all'enorme telone, era un minuscolo Gulliver tra i giganti, mentre il vecchio davanti al piccolo schermo televisivo domina, ora lui da colosso, il mondo lillipuziano che si agita dentro la scatola di fronte al suo trono.

È un cambiamento di ottiche che più strepitoso non si potrebbe, i cui effetti sono stranianti come chi viaggiasse su e giù con la macchina di Wells o si calasse sotto i panni di Alice in quel mondo delle meraviglie...<sup>114</sup>

Ritengo che con la stesura di *Argo il cieco* Bufalino autore abbia messo in atto qualcosa di molto simile a ciò che di fronte alla visione di un film come *L'imperatrice Caterina* (1934) di von Sternberg, o altri purché d'*antan*, Bufalino spettatore dice di provare. Gli esempi fiabeschi poi non fanno che rafforzare questa impressione: la narrazione intermittente del romanzo con i suoi continui passaggi dal vecchio al giovane, come per effetto di ripetuti viaggi nel tempo, lo fanno ora piccolo ora grande spettatore di un film che è la «poca, misteriosa vita» di un'estate del '51. Ed era Gulliver nel paese di Brobdingnag quando quella vita la viveva; ed è il gigante nel paese di Lilliput ora che quella vita gli si offre a una rilettura, «caparbiamente tesa a far nodo di ciò che, forse, vivendo era stato slegato e confuso».<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> G. BUFALINO, *Marlene, cinquant'anni dopo* («Bianco e nero», a. XLVIII, n. 4, ottobre-dicembre 1987), in *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990; poi anche in G. BUFALINO, *L'enfant du paradis*, cit., pp. 63-67; ora in ID., *Opere*, II, cit., p. 832.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 833.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> E. SICILIANO, *Un'estate di passione*, cit., p. 86.

Quanto alla ripetuta visione del film di Sternberg, pur nutrite di un sentimento nostalgico o paternalisticamente indulgente, certamente le impressioni dello spettatore ragazzo devono sembrare poca cosa a chi, a distanza di cinquant'anni, rivede quelle scene e insieme si rivede spettatore del 1935. E doveva averci pensato più o meno negli stessi termini il narratore di *Argo il cieco*, se a un certo punto si schernisce: «Bella forza, ora che sono vecchio, farmi gioco di me ragazzo».<sup>116</sup>

Spettatore inquieto e irrequieto, Bufalino raramente perviene a un abbandono totale alle immagini; più spesso oltrepassa lo schermo (o sono piuttosto i suoi attori a scavalcarlo) e cerca di cogliere la vita dietro le pose, gli uomini dietro le *dramatis personae*: i fuochi, i duelli, gli amori finiti, la sorte di star e comprimari; e anche nel loro caso, come già per i personaggi di *Argo il cieco*, chiedendosi *Ubi sunt?* o *Quid faciunt?*. È un'attitudine metaletteraria, e ugualmente metacinematografica. Paolo Mauri parla di «astuzia liberatoria»: ci si libera e ci si diverte e ci si cura narrando «la narrazione, esibendone gli strumenti, i garbugli, i dove e i quando, come il cinema che racconta il cinema e, raddoppiando la finzione, ricrea, con una specie di salto mortale, complicità perdute e più sottili».<sup>117</sup>

Ripensando poi a Marlene, lo scrittore non può non cogliere in certi baleni d'umore i finali sussurri d'un fuoco che l'attrice feticcio di Sternberg sente ormai mutato in cenere: dopo l'ultimo film (*Capriccio spagnolo*, 1935) girato con il suo pigmalione, reciterà per Lubitsch e per Clair; sarà terrena comica e leggera da divina barocca e pesante che era.

Ma la Dietrich sembra quasi solo l'ennesimo pretesto per «ammettere che gli attori [...] colti una volta e pietrificati in una maschera sono invece uomini di carne che invecchiano, cambiano pelo e pelle, osano addirittura, un giorno, morire...».<sup>118</sup> E non solo per se stessi. Resisteranno per un po' negli occhi di chi li ha goduti o annotati in un quadernetto, finché non ci sarà più nessuno a versare l'«obolo e sesamo di un'Ade dalle bellissime larve»,<sup>119</sup> finché non ci sarà più nessuna giovanile esperienza di spettatore da far resuscitare.

Quanto avviene in *Argo il cieco* è di fatto ciò che comunemente accade sfogliando un vecchio album fotografico o guardando un film d'altri tempi che abbia catturato un breve lontano tratto di inconsapevole giovinezza. L'esistenza di quei momenti sottratti al tempo è sempre subordinata a un'attitudine spettatoriale, senza la quale le foto o i film non avrebbero nulla

---

<sup>116</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 262.

<sup>117</sup> P. MAURI, *Pensando a Grock*, «la Repubblica», 9 gennaio 1985; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, p. 89.

<sup>118</sup> G. BUFALINO, *Marlene, cinquant'anni dopo*, p. 834.

<sup>119</sup> Ivi, p. 832.

da dire, nulla da narrare. Far parlare quelle immagini dipende da chi le guarda, dai «tremanti commerci amorosi»<sup>120</sup> che con esse si sono intrattenuti, dalla condivisione di cui sono state fatte oggetto. Nulla resiste senza testimoni:

Se mi osservo nelle foto di allora (cartoncini 6x9, da Kodacchine economiche), ho nello sguardo un allarme gioviale, dove le due indoli, le due note fischiano insieme, la schizzinosa e la facile, la piagnucolosa e la canterina. Ricordo che Iaccarino mi disse una volta: «Un giorno uno di noi due verrà a sapere della morte dell'altro. Allora questo minuto che stiamo vivendo insieme, e che insieme ricorderemo entrambi finché vivremo, risulterà dimezzato, biffato al cinquanta per cento. Più tardi l'onda nera finirà di coprire quel ch'è rimasto. E nessuno saprà più che davanti all'edicola Turco-Colosi, il 13 luglio del cinquantuno, alle ore tredici e trenta, abbiamo acceso due Serraglio con lo stesso cerino...»

La prendeva da così lontano per scroccarmi una sigaretta, ma io rimasi turbato lo stesso, imparai la prima volta a distinguere le memorie plurali da quelle d'un solo, e come moriamo ogni giorno nella morte di chi ci ricorda, e come uccidiamo ogni giorno gli altri dimenticandoli.<sup>121</sup>

Tutto si perde nella morte di chi ricorda o nella vita di chi dimentica: «Quante persone scomparse che mi amavano, nella cui memoria esistevo, con cui dividevo un ricordo! Quanti miei gesti e immagini e sillabe periti in loro e con loro!»,<sup>122</sup> scrive il saggio Malpensante. O, detto altrimenti: tutto si perde nella morte di chi vede o nella vita di chi non vede più. A meno che un film visto tanto tempo fa... o una foto (un cartoncino 6x9)... non vengano in soccorso: «Diventare ciò che guardiamo... Se fosse questo il segreto della felicità?».<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., pp. 294-295.

<sup>122</sup> G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, 1987; ora in *ID., Opere*, I, cit., p. 1030.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 1062.

## IV.2. *Esse est percipi*

*La nascita fu la sua morte.*  
Samuel Beckett

*L'uomo di buona memoria nulla ricorda, perché nulla dimentica.*  
Samuel Beckett

### **IV.2.a Frammenti d'una vita immaginaria<sup>1</sup>**

Se in *Argo il cieco* era un io dilatato,<sup>2</sup> in *Calende greche* quell'io diventa «multiplo e indivisibile». Ce ne dà notizia lo stesso Bufalino a gioco concluso: quando cioè, volendo giustificare l'ordinata (pressoché simmetrica) disposizione di narrante e narrato, l'autore l'attribuisce a un «volubile scambio di maschere».<sup>3</sup> Viceversa, nella *Postilla* all'edizione *sibi et paucis* del '90,<sup>4</sup> lo scrittore dava conto di diverse motivazioni: «Voce e occhio del narrante assecondano con diseguale trasporto l'andamento della parabola, volendo con ciò ripetere la maggiore o minore adesione di ognuno di noi, nel corso degli anni, alla propria identità».<sup>5</sup> Certamente significativo è il movente dell'autoriconoscimento, ma altrettanto rilevante mi pare quello dell'«occhio» in aggiunta alla «voce», del vedere e del vedersi oltre che del narrare scrivendo.

Sul terreno tecnico-formale e sul piano della visualità è infatti particolarmente significativo l'uso alterno che nel romanzo si fa delle prime tre persone del pronome personale. Dino, a seconda che lo sguardo del

---

<sup>1</sup> Il titolo di questo paragrafo recupera il sottotitolo della prima edizione di *Calende greche*, Farigliano (CN), Milanostampa, 1990, edizione non venale; il romanzo, riveduto dall'autore, venne ripubblicato nel 1992 da Bompiani, col definitivo titolo *Calende greche, ricordi d'una vita immaginaria*; quindi, nei «Grandi Tascabili» Bompiani, 1995, con una introduzione di Giuseppe Traina.

<sup>2</sup> All'indomani dell'uscita di *Argo il cieco*, Angelo Guglielmi titolava la sua recensione *La dilatazione dell'io* («Paese Sera», 28 marzo 1985; ora in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II, pp. 95-96).

<sup>3</sup> «Ne risulta un eroe multiplo e indivisibile», scrive l'autore nella sua *Postilla* al romanzo (cfr. G. BUFALINO, *Calende greche*, Milano, Bompiani, 1992; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, 195, da cui cito).

<sup>4</sup> Per la storia editoriale del romanzo cfr. F. CAPUTO, *Note ai testi*, in G. BUFALINO, *Opere*, II, cit., pp. 1391-1400; per un utile confronto tra gli elementi paratestuali dell'edizione privata e quella venale cfr. G. TRAINA, *Introduzione* a G. BUFALINO, *Calende greche*, cit., pp. V-VIII.

<sup>5</sup> F. CAPUTO, *Note ai testi*, cit., p. 1399.

narratore vi si riconosca o tragga diletto dal mascheramento, è ora *io*, ora *tu*, ora *egli*. Il che implica la provvisorietà della forma conclusa, l' indefinita possibilità di crescita del Libro,<sup>6</sup> espandibile attraverso «supplementi» e «frammenti» 'altri' che colmino lacune e aggiungano qualcosa alla dimenticanza della scrittura:

[...] la mia idea iniziale, alla quale non ho ancora rinunciato del tutto, era di scrivere un'opera dilatabile all'infinito, da incrementare cioè anche dopo la stampa con ulteriori supplementi che turassero questo o quel buco d'anni e sviluppassero vicende rimaste interrotte o intraviste solo di scorcio. Pensavo a un romanzo in crescita perpetua, che non toccasse mai la pienezza.<sup>7</sup>

La dissoluzione dei moduli narrativi di tipo naturalista («Una delle ragioni per cui non ho pubblicato nulla per anni è stata l'invasione della cultura neorealista, rispetto al tessuto della quale mi sentivo così diverso»)<sup>8</sup> è in entrambi i romanzi prodotta dalla variabilità del punto di vista. Qui però il continuo mutamento della distanza focale, alternando i campi visivi, modella la costruzione del testo su un montaggio cinematografico, contrapponendo le inquadrature (ovvero le sequenze).

Con *Calende greche* Bufalino porta a estrema tensione ciò che aveva già sperimentato, sia pure sotto altra forma, in *Argo il cieco*, dove l'autore/narratore/operatore avvicina o allontana da sé ora l'oggetto ora il soggetto, a uso di un unico lettore/spettatore. Frattanto i lettori sono cresciuti di numero (i 99 cui si concede l'edizione privata; i più abbondanti fruitori di quella pubblica) e invitati a una 'ginnastica visiva' che nasce dal multiprospettivismo dell'opera.

È questa una capacità tipica, direi quasi esclusiva, del cinema e inaccessibile a chi è vissuto prima della sua invenzione. Si tratta cioè di vedere le cose ora con gli occhi del protagonista (*io*), ora con quelli della macchina da presa (*egli*), ora infine con quelli di altri personaggi (*tu*). Da questa «gestione illimitata dei punti di vista» derivano al cinema e, in questo caso al narratore uno e trino di *Calende*, un'onnipotenza ben maggiore rispetto a quella che gli accrediterebbe una focalizzazione di grado zero, ma anche una coscienza tutta novecentesca di quanto soggettività e oggettività,

---

<sup>6</sup> Dalle considerazioni sviluppate intorno alla *Postilla* '90, che del romanzo dichiara la forma dei «frammenti» e l'intenzione degli «annali», e rifacendosi alle preziose dichiarazioni rilasciate da Bufalino a Massimo Onofri (cfr. nota successiva), Giuseppe Traina perviene al felice confronto tra le intenzioni del comisano («l'ambizione di fare del libro non concluso quasi un organismo vivente») e «l'utopia mallarméana del *Livre*» (G. TRAINA, *Introduzione* a G. BUFALINO, *Calende greche*, cit., p. VIII).

<sup>7</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 29.

<sup>8</sup> *Bufalino tra Sparta e Sibari*, cit., p. 103.



così potenziate, siano «rese problematiche e confuse nella loro pretesa di costituire distinzioni nette: così il cinema va al di là della Soggettività e dell'Oggettività, o contemporaneamente di entrambe».<sup>9</sup>

Il romanzo infatti oscilla tra biografia e autobiografia («Protagonista del libro è un uomo che per metà potrei essere io. In fondo tutte le esistenze si assomigliano»),<sup>10</sup> ma la scrittura al presente sembra talora farne un diario. A contraddire le une e l'altro è un'evidente insofferenza per le forme chiuse e codificate. Così in *Calende greche* accade di imbattersi ora nella «narrazione pura», ora in «inserti poetici», ora nell'«aforisma» o nell'«azione teatrale».<sup>11</sup> Il genere autobiografico, se di questo si tratta, viene forzato dall'interno, come già era avvenuto e ancora avverrà nella produzione dell'autore: «in ogni mio libro si potrebbe rilevare un'impurità, il germe di un'eresia».<sup>12</sup> Ogni sua opera è un più o meno esplicito *d'après* (*L'uomo invasore*, *Il Guerrin Meschino*) o un rifacimento di generi ampiamente codificati (*Le menzogne della notte*, *Qui pro quo*) o un capiente serbatoio di citazioni (*Diceria dell'untore*, *Argo il cieco*), spesso autosegnalate (*Tommaso e il fotografo cieco*), o di autocitazioni (*Calende greche*). Vi si esprime in ogni caso la volontà di non accettare passivamente i codici espressivi di un genere, o piuttosto di piegarli alle proprie esigenze, travalicandone i limiti e svuotandoli di senso.

#### **IV.2.b Il «Film» di Beckett**

Bufalino non accetta le regole del gioco, le reinventa. E non per «volontaria e consapevole sperimentazione del nuovo, quanto per una disperazione della scrittura e mia, una disperazione altrettanto psicologica che espressiva». A cercare un *analogon* («non un modello, che sarebbe troppo alto»),<sup>13</sup> Bufalino fa il nome di Samuel Beckett.<sup>14</sup> Si ha l'impressione che l'indicazione bufaliniana non sia soltanto un'esemplificazione, viene il sospetto che sia qualcosa di più: un suggerimento. E forse Bufalino non

---

<sup>9</sup> J. CABRERA, *Cine 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (1999), trad. it. *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, trad. di M. Di Sario, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 18.

<sup>10</sup> G. BUFALINO, *Con «Calende greche» Gesualdo Bufalino ritorna in libreria*, intervista di M. Capuano, «Giornale di Sicilia», 8 febbraio 1992.

<sup>11</sup> Cfr. *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., pp. 29-30.

<sup>12</sup> Ivi, p. 30.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ben rappresentata, nella biblioteca bufaliniana, la bibliografia di Beckett: *Murphy*, trad. di F. Quadri, Torino, Einaudi, 1962; *Novelle*, trad. di A. Roffeni, Milano, Garzanti, 1975 (p. con margine sup. piegato); *Teatro*, trad. di C. Fruttero, Milano, Mondadori, 1969; *La trilogia: Molloy*, trad. di P. Carpi de' Resmini (p. con margine sup. piegato), *Malone muore*, *L'innominabile*, trad. di G. Falco, Milano, Mondadori, 1970.

pensava solo al drammaturgo. Decadimento, inutilità, silenzio, fine dell'immaginazione e della letteratura sono alla base degli esperimenti beckettiani, ma lo furono anche di una isolata esperienza cinematografica del 1964-65, in cui Beckett ebbe un ruolo ben maggiore rispetto a quello di sceneggiatore che i titoli di testa gli accreditavano: ad Alan Schneider, chiamato a dirigerlo, furono imposte precise regole di regia e angolazioni di ripresa. Il cortometraggio (22 minuti) si intitolava *Film*, e ne era protagonista Buster Keaton, uno dei più grandi attori del cinema muto. E muto è anche il film di Beckett.

Il personaggio interpretato da Keaton, ripreso sempre di spalle, è Og (nella versione originale O = *Object*), impegnato per tutta la durata del film a rifuggire lo sguardo di Oc (nell'originale E = *Eye*) ovvero la macchina da presa. Og e Oc, Oggetto e Occhio, inseguito e inseguitore, si prestano a ulteriori interpretazioni: *Eye* in inglese è omofono di *I* (Io);<sup>15</sup> quanto a Og, in italiano potrebbe stare per Ognuno. Un altro suggerimento? Intendendo evidenziare la 'qualunqueità' del suo personaggio, Bufalino, nell'intervista rilasciata a Massimo Onofri, dichiara: «si potrebbe pensare, che so io, alla *Leggenda d'Ognuno*, di Hoffmannsthal, il cui protagonista si chiama Ognuno, con la O maiuscola».<sup>16</sup> Ma più universalmente O sta per zero e, uno zero, il personaggio di *Film* vuole esserlo per sé e per gli altri. Vuole disfarsi di se stesso e disfarsi esso stesso. Passa, raggomitolato e veloce, per una strada che percorre sempre rasente il muro; urta passanti che rimangono inorriditi alla sua vista e a quella, invisibile per lo spettatore, di Oc. Poi questo movimento orizzontale si fa verticale: Og sale per le scale di un caseggiato, ha un nuovo e sfuggente incontro/scontro, entra in una stanza; non si accorge, non ancora, che Oc è entrato con lui. Da questo momento in poi, secondo Gilles Deleuze che dedica al film acute pagine interpretative, all'*immagine-azione* che caratterizzava il movimento orizzontale si sostituisce un'*immagine-percezione*. Dentro la stanza la mdp risponde a un doppio regime: «O percepisce (soggettivamente) la stanza, le cose e gli animali che ci sono mentre OC percepisce (oggettivamente) O stesso, la stanza, e il suo contenuto: è la percezione di percezione».<sup>17</sup> Deleuze mescola le abbreviazioni, ma per lui, francese, OC (entrambe maiuscole) sta per *Oeil-Caméra*.

---

<sup>15</sup> Luca Scarlini segnala che *The eye* era il titolo della prima stesura del soggetto di *Film* (cfr. L. SCARLINI, *Lo sguardo selvaggio. Cinema e televisione di Samuel Beckett*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 2001).

<sup>16</sup> Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, cit., p. 29.

<sup>17</sup> G. DELEUZE, *Cinéma I. L'image-mouvement* (1983), trad. it. *Cinema I. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2006<sup>6</sup>, p. 86.

Nella stanza, a questo punto, coabitano due percezioni: quella soggettiva di Og e quella oggettiva della mdp (Oc). La loro riconoscibilità è immediata: sfocata e debole, la prima; definita e netta, la seconda. L'uomo tenta allora di espellere ogni occasione di sguardo soggettivo (animali, specchio, finestra): rimane il suo. Seduto su un dondolo guarda delle vecchie foto che lo ritraggono, le strappa: anche il suo sguardo è annullato, e da questa cancellazione sembra tranquillizzato. Chiude gli occhi. Sennonché, la scomparsa della soggettiva (autopercezione) libera la percezione oggettiva: Oc gli si materializza davanti, può ora esercitare su di lui uno sguardo limpido e frontale. Si legga ancora Deleuze:

[...] la cinepresa OC è il doppio di O, stesso volto, un occhio bendato (visione monoculare [come lo è quella della mdp]), con l'espressione angosciata di O e l'espressione attenta di OC come sola differenza, lo sforzo motorio impotente dell'uno, la superficie sensibile dell'altro. Siamo nel campo della percezione di affezione, la più terrificante, quella che sussiste ancora quando tutte le altre si sono disfatte: è la percezione di sé attraverso se stesso, l'*immagine-afezione*. Si spegnerà, e tutto quanto si fermerà, anche il dondolio della sedia, quando il doppio volto scivolerà nel nulla? È quanto suggerisce la fine, morte, immobilità, nero.<sup>18</sup>

Non essere, scomparire, significa non essere percepiti, ma la perdita di sé e anche e soprattutto perdita della memoria della percezione che Ognuno (con la maiuscola) ha di sé. Per questo Og strappa le 7 foto che scorre anche con commozione. Narrano le fasi e gli affetti importanti della sua vita, una piccola autobiografia per immagini: l'egli infante, fanciullo, ragazzo; l'io giovane (studente) e adulto (marito e padre); l'egli vecchio. La memoria e l'oblio; la perdita della memoria e di sé, della propria identità, che è tutt'uno con la perdita dello sguardo, è il tema costitutivo di questo cortometraggio. Che molto ha da offrire – ed è ciò che tenterò di dimostrare – a una comprensione di quella autobiografia per immagini che è *Calende greche*.

#### ***IV.2.c La clausura***

Spiega Bufalino che «vita immaginaria» del titolo «vuole alludere a giorni non vissuti, o che, seppure siano stati vissuti, lo sono stati in modo diverso, con varianti e deformazioni, che praticamente li rendono giorni di un altro, non miei».<sup>19</sup> Tranne che per il «disinganno» con cui si guarda a questa parabola dell'Uomo, dalla nascita alla morte.

Costante del romanzo è il suo sviluppo per quadri: alcuni sono veri e propri episodi, come il *check-up* cui si sottopone il protagonista o la sua

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 87.

<sup>19</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 29.

iniziazione sessuale; altri invece sono tagli di tempo quotidiano senza marcature o azioni, istantanee di stati d'animo.

La vita, come talvolta accade in letteratura, comincia prima del primo ricordo. Bufalino autobiografo risale addirittura all'esistenza intrauterina (Tristram Shandy risaliva fino al suo determinante concepimento), rappresentata come un'esperienza percettiva (uditiva soprattutto). Poi l'agonia della nascita, «la prima e penultima agonia della sua vita».<sup>20</sup> Raggiunta la luce e fatta esperienza del respiro, comincia per «questo gnomo miserabile e piangente» l'attesa, come in un dramma di Beckett, della Morte: «È nato. Ha cominciato a vivere, ha cominciato a morire».<sup>21</sup> Il sentimento di impotenza, personale e universale, nei confronti della vita ha già iniziato ad agire («ormai siete al mondo, non c'è rimedio!»), dice Hamm in *Finale di partita*. E allora si lasci che questo qualcosa segua il suo corso.

Dopo la nascita, l'infanzia e la pubertà sono le età della fantasticheria. Essa prende però soprattutto forma di una perenne suggestione/trasfigurazione visiva delle apparenze del mondo interno prima (il consueto «cinema» del sogno già nell'infante, ma sono ancora «ombre nere su nero»)<sup>22</sup> e del mondo esterno poi. Nessun confine tra le «fandonie» e i «fatti», tra i «sogni» e le «verità», e mentre il bambino cresce il suo mondo fantastico, da teatrale, si fa sempre più cinematografico: il «teatrino mentale che gli rimescola come fumi nel capo le apparenze della giornata»<sup>23</sup> muta via via in qualcosa di pulviscolare («per entro la catramosa fuligine, egli non una ma cento sagome di nibelunghi vedeva sorgere e sfidarsi nel cielo») o, proustianamente, in una lanterna magica che proietti «sul soffitto le ombre cinesi delle sue dita... un'esistenza polposa di prodi e parole d'oro».<sup>24</sup>

Nell'episodio della soffitta (*Felicità del bambino punito*, già in *L'uomo invaso*) «lo sgombero dei ricordi» viene mutato nella «fiera delle meraviglie».<sup>25</sup> La sensualità infantile sembra soprattutto attinente alla visibilità. Il bambino apprezza soprattutto il prodigio/inganno ottico: il veliero nella bottiglia che insegna la relatività delle leggi della materia (come passa un giocattolo attraverso un orifizio più piccolo di lui?), il binocolo rovesciabile che insegna la relatività delle dimensioni e dei punti di vista (come accade che un oggetto appaia più grande se trguardato per la parte giusta dello strumento ottico e appaia più piccolo se trguardato dalla

---

<sup>20</sup> G. BUFALINO, *Calende greche*, cit., p. 9.

<sup>21</sup> Ivi, p. 10.

<sup>22</sup> Ivi, p. 15.

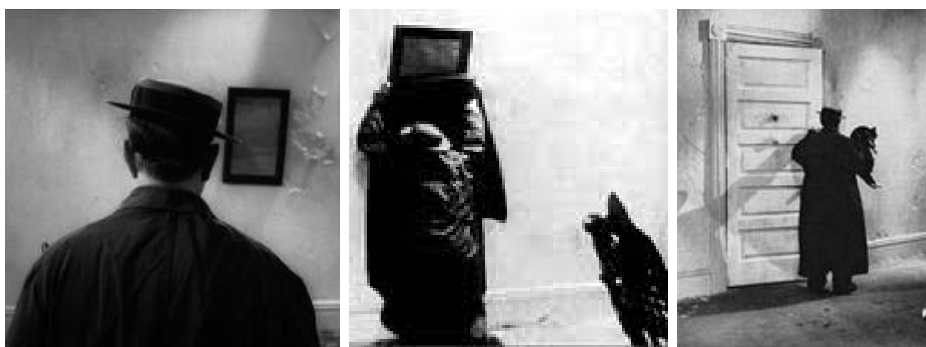
<sup>23</sup> Ivi, p. 23.

<sup>24</sup> Ivi, p. 24.

<sup>25</sup> Ivi, p. 25.

parte opposta?). Nel mondo scartato dagli adulti trova posto un antico specchio arrugginito: il bambino ne è turbato come quando, ancora nella culla, ancor prima della fase dello specchio (che Lacan data dai sei mesi), aveva paura dell'immagine di sé riflessa. Ora, preadolescente, compie allo specchio le prime esplorazioni del proprio corpo, fino a scoprirne la sessualità. Davanti alla propria immagine riflessa il bambino si chiama («si ribattezza»), e per la prima volta il lettore sente/legge il suo nome: Dino. «*Esse est percipi*», predicava l'empirismo di Gorge Berkeley, ma è questa anche l'idea guida alla base del cortometraggio di Beckett: «Essere è essere percepiti». Og tenta di sfuggire all'osservazione altrui e propria; analogamente qui il turbamento del bambino viene dal percepirsi, dalla visualità esclusiva della scoperta, che non comporta dapprima altre implicazioni sensoriali. Spaventato, «butta sullo specchio una pezza di stoffa a fiori e gli pare, accecandolo, d'essersi ucciso»,<sup>26</sup> cancellato.

Chiuso nella sua stanza, anche il personaggio beckettiano, acceca ogni fonte di sguardo: espelle gli animali (un gatto e un cane); oscura la finestra; copre la gabbia del pappagallo e la boccia del pesce, copre lo specchio.



Ma Dino «torna allo specchio, lo riporta alla luce»: il proprio sesso deve sembrargli 'osceno' proprio perché 'visto' come in una scena, magari secondo l'etimologia fantasiosa proposta da Carmelo Bene, «fuori scena» (che non va rappresentato). Poi, l'orgasmo autoerotico è un'esplosione tutta visiva:

È lui, o chi altri, che ha tolto il lucchetto? O come sono entrati tanti sciami di re magi, giocolieri, musicanti? Crepitano salamandre in un braciere di vampe, esitano su una cresta in bilico ricci di spuma, poi traboccano, piombano in tondo nel gorgo. L'allodola levata a volo già non si vede più...

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 26.

Ora sette fanciulle da Saba gli portano l'Orsa Maggiore. Con loro Arlecchino, a dosso di mula, chitarre, conchiglie, un ventaglio...<sup>27</sup>

Dopo il bambino, il ragazzo, lo studente. Altre fantasticherie tutte visive vengono consumate nell'erotismo dell'ora canicolare, nella quale si attende una ninfa fluviale in riva all'Ippari. A quelle fantasie si sostituiranno, solo a «cento passi», le prostitute del bordello paesano.

Ed ecco, dopo quel «secondo battesimo», l'io; e l'attesa della guerra, che accorcia il tempo e lancia presagi («mi girano in mente ipotesi di futuro veridiche come ricordi...»). Lo studente (ora io narrante) tenta di smemorarsi, complice la letteratura (la vaghezza di un Canto di Leopardi) e il cinema (Jean Gabin in *Quai des brumes*):

Sempre più spesso m'accade di confondere le fantasie dei sogni con le menzogne del giorno. Né v'è libro o pellicola in cui, leggendo o mirando, io non m'immedesimo fuori d'ogni grammatica, da smemorato e sonnambulo.<sup>28</sup>

Mentre la guerra preme e la paura diventa compagna con cui dividere un posto al cinema:

E ci accompagna al cinema, la paura, al Cine Mirone, alla Sala Famiglia, mentre contiamo la lira, spicciolo dopo spicciolo, sul supporto di marmo, davanti agli occhi bistrati della cassiera Clarice...<sup>29</sup>

Finché, raccontata con le immagini rubate a un film del '56 (*The Battle of the River Plate*), arriva la guerra: «Oltremare, chissà a che cosa pensa a quest'ora, se a sua madre o a Zarah Leander o alla morte, il guardiamarina Hans Enne Enne, dal suo posto di vedetta, sulla corazzata Von Spee...».<sup>30</sup> Si tratta, come spesso accade nell'opera bufaliniana, di una versione mediatizzata della *screen memory* freudiana, secondo la quale il soggetto agisce in maniera censoria sui ricordi sostituendone alcune parti con immagini tratte da film o da altro materiale audiovisivo e convincendosi della veridicità autobiografica del proprio racconto («“I saw at the cinema” would become simply “I saw”»).<sup>31</sup>

Sicché, con altra forma di censura, l'insensatezza della guerra può essere raccontata come una pantomima, una di quelle viste tante volte da ragazzo «svolgersi sul telone d'una comica muta: di Buster Keaton che scappa solo e

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 27.

<sup>28</sup> Ivi, p. 57.

<sup>29</sup> Ivi, p. 60.

<sup>30</sup> Ivi, p. 61.

<sup>31</sup> V. BURGIN, *The Remembered Film*, London, Reaktion Books, 2004, p. 68.

dietro gli pullula un milione di poliziotti».<sup>32</sup> L'immagine dell'attore-icona del cinema muto compare così per la prima volta nel romanzo, e non sarà l'ultima. Offre qui l'occasione per una rapida identificazione: «'Io sono solo, loro sono tutti', non ricordo chi, ma qualcuno l'ha scritto, ed è il caso mio, vostro, universale».<sup>33</sup> Di Ognuno. Naturalmente Bufalino si diverte a fingersi distratto e poco interessato alla citazione che prodiga con sprezzatura, ma la 'memoria' dostoevskiana gli serve per ribadire l'universalità di una condizione incolore, cinerea e piovosa come «il colore dei vecchi film», che ora diventa tutt'uno con «il colore dei ricordi». Se così è, se il rapporto dell'uomo col mondo si è perduto, anche una grande star del cinema come Keaton può diventare il simbolo di un'umanità in fuga da se stessa. Beckett, come s'è detto, quel ruolo glielo fece interpretare, sempre in bianco e nero, sempre muto, sempre in fuga, ora verso l'annichilimento. Quanto a *Calende greche*, l'impressione che si ricava rispetto all'esperienza della guerra e del sanatorio è che il protagonista abbia del cinema una percezione ludica e smemorante prima, malinconica e rammemorante (di un futuro precocemente passato) dopo. Il tema del cinema come memoria prepara l'altro, corrispondente, della scrittura come oblio. Con questo motivo il narratore si congeda dalla giovinezza: il tempo della scrittura è quello della maturità. E di una nuova clausura, ora nella casa di villeggiatura.

In questa condizione di «vacanza e castigo» porta con sé provviste, «dieci quaderni bianchi, due vocabolari»: <sup>34</sup> «Ti congedo, dunque, memoria; da oggi chiudo il tuo cinema e lo converto in museo». <sup>35</sup> Scrivere il ricordo significa pietrificarlo, impedirgli la libera dinamica per cui si contamina con il falso ricordo e con la libera fantasticazione. Un ricordo scritto è un ricordo per sempre: rovello caratteristico dell'autobiografo che teme la trascrizione della sua vita perché la chiude, la rende immutabile. È per questo motivo che l'autore costruisce un'architettura aperta, per poterla dilatare, tappare i buchi. Resta il fatto però che, anche così, il ricordo scritto assume l'aspetto di un'istantanea: una serie di immagini che ricostruisce la vita, ma la cristallizza.

Anche Og porta qualcosa con sé nella sua stanza-prigione: sono, si diceva, sette fotografie. Le scorre, qualcuna la sfiora per accarezzarne una cara figura, poi le distrugge ad una ad una in senso inverso rispetto al dipanarsi della vita. Come in una visione alla moviola Og cancella a ritroso i

---

<sup>32</sup> G. BUFALINO, *Calende greche*, cit., p. 68.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 110.

suoi ricordi, dal più recente al più antico (la foto della sua infanzia è la più difficile da strappare: la percezione più tenace).



La scrittura, d'altronde, da Platone in poi, è lo strumento dell'oblio: chi scrive dimentica. E allora il cinema è la memoria, la scrittura è l'oblio. L'opposizione cinema/museo, centrata sulla polarizzazione negativa-immobilizzante del museo e positiva-mobile del cinema, identifica proprio in quest'ultimo il nesso memoria/fantasticazione. Si dovrebbe pensare che Bufalino assegni allo stile e alle distorsioni lo statuto della *scrittura* autobiografica, ma anche all'importazione delle tecniche della *visione* cinematografica, il compito di aggirare l'ossificazione (museificazione) dei ricordi e conservarne la fecondità. E forse, che la data del 1963 apposta a questo capitolo indichi la datazione di una prima stesura più tarda di *Diceria dell'untore* rispetto agli anni '50 solitamente dichiarati.

La scrittura come pratica narcisistica, d'altronde, implica un'istanza distruttivo-masochistica: «scrivo altrettanto per amore di me che per una urgente, astiosa, travestita volontà di distruggermi». Lo scrittore-narciso è un «provinciale Don Giovanni» che seduce se stesso, unico destinatario della scrittura: «E com'è che ogni pagina mi emoziona assai più nell'atto in cui la travaglio anziché [sic] quando dopo infiniti strazi m'illudo di licenziarla perfetta?». Lo scrittore fa coppia con se medesimo, travagliato da un'«ibrida vocazione al grido e al silenzio».<sup>36</sup> È insieme Oc e Og, il percipiente e il percepito.

Con il tema/dilemma della memoria e dell'identità torna per la terza volta il motivo della clausura. Prigioniero nella scuola in cui insegna, Dino si interroga: «Dio mio, che ho fatto della mia vita?». E pare, la sua, la disperazione di Og. La realazione intertesemiotica che il romanzo stabilisce con il cortometraggio di Beckett sembrerebbe a questo punto infittirsi. L'episodio è siglato 1967, con una data cioè congruente con le date di

---

<sup>36</sup> Cfr. per questa e per le citazioni che la precedono *ivi*, p. 115.



diffusione del cortometraggio in Italia: presentato al Festival di Venezia nel 1965, *Film* ottiene un Diploma di Merito e nel 1966 riceve molti premi e diplomi in vari festival cinematografici. Ma si torni a *Calende* e al breve passo in cui il narratore, passando in rassegna le insufficienze della sua vita, sembra descrivere l'ambientazione della prima parte del cortometraggio: «Cammino fra mura grigie, il ritaglio di cielo sulla mia testa ha un colore di piombo sporco, pare una lunga tegola nera, cieca di sole. Se guardo avanti, credo sì d'intravedere un fondale, il rettangolo d'un approdo».<sup>37</sup>

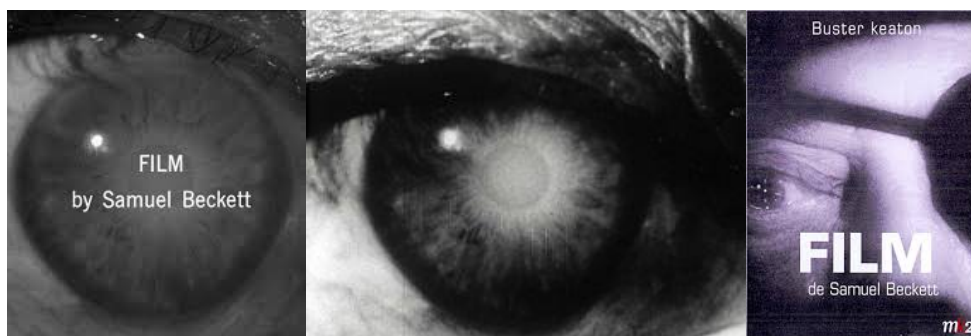


Il dramma dello scrittore, il suo male, è di non potere contenere dentro di sé tutte le coscienze e le memorie del mondo, e le esperienze «di chiunque abbia mai detto davanti a uno specchio Io, I, Ich, Moi... ».<sup>38</sup> Si è già ricordato come il titolo originario del cortometraggio beckettiano fosse *Eye* e quanto quel titolo contenesse un più o meno esplicito riferimento al tema dell'identità, certamente presente nel film. Degna di maggiore attenzione mi pare invece la metafora scientifica (ottica) che lo scrittore usa per indicare la parzialità-insufficienza dell'io (sospettosamente indicato con due lettere dell'alfabeto): il rammarico del fatto «che perfino dell'unico nel quale carnalmente convivo, di questo XY ch'io sono, e di ciò che son stato e sarò, non resti altro che una schiuma di bolle d'aria, una scia di scotomi in subbuglio sotto la palpebra spenta».<sup>39</sup> In oftalmologia *scotoma* è «Difetto lacunare del campo visivo relativo a un'area più o meno estesa, dovuto a lesione delle vie ottiche»; dal gr. *skotos* 'oscurità'. Quindi l'identità (e la ricostruzione d'identità: memoria autobiografia scrittura) è costruita intorno a punti oscuri, a vuoti, della memoria e del senso. Conta soprattutto, ai miei fini, il carattere visuale di questa metafora dell'identità, che trova un corrispondente in Beckett.

<sup>37</sup> Ivi, p. 122.

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> *Ibidem.*



Quella dell'occhio è ovviamente un'immagine piuttosto insistita in *Film*. Sullo sfondo di un occhio scivolano infatti i titoli di testa; su un'occhio, talvolta accecato dalla sua palpebra come un otturatore, scorrono i primi 20 secondi della pellicola; infine, terrorizzato dall'occhio vitreo e acquoso («schiuma di bolle d'aria»?) di Oc che lo fissa per lunghi 10 secondi, Og si copre gli occhi con le mani, acceca l'unico suo visore non ancora oscurato dalla benda. Non percepisce più; non è più percepito. Il dondolo sul quale era seduto si arresta.



Così com'era cominciato il film finisce. Troppo facilmente si potrebbe dire che anche *Calende* fa compiere al suo protagonista lo stesso viaggio chiaro e circolare. Espulso dal corpo materno per venire alla vita, Io-tu-egli finisce prima espellendo da sé la vita ingoiata (il vomito «di nero pattume»), poi lui stesso espulso dalla vita: «Per un residuo d'istinto prova ancora a voltarsi indietro verso la sala dove un dito di luce resiste. Prova, ma è troppo tardi, un cappuccio gli cala sul capo e lo acceca». <sup>40</sup> La luce verso la quale aveva spinto al momento della nascita lo sospinge ora verso il buio.

Sennonché, sembra adesso che sia la morte di Dino a gettare lumi sul cortometraggio di Beckett. In fondo quella di Og, condotta sul filo della

<sup>40</sup> Ivi, p. 191.

percezione ottica e visiva, altro non era se non un'agonia, consumata anch'essa in due fasi: l'espulsione del mondo da sé, ottenuta con l'oscuramento di tutto ciò che lo fa Oggetto percepito; l'espulsione di sé dal mondo nel momento in cui non lo si percepisce più (il cappuccio per Dino, le mani per Og). Sul piano della percezione però si consuma una piccola aporia, almeno nel caso del romanzo bufaliniano: in *Film* la mdp è testimone unica della morte di Og, ma parziale della sua agonia (la percezione sfocata del personaggio si mescola e completa quella di Oc); il narratore di *Calende* invece, come aveva descritto la nascita, ricordo impossibile dell'autobiografo, ora narra la morte con una sua cronaca altrettanto impossibile. D'altra parte, occorre non dimenticare «che *Calende* è un'autobiografia per modo di dire».<sup>41</sup>

La conclusione, però, è affidata in entrambi i testi a un'*immagine-affezione*: un primo piano coperto (schermato, incappucciato), che denuncia l'entropia della vita. In uno degli ultimi capitoli del romanzo, dopo un «E ora?» che assomiglia tanto ai futuri «E con ciò?» di Tommaso Mulè, Bufalino spiega l'assurda coazione a ripetere che è la vita con una metafora, attinta guarda caso alla memoria del cinema muto: «Entrerai nella porta girevole, vincendo appena l'impulso di rimanerci per sempre, a rincorrere te stesso, in un mulinello da comica muta, tu Keaton, tu Ridolini, tu Monsieur Hulot...».<sup>42</sup> Triste clownesco imperturbabile, il ritratto dell'artista finisce quasi sempre per essere quello di un saltimbanco; ma pur sempre un saltimbanco da cinema. Alla settima arte ovvero alla decima musa il narratore che dice «tu» ruba l'immaginazione della morte: che avvenga almeno serbandolo un nome, come il personaggio di Welles che affida il suo mistero al soffio di tre sillabe (*Ro-se-bud*).<sup>43</sup> E il narratore che dice «egli» chiede a Méliès l'immagine giusta per i visi incerti e aerei che abitano e disabitano ormai i suoi ricordi.<sup>44</sup>

La memoria infine funziona ancora come cinema, ma meglio sarebbe dire che la vita offre uno spettacolo, e che ogni spettacolo è per Bufalino cinema. Cioè esperienza del guardare protetti, covati, abbracciati, dal buio di una sala: guardare il mondo restando dentro un grembo. Magari il grembo dell'infelicità.<sup>45</sup> Infatti in *Consuntivo*, penultimo capitolo del romanzo, si legge:

---

<sup>41</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 30.

<sup>42</sup> G. BUFALINO, *Calende greche*, cit., p. 168.

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, p. 186.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, p. 187-188.

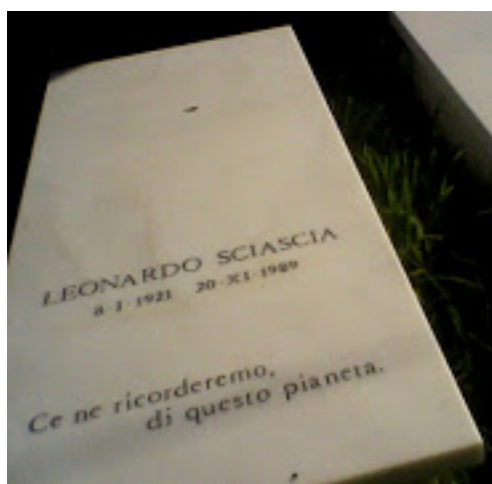
<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, p. 177.

Oh, sì, te ne innamorasti del cinema del mondo, ma credi d'averne veramente inteso le misteriose notizie? E come avrebbe potuto, questo ciclo infallibile di caldi e geli, come avrebbe potuto, questa grammatica degli spazi, accordarsi coi tuoi errori più romanzeschi, come le care extrasistole del tuo cuore?...

Il «cinema del mondo» aveva fatto innamorare anche l'amico caro, scomparso nel 1989 (ma *Consuntivo* è datato 1988), che per la sua tomba aveva voluto, appena ma significativamente modificata, una frase di Villier de l'Isle-Adam: «Ce ne ricorderemo di questo maestro». A essa Bufalino apporta l'ulteriore variazione di una prima persona, che pare idealmente ripristinare il «maestro» dell'originale»:

«Me ne ricorderò, di questo pianeta!»... Tali parole estreme vi commossero, te e il tuo amico. Ora lui ha sperimentato, tu fra poco sperimenterai, che nessun motto ricorda più niente, la storia e la terra tutta con noi perirà.<sup>46</sup>

L'amico era Leonardo Sciascia. Sulla sua tomba Gesualdo Bufalino volle per sé «hic situs, luce finitā».



---

<sup>46</sup> Ivi, p. 178.

### IV.3. Ombre di legno

*Lento re, sghembo alfiere, roccaforte  
dritta, dama spietata, astuto fante,  
sul bianco e nero del chiuso quadrante  
cercano e danno il colpo del più forte.*

*Non sanno che, ministra della sorte,  
veglia una mano su ogni loro istante;  
non sanno che un rigore di diamante  
sceglie gli arbitri della loro morte.*

*Pur quella stessa mano è prigioniera  
(Omar lo attesta) di un'altra scacchiera  
diurna e notturna, nera e solatia.*

*Dio il giocatore, questi il pezzo preme.  
Che altro dio dietro Dio ordisce insieme  
polvere e tempo, sogno ed agonia?*

Jorge Luis Borges  
(trad. di G. Bufalino, 1966)

#### ***IV.3.a L'ipnosi del cinema***

Già a una prima impressione di lettura *Shah Mat* si rivela un romanzo decisamente in bianco e nero. Sarà per via della dicromia della scena: il protagonista, José Raúl Capablanca è un campione di scacchi e le sessantaquattro case della sua scacchiera sono la sua casa. Sarà per quell'unica nera notte che ci rimane di un romanzo interrotto, e per le bianche giornate dei ricordi che a tratti la lacerano con il chiarore del cielo natale (il Giorno dei Magi, el Día de los Reyes, il giorno di Nuestra Señora de la Merced...). Sarà per qualche riferimento alle pellicole mute o al buio di una sala cinematografica in cui si diffonde, a sequenze alternate, il chiarore di una pellicola in technicolor. Sarà infine per uno spazio (New York) e un tempo (7 marzo 1942) così strettamente legati alle immagini in bianco e nero di registi come Capra, Lubitsch, Cukor, Sturges, Ford, Wilder, Curtiz, da rendere impossibile una 'lettura a colori' del romanzo (a tratti un noir), che nel 1996 Gesualdo Bufalino è costretto a lasciare incompiuto per altri improrogabili impegni: la sera del 14 giugno muore in un incidente stradale.

Dieci anni dopo, nella sua costante opera di divulgazione dell'opera del conterraneo, Nunzio Zago ha pubblicato i 29 fogli dattiloscritti che la

signora Bufalino gli ha offerto raccolti in due capitoli, forse già predisposti per una loro anticipata pubblicazione sulla carta stampata.<sup>1</sup>

Già altre volte lo scrittore di Comiso era intervenuto con argomenti scacchistici in molti dei suoi elzeviri raccolti in *Cere perse* e *Saldi d'autunno: Lo scacco matto*, sul giocatore di «mosse impossibili» Paul Morphy;<sup>2</sup> *L'anima russa e gli scacchi*, ma anche *Ombre di legno*, dove, sulla scorta del Murphy protagonista dell'omonimo romanzo di Beckett (Bufalino ipotizza, e non solo per omofonia, un possibile omaggio allo scacchista americano), più insistita è «l'assunzione degli scacchi a metafora della storia e dei suoi andirivieni insensati».<sup>3</sup> E c'è poi un episodio, raccontato in *Cere perse*, di un'altra sera del '42, in un caffè di Comiso, quando un tenente tedesco in libera uscita sfidò a scacchi un ventiduenne che gli diede Shah Mat.<sup>4</sup>

Ma altre ombre si mescolano e s'intersecano ai burattini di bosso spinti da una parte all'altra del loro *ring* e teatro, quelle dei tanti spingitori di legni, presi dall'«ossessione di sconfiggere con una formula il caso».<sup>5</sup> Morphy, Lasker, Nimzovič, Kasparov, Alechin, Fischer, e naturalmente Capablanca, sono tutti giocatori prigionieri «di un'altra scacchiera – scrive Borges – di nere notti e di bianche giornate»,<sup>6</sup> prigionieri di un gioco che mima, o forse è, la vita stessa. Ed è sempre Borges che, tra parentesi, dichiara la sua fonte: «(Omar afferma)»,<sup>7</sup> scrive. Bufalino ha tradotto quei versi nel 1966 e, insieme ad altri materiali, con il titolo di *Esercizi di traduzione*, li pubblica nell'edizione Einaudi del 1989 (succeduta a quella

---

<sup>1</sup> Lo deduce Nunzio Zago dalla sostanziale e insolita pulizia del dattiloscritto, che lo studioso attribuisce a intenzioni simili a quelle che avevano portato alla pubblicazione dei primi due capitoli di *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* su «La Stampa» del 3 settembre 1995 (cfr. N. ZAGO, *Qualcuno bussa alla porta. Capablanca e Bufalino*, in G. BUFALINO, *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca*, a c. di N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, non venale, p. 93, n. 18; ora in ID., *Opere*, II (1989-1996), a c. di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007). Citerò d'ora in avanti dall'edizione del 2006.

<sup>2</sup> G. BUFALINO, *Lo scacco matto (Il nemico invisibile)*, «Il Giornale», 7 gennaio 1984), in *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985; ora in ID., *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>, pp. 994-998.

<sup>3</sup> G. BUFALINO, *Ombre di legno* («Il Giornale», 1° marzo 1987) e *L'anima russa e gli scacchi (I convitati di ghiaccio)*, «Meridiani», a. II, n. 5, settembre 1989), in *Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, 1990; ora in ID., *Opere*, II, cit., pp. 824-827 e 828-831.

<sup>4</sup> G. BUFALINO, *Notizie da Cruisetown* («Il Giornale», 7 ottobre 1982), in *Cere perse*, cit., p. 885-888.

<sup>5</sup> G. BUFALINO, *Ombre di legno*, cit., p. 827.

<sup>6</sup> J.L. BORGES, *Scacchiera*, in *El hacedor* (1960), trad. it. *L'artefice*; in ID., *Tutte le opere*, a c. di D. Porzio, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984, p. 1181.

<sup>7</sup> *Ibidem*. Continuo a citare dalla traduzione di Domenico Porzio.

dell'82) di *L'amaro miele*.<sup>8</sup> E nello stesso '89 riporta in *Saldi d'autunno* i versi di Omar Khayyam, il poeta e filosofo persiano del XII secolo citato come *auctoritas* da Borges: «Noi siamo dei pezzi da giuoco e il cielo è il giocatore. Giochiamo una partita sulla scacchiera della vita, e ad uno ad uno ce ne torniamo nella cassetta del nulla».<sup>9</sup>

Ombre sono anche i personaggi scacchisti dell'intera produzione narrativa bufaliniana, da *Diceria* a *Tommaso*: voci narranti e non (il Gran Magro e l'io di *Diceria*, il barone delle *Menzogne*, il Medardo di *Qui pro quo*, Tommaso), giocano a scacchi; chi più chi meno, ingaggiano partite metafisiche con avversari muti. Dove l'autore enumera mosse (l'automatto, lo scacco perpetuo, lo stallo, il matto affogato...), dimostrando competenza di teorie e di tecniche, che altri scrittori (da Stefan Zweig a Borges, da Roussel a Nabokov, da Beckett a Dürrenmatt) avevano assunto a metafora della condizione esistenziale dell'uomo.<sup>10</sup> «Hai letto», chiede l'io narrante di *Diceria* al Gran Magro, «la storia dello scacchista che non perde mai e sta nascosto in una macchina? Ecco, a volte mi pare che qualcuno giochi con me alla stessa maniera, con occhi che scintillano dietro un morione di ferro».<sup>11</sup>



Raymond Bernard, *Le joueur d'échecs* (1927), con Charles Dullin



Jean Dréville, *Le joueur d'échecs* (Scacco alla regina, 1938), con Conrad Veidt

<sup>8</sup> G. BUFALINO, *La scacchiera*, in *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 165-166.

<sup>9</sup> G. BUFALINO, *L'anima russa e gli scacchi*, cit., p. 828.

<sup>10</sup> Per un approfondimento di questi temi rimando a N. ZAGO, *Qualcuno bussava alla porta. Capablanca e Bufalino*, cit., pp. 73-75 e a G. CECCUTTI, *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto 2004, pp. 103-107.

<sup>11</sup> G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1981; ora in ID., *Opere*, I, cit., p. 16.

Soggetto troppo allettante per non diventare materiale da cinema, quello scacchistico ha trovato immagini e interpreti che sicuramente hanno segnato la memoria cinefila di Gesualdo Bufalino. Non ultime le vicende dello pseudo-automa detto il Turco inventato dal barone von Kempelen nel 1769, passate per ben tre volte sul grande schermo.<sup>12</sup> Della seconda versione, quella sonora del 1938, vorrei ricordare la presenza di Conrad Veidt nel ruolo di von Kempelen. Celebre per l'interpretazione di Cesare in *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920), l'attore è tra quelli indicati da Bufalino per la 'visualizzazione' di Nisticò in *Qui pro quo*.

Così come l'Automa scacchista, anche Capablanca (noto peraltro come «il robot degli scacchi»)<sup>13</sup> è stato personaggio al cinema, in un film del 1987 di Manuel Herrera che dal nome dello scacchista prende il titolo. Non un'autobiografia, ma un episodio della vita del campione: l'innamoramento per una ballerina russa conosciuta dal cubano durante il torneo moscovita del 1925. Difficile dire se lo scrittore siciliano abbia potuto vedere il film, trattandosi di una produzione russo-cubana, che probabilmente ha avuto una scarsa se non nessuna distribuzione in Italia. Più interessante e sicuramente visionato dal nostro autore, se non da occasionale spettatore certamente da raffinato *cinéphile* e da appassionato *joueur d'échecs*, è invece *La febbre degli scacchi* di Vsevolod Pudovkin. Di questo piccolo gioiello del cinema muto, girato nella Mosca del 1925, quando il torneo imperversava per le strade e tra gli abitanti della città, era personaggio e interprete di se stesso l'allora campione del mondo José Raúl Capablanca.

---

<sup>12</sup> I primi due film, entrambi intitolati *Le joueur d'échecs* (di Raymond Bernard quello del 1927 e di Jean Dréville quello del '38), sono basati sull'eccentrica invenzione del barone von Kempelen, un automa giocatore di scacchi capace di battere tutti gli avversari umani, e sulla fuga dentro di esso del nobile polacco Boleslas Vorowski, ricercato dai Russi. Il terzo, *Le joueur d'échecs de Maelzel* (1981) di Jean Louis Buñuel, è ispirato all'omonimo racconto di Edgar Allan Poe sull'automa scacchistico e le sue esibizioni in tutta Europa dopo che i figli di Kempelen vendettero il Turco a Johann Maelzel (l'inventore del metronomo), presentatore degli spettacoli di cui riferisce anche Sir David Brewster nelle sue *Lettere sulla Magia Naturale*.

<sup>13</sup> R. FINE, *The Psychology of the Chess Player* (1967), trad. it. *La psicologia del giocatore di scacchi*, Milano, Adelphi, 1976<sup>7</sup>, p. 42.





Le immagini qui sopra proposte riproducono, l'una (una fotografia), un momento del torneo internazionale di Mosca del 1925 (i due contendenti sono Capablanca e Lasker, cui il campione cubano aveva sottratto il titolo mondiale nel 1921); l'altra (un fotogramma), un primo piano di Capablanca nel film di Pudovkin. La sequenza descrive il momento in cui una donna, in preda alla disperazione che le procura un fidanzato troppo preso dagli scacchi per ricordare il loro matrimonio, si imbatte, senza sapere chi sia, in Capablanca: «A causa degli scacchi, io detesto il mondo intero», gli dice. E lui: «Capisco... In compagnia di una bella donna, io detesto anche gli scacchi». La ragazza pare rianimarsi: «Alla fine ho trovato un nemico degli scacchi! Raccontatemi come siete scampato alla febbre degli scacchi». Non sa che quell'uomo è il campione in carica del gioco che lei, unica a quanto pare in tutta la città, detesta. Salgono su un'automobile (forse una ZIL), e da lì comincia probabilmente il racconto di Capablanca, ma anche il contagio, l'educazione al gioco della donna. Ritrovatisi al torneo, i due fidanzati si riconciliano: «Amore, facciamo una partita alla siciliana?». È l'inizio di un matrimonio scacchistico.

Quel racconto, cominciato sul grande schermo dentro una limousine russa, José Raúl Capablanca lo riprende dopo diciassette anni dentro l'incompleto romanzo in bianco e nero di un autore siciliano. Nell'ultima notte della sua vita Bufalino gli fa ripercorrere le tappe salienti della sua parabola umana e professionale; e riferisce anche di un russo che, volendo rimarcare quanto esclusiva fosse per il suo popolo quella passione, narra dell'«amico Tolstói, quando a Sebastopoli», similmente all'invasato fidanzato messo in scena da Pudovkin, «troppo preso da una partita, tardò a raggiungere la sua batteria e ne fu duramente punito».<sup>14</sup>

Stavolta però l'autore toglie al suo personaggio la capacità di dire «Io». E lo fa senza infingimenti, senza le interruzioni di un altro Io che guarda da un tempo 'altro' rispetto a quello del racconto, come aveva fatto in *Argo il*

---

<sup>14</sup> BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 54.

*cieco*; senza l'alternanza di quegli altri Io che focalizzano dalla distanza dei Tu e degli Egli, disseminati per *Calende greche*. Ora a prendere la parola è un narratore onnisciente che dall'alto della sua focalizzazione agisce da dio e ci mostra ciò che il personaggio fa, dice, pensa, ricorda. Insomma, il racconto, che finora la sua produzione ha presentato come un fatto gestito dall'interno, viene ora affidato a un regista che usa tutte le modalità di ripresa che la tecnica cinematografica gli mette a disposizione.

Si cominci allora da quell'immagine di sé allo specchio nell'hotel newyorkese in cui una sera, in attesa dell'ascensore, Capablanca si indaga. Introdotta da una ripresa in profondità di campo, in cui il soggetto non si accorge «della cameriera negra, ginocchioni laggiù con mastello e strofinacci»,<sup>15</sup> anche lei troppo stanca per curarsi di lui, il personaggio si riflette e riflette:

L'ascensore segnava «occupato» da un pezzo. Ne approfittò per guardarsi nello specchio del corridoio, uno di quegli specchi incorniciati di foglie d'oro, alti dal pavimento al soffitto, che in certi grandi alberghi dissimulano gl'ingressi e frastornano i clienti novizi. Ciò che vide non gli piacque: una faccia lunga, larga, voluminosa, dove le borse degli occhi, le ventole delle orecchie, la tracotanza degli zigomi e del naso, incombenti su labbra ghiotte e crudeli, parevano sbozzati da uno scalpello malevolo.

Un gran brutto *ritratto*, si disse. Fin troppo indiscreto nel denunziare una precoce vecchiezza e i guasti della salute.<sup>16</sup>

L'immagine allo specchio è un «ritratto»: la descrizione, ma direi più propriamente l'inquadratura che se ne ricava, produce uno slittamento da immagine riflessa a immagine prodotta. È infatti una semi-soggettiva con la quale il narratore 'riprende' il suo personaggio e lo specchio che lo riflette. Tuttavia il passaggio dal rispecchiamento alla rappresentazione, dalla realtà alla finzione, dalla vista alla visione, è solo un primo slittamento. Ne segue un successivo, che permette la sostituzione dell'immagine presente con l'immagine passata: un'immagine fotografica ma in quel momento assente, recuperata nell'immaginazione, una rappresentazione al quadrato, se la fotografia è in qualche modo rappresentazione. Quindi l'opposizione è ternaria e progressiva: immagine reale/riflessa/rappresentata. Ed è un'opposizione che il linguaggio filmico facilmente ottiene con l'uso della dissolvenza incrociata, o con un facile battito di ciglia (il montaggio per Godard): «D'istinto strinse le palpebre e con una correzione veloce

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 5.

<sup>16</sup> Ivi, p. 6 (corsivo mio).

sovrappose a quelle deformità l'immagine giovinetta che si portava dietro in più copie, da distribuire nei dopopartita ai collezionisti d'autografi». <sup>17</sup>



Il procedimento del resto è abbastanza noto a Bufalino. Ne aveva già fatto esperienza nelle peregrinazioni che la «diabolica virtù» della televisione, complice il suo telecomando, gli consentiva: «recuperi multipli [...], diacronici e sincronici insieme». Così gli avveniva «di cogliere, nel giro di pochi istanti, prima dietro i vetri piovosi d'una finestra da primo amore la faccia acerba, lacrimosa, emozionante di Katherine Hepburn fanciulla; e di ritrovarla quindi sul canale attiguo, impervia di spigoli sessantenni, nella *Pazza di Chaillot*». <sup>18</sup> Che si rimanga seduti sul divano di casa davanti allo schermo televisivo o in piedi di fronte a uno specchio, il cinema, sogno e memoria, fornisce le tecniche di manipolazione del tempo, suscitatrici di meraviglia e spavento cui non sfugge nessuno, neanche lo spettatore.

Sull'asse specchio-fotografia-cinema si colloca un interessante esempio proposto da Dario Tomasi in merito a una particolare tipologia di «specchio», che lo studioso chiama «autoriflessivo». Tomasi propone una breve scena tratta da *Le petit soldat* (1960) di Jean-Luc Godard, in cui mentre il personaggio femminile (Veronica) si specchia, quello maschile (Bruno) la invita a parlare di sé, della sua infanzia, del suo passato; e intanto scatta ripetutamente delle foto, e le giustifica: «Quando si fotografa un viso, si fotografa l'anima che gli sta dietro» o «La fotografia è la verità, e il cinema è la verità 24 volte al secondo». <sup>19</sup> Per quanto la situazione cinematografica sia abbastanza lontana dalla sequenza d'esordio del

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> G. BUFALINO, *Quel «sogno» d'un film* («Il Giornale», 15 gennaio 1985), in *Cere perse*, cit., p. 1000.

<sup>19</sup> D. TOMASI, *Lezioni di regia. Modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, Utet, 2004, p. 305.

romanzo bufaliniano, mi pare tuttavia da segnalare per la richiesta di chi sta dietro l'obiettivo fotografico, come se quel parlare di sé, delle proprie origini, possa in qualche modo lasciare traccia nella pellicola, impressionarla con un'immagine passata del soggetto fotografato, diversa da quella presente davanti e dentro lo specchio.

Anche nella scena romanzesca il conflitto è tra sé (un sé inaccessibile?) e le diverse immagini di sé. Alcune delle quali sono vicarie, sostitutive del reale (presente), desiderabili in quanto rimedio all'entropia. Queste immagini non solo hanno un diverso grado di realtà/rappresentazione, ma si dispongono su piani temporali diversi: «Che singolare vizio-virtù, il suo, di manipolare le sembianze del presente, ora retrocedendolo ai propri principii, ora spostandolo profeticamente in avanti...».<sup>20</sup> Il narratore parla di «terzo occhio», un occhio della *visione*, che gli consente l'immaginazione di situazioni alternative al reale: o perché passati-accaduti, o perché futuri-virtuali. È l'attitudine cognitiva dello scacchista, che più oltre è paragonata a una «veggenza»; ed è, questo «dono di antivedere dietro la fronte», il prezzo da pagare per quella follia che spesso si annida nel «labirinto mentale» degli scacchisti.<sup>21</sup> Anche gli scacchi quindi sono una pratica che attiene al vedere, in particolare all'opposizione vista/visione:

[...] una casa di due stanze era la sua mente, comunicanti attraverso una porta ch'egli apriva e chiudeva a piacere. Talché bastava passare dall'una all'altra per commutare la *vista* in *visione* e viceversa [...]. Molte partite aveva vinto così, proiettando su un doppio *schermo* interiore gli zig zag delle due strategie, la propria e l'altrui, mediante una sorta di *diplopia* prodigiosa che, non solo nei tornei e nelle sfide, ma non gli veniva meno neanche nelle futilità quotidiane.<sup>22</sup>

La stessa permutazione (ma anche con-fusione) di cui parla il narratore è nelle metafore del «doppio schermo» o della «diplopia», per cui si rendono visibili la propria strategia scacchistica e quella dell'avversario. Sono peraltro anche metafore della commutazione reale/fantastico propria della narrazione. Che però il narratore tralascia, preferendo piuttosto moltiplicare le metafore della visione, con un effetto di ridondanza ottenuta attingendo a campi metaforici diversi (cinema, medicina, ecc.): e infatti schermo, diplopia, caleidoscopio, lavagna.

Era come cambiare programma in un *caleidoscopio* col semplice tocco d'un dito, dopo di che, con la stessa evidenza con cui su una misteriosa *lavagna* egli era solito declinare gli sviluppi fantastici di centinaia di mosse, ecco al posto del José

---

<sup>20</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 6.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 7 (corsivi miei).

di oggi, 7 marzo del '42, fulmineamente subentrate, senza bisogno di cavarla dalla saccoccia, la foto con firma del José di vent'anni fa...<sup>23</sup>

Da notare infine che, come immagine di sé, accanto alla fotografia viene introdotta anche la calligrafia. Al pari di quel ritratto da giovane dai capelli ancora corvini e folti, essa traduce ed esibisce l'agilità del corpo e la flessibilità dell'intelligenza di un tempo ormai passato.<sup>24</sup>

Ma ai flashback della visione, capace di pervenire per dissolvenza alle immagini della giovinezza, seguono altrettanto repentinamente i flashforward, le prolessi che anticipano la morte. Ne sono metafore il casellario delle chiavi dell'albergo o le sessantaquattro case della scacchiera (il cimitero-casellario, ogni pezzo in una casella-loculo), il pezzo degli scacchi abbattuto come fosse un cadavere supino nella sua bara.<sup>25</sup> Più che un montaggio intellettuale o analogico, segnalato già per alcune sequenze di *Diceria dell'untore*, v'è qui un gusto direi dadaista del *découpage*, realizzato sulla base di assonanze plastiche e figurative, ma anche surrealista: «quel numero anonimo su una targhetta, appeso fra gli altri del casellario, non figurava un presagio della sua sorte? Di lui croce solitaria in un cimitero di croci, pezzo di scacchi supino in una bara di velluto rosso?...». E se del surrealismo vi si trovano i caratteri di un'esperienza prossima agli stati allucinati in cui si verifica la liberazione delle forze dell'inconscio, dei dadaisti manca il piacere giocoso e talora comico della rappresentazione, per quanto quel re di legno dentro una bara faccia pensare al finale di un cortometraggio del 1924 firmato da Clair e Picabia. Il film era *Entr'acte*, e si ricorderà come, al termine di una scena in puro stile slapstick (il forsennato inseguimento di un carro funebre in fuga), Jean Börlin, danzatore e coreografo svedese nelle vesti di mago, esce da una bara e fa sparire tutti; ma anche lì appariva una partita a scacchi, giocata su una terrazza di Parigi da Marcel Duchamp e Man Ray. In una direzione vagamente surrealista si colloca ovviamente anche il sogno di morte del professor Isaak (Victor Sjöström) ne *Il posto delle fragole* (1957), che se non può appartenere alla memoria cinematografica del personaggio appartiene senz'altro a quella del suo autore.<sup>26</sup>

Il fatto è che gli scacchi sono una pratica ludica che ha per fine una simulazione della morte: l'*inerzia* del re-cadavere, il *nulla* (si ricordi la

---

<sup>23</sup> *Ibidem* (corsivi miei).

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 8: «Perfino la calligrafia di allora, nella sua agile inclinazione, negli svolazzi delle maiuscole, *José Raoul Capablanca y Graupera*, era come se ripetesse la sportiva flessibilità delle membra non meno che le serpentine perfide dell'intelligenza...».

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>26</sup> Cfr. cap. V del presente lavoro.

«cassetta del nulla» di Omar Khayyam) che segue alle passioni. Lo stesso personaggio ricorre nel pensiero alla metafora della partita scacchistica per immaginare la propria lotta con la malattia e con la morte:<sup>27</sup> per il protagonista si tratterà della riduzione del mondo agli scacchi, indotta dall'abitudine e dalla esclusività della pratica agonistica; per l'autore, certamente, di una memoria cinematografica (*Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman).

A proposito del gioco scacchistico di Capablanca, lui stesso pare che ebbe a commentarlo così: «La mia forza si manifestò nei finali e nelle combinazioni del mediogioco... per disimpegnarmi bene nei finali dove sono migliore di ogni altro giocatore».<sup>28</sup> E Bufalino pare conoscere la frase se, a proposito delle *avances* di una sconosciuta nel buio di una sala cinematografica, il narratore commenta: «Poche volte era successo a José di subire un assalto così inatteso, così indiscreto: quasi un'apertura di nuovo conio, per lui che nelle aperture era stato sempre meno bravo che nei finali».<sup>29</sup>

È ora di entrare al cinema. Preso dai suoi pensieri, il protagonista si immerge a forza tra la folla. Il narratore lo pedina sino alle soglie di una sala cinematografica, ed ecco la consueta analogia cinema/memoria. Il film viene scelto su un criterio nostalgico: «un musical di second'ordine, intitolato *Weekend in Avana*, il cui solo richiamo, escludendo le elettriche grazie di Carmen Miranda, stava nel promettere qualche cartolina a colori della sua isola antica».<sup>30</sup> Segue il coinvolgimento plurisensoriale del cinema: la prossimità dello spettatore allo schermo, che attiva un maggiore coinvolgimento; l'isolamento liberatorio dello spettatore nell'oscurità; una fruizione distratta, l'attenzione intercalata dalla *rêverie* (narrata in una sorta di flusso di coscienza che ne mima il disordine e la logica associativa); la sala come uno spazio erotico in cui i corpi sono ombre ma le ombre possono materializzarsi in corpi o frammenti di corpi, come una parvenza di volto o un ginocchio.

Il primo ricordo è il carnevale. Si noterà che quella festa afroamericana si svolgeva all'Avana il 6 gennaio e veniva chiamata il Giorno del Re (qui menzionato come Giorno dei Magi, ovvero «el Día de los Reyes»),<sup>31</sup> secondo una credenza legata al culto del Re Melchiorre (il negro dei magi).

---

<sup>27</sup> Cfr. G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., pp. 14-15.

<sup>28</sup> È il commento di Capablanca, pronunciato al termine dell'incontro con il campione statunitense Frank Marshall nel 1909. La mia fonte è <http://www.fcolella.com/Scacchi/Giocatori.asp?K=21>

<sup>29</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 31.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>31</sup> Ivi, p. 19.

Il re del primo ricordo può rinviare dunque al re degli scacchi, quello d'ebano o d'avorio che si muove lento sulla scacchiera, ma anche al futuro campione che, bambino, quel carnevale guardava da una prospettiva privilegiata. Sulle spalle del padre, un «belvedere umano», José osserva «le meraviglie del mondo»<sup>32</sup> e da lì, da quella posizione sovrastante, quel piccolo re degli scacchi comincia già a esercitare il suo dominio su una folla brulicante e carnevalesca, di falsi re e regine, cavalieri e pedoni. Bufalino fa qui ricorso a un'inquadratura *plongée*, adatta a esprimere la superiorità di chi osserva e la piccolezza dell'osservato.

Tra i ricordi suscitati dal film, Capablanca riporta alla luce la prima vittoria a scacchi con il padre: sconfiggendolo, dà sfogo alla propria pulsione edipica, cui segue il senso di colpa ma anche la coazione a ripetere. Ogni partita è un parricidio, se il lungo inseguimento della vittoria sul campione del mondo Lasker è per lui in qualche modo, freudianamente, uccidere il padre. Così nel giudizio di Reuben Fine, che gli attribuiva una fantasia di onnipotenza infantile, esaudita la quale cessava il suo interesse per gli scacchi.<sup>33</sup> Una lettura, questa, che Bufalino avrà fatto sicuramente, anche perché Fine, che era scacchista e psicanalista, è esplicitamente citato nel romanzo:

José aveva casa a New York ma preferiva, quando Olga era assente e non poteva accudirlo, dormire all'hotel o nel quartierino che il Chess Club teneva libero per lui e altri nomi di vaglia, Reshewki, Fine, il vecchio glorioso Frank Marshall.<sup>34</sup>

Ma mi sembra probabile anche la consultazione di una biografia di Capablanca, che forse viene parafrasata proprio in queste pagine. D'altra parte, sul campione tedesco, Bufalino fa dire a Capablanca queste frasi: «Quel Lasker che oscuramente ammiravo, disprezzavo e temevo, anche più oscuramente lo amavo»;<sup>35</sup> «Volevo dire che Lasker era mio padre e l'ho ucciso amandolo, così come Aljechin era mio fratello Caino e m'ha ucciso a Buenos Aires, profittando della mia salute minata». <sup>36</sup> La legge dell'odio/amore semina parricidi e fratricidi, e gli scacchi, in ossequio a quello statuto, rappresentano la metafora dell'archetipo antropologico della violenza: «l'orrore del primo assassinio».<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Cfr. R. FINE, *La psicologia del giocatore di scacchi*, cit., pp. 35-37.

<sup>34</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 36.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

La sequenza delle partite a scacchi però non è un film, come dovrebbe, ma un «dagherrotipo»: ogni partita uguale a se stessa, ma anche la vita uguale a una partita. Eppure quell'insistere sul dettaglio delle mani sempre diverse dentro una scenografia immobile (lampadario di cristallo, pedana, tavolino, due sedie, due orologi, due bloc-notes, due schiere di pezzi) fa pensare piuttosto a una sequenza a episodi, a una successione di scene tenute insieme da un montaggio frequentativo:

Mani corte o grandi, tozze o sottili, irte di peli o implumi come di pargoli, adunche a guisa di artigli, armate di sigari puzzolenti (l'arma segreta del dottor Lasker!), ruvide, pallide, dalle unghie fragili, che bastava il menomo urto contro uno spigolo della scacchiera a spaccare...<sup>38</sup>

Cinematograficamente, l'esempio più prossimo è quello di *Quarto potere*, in cui si vedono due coniugi a pranzo, inizialmente teneri e affettuosi, poi sempre più distaccati e indifferenti. Lì, a dare la percezione dello scorrere del tempo, era un susseguirsi di panoramiche a schiaffo sovrainpresse; qui la stessa idea è resa da un analogo flusso discontinuo dello stesso dettaglio, ripetuto e variato undici volte. Tuttavia, nella sequenza bufaliniana non v'è alcuna progressione, nessuna evoluzione della scena, nessun cambiamento se non quelle mani sempre diverse mosse da altrettante diverse menti. E infatti la ripetizione suggerisce poi le immagini reclusorie dell'ergastolano e del lebbroso, a dare l'idea di una vita prigioniera della pratica scacchistica («Non ne poteva più. Gli avevano stregato la vita, gli scacchi»)<sup>39</sup> Anche se la reale vita di Capablanca, che fu un gaudente, spunta lo stesso in questo profilo biografico: «le tregue che si concedeva: teatri, letture, donne...»<sup>40</sup>

Ma siamo ancora dentro un cinema, in compagnia di José Raúl Capablanca. Che vi era entrato per riflettersi, dopo il primo nel corridoio di un hotel, in quell'altro specchio che è lo schermo cinematografico:

Gli bastò in effetti una sola manciata di fotogrammi. Sin dalla prima apparizione del cielo natale, la fantasia gli s'era impennata a ritroso. Si rivide

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 23.

<sup>39</sup> Ivi, p. 12. Di nuovo l'idea della vita di Capablanca come clausura, ma anche dissipazione, ritorna alle pp. 45-46, quando il narratore, riflettendo sul destino del suo personaggio, lo definisce: «opulento [...] di amarezze e trionfi, dissipato in giro per il mondo, ma come in una deambulazione coatta di forzati attorno alle quattro mura d'una prigione, con soste fisse ai medesimi posti di blocco: camere d'albergo, circoli, platee d'aficionados, grandi sale pubbliche inondate dal sole d'un lampadario... con commilitoni fanatici e rassegnati, lui solo abbastanza eretico da concedersi di quando in quando una deroga, un'avventura».

<sup>40</sup> Ivi, p. 23.



ragazzo, si riamò. Fu un prolungato sogno o romanzo intriso di fragranze, sapori, sudori; una resurrezione di panorami dilette, come sfogliare dentro di sé un album di lacrime e risa...<sup>41</sup>

Non è necessario scomodare l'ampia letteratura esistente al riguardo per verificare che nel corso della visione ci si addentra in un regime simile alla condizione di chi sogna; si entra nella caverna, ci si rinserra nell'utero materno; lo si fa «approfittando di un momento di ozio, di disponibilità, di vacanza».<sup>42</sup> In un analogo momento di vuoto il protagonista bufaliniano entra nella sala cinematografica e assume comportamenti e occupa posizioni che trovano comprensione, se non proprio riscontro, nel saggio che Roland Barthes dedica all'uscita dello spettatore dal cinema, ma che pure include l'osservazione delle sue abitudini e dei suoi condizionamenti *dentro* il cinema:

Nella sala cinematografica, per quanto io sia seduto lontano, incollo il naso, fino a schiacciarlo, allo specchio dello schermo, a quell'«altro» immaginario nel quale mi identifico narcisisticamente (si dice che gli spettatori che scelgono di mettersi il più vicino possibile allo schermo sono i bambini e i cinefili); l'immagine mi cattura, mi rapisce: mi *incollo* alla rappresentazione [...].<sup>43</sup>

Pur non essendo un bambino né un cinefilo, Capablanca prende posto in platea, nella fila più vicina allo schermo: vuole farsi invadere e abbracciare dalle immagini di un'oleografica Avana. Ma il film è solo un pretesto, la scusa per riviversi. Avviato l'ingranaggio, non servirà più e potrà essere disattivato. Ecco come Christian Metz descrive il processo della percezione al cinema:

Il voyeur ha molta cura di mantenere uno scarto, uno spazio vuoto, tra l'oggetto e l'occhio, l'oggetto e il proprio corpo: il suo sguardo blocca l'oggetto a giusta distanza, come certi spettatori di cinema che stanno bene attenti a non essere né troppo vicini né troppo lontani dallo schermo. [...] Colmare quella distanza significa rischiare di [...] consumare l'oggetto (l'oggetto divenuto troppo vicino e che così egli non vede più), di portarlo all'orgasmo ed al piacere del corpo, dunque all'esercizio di altre pulsioni, mobilitando il senso del contatto e mettendo fine al dispositivo scopico.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 18.

<sup>42</sup> R. BARTHES, *Uscendo dal cinema*, in *Le bruissement de la langue* (1984), trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988; poi in ID., *Sul cinema*, a c. di S. Toffetti, Genova, il melangolo, 1994, p. 146, da cui cito.

<sup>43</sup> Ivi, p. 148.

<sup>44</sup> C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977), trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2006<sup>2</sup>, p. 73.

Quello della giusta distanza dello sguardo dall'oggetto (lo schermo dallo spettatore; il mondo rappresentato dalla macchina da presa) è peraltro un motivo ricorrente in Barthes, le cui 'posizioni' rispetto agli oggetti della sua analisi hanno spesso determinato le variazioni del suo percorso intellettuale.<sup>45</sup> Ma ritengo che le condizioni della fruizione appena ricordate non siano l'unico elemento che riconduca questa prima parte del romanzo alle considerazioni barthesiane, che ovviamente Bufalino conosceva.<sup>46</sup> C'è dell'altro.

Per quanto quel musical di second'ordine inneschi subito il ricordo/sogno della città natia, la disposizione del soggetto al vagheggiamento onirico e rammemorante era preesistente alla visione filmica: «non è davanti al film o a causa del film che si sogna – scrive ancora Barthes –; inconsapevolmente, si sogna prima ancora di diventare spettatori».<sup>47</sup> Immediato il riscontro nel romanzo, in cui le considerazioni di Capablanca riferite dal narratore fanno emergere quella situazione che Barthes definisce «pre-ipnotica»:

E avrebbe saltato per una sera le visite al Manhattan Chess Club dove l'attendevano i timidi applausi dei soci. [...] No, meglio il cinema, questa sera. Un film qualunque, in uno dei locali del quartiere; o la solita lanterna magica di memorie a occhi chiusi, davanti a una limonata, in un piccolo bar.<sup>48</sup>

Questa predisposizione all'abbandono, nel caso specifico memoriale, trova nel «nero» del cinema il suo incoraggiamento. Così, mentre sullo schermo della sua mente passano l'infanzia, le vittorie (il padre, Corzo, Lasker) e le sconfitte (Aljechin) al tavolo dicromo, l'esplosione del *Maine* e la guerra ispano-americana del 1898, quel nero abitato dalle «ombre di pubblico che s'intravedevano nell'oscurità della sala», gli fa godere il «solievo di relativa solitudine che, esonerandolo da ogni socialità, lo faceva sentire una creatura viva anziché il mediocre affiliato d'una combutta di spettatori».<sup>49</sup> In questo 'nero' erotico pieno di vuoto e d'ozio Bufalino dissemina altri motivi tratti da Barthes. Per il semiologo francese il «nero» del cinema è la sostanza stessa della fantasticheria, ma anche il colore di un erotismo diffuso: l'erotismo della grande città, l'ozio dei corpi, la disponibilità a lasciarsi andare, di cui è traccia anche il lasciarsi scivolare

---

<sup>45</sup> Cfr. S. TOFFETTI, *In lotta col demone*, in R. BARTHES, *Uscendo dal cinema*, cit. pp. 12-13.

<sup>46</sup> Non sarebbe forse il caso di segnalarlo, ma *Il brusio della lingua*, che contiene il saggio *Uscendo dal cinema*, è ovviamente tra i libri posseduti da Bufalino e conservati presso la Fondazione a lui intitolata.

<sup>47</sup> R. BARTHES, *Uscendo dal cinema*, cit., p. 146.

<sup>48</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 17.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 25-26.

sulla poltrona. Per soddisfare questa disponibilità il nero deve essere anonimo, popolato, numeroso. Non così per la televisione, in cui l'erotismo del luogo è precluso: il nero cancellato, l'anonimato rimosso, lo spazio familiare, addomesticato.

Soddisfatte queste condizioni, al nero del cinema subentra l'immagine: per Barthes la sola (il Reale, separato com'è dal soggetto, conosce solo distanze) a essere vicina e *vera*, capace cioè di produrre l'eco della verità; per Bufalino significativa solo in quanto ingravidata dall'azione rammemorante del soggetto.

Si riconcentrò, per una scena o due, sulla pellicola. Quindi tornò a distrarsi, approfittando del chiarore che il technicolor diffondeva per la sala per dar corpo alle ombre di prima, sparpagliate nelle file dietro di lui. Delle quali una gli parve levarsi dal suo posto e con passi decisi venire a sederglisi al fianco. Un attimo dopo, una sequenza notturna riportò nell'aria un opaco che vietava di riconoscere o battezzare l'intruso. Dovette attendere un po', prima che una visione di mare e di cielo ridonasse alle sagome, come quando in treno si esce da un tunnel, una parvenza di volto.<sup>50</sup>

Il suo spettatore subisce, come direbbe Barthes, una fascinazione doppia, quella d'essere due volte spettatore: dell'immagine e dei suoi contorni. Fa uso di un'immaginazione attiva per «decollarsi» dallo specchio/schermo. Complica una «relazione» con una «situazione», ovvero con ciò che eccede l'immagine: la grana del suono, la sala, il nero, la massa oscura degli altri corpi, i raggi della luce, l'entrata, l'uscita. Esce dal suo stato di trance facendosi ipnotizzare da una distanza non critica (intellettuale) alla maniera brechtiana, ma da una «distanza amorosa».<sup>51</sup>

Sondò con la coda dell'occhio il vicino e all'istante fu certo, sebbene in confuso, che accanto gli sedeva una giovine donna. Un minuto ancora, poi con una brusca intenzione un ginocchio cercò il suo.<sup>52</sup>

Presto uscirà dal cinema.

#### ***IV.3.b Uscendo dal cinema***

Tra tentazione e curiosità, seduzione e desiderio si apre il secondo capitolo di *Shah Mat*, in cui il gioco dei sensi va di pari passo con l'alternanza tra oscurità e luce. Spesso legata a un contesto cinematografico,

---

<sup>50</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>51</sup> Cfr. R. BARTHES, *Uscendo dal cinema*, cit., pp. 149-150.

<sup>52</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 29.

la luce appare nel romanzo più contrastata che diffusa, divenendo per certi versi correlativo oggettivo della psicologia dei personaggi.

Per ben due volte, ad esempio, al ritratto della seconda moglie (Olga Clark), bella e principessa, «e russa, come in una favola o film», il narratore, che non perde occasione per sottolineare il sentimento ambivalente (tra affezione e ripulsa) del protagonista per la consorte, fa seguire contrastanti effetti di luce. Dapprima sulla soglia dell'hotel, in contesa con se stesso, «indeciso se allontanarsene: una bestiola paurosa sul limitare della tana. Alle sue spalle luci, brusio, visi amici di portieri e di grooms, [...] di fronte il tumulto della strada, le minacciose improvvisazioni del caso e dell'avventura».<sup>53</sup> È evidente qui la coscienza cinematografica dell'uso del contro-luce, che sottolinea l'ansia del personaggio diviso tra noto e ignoto, sicurezza e paura, luce elettrica e semi-buio della sera; e fornisce l'occasione per mettere in campo una *back light*, che ne aureola la figura e la trasforma in silhouette.

Più interessante, a tale riguardo, l'episodio della sconosciuta che chiude il primo capitolo e apre il secondo. Preceduta, anche questa da un ritratto di Olga da cui emerge più chiaramente la sensazione di «fardello» che ne ha il protagonista, la scena è costruita con l'evidente scopo di uno scioglimento ritardato a creare un'atmosfera di suspense («con una brusca intenzione un ginocchio cercò il suo»). La luce viene qui gestita con la consapevolezza delle potenzialità espressive legate al suo dinamismo, ma anche con la precisa cognizione che essa è uno 'stato', una *conditio sine qua non* dell'esistenza stessa dell'inquadratura. Seduto al cinema, il personaggio non sembra particolarmente preso dalle immagini proiettate, se non per quella iniziale «manciata di fotogrammi» che lo trasporta all'Avana: sono piuttosto i suoni, la musica, le canzoni intonate da Carmen Miranda (*When I love I love, Rebola a bola...*) che di volta in volta lo ridestano dalla fantasticheria; ed è la valenza astratta della luce-colore che lo appassiona, e nella quale la sostanza figurativa del film sembra sempre sul punto di annullarsi. Il chiarore del technicolor, poi una sequenza notturna, poi ancora una visione di mare e di cielo, non valgono per se stessi: Bufalino non se ne serve come flusso che «parte dallo schermo per [...] “depositarsi” nella percezione dello spettatore»,<sup>54</sup> ma per l'intermittenza di ombra e luce che quel flusso proietta sulla platea, confermandone o respingendone appena l'anonimato. E v'è poi il cono di luce che parte dalla cabina di proiezione e, prima di giungere allo schermo, aureola gli spettatori. Di questa «mescolanza singolare di due

---

<sup>53</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>54</sup> C. METZ, *Cinema e psicanalisi*, cit., p. 63.

correnti contrarie»<sup>55</sup> l'autore fa un uso sapiente. Non potendo intervenire sull'immobilità del suo protagonista, usa la luce come una componente ritmico-diegetica, ed è naturale che se ne serva per mettere pepe al gioco erotico che riprende e sviluppa nel suo secondo capitolo:

Astraendosi dal film definitivamente, si volse a osservare la donna, per quel che l'oscurità permetteva. Indovinò membra procaci e magre, e un evasivo profilo, quasi un ectoplasma cangiante, secondo che più o meno lo investisse il cono di pulviscolo luminoso che il proiettore scoccava attraverso la sala dal buco della cabina.<sup>56</sup>

Sulla base delle due concorrenti fonti di luce al cinema Metz qualifica lo spettatore ora come apparecchio di proiezione («il film [...] è anche quello che faccio scaturire, perché esso non preesiste al mio ingresso in sala e mi è sufficiente chiudere gli occhi per sopprimerlo»), ora come schermo («il film è quello che ricevo»).<sup>57</sup> La qual cosa trova conferma nel personaggio bufaliniano, più produttore che ricevente d'immagini.

Fuori dal cinema, immerso «nel grembo grigio dell'oscuramento, a malapena ammansito da superstiti mezzeluci crepuscolari», Capablanca non è ancora in grado di comprendere la fisionomia della giovane sconosciuta, e sembra in verità erotismo goffo quel suo prenderla sottobraccio e sentire, «pendula e grave sotto le nocche, la poppa di una giovane mucca». <sup>58</sup> Così altrettanto goffo pare l'accostamento nella stessa frase della metafora bellico-politica («le zone di occupazione») e della metafora naturalistica («un paesaggio misto d'ingenui olivi e roveti») nella descrizione del viso della seduttrice.<sup>59</sup>

Conoscerne la voce sarebbe determinante nella formulazione di un giudizio... e mentre il suo suono viene negato a Capablanca, il lettore si rende conto che nessun dialogo sinora si è svolto: solo pensieri, ricordi, qualche titolo di giornale, i vocalizzi di Carmen Miranda e Alice Faye. Anzi, pare che siano proprio quei vocalizzi a fare da colonna sonora alla banda visiva dei ricordi, agendo come suono o voce *off*.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 31.

<sup>57</sup> C. METZ, *Cinema e psicanalisi*, cit., p. 63.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>59</sup> Cfr. *ivi*, p. 33.



E poi quell'unica domanda senza risposta: «Che vuoi? Come ti chiami?».<sup>60</sup> Solo ora il lettore si rende conto di avere avuto a che fare con sequenze da film muto, più precisamente da film muto-sonoro alla maniera di *Modern Times* (1936) di Chaplin o di un altro irriducibile, se non al sonoro, sicuramente al parlato-dialogato, come René Clair. Le musiche e i canti di *Weekend in Avana* (delle scene parlate non si fa cenno) sono infatti filtrati, come già in *Tempi moderni* o nei film di Jacques Tati, da un apparecchio riproduttore: il cinema.

Il sonoro del primo capitolo è costituito solo da rumori e suoni indistinti, emessi come «capricci della [...] voce». Del resto il narratore lo aveva detto da subito, ad apertura del romanzo: «Ormai gli succedeva sempre più spesso di parlare tra sé e sé. Erano mezze frasi, borbottii indistinti, sospiri e spurghi rauchi di gola».<sup>61</sup> E anche la voce di Irina, la giovane amante suicida dopo la scoperta della relazione di lui con la madre... anche quella voce, che talora riaffiorava nel ricordo, era ora «un ininterrotto lamento interrogativo»,<sup>62</sup> ora «le repentine sillabe di preghiera» pronunciate negli amplessi «in un astruso dialetto».<sup>63</sup> Nulla di distinto, nulla di intelligibile, neanche nei rumori: il brusio dell'hotel, il tumulto della strada (la Quarantacinquesima), dove «un altoparlante gracchiava le ultime notizie dal fronte, presto sommerse da un coro di commenti rabbiosi».<sup>64</sup> Un'altra voce filtrata da un apparecchio meccanico, e Capablanca aveva dovuto «legare i frantumi di suono che gli giungevano» per capirci qualcosa, per ricondurre a chiarezza i fronti di una guerra che nella logica scacchistica del personaggio viene ridotta, come ogni altra situazione di caos, a uno scontro di legni: «“È

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 32.

<sup>61</sup> Ivi, p. 5.

<sup>62</sup> Ivi, p. 10.

<sup>63</sup> Ivi, p. 11.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 15-16.

una tipica Est-Indiana” era solito dire. “Loro occupano il centro, ma il nostro alfiere nero, dalla sua tana in g7, a tempo e luogo li fulminerà”». <sup>65</sup>

Nel sonoro della prima parte del romanzo domina dunque una sorta di grammelot; diversamente, il secondo capitolo si apre con una pressante richiesta di voce: «Quanto alla voce... ecco, la voce sarebbe stata conclusiva a far pendere un giudizio così oscillante». <sup>66</sup> Michel Chion lo chiama «vococentrismo», che è quasi sempre, dice, un «verbocentrismo». E tuttavia, sebbene Capablanca sembri anelare a questa «intellegibilità senza sforzo delle parole pronunciate», <sup>67</sup> ciò che veramente cerca è il timbro di quella voce, tanto più che l’ostinato mutismo della sconosciuta non fa che accrescere la tensione erotica della situazione.

Ma l’avventura, pur «ghiotta [...] e prodiga di promesse», <sup>68</sup> non è da preferire a certe vissute in passato, in cui forse Bufalino adombra, insieme al ’36 della seduzione di Olga, proprio quel film muto del ’25 girato a Mosca da Pudovkin:

E chissà se sarebbero tornati i tempi dei duelli leali, senz’armi, in un campo di calcio, su un ring, in una sala di torneo... Oppure gli umani duelli con una donna, come nel ’25, nel ’36, una donna vera, da sedurre laboriosamente, con una parola o un fiore o un sorriso... non come questa ch’egli si stava regalando per un capriccio di marito in città, in una serata di difficile primavera... <sup>69</sup>

Nuovamente l’insistenza (scontata) della metafora scacchistica suggerisce però che quella donna non è la semplice controparte di un «umano duello»: la ragazza è «la mano d’un giocatore che dirige un pezzo»; mentre lui, «manovrato e ignaro», è un «semplice pedone», <sup>70</sup> seppure poi tutti lo sono secondo il poeta persiano Omar Khayyam, qui citato nella traduzione di Francesco Gabrieli. <sup>71</sup> «”Se così è” scherzò Claudette, “io voglio essere la Regina!”». <sup>72</sup> È uno dei tanti segnali che apparentano questa giovane prostituta al personaggio di Marta, anche lei disgraziata regnante tra due contendenti che se la giocano a scacchi, anche lei una «poveraccia al bando» come Claudette è «una poveraccia disposta a darsi». <sup>73</sup>

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 16.

<sup>66</sup> Ivi, p. 33.

<sup>67</sup> Cfr. M. CHION, *L’audio-vision. Son et image au cinéma* (1990), trad. it. *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 15-16.

<sup>68</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 34.

<sup>69</sup> Ivi, p. 35.

<sup>70</sup> Ivi, p. 33.

<sup>71</sup> Cfr. ivi, pp. 38-39.

<sup>72</sup> Ivi, p. 39.

<sup>73</sup> *Ibidem*. Quando ai luoghi citati del romanzo dell’81, cfr. G. BUFALINO, *Diceria dell’untore*, cit., pp. 115 e 89. Altri echi del primo romanzo bufaliniano sono individuati da

Un altro elemento di apparentamento con *Diceria* è possibile individuare in quel «gioco di sostituzioni» di cui Capablanca finisce per vergognarsi nello stesso momento in cui avanza per la seconda volta una curiosa richiesta: «“Claudette non mi piace” ripeté lamentosamente. “Non vuoi proprio che ti chiami Irina?” [...] Fu con sollievo che udì la ragazza irritarsi definitivamente: “Il mio nome è Claudette Aubry e non è in vendita. [...]”».<sup>74</sup> L’orgoglio onomastico della prostituta, che vende il corpo ma non il nome, è in verità l’occasione per un gioco allusivo: la ragazza Claudette Aubry che rifiuta di chiamarsi Irina fonde i nomi di Claudette Colbert (sul quale scherza) e di Cécile Aubry, dive del tempo.



Claudette Colbert



Cécile Aubry



Ramon Novarro

Come il suo nome, se non la sua sembianza, potrebbe scambiarsi con Claudette Colbert, allo stesso modo Capablanca giovane, visto in una foto del 1914, per la prostituta somiglierebbe a Ramon Novarro, un epigono di Rodolfo Valentino. «Non c’è ordine senza le somiglianze – scriveva Sciascia –, non c’è conoscenza, non c’è giudizio». Già altre volte Bufalino aveva dato prova di credere in questa «oggettività, per così dire, figurata»,<sup>75</sup> come si è già visto in *Qui pro quo*. Ma è sintomatico che mentre Sciascia la stabilisca tra l’arte di Antonello e quell’aria di casa che era la sua casa (Messina), Bufalino cerchi le somiglianze del suo mondo romanzesco in quella casa che è per lui il cinema, e per il suo protagonista il cinema muto cui lega i suoi anni felici: «’26, ’27, ’28, ’29... Anni felici, pensò. Fra treni, alberghi, amori, per le due Americhe e l’Europa; le pellicole mute; il jazz di

---

Nunzio Zago in *Qualcuno bussa alla porta. Capablanca e Bufalino*, cit. p. 83: la cifra melodrammatica di alcune schermaglie tra i protagonisti, i polmoni delicati di Claudette, il comune sfondo storico del secondo conflitto mondiale.

<sup>74</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., pp. 40-41.

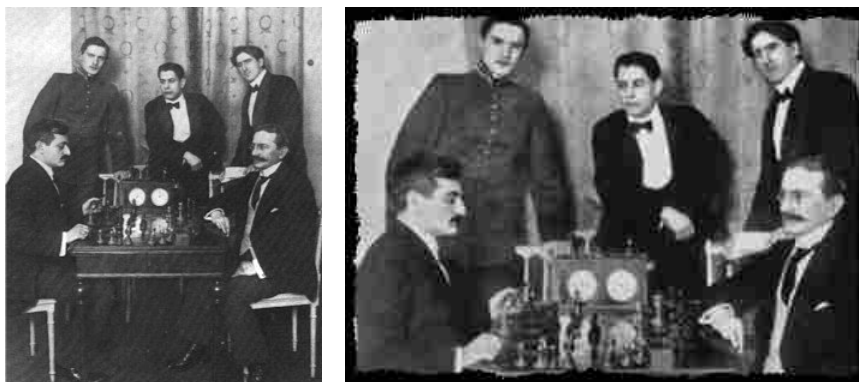
<sup>75</sup> L. SCIASCIA, *L’ordine delle somiglianze*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983; ora in ID., *Opere*, a c. di C. Ambroise, vol. II (1971-1983), Milano, Bompiani, 2001, pp. 989 e 993.



New Orleans e di Chicago; i balletti russi...». <sup>76</sup> In questo cinema e nelle fotografie dei divi che stabiliscono somiglianze e oggettivano le apparenze è chiaramente un primato della vista e una memoria che fa degli occhi il senso privilegiato. D'altro canto, quando la donna finalmente si offre all'ascolto del cubano, il narratore commenta: «Dalla voce José s'aspettava molto e non ebbe nulla». <sup>77</sup>

È dunque, quella di Capablanca, «une mémoire de l'intelligence et des yeux», <sup>78</sup> come la chiama Proust nella lettera ad Antoine Bibesco: una memoria volontaria, intellettuale e forse meno persistente di quella custodita negli altri sensi. Eppure è proprio questa memoria quella cercata e pregustata da Capablanca nell'atto di scegliere la sua lanterna magica, spettatore di immagini d'altri e di se stesso, come diceva Barthes, prima ancora di entrare al cinema.

Così, la fotografia che ricorda il tempo del suicidio di Irina, e che a caso la prostituta ha trovato, è un *aide-mémoire*, <sup>79</sup> tanto più interessante in quanto la foto esiste davvero. In quell'occasione Capablanca aveva sacrificato una vittoria: l'idea dei biografî, qui ripresa, è che le donne facessero perdere la concentrazione al campione, spiegando così altrimenti inspiegabili sconfitte. La foto lo ritrae venticinquenne insieme agli altri quattro finalisti del torneo di Pietroburgo, ai quali lo zar Nicola II attribuì il titolo di Gran Maestro.



I cinque finalisti del torneo di San Pietroburgo del 1914: Lasker, Alekhine, Capablanca, Marshall, Tarrasch

<sup>76</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 42.

<sup>77</sup> Ivi, p. 36.

<sup>78</sup> La lettera a Antoine Bibesco (novembre 1912), fu poi ripresa in un'intervista con Elie-Joseph Bois, in «Le Temps», 12 novembre 1913. Cfr. P. VERNIÈRE, *Proust et les deux mémoires*, «Revue d'histoire littéraire de la France», n. 71, 1971, pp. 936-949. Su questi temi cfr. anche H. WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (1997), trad. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 205-211.

<sup>79</sup> Il termine è utilizzato da Cesare Segre nella sua *Introduzione alle Opere* di Lalla Romano, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1991, pp. X-XII.

Nel torneo preliminare Capablanca risultò primo, imponendosi nettamente sugli altri giocatori; ma nella finale con Lasker, che lo precedette di mezzo punto, riuscì ad aggiudicarsi solo il secondo posto.

Era il tempo degli zar, e quella foto scattata nella primavera del 1914 durante il grande banchetto offerto al termine del torneo (pare vi intervenne con un recital pianistico anche il musicista e compositore Sergej Prokofiev) nasconderebbe già, nella costruzione narrativa di Bufalino, un dramma più acuto di una sconfitta al tavolo da gioco. Peccato che nel finale Capablanca dica in un primo momento di aver perduto la partita a causa di una notte d'amore con la granduchessa madre, poi a causa della notizia della morte di Irina.<sup>80</sup> probabilmente colpa della mancata revisione del manoscritto, da intendersi ancora più provvisorio all'ultima pagina.

#### ***IV.3.c «Qualcuno bussò alla porta». Un esempio di ocularizzazione interna***

Si diceva pocanzi che *Shah Mat* sarebbe stato il primo romanzo di Bufalino scritto in terza persona, trovando un parziale banco di prova già in *Calende greche*, dove il narratore si muove tra l'*io* il *tu* e l'*egli*. L'uscita dalla focalizzazione interna rappresenta, a mio avviso, un segnale significativo verso un approdo cinematografico della scrittura, che mal sopporta la riproduzione di un narratore in prima persona.

Il punto di *vista* interno, infatti, implica nel cinema l'adozione della ripresa in soggettiva che, adottata per tutta la durata del film, fa cadere la necessaria identificazione dello spettatore con il personaggio, assecondando invece la sua assimilazione alla macchina da presa. Quest'ultima, posizionata negli occhi del personaggio/narratore interno e quindi anche in quelli di chi guarda al di qua dello schermo, produce la rottura di una delle norme fondamentali della diegesi filmica e, in generale, di ogni finzione: ignorare lo spettatore.<sup>81</sup> L'effetto infatti sarà quello dello sguardo in macchina degli attori ogni qualvolta dovranno rivolgersi al personaggio che incarna l'istanza narrante, con grave danno per il processo di finzionalizzazione.

Il cinema ci ha provato, ma con scarsa efficacia. L'esempio spesso citato è quello di *Lady in the Lake* (*Una donna nel lago*, 1947), prima regia dell'attore Robert Montgomery, qui anche protagonista nel ruolo di Philip Marlowe ridotto a puro sguardo (se ne vedono le mani e il volto, quando

---

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, pp. 56 e 57.

<sup>81</sup> Cfr. C. PEÑA ARDID, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 146.

uno specchio benevolo lo concede allo spettatore). Simili oltranzze (si potrebbe citare anche il più recente *La femme défendue* del 1997 per la regia di Philippe Harel) però, come si diceva, non giovano all'immedesimazione, poiché lo spettatore ha difficoltà a capire quali sentimenti e quali emozioni fare propri.

D'altro canto le stesse definizioni attribuite all'istanza narrante di un film («Grand imagier», «narratore invisibile», «enunciatore», «narratore implicito», «mega-narratore», «foyer»)<sup>82</sup> fanno tutte riferimento ai concetti di creazione e di orchestrazione dall'alto, nonché di invisibilità; prerogative che la narrazione in prima persona non può garantire. Il fatto è che se il concetto di focalizzazione è un concetto cognitivo (poiché non è che metaforicamente che si parla di 'visione' nel romanzo), esso non è da solo sufficiente a indicare la complessità di un testo audiovisivo, in cui il punto di vista è sì ottico ma richiede il completamento di un 'sapere' che solo il montaggio o le interazioni tra immagini e suoni possono fornire.

Recuperando allora la terminologia proposta da François Jost, è necessario distinguere tra ciò che l'enunciatore, il personaggio e per loro tramite lo spettatore focalizzano (sanno) e ciò che essi stessi ocularizzano (vedono) e auricularizzano (sentono). Quanto al vedere, Jost distingue tra «ocularizzazione zero» (ciò che viene mostrato senza alcuna mediazione) e «ocularizzazione interna», che può essere primaria (ciò che vedo reca le tracce di qualcuno che guarda) o secondaria (ciò che viene mostrato è l'«alternanza di due immagini che mi mostrano l'una il personaggio che guarda, l'altra ciò che è guardato», come nei raccordi di sguardo o nel campo-controcampo).<sup>83</sup>

È evidente da questa premessa che la nuova struttura cui il romanzo bufaliniiano stava per approdare, non sappiamo se in via definitiva o provvisoria, sarebbe stata quella orientata da un'ocularizzazione zero, la più gradita al cinema, sebbene lo sguardo e il sapere del narratore siano così intrinseci al personaggio (molti sono gli indiretti liberi) che la sua voce *over*, richiede spesso delle integrazioni. La soggettività e la memoria del protagonista andranno allora visualizzate tramite dissolvenze o con un

---

<sup>82</sup> Cfr. G. RONDOLINO e D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995, p. 21.

<sup>83</sup> Per queste definizioni cfr. *ivi*, p. 44. Per la classificazione cfr. F. JOST, *Le point de vue*, in A. GAUDREAU e F. JOST, *Le récit cinématographique*, Lassay-les-Châteaux, Armand Colin, 2005, pp. 129-134. Gli studi di Jost hanno rivelato alcuni limiti del sistema teorico di Genette, almeno per ciò che riguarda la sua applicabilità al racconto filmico, e la necessità di ricorrere per il cinema a una terminologia più appropriata. Sul medesimo argomento cfr. anche J. MAGNY, *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur* (2001), trad. it. *Il punto di vista. Dalla visione del regista allo sguardo dello spettatore*, Torino, Lindau, 2004.

montaggio che alterni immagini contrastanti per ambientazione spaziale e/o temporale: è il caso più su analizzato dello slittamento dal presente al passato dell'immagine di Capablanca allo specchio, o dei tanti ricordi che costellano la narrazione. Altre volte invece si renderà necessario l'uso di un'ocularizzazione interna secondaria, ora dentro i ricordi (i dialoghi in casa di un dignitario del Circolo degli Scacchi nella Russia del 1914), ora fuori (i campo-controcampo dei dialoghi con Claudette).

Altre ancora, l'uso di un'ocularizzazione interna primaria. È il caso, sinora trascurato, di due sequenze, entrambe molto cinematografiche. Si tratta, volendo indicarle con il linguaggio del sistema semiotico del cinema, di due soggettive. La seconda, in particolare, è un'evidente ricordo hitchcockiano, ancora più significativo in quanto il film citato è *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954), un film in cui il regista mette in scena lo sguardo del cinema. Hitchcock sviluppa il testo su una doppia tessitura: da un lato la narrazione filmica che ruota attorno alla *suspense* e all'indagine investigativa; dall'altro una serie di elementi che riguardano la struttura del cinema<sup>84</sup> (le finestre come inquadrature-fotogrammi, il fotografo-*voyeur* come spettatore forzatamente immobile). Anche Bufalino, per certi versi, a me sembra operi su un doppio ordito: una narrazione fondata su un percorso memoriale; una struttura che affida spesso al protagonista la funzione scopica e spettatoriale, facendolo insieme oggetto della narrazione e soggetto della visione. Per non dire poi che la citazione di un film come *Rear Window* funziona da cartello segnaletico: Badate! Sto parlando di tecniche e linguaggi cinematografici. Diversamente dal personaggio hitchcockiano che vive il suo status di spettatore-*voyeur* in una condizione di ipomotricità, Capablanca può muoversi camminare, «sebbene – il narratore lo aveva segnalato poco prima – trascinasse i piedi come non mai».<sup>85</sup> E allora, guardiamolo guardare:

José non parlò subito. S'era alzato, era tornato a premere la fronte contro il gelo dei vetri e guardava la casa di fronte, ne *spiava* le finestre semioscurate, non abbastanza perché non trapelassero dietro lo *schermo* di cartavelina sagome vaghe d'inquilini e ordinari scenari di routine familiare: un bambino sui pattini a rotta di collo lungo un corridoio; due vecchi a cena, come in un quadro di Hopper, l'uno di fronte all'altro in una sottintesa sfida di solitudine e noia; un gruppo di giovani in uno stanzone, chi seduto a terra, chi sfrenato in moti di danza al ritmo d'una musica che non si udiva e parevano tutti figure sognate.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Cfr. P. BERTETTO, *Il film e il suo sguardo*, in AA.VV., *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, a c. di P. Bertetto, Venezia, Marsilio, 2005<sup>2</sup>, pp. 137-138.

<sup>85</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 40.

<sup>86</sup> Ivi, p. 47 (corsivi miei).



Ciò che Capablanca vede, come già James Stewart, è uno *Split screen*, uno schermo diviso, dove i piani-finestra della solitudine e dei giovani che danzano rimandano esplicitamente ad alcune tra le situazioni più significative ‘inquadrate’ (spiate) nel film di Hitchcock. Pare quasi che l’uso di Proust, di cui s’è già detto in un precedente capitolo, di sceneggiare nella *Recherche* i quadri di Vermeer si converta, nel romanzo bufaliniano, nella scrittura di uno schermo. Le finestre però sono qui opacizzate dall’oscuramento bellico. Cioè la riduzione della vita (altrui) a cinema, del reale a ombra, secondo l’usato recupero novecentesco del mito platonico della caverna. Ma con uno slittamento ulteriore: da ombra a sogno, complice lo «schermo» opacizzante e l’assenza di suono («e parevano tutti figure sognate»), cui giova anche l’immagine del pesce dentro la boccia (la reclusione, ma anche la rifrazione):

La vita vera era lì fuori e lui la osservava negli altri. Vera? O non piuttosto una sarabanda di ombre, un guizzo di pesci dentro una boccia, algidi pesci morituri, tali e quali lui e la donna sarebbero parsi a loro, se solo avessero volto gli occhi al palazzo dirimpetto...<sup>87</sup>

Continua il riferimento al film, in cui la separazione invalicabile che divide gli appartamenti di fronte dall’abitazione del protagonista *voyeur* diventa a un certo momento valicabile: lo spazio protetto diventa spazio osservabile e raggiungibile, proprio come avviene in *Rear Window*.

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*



Se la puntualità della citazione filmica non lascia dubbi sulla cinematograficità della soggettiva appena descritta, non meno cinematografica nella tecnica risulta l'intera sequenza, costruita secondo una scrittura classica, da cinema americano anni '40, a schema costante: introduzione, sviluppo e rilancio, secondo sviluppo e secondo climax, scioglimento. Si parta allora dalla prima delle due soggettive segnalate.

Lo zigzagare del personaggio maschile tra i mobili della stanza introduce il primo sviluppo della scena: Capablanca si ferma davanti alla ragazza (è già un *establishing shot* che chiude le due figure in un'unica inquadratura); comincia tra i due la discussione sul nome («Non vuoi proprio che ti chiami Irina?») <sup>88</sup> ripresa in campo-controcampo. Si prosegue con piani singoli:

Lui si arrese, le volse le spalle, s'avvicinò alla finestra, vi appoggiò la fronte. Scottava. [...] Il gelo dei vetri lo rinfrescò per un poco, mentre guardava la strada. Vide un uomo sotto un fanale, col viso in ombra sotto le falde d'un cappello grande, che sembrava facesse la guardia alla casa, avvolto in un rigido pastrano all'antica. Un vagabondo, forse, o un malintenzionato, o una spia, come tanti correva voce si nascondessero in città sotto i più candidi travestimenti: agenti di borsa, parrucchieri, professori con gli occhiali, portieri d'albergo... <sup>89</sup>

Ecco la prima finestra-obiettivo che fornisce al protagonista l'occasione per un ennesimo libero flusso dei pensieri; la donna intanto si sfilò le calze e lui ne guarda il riflesso dentro uno specchio. Sono nuovamente in un'unica inquadratura (*re-establishing shot*), e lo saranno ancora fuori dalla specchiera. Da qui riparte però un nuovo rilancio, con un nuovo dialogo e un nuovo campo («Non ti minaccio la storia della mia vita») controcampo («Quante chiacchiere!»). <sup>90</sup> Seguono il secondo sviluppo e climax: nuovamente alla finestra, Capablanca spia gli inquilini del palazzo di fronte.

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 40.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 41-42.

<sup>90</sup> Ivi, p. 46.

Poi «tornò da lei»<sup>91</sup> (scioglimento). V'è qui il rispetto di una struttura modulare, con un procedimento consueto nel cinema classico (frantumare per produrre continuità), replicato due volte: due *master*, due serie di campi-controcampi (*break-down shots*), due climax. Non senza qualche variazione, però.

Nella prima delle due soggettive, si stabilisce da subito, rispetto alla precedente, la dialettica del campo/fuori campo che equivale a sapere/non sapere, producendo una progressiva intensificazione della tensione e della *suspense*: al romanzo della memoria e degli scacchi si viene sostituendo il *mystery plot*. La visione dell'uomo in pastrano si delinea infatti come un'anticipazione e al tempo stesso come un dispositivo che consente di dilatare il tempo. La suspense, scrive Pascal Bonitzer, è un'«anamorfosi del tempo cinematografico», in quanto «disloca lo spettatore verso quel punto del quadro dove, nella forma oblunga all'insaputa dei personaggi, egli riconosce la *tête de mort* (il teschio)».<sup>92</sup>



E chissà che al nostro Capablanca quello sconosciuto, che fa ora parte di un fuoricampo inquietante come tutti i luoghi del potenziale, non gli si riveli tale, un teschio oblungo simile a quello anamorfico che guida lo sguardo verso gli *Ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane. Insomma, se fosse proprio quel fuori campo fluttuante e reversibile a bussare alla porta di José Raúl Capablanca la sera del 7 marzo 1942? E poi quel muoversi trascinando i piedi... «da qualche tempo gli capitava e ogni volta gli tornava a mente una parola di suo padre: quando si fa fatica a sollevare le scarpe comincia la morte».<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 48.

<sup>92</sup> P. BONITZER, *Le suspense hitchcockien* (1980), in *Le Champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 16-18 (traduzione mia).

<sup>93</sup> G. BUFALINO, *Shah Mat*, cit., p. 40.

## Capitolo IV CONFESSIONI DI UN MANGIATORE DI FILM

I temi e i campi d'interesse bufaliniani che hanno definito sin qui la mia indagine sono stati la fotografia e la memoria ovvero il cinema come mediatore di ricordi. E tuttavia, se si è potuta segnalare l'attività di Bufalino come recensore di libri fotografici, non altrettanto si è potuto fare per il cinema. Bufalino non ha mai recensito film, come hanno fatto invece Bertolucci, Moravia o, ma solo occasionalmente, Pasolini e Calvino. Anche nella saggistica, l'argomento cinematografico sembra essere assunto più come pretesto per riassaporarsi spettatore *d'antan* che come occasione di analisi del linguaggio filmico. E del resto la visione del cinema (soprattutto hollywoodiano) resuscitato in quei pochi elzeviri pubblicati sui giornali e poi raccolti nei volumi di saggi,<sup>1</sup> è sempre caratterizzata – lo segnala Vito Zagarrìo, apparentando l'autore al più anziano Bertolucci – da un «approccio a-ideologico», sostenuto dal «gusto di perdersi in uno schermo, di identificarsi coi personaggi come fossero vivi, di seguirli nel loro sviluppo di “caratteri” ma anche biologico».<sup>2</sup>

Eppure ben nota è la cinefilia del comisano, la cui opera apertamente dichiara l'amore maniacale per la settima arte; altrettanto note le sue preferenze (il cinema americano e francese degli anni Trenta e Quaranta, in seguito il muto); il suo nostalgico amore per quel cinema lieto e minore che odorava di gioventù perduta, meticolosamente annotato in un quadernetto dei film visti dal '34 al '55;<sup>3</sup> infine la raccolta di scritti, stralci d'opera, interviste, in cui lo stesso Bufalino, che l'ha autorizzata e licenziata poco prima di morire, ha riversato i materiali legati alla sua memoria visuale.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Degli elzeviri dedicati interamente o in parte al cinema segnalò gli stessi scelti dall'autore perché rientrassero in G. BUFALINO, *L'enfant du paradis. Cinefilie*, Comiso, Salarchi Immagini, 1996: *Quel «sogno» d'un film (Cere perse, Palermo, Sellerio, 1985)*; *Per un incontro inventato: Pirandello e Stroheim, Marlene, cinquant'anni dopo (Saldi d'autunno, Milano, Bompiani, 1990)*, *La Sicilia e il cinema: nozze d'amore, Quei ragazzi del loggione, tanti anni fa, Divagando su Sciascia, il cinema, la Sicilia (Il fiele ibleo, Cava dei Tirreni, Avagliano, «Il melograno», 1995)*.

<sup>2</sup> V. ZAGARRIO, *Certe fatue schegge di luce. Bufalino tra letteratura e cinema*, in G. BUFALINO, *L'enfant du paradis*, cit., p. 16.

<sup>3</sup> In attesa di un esame più dettagliato (peraltro auspicato dallo stesso Zagarrìo) del quadernetto dei film visti, cfr. *ivi*, p. 17-20.

<sup>4</sup> Faccio qui riferimento a G. BUFALINO, *L'enfant du paradis*, cit., 1996.



Meno noti invece, per quanto già Zagarrio li segnali nel suo saggio introduttivo a *L'enfant du paradis*, certi autografi degli anni '60, contenenti le note interpretative che Bufalino preparava per un cineclub di cui orientava le scelte.

Questi appunti sono custoditi presso l'archivio della Fondazione Gesualdo Bufalino<sup>5</sup> a Comiso e conservati dentro una cartella di cartoncino marrone che reca un'intestazione, scritta a mano e chiaramente occasionale: «Sgalambro Lentini». La cartella contiene, racchiusi da un foglio A3 piegato e numerato come 1 (la numerazione d'archivio rispetta la sequenza in cui i fogli sono stati trovati), 45 documenti di varia misura (dal n. 2 al 46). Il foglio che li raccoglie reca la scritta sottolineata e a matita «Appunti per dibattiti» e sotto, sempre sottolineata ma a penna, «Cineclub». Si tratta dell'attività culturale e ricreativa che annualmente veniva offerta dal cinema Garibaldi di Vittoria; iniziativa cui Bufalino dava la sua occasionale consulenza, prestandosi anche ad animarne i dibattiti. I fogli, spesso riciclati (vi appaiono talora sul verso gli appunti per una lezione sul decadentismo o la traccia di un tema assegnato alle alunne dell'istituto magistrale presso cui Bufalino insegnava), sono tutti autografi. Con l'eccezione di tre fogli dattiloscritti e il programma a stampa (V anno sociale, 1963/64) del Circolo di Vittoria. Di due dei tre fogli, individuati come schede informative n. 10 e n. 11, si dichiara la fonte: «Mario Gromo, *Film visti*» e «Cfr. Kracauer, *Cinema tedesco*, pp. 75-95». Si tratta in tutta evidenza di volantini di sala, predisposti per gli spettatori di *Per le vie di Parigi* di René Clair e di *Il gabinetto del dr. Caligari* di Robert Wiene. Entrambi recano l'intestazione «Circolo del cinema di Vittoria», ma nella scheda n. 11 appena sopra l'intestazione è l'avvertenza, scritta a mano sottolineata e siglata, «non è mio». La terza scheda informativa, anch'essa dattiloscritta, raccoglie considerazioni su *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio, ma parrebbe essere stata predisposta per un'altra destinazione, il Circolo «Amici del cinema» di Ragusa (anno sociale 1966/67) e in ogni caso non di Bufalino: se ne dichiara la fonte nell'«Almanacco Letter. Bombiani [sic] 1967). Sul verso di questo stesso foglio, di mano dell'autore, è però un giudizio tagliente sul film del '65: «Un film sgradevole [...]. La nevrosi di oggi è attaccata nel suo punto centrale e dolente (e vulnerabile). La famiglia di Augusto non so quanto obbedisca a una preordinata volontà di scandalo / a un facile anarchismo. In sostanza una specie di mediocre tragedia greca. Strindberg – Ferreri – Visconti – *Orsa maggiore*».

---

<sup>5</sup> La consultazione di questi appunti, conservati presso gli archivi della Fondazione Bufalino, mi è stata gentilmente concessa dal prof. Nunzio Zago. A lui e al prezioso Giovanni Iemulo vanno i miei più sentiti ringraziamenti.

Al di là del giudizio critico, emergono da queste annotazioni alcune abitudini grafiche del recensore Bufalino: l'uso dello *slash* (talora doppio) al posto della virgola o del punto, per variare precisare enumerare, essendo l'autore quasi mai pago di parole o frasi appositive; la ripetizione, ma in forma schematica, di concetti già annotati, a uso della memoria. Insomma, una scaletta per il conferenziere che nulla vuole tralasciare.

Quanto agli autografi, molti scritti anche sul *verso* della pagina, la competenza e l'originalità dell'interpretazione dei testi filmici vi si mostrano elevate nonostante la natura frammentaria della scrittura, con peculiare attenzione alle pratiche citazionarie e alle parentele intertestuali. E i modelli individuati non sono necessariamente o esclusivamente cinematografici, ma attingibili alla letteratura, al teatro, alle arti figurative, all'architettura.

Vi si rivela, in particolare, un profondo mutamento di prospettiva rispetto alle classificazioni per titolo, genere, cast, regia, casa e anno di produzione, luogo e data della visione, che nel quadernetto registravano, dello scrittore, la ventennale attività di spettatore. Il quadernetto delle visioni dagli anni trenta ai cinquanta è un *Indice dei Film visti* (così si legge sulla copertina del prezioso taccuino): il piacere del catalogo, un'abitudine da disciplinare, la valutazione di cose passate attraverso l'occhio. È un doppio diario: dell'occhio che ha veduto e del visibile nel nostro paese prima durante e dopo la guerra. Negli appunti degli anni sessanta si trova invece l'analisi di un cinema «alto», selezionato e filtrato da una coscienza critica.

Della *Corazzata Potëmkin*<sup>6</sup> di Ejzenštejn Bufalino apprezza, ad esempio, la declinazione del progetto ideologico in un linguaggio efficacissimo di opposizioni di metafore visive, di simboli e di immagini (gli svaghi domenicali *vs* la forza militare, le marche della distinzione sociale), ma anche di tecniche (i primi piani improvvisi come esclamazioni) fino a concludere che è «un film urlato»<sup>7</sup> e che deve servire alla propaganda, ma il suo «gergo di morte» non inclina a nessuna retorica. D'altronde, propaganda e successo estetico non sono in questo caso in contrasto. Bufalino assume un tono assertivo e il cinema di Ejzenštejn lo induce a modulazioni esclamative:

---

<sup>6</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *La corazzata Potëmkin (Bronenosec Potëmkin)*, URSS 1925.

<sup>7</sup> «*Film urlato*. gergo di morte. Urlo che viene da protesta sociale. bestemmia e preghiera» (f. 7v).

1. [...] Il primo problema che ci si pone è dunque il solito vecchio problema: oratoria o Poesia. Il film si esaurisce in enfasi declamatoria e tribunizia o possiede autentici valori lirici?

Il dubbio è impossibile. Le immagini del film hanno una tragica grandiosità, una esplosiva violenza, sembrano sfondare lo schermo. Si ha l'impressione che lo schermo non riesca a contenerle! La narrazione ha una silenziosa carica poetica, dettata da sentimenti autentici: indignazione e pietà.

2. Si tratta dunque d'un grande film, e lo può accettare tranquillamente anche chi non è comunista. In sede politica chi vuole può parteggiare per lo zar e per i cosacchi, ma qui deve parteggiare per gli insorti, così come in *G. d'Arco*<sup>8</sup> gli atei parteggiano per la Santa cattolica. Del resto Gramsci stesso insegna a tener distinto il giudizio critico dal giudizio politico e l'entusiasmo estetico dall'entusiasmo morale che cresce dalla compartecipazione al mondo ideologico dell'autore.<sup>9</sup>

L'intensità dell'«entusiasmo estetico» di questo occasionale recensore è testimoniata dalla lettura del linguaggio filmico:

Resta da fare l'analisi stilistica dell'opera. Un linguaggio cinematografico straordinario. L'uso di quelle che chiamerei metafore visive / come in letteratura si distinguono opere narrative in cui ogni piano succede al precedente e la poesia lirica in cui abbondano immagini, metafore lampeggianti con l'accostamento fulmineo di due concetti lontani, con l'allusione, la parte per il tutto.

Esempi

3. Stivali

4. Ombra

1. Vele

5. Leoni / Occhiali del medico e della donna<sup>10</sup>

2. Parasoli e fucili/ Primi piani imperiosi = esclamazione in un discorso.

Dove la numerazione è rivelatrice non solo dell'esatta successione degli episodi, ma anche della velocità dell'appunto, cui solo in un secondo tempo i numeri intervengono a dare un ordine.

L'oratoria della *Corazzata* si alimenta di risorse visive di grande efficacia: «*Effetti di contrasto*. Le ombre dei cosacchi sulla donna. I parasoli

---

<sup>8</sup> Qualche riga sopra Bufalino citava un *Processo di Giovanna d'Arco* è il titolo frutto di un cortocircuito della memoria: sarebbe infatti correttamente *Processo a Giovanna d'Arco*, se il film cui si fa qui riferimento fosse quello girato nel 1962 da Robert Bresson. Il lungometraggio cui allude Bufalino è invece *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Carl Theodor Dreyer, come dimostra un più esplicito riferimento al regista danese contenuto in 41r.

<sup>9</sup> f. 7v. In questa trascrizione e nelle seguenti mi sono limitata a eliminare gli spazi superflui. I titoli dei film sono stati resi in corsivo. Ho tolto le abbreviazioni, salvo che per indicare i registi.

<sup>10</sup> Degli occhiali annota: «*Materiale plastico*. Gli occhiali del medico (cinismo meschino) e della popolana (miopia operaia sulla macchina da cucire)» (f. 7v).

domenicali sul molo e i fucili dei cosacchi. La carrozzina inerme nel turbine della violenza. Gli occhiali della donnetta, lo storpio».<sup>11</sup>

La declinazione ejzensteniana della propaganda in un'alta poesia visuale dà un altro esempio in *Ottobre*,<sup>12</sup> cui Bufalino applica la stessa linea interpretativa: il rifiuto dell'eroe individuale, cioè del personaggio del melodramma borghese; l'opzione per un eroe collettivo, la folla, «il popolo colto nella sua furia eversiva ed eroica»; lo choc visivo, «un grandioso prolungato urlo in immagini»; il progetto di un «cinema concettuale, in cui l'astratto viene ridotto al concreto e le idee vengono espresse per virtù di montaggio di oggetti concreti»; anzi un progetto ispirato a una «idea direi quasi medievale, dantesca», da cui il «trionfo dell'allegoria e del simbolo corposo»; la forza dell'«uso del montaggio, di inquadrature speciali, di metafore visive». L'individuazione sintetica del cinema di Ejzenštejn è esatta ed efficace: «Gli elementi costitutivi del linguaggio di E. sono montaggio / inquadratura / metaforismo». Il giudizio critico viene guadagnato infine attraverso il confronto all'altro e maggiore capolavoro di Ejzenštejn:

Nel *Potiemkin* carica drammatica, sviluppo verticale da tragedia greca, che qui manca.

Qui cronaca epica, episodi scuciti ma grandiosi. Un confuso e stupendo comizio.

E. racconta male ma rappresenta per frammenti di grandiosa bellezza.

La stessa tensione storica e ideologica governa il cinema di Vsevolod Pudovkin, che però resta «incerto fra il film a protagonista unico e il film con eroe collettivo». Il suo manicheismo ideologico è di «grandiosa ingenuità». Bufalino, che a Pudovkin era condotto anche dalla sua passione per la storia degli scacchi e la figura di Capablanca, propone ai suoi ascoltatori-cinefili *La madre* (1926), *La fine di san Pietroburgo* (1927), *Tempeste sull'Asia* (1928).<sup>13</sup>

Di tutto il cinema di Orson Welles coglie la «componente anarchica e barbarica» e l'ispirazione elisabettiano-barocca, spesso indulgenti a tentazioni di superomismo estetizzante («la sostanziale affinità carnale» con il personaggio-tiranno); di qui l'oscura attrazione del regista per i suoi «personaggi-monstre», che è certo indizio di un autobiografismo accanito («A me l'opera di Welles appare come un'immensa autobiografia»). Kane e Quinlan sono giganti (Bufalino parla esplicitamente di «Gigantismo»), in

---

<sup>11</sup> f. 42r.

<sup>12</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn, *Ottobre* (Oktjabr'), URSS 1927.

<sup>13</sup> ff. 31r/v e 32v.

cui non può non cogliersi la «sostanziale affinità carnale» che li lega al regista. Nei loro confronti Welles usa un atteggiamento ambiguo: l'«odio-amore per il superuomo» che rappresentano, sempre però inquinato da qualche debolezza, da qualche rimpianto o nostalgia. Così Rosebud (la «parola-talismano» tanto simile alla «parola-sesamo» bufaliniana) può diventare l'«alibi che permette a Welles di essere Kane» (ma al Dino di *Calende* di immaginare come propria la morte del magnate di *Quarto potere*: «*Ro-se-bud*»).

La partecipazione del regista e di Bufalino ai fatti di queste ombre non rende tuttavia meno lucida l'interpretazione del recensore, non meno consapevole la sua analisi degli aspetti economici della produzione cinematografica. Ma se l'industria del cinema è capace di isolare i suoi giganti, per altro verso integra e protegge chi compie la sua opera all'ombra di un omologato estetismo:

[...] fermo restando che in effetti Welles non ha goduto della libertà d'espressione di cui gode un Visconti, con alle spalle una cultura in funzione protettiva, una cultura che tace volentieri del suo sostanziale estetismo, fermo restando questo, dico, non bisogna dimenticare che un film è un manufatto costoso e che il regista non può come Leopardi scrivere *L'Infinito* con una biro e un quinterno di carta protocollo. Io penso che nel cinema le difficoltà di produzione finiscano con l'assumere la funzione di resistenza che nella poesia dell'800 costituiva l'obbligo di obbedire a uno schema metrico fisso.<sup>14</sup>

Non mancano poi riferimenti letterari, e di taluni, condivisi dalla critica, la confutazione. Della natura del barocco di Welles, ad esempio, Bufalino rifiuta l'accostamento a Gadda:

In Gadda la commistione linguistica nasce da una volontà eversiva e deformante, con risultati di un grottesco tra macabro e risibile. In Welles la metafora visiva è il frutto di un gigantismo preso estremamente sul serio. Welles non sorride mai, non è nemmeno capace di scherno (come Gadda).<sup>15</sup>

Ma azzarda un raffronto arduo e tuttavia calzante, in cui convergono il gotico, il barocco e la fantasia mistica di Antoni Gaudì nella elevazione della *Sagrada Família*. È evidente che Welles esercita sullo scrittore una certa fascinazione, e l'ampiezza delle citazioni riguardanti le soluzioni visive adottate dal regista lo dimostrano: la scena degli specchi nella

---

<sup>14</sup> f. 18r. Un'ulteriore precisazione di questo concetto si legge in f. 20v: «Tengo innanzi tutto a ribadire il carattere eccezionale dell'opera di W., tanto più misterioso in quanto creata attraverso difficoltà di ordine politico terribili. Un film è un manufatto costoso...».

<sup>15</sup> f. 18v

*Signora di Shanghai*; la morte di Quinlan; l'inizio sconvolgente di *Otello* con «il contrappunto fra Jago in gabbia e il corpo di Otello morto portato a spalla dai soldati»; la visita a Titorelli o la scena della fustigazione degli ispettori puniti a causa della denuncia di K. nel *Processo*. Di quest'ultimo poi, in f. 19, si legge una lunga e dettagliata sinossi. Sequenza dopo sequenza il film del 1962 risorge agli occhi da uno scalettone,<sup>16</sup> che evidentemente il commentatore sentiva l'esigenza di riferire al suo uditorio, perché meglio ricordasse i meccanismi dell'intreccio. Infine, un film come *Il processo* con l'amalgama dei suoi paesi finanziatori<sup>17</sup> bene si presta all'insistito preambolo bufaliniano sull'industria cinematografica, e con maggiore docilità di un lungometraggio come *Quarto potere*, certamente molto amato dal recensore ma nato nell'alveo della grande produzione hollywoodiana. «Ho cominciato dalla cima e mi sono fatto strada verso il fondo», soleva dire Welles.

Sempre attento ai valori contestativi dei film, Bufalino valuta nelle opere di Chaplin e di Tati «un germe di gaudente pazzia», opposta all'ascetica mediocrità della legge economica borghese. Così *Tempi moderni* si presta a una bipartizione: nella prima parte è «il vagabondo, l'anarchico ex lege [...] costretto a inserirsi in un universo meccanizzato che lo stritola»; nella seconda è «il personaggio Charlot allo stato puro»:

Due parti: 1<sup>a</sup> fino all'uscita dal carcere, 2<sup>a</sup> con Paulette, fino alla fine.

1<sup>a</sup> parte = dimostra un impegno sociale, sottintende una tesi.

2<sup>a</sup> parte = divagazioni clownesche.

E se della prima coglie la protesta contro la civiltà meccanica (l'operaio costretto a «stringere sempre lo stesso bullone, per l'eternità», la macchina per mangiare come «macchina da schiaffi, apparecchio di tortura, robot mostruoso») non gli sfugge la polemica contro una società «che massacra gli operai, e costruisce carceri-modello, comodissime». *Tempi moderni* infine rappresenterebbe un doppio punto di passaggio: per Charlot è il momento dell'acquisizione della «coscienza di sé», dopo il vagabondaggio angelico e spaesato in una società che gli è antagonista e il tentativo di evadere dalla solitudine (*Luci della città*); per Chaplin invece è la svolta intellettuale e morale, che «prelude ai film di più ricca sostanza» (*The Great Dictator*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight*).

---

<sup>16</sup> Nel linguaggio cinematografico lo «scalettone» è una scaletta molto dettagliata che sviluppa l'intreccio del film in una ventina di punti numerati.

<sup>17</sup> *Il processo* (*Le Procès*, 1962) conta ben quattro paesi produttori: Francia, Germania Ovest, Italia, Jugoslavia.

Chaplin però fornisce soprattutto l'occasione per veloci ma ficcanti paragoni con altre comicità. Così, mentre «Ch. è un anarchico ai margini della società, Tati è un piccolo borghese ansioso di inserirsi in un'armonia prestabilita». E mentre già *Tempi moderni* tardivamente traghetta Chaplin verso il sonoro, «il muto in Tati sottolinea l'incomunicabilità delle anime».

Sul medesimo terreno (al muto e al sonoro sono dedicati gli appunti contenuti in f. 30r) dialogano René Clair, Chaplin e King Vidor. E se la soluzione di Vidor, in *Alleluja! (Hallelujah, 1929)*,<sup>18</sup> è quella di un «uso immaginoso e poetico del sonoro», nei primi due l'esitazione nei confronti del cinema parlato nasce da motivazioni opposte:

Clair e Chaplin esitano a lungo prima di accettare la verbosità teatrale del sonoro che compromette la purezza e l'eleganza delle immagini. Clair riduce il dialogo parlato al minimo e lo sostituisce con canzoncine ironiche. Chaplin utilizza taluni effetti sonori a scopo umoristico, ma continua a produrre film semimuti.<sup>19</sup>

Il confronto tra i due registi è peraltro oggetto di annotazioni in f. 29r, dove l'analisi di *A noi la libertà*<sup>20</sup> (*À nous la liberté, 1931*)<sup>21</sup> offre ulteriori spunti di riflessione su *Tempi moderni*:

Fra i due film punti di contatto: entrambi protesta contro civiltà meccanica; Charlot stringe un eterno bullone, in Clair l'operaio-galeotto inserito in un sistema «a catena», in entrambi i film esaltazione dell'individuo contro un mondo organizzato collettivisticamente; però in Chaplin c'è pessimismo, sordo rancore, amarezza che può diventare rivolta; in Clair scetticismo sorridente, la soluzione è data dalla fuga. Che avverrà domani, egli non se lo chiede. Soluzione universalistica (cfr. Zavattini, *Miracolo a Milano*).

---

<sup>18</sup> Una scheda di questo film si trova in f. 10r.

<sup>19</sup> f. 30r.

<sup>20</sup> In f. 29r il titolo italiano del film di Clair viene annotato come *A me la libertà*.

<sup>21</sup> Gli appunti dedicano considerazioni compiute anche a un altro film di Clair, *Per le vie di Parigi (Quatorze Juillet, 1932)*, in cui sono tracce di una studiatissima finta estemporaneità: «Innanzitutto vorrei sottolineare l'evidentissima, clamorosa differenza fra l'opera che abbiamo visto or ora e quella di domenica addietro. Sono due films diversissimi che seguono proprio il distacco di due mondi, di due civiltà. L'incrociatore Potiemkin era insieme tragedia greca e comizio politico; Clair ci dà invece un esempio di grazia sottile e leggera, un giuoco d'intelligenza, il frutto estremo e maturo di una civiltà adulta, non voglio dire moribonda, ma certo sapientissima, ormai incapace di epopee, incapace di quelle esplosioni un po' barbariche ma dotate di autentica passione di cui invece abbiamo avuto un esempio nel film di Eisenstein»; o ancora: «Clair mi fa pensare a quel Max Ophüls di cui abbiamo visto la *Ronde* e a Lubitsch, al Wilder del *Cielo può attendere !!!* In Francia egli è il primo di una generazione unica. A poco a poco l'ironia diventerà crudele, spietata. Saremo arrivati a Clouzot» (f. 26).

Del film di Clair, cui sotto sotto l'autore sembra accordare la propria simpatia («Ogni suo film è una scatola a sorpresa. Il suo mondo obbedisce a due forze: Lirismo e Gioco, Corruzione e Ironia»), viene ricordato, apparentandola a quella della «macchina da schiaffi» di Chaplin, la scena dell'«usignolo meccanico». Nel film il canto proveniente da una finestra viene scambiato dal detenuto per la voce innamorante di una graziosa fanciulla, ma la ragazza è già per strada e la punta del grammofono striscia rivelando la natura meccanica del suono. La definizione, gravida com'è di suggestioni letterarie e musicali, viene probabilmente a Bufalino dall'usignolo meccanico di Andersen-Stravinskij.

Considerazioni ugualmente cariche di echi letterari sono quelle che colgono le differenze tra le due anime della cultura francese («Realismo e Irrrealismo»), incarnate in immagini da Marcel Carné e René Clair:

Divario enorme fra il populismo amaro, alla Zola, dell'uno e la libertà aerea (alla Marivaux) dell'altro. Due aspetti significativi della cultura francese: da un lato l'angoscia della realtà e l'evasione nella morte o nel sogno; dall'altro lato la tragedia che si risolve in musica, in balletto in vaudeville (Labiche) con un tocco di fumisteria elegante (Laforgue).

La leggerezza aerea di Clair si presta alla definizione di «film-balletto», forse ripresa da un Savinio di prima mano,<sup>22</sup> che a proposito di *À nous la liberté* e di *Le million* diceva: «si muovono con ritmo di danza, con passo di ballata». «La canzoncina-filastrocca dei galeotti all'inizio invocanti la libertà» annuncia un Clair anticonformista e antiborghese, «ma in fondo è borghese anche lui, ha solo l'irriverenza del monello che si diverte a mettere in caricatura ciò che è solenne e tronfio. Es. il vento finale che scompiglia tube e cervelli».

Se di Clair è la «battuta», il «sorriso», la «trovata funambolica», l'altra anima della cultura francese, quella dei Duvivier e dei Carné, mostra una «Visione oscura e squallida della realtà»: il «Fallimento d'ogni occasione» per il Carné di *Le jour se lève*;<sup>23</sup> il «Mondo disfatto, condannato e malinconico» per il Duvivier di *La fin du jour*.<sup>24</sup>

Di entrambi Bufalino coglie motivi che sono ampiamente consentanei alla sua poetica: l'«evasione nel passato», il «Contrasto fra lo squallore della realtà e la bellezza del sogno». Entrambi, film di cui cattura la raffinata

---

<sup>22</sup> Gli scritti di Savinio sul cinema sono stati raccolti in anni successivi a queste annotazioni: cfr. A. SAVINIO, *Il sogno meccanico*, a c. di V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1981; in particolare, la recensione a *À nous la liberté* era già in ID., *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976 (tra i libri di Bufalino, anche nell'edizione del 1989).

<sup>23</sup> Marcel Carné, *Alba tragica (Le jour se lève)*, Francia 1932.

<sup>24</sup> Julien Duvivier, *I prigionieri del sogno (La fin du jour)*, Francia 1938.



letterarietà: Jean Gabin (Francesco) è un «operaio che ha letto Baudelaire [...] e anche Zola»; Jules Berry è un personaggio «dostojevskiano»; Jacqueline Laurent (Francesca) richiama «Verlaine, *Les ingénues*», come anche la Madeleine di *La fin du jour*, che si «lascia avvelenare» dalle parole di Saint-Clair interpretato dall'amato Louis Jouvet. Di questo personaggio, un attore che vive il suo tramonto in una casa di riposo, Bufalino lapidariamente scrive: «recita vivendo e vive recitando». Sulle sue labbra «le battute del don Giovanni: Io sono l'Immortale D.G., ecc.», ma anche quelle di Romeo, Amleto, Anthony. Bella la spiegazione che il moderatore dei dibattiti di Vittoria dà dell'esordio del film:

Riferimenti culturali.

Può essere utile qualche informazione preliminare.

All'inizio del film il protagonista, un grande attore al declino, è visto mentre recita nella sua serata d'addio. La scena che recita non è scelta a caso, ma serve a definire una certa atmosfera culturale e suggestiva in cui si muove l'attore. È bene sapere a quale opera appartiene e di che si tratta.

L'opera è *Anthony* di Dumas padre // opera romantica // Nell'ultima scena Anthony, tipico eroe romantico alla Byron, è sorpreso dal marito dell'amante. Uccide la donna per evitare che sia disperata e al marito che sfonda la porta ed entra in scena dice mi resisteva, l'ho pugnalata // scena in cui risulta il gusto per il gesto sublime ed enfatico... della gesticolazione romantica //<sup>25</sup>

E allora, se il film di Carné può definirsi realista<sup>26</sup> ma di quel «realismo romantico» tipico della cultura francese, da cui discende anche Luchino Visconti (se pure già più vicino a Huysmans), quella di Julien Duvivier è sì l'«arte scabra e asciutta d'un Verga» ma mescolata a «viziosi indugi e compiacimenti». Insomma un «impasto veristico e decadente del linguaggio. Come in Huysmans, Baudelaire. Come in Visconti.<sup>27</sup> Si parte, cioè, da una iniziale adesione alla realtà anche più trita e quotidiana, avvolgendola però in un'aura rarefatta e squisita, popolandola di personaggi insoliti e raffinatamente complessi». In continuo dialogo con se stesso, questo colto spettatore si interroga:

---

<sup>25</sup> f. 27v.

<sup>26</sup> A questo proposito in f. 12r Bufalino fornisce un'utile schematizzazione dei Realismi: «R. Francese – La disperazione umana, come condizione esistenziale eterna.

R. Russo – La disperazione della collettività oppressa e la speranza di una redenzione.

R. Italiano – Le piccole infelicità sociali, le oscure tragedie dell'individuo».

<sup>27</sup> Nell'analisi di *Rocco e i suoi fratelli* (f. 28r), di cui denuncia certe «scuciture della trama» e un «troppo esplicito didascalismo sociale», propone insieme all'ovvio Dostoëvskij (*I fratelli Karamazov*) un efficace confronto con Verga: «Immaginiamo 'Ntoni (Simone) in città e Alessi = Luca o Rocco».

1° dubbio

Film corale, cioè inteso a descrivere nei suoi vari tipi ed esponenti una condizione umana, particolarmente suggestiva: quella dell'attore al tramonto.

Oppure

Film incentrato su un personaggio d'eccezione, quello di Saint-Clair, sulla sua vicenda di angelo decaduto, sul suo tentativo goffo e commovente di riornare nel suo Paradiso perduto di grande attore e di conquistatore?

Risposta.

A me pare più vera la 2° ipotesi. Saint-Clair = tipo personaggio romantico-decadente; Impegnato nel disperato tentativo di evadere dal carcere del reale, di cancellare la miseria quotidiana.<sup>28</sup>

Saint-Clair è un personaggio della perdita: un tempo era un grande attore e un grande conquistatore, ora vive fingendo il suo paradiso perduto *Angelo decaduto* alla maniera di Ingres. Anche in questo caso Bufalino non si lascia sfuggire il piacere di una rapida incursione nelle arti figurative.

Il meglio della lettura bufaliniana si dà ancora di fronte a testi colti come *Los olvidados* di Buñuel:<sup>29</sup> film che gli sembra un'«indagine in chiave perversa degli Sciuscià di De Sica, o di Vigo» (feticismo, sadismo, ecc.), e del suo autore ammira «la forza spietata della sua personalità», pur esitando dinanzi a una «cieca opera-bestemmia». Bufalino non rifugge da una trattazione dilemmatica, lanciando percorsi interpretativi anche opposti tra i quali non sceglie:

Film difficile: film denuncia, grido di protesta e di pietà o cinico documentario?

Nel 1° caso cronaca aspra, crudelissima, di una amarezza inaudita; rappresentazione di una trofica condizione umana, quella dell'infanzia abbandonata (Sottintesi con tenerezza struggente).

2<sup>a</sup> ipotesi: conoscendo la collocazione culturale di B. e le sue radici anarchiche, il film rientra nella sfera del cinema della crudeltà (Stroheim, Ferreri, addirittura Iacopetti).<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> Luis Buñuel, *I figli della violenza (Los olvidados)*, Messico 1950.

<sup>30</sup> Giornalista e regista, Gualtiero Iacopetti scopre il passaggio dalla macchina da scrivere alla mdp lavorando come corrispondente per «La Settimana Incom». Da questa esperienza e dall'opera prestata come sceneggiatore per *Europa di notte* (1959) di Blasetti nasce lo scandaloso *Mondo cane* (1960-61), un documentario sconvolgente per il lucido e spietato realismo con cui passa in rassegna costumi bizzarri e crudeli di tutto il mondo. Seguirono poi *Mondo cane 2* (1963), *La donna nel mondo* (1963) e *Africa addio* (1965-66), che inaugurarono un genere cinematografico riconoscibile come *Mondo movie*. Pare che Iacopetti sia stato il personaggio ispiratore di *La dolce vita* di Fellini.

Però alla fine prevale un giudizio moralistico, non saprei quanto libero dal condizionamento (si prevede benpensante) dell'uditorio. O comunque un giudizio che separa la quotazione estetica e la valutazione ideologica:

Conclusione. La stessa dichiarazione di B. sulla genesi di *Viridiana* prova che, lungi dall'essere un consapevole e severo giudice della società contemporanea, B. si colloca in una zona <...> di anarchismo decadente; la sua rivolta è senza prospettive e può indifferentemente sboccare nell'anarchismo o nel nazismo. Arbitraria ogni annessione ideologica. È un beatnik ottocentesco.

Per quanto riguarda i valori espressivi il discorso è un altro...<sup>31</sup>

In un'altra annotazione si spinge con sincerità a dichiarare la «riserva», correggendola poi in «antipatia», «per il sottofondo torbido e maniacale della sua ispirazione». La posizione ideologica da cui giudica è netta: «La rivolta di B. non è quella di un *illuminista* che combatte una società sbagliata in nome di un'altra migliore»; semmai l'odio di Buñuel è il livore di un asociale, la sua insurrezione è «quella di un anarchico che non sopporta alcuna società».<sup>32</sup> Di più, in un avvitemento di moralismo, gli dà del teppista: «B. ragazzo probabilmente faceva disegni osceni sui muri dei gabinetti».<sup>33</sup> Resta comunque, di tanta ammirazione antipatizzante, la capacità di giungere a giudizi icastici e penetranti, come quando sopra lo definisce un «beatnik ottocentesco» (meno folgorante la qualifica di «anarchismo decadente»).

Di *Un chien andalou*<sup>34</sup> dello stesso Buñuel e di Dalí (della scena iniziale commenta: «È come se ci dicessero: Questo film vi spaccherà l'occhio»), che gli prestano una serie foltissima di immagini oscure per la sua ermeneusi. I suoi *Appunti per un tentativo di interpretazione di «Un chien andalou»*<sup>35</sup> sono una più compiuta e anche linguisticamente formalizzata analisi filmica. A cominciare da una sinossi densa di spunti:

3. Segue lo sviluppo del soggetto che riassumerei così:

a) Un uomo va a un appuntamento d'amore; va in bicicletta, borghesemente, e vestito a festa.

b) Una donna spia il suo arrivo dalla finestra.

c) L'uomo arrivato alla casa della donna sente sorgere in sé l'impulso sessuale, la libido freudiana. Il suo superio cioè l'io morale cade sul marciapiede come morto. L'io inconscio si scatena, lo vediamo prender corpo, incarnarsi in un

---

<sup>31</sup> f. 2r.

<sup>32</sup> f. 3r.

<sup>33</sup> f. 4r.

<sup>34</sup> Luis Buñuel, *Un cane andaluso (Un chien andalou)*, Francia 1929.

<sup>35</sup> ff. 9r/v.

individuo vestito di nero la cui mano che si tende bramosamente verso la donna è piena di vermi (o formiche?) simbolo di inquietudine e abbruttimento sessuale.

d) L'uomo sente però che la sua mano è colpevole, si autopunisce, tagliandosela mentalmente (e noi vediamo la mano mozza a terra, giù nella strada, smossa con un bastoncino da una donna, che potrebbe essere la sua stessa coscienza che pietosamente si tiene stretta al petto la mano (che un poliziotto le ha consegnato chiusa nella cassetta), finché muore investita da una vettura, con visibile giubilo dell'io inferiore che è ora libero di scatenarsi.

e) Scena della tentata violenza: l'io inferiore è però frenato dal carro allegorico (pregiudizi religiosi e borghesi). La trama gli sfugge. Risorge l'io superiore in abito chiaro. L'io inferiore è in abito scuro.<sup>36</sup> L'io superiore però lo segue e lo mette in castigo, poi gli consegna dei libri (la cultura, la civiltà, le convenzioni ecc.).

f) Rivolta dell'io che dei libri si fa arma per uccidere l'io superiore.

g) Funerali dell'io superiore che prima di morire tenta invano di abbracciare una grande figura di donna (la bellezza ideale, la donna sognata). Due esseri indifferenti (il senso comune, la borghesia) scortano il cadavere.

h) La donna frattanto rimasta sola con l'io inferiore vede prima una piccola farfalla bruna (l'amore, il desiderio) che vista più da vicino appare quello che è realmente: un mostro (simbolo abbastanza chiaro).

g) La donna e l'uomo sono di fronte. Il desiderio dell'uomo colpisce così brutalmente la donna che essa sente il bisogno di ridipingersi le labbra; l'uomo bacia mentalmente la donna nel cavo dell'ascella.

h) La donna rifiuta un amore così funebre e violento, fugge, facendo boccacce, verso un amore borghese

g) Sul lido la donna e il suo nuovo amante trovano sparse spoglie che ricordano l'altro amore e le rigettano in mare.<sup>37</sup>

Sembra a Bufalino che Dalì e Buñuel mettano in immagini un conflitto tra l'inconscio e il superio di un individuo sdoppiato, fino alla «uccisione» della coscienza sociale da parte dell'«io anarchico». Il palinsesto freudiano della cinematografia surrealista suggerisce a Bufalino un breve excursus didattico a favore dei suoi ascoltatori cinefili, ma anche una personale ipotesi di interpretazione dell'enigmatico titolo della pellicola:

L'io superficiale in definitiva è come un cane da guardia che impedisce al lupo che è in noi di uscire alla superficie. Questa immagine mi suggerisce una possibile interpretazione del titolo. Considerate la parola *andalou*: l'ultima sillaba è *lu*, che in francese è il suono di lupo. D'altra parte le due ultime sillabe: *dalu* riecheggiano il nome stesso del regista: *Dalì*. Penso quindi che il titolo significhi: il cane lupo cioè l'uomo che è insieme cane e lupo, superio e io inferiore. Gli autori hanno

---

<sup>36</sup> N.d.A.: «Fa finta di esser morto e si veste anzi degli emblemi della rispettabilità (così come spesso avviene che noi vestiamo di pretesti rispettabili le nostre azioni più basse, e mascheriamo i nostri desideri più impuri per non vergognarcene)».

<sup>37</sup> La numerazione viene qui ripetuta, probabilmente nell'intenzione di fare emergere il legame narrativo con i precedenti punti g) e h).

scelto la parola andalù per mascherare il titolo, indicare l'autore dell'opera, far riferimento all'Andalusia [...].<sup>38</sup>

Da questo spoglio emerge, come spesso avviene in Bufalino, il rimando costante all'arte, più spesso alla pittura. Così, per il suo linguaggio folgorante, Buñuel è apparentato a Goya, Murillo, Velazquez e poi all'espressionismo di Soutine ed Ensor; all'accostamento di Welles a Gadda preferisce quello a Gaudì e alla *Sagrada Familla*; di Bergman sottolinea l'impressionismo lirico.

Nella cartella sono comprese altresì letture di *Ordet*, *Dies Irae*<sup>39</sup> e *Giovanna d'Arco*<sup>40</sup> di Dreyer, più radi appunti su *Il settimo sigillo* di Bergman e *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais.

Le interrogazioni e i problemi del cinema di idee di Carl Theodor Dreyer<sup>41</sup> introducono Bufalino al cinema scandinavo, in cui sente collidere due correnti tipiche del cinema nordico: «Naturismo e Misticismo». Del *Dies Irae* e di *La passione di Giovanna d'Arco* lo interessano alcuni temi, come quello della fede dei semplici e della vicinanza degli innocenti a Dio, ma di più il carattere dilemmatico, talvolta l'irrisolutezza teologica («Fortissimo temperamento mistico e insieme volontà di rivolta laica»). Il suo razionalismo mediterraneo lo porta a diffidare del misticismo-irrazionalismo di Dreyer («Mia perplessità. Formidabili mezzi espressivi al servizio di una tematica torbida»). Ma Bufalino subisce il fascino della forza luministica della sua espressione visiva: «Un Rembrandt più gelido e crudele».<sup>42</sup>

E ancora, a proposito di *Ordet*,<sup>43</sup> di cui gli è noto lo scambio di vedute tra Dreyer e Guido Aristarco («Lettera di Dreyer – Aristarco su *Ordet*»),<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> f. 9v.

<sup>39</sup> Carl Theodor Dreyer, *Dies Irae (Vredens Dag)*, Danimarca, 1943.

<sup>40</sup> Viene nominato così, negli appunti il film di Carl Theodor Dreyer, *La passione di Giovanna d'Arco (La passion de Jeanne d'Arc)*, Francia, 1928, interpretato dall'intensa René Falconetti.

<sup>41</sup> Cfr. ff. 33r/v, 37r e 38r/v.

<sup>42</sup> «Linguaggio espressivo: violenza e bellezza. Crudeltà allucinante. Facce, candele, crocifissi, messali. Scenografia nuda. / Concretezza espressiva e simbolismo allusivo (come si conciliano?)» (f. 38r).

<sup>43</sup> Carl Theodor Dreyer, *Ordet - La Parola (Ordet)*, Danimarca, 1955.

<sup>44</sup> Rispondendo all'affermazione di Guido Aristarco che lo aveva accusato di aver rifiutato «la scienza per i miracoli della religione», Dreyer sostenne che «la nuova scienza ci avvicina a una più intima comprensione del potere divino, e incomincia persino a darci una spiegazione naturale di cose appartenenti al soprannaturale. La figura di Johannes creata da Kay Munk può essere vista ora secondo un angolo diverso [...]. Io non ho rifiutato la scienza moderna per il miracolo della religione. Anzi. L'opera di Kay Munk ha assunto per me un nuovo e più ampio significato, perché i pensieri paradossali e le idee espresse nel

probabilmente appreso dal n. 66 di «Cinema Nuovo», come un veloce appunto in f. 38v denuncia («Venezia 55 // cin. Nuovo 66»),<sup>45</sup> si chiede come possano conciliarsi «concretezza espressiva e simbolismo allusivo» (f. 38r); e, più oltre (f. 38v), dimostrando di aderire alla posizione di Aristarco, aggiunge: «La lettera di Dreyer – fraintende Einstein – cerca conciliazione per fede e senza Resurrezione reale?? (Interessi spiritualistici rasentano l'occultismo)». Dove il punto di domanda insistito ritorna a esprimere «Dubbi: Iohannes rinsavisce?? (cfr. Parsifal il puro folle)», l'innocenza e la demenza. Consisterebbe in questa insanabile contraddizione (il dubbio è ora di chi scrive) la «Medievalità di Dreyer» su cui spesso ritorna Bufalino? «*Ordet* – conclude – è una specie di sacra rappresentazione come quelle che nel Medio Evo venivano rappresentate».

Meno ambigualmente nel *Settimo sigillo*<sup>46</sup> di Ingmar Bergman, film filosofico, vede il sistema delle idee rappresentarsi nel sistema dei personaggi. Tre, su tutti, con una caratterizzazione inevitabilmente ispirata alle arti visive: «Scudiero (Sancio?) + Antonius + la morte (Incis. Durer)». Dei tre, i primi due sono una coppia complementare di eroi cercatori. Il cavaliere è un mistico, cerca un senso alla vita prima di consegnarla alla morte. La lascia avendo sperimentato solo l'«inconoscibilità del mistero»: incarna la Disperazione. Lo scudiero è un «positivista», ma la sua fede nella scienza umana non gli concede nessuna salvezza, e nemmeno una risposta.

Ma conta anche la collana degli incontri: i cornuti che inscenano una pantomima, la turba di flagellanti che la interrompe, il prete ladro, la strega, i giocolieri, una donna muta, un fabbro cui la moglie è infedele, un pittore girovago. Di essi, si salveranno i «puri di cuore», animati dalla «forza della disperazione». Gli altri soccomberanno alla peste che, come di solito si fa, anche Bufalino interpreta come la bomba atomica.

Nell'attraversamento di questo mondo minacciato, i personaggi guadagnano una «conoscenza fiabesca». Non è solo l'allegorismo dell'impaginazione medievale del racconto. Qui la lettura si fa più penetrante, dopo un'articolazione invero piuttosto didattica, almeno sulla carta di questi appunti: Bufalino vede «il sapere dell'alba» mentre il

---

dramma sono stati dimostrati dai recenti studi di psicologia [...] che spiegano nel modo più semplice le vicende apparentemente inesplicabili del dramma, e stabiliscono una coesione naturale dietro gli avvenimenti soprannaturali che si trovano nel film» (C.TH. DREYER, *Cinque film. La Passione di Giovanna d'Arco, Vampiro, Dies irae, Ordet, Gertrud*, seguiti da tutti gli scritti sul cinema, introduzione di G. Aristarco, trad. di M. Harder Giacobbe e M. Rinaldi, Torino, Einaudi, 1967, p. 414).

<sup>45</sup> L'appunto è peraltro immediatamente seguito da una X, che spesso negli autografi bufaliniani è dichiarativo di un debito citazionario.

<sup>46</sup> Ingmar Bergman, *Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet)*, Svezia 1957. Il film viene analizzato in f. 36r.

cavaliere si lava e poi beve il latte e le fragole offertigli dai giocolieri. Gli sembra che la natura fiabesca, amichevole, allontani il male e anche l'assillo di Dio che tormenta Antonius, mistico negativo. Ma la rete dei simboli può essere ostica da districarsi, e il conferenziere non si esime da una conclusione dilemmatica, aperta: «Fitta selva di Simboli – la muta alla fine preannunzia le parole di Cristo nella Apocalisse/ultima cena, perché? Perché non è con la morte nella danza finale».

Anche *Il posto delle fragole*<sup>47</sup> è un «film intellettuale (saggio filosofico più che romanzo)». In questo, la pellicola di Bergman partecipa di una tendenza novecentesca che mette in crisi le forme narrative e le contamina («Si ripete nel film la stessa rivoluzione che ha portato in pittura da quadro di soggetto al ripudio dell'aneddoto, in musica dall'opera lirica al Jazz, / nel romanzo da Dumas a Proust»). Insomma, con Bergman anche al cinema arriva la «fine del film-racconto», con la destituzione dei fatti come agenti della significazione (ma sarà magari eccessivo parlarne come di un «film-saggio teosofico»). La struttura narrativa infatti è di quelle che si prestano a sinossi telegrafiche: «Trama: Isacco fa un viaggio in macchina, fa degli incontri, ricorda il passato. Alla fine non è mutato nulla». Se Isak, «eroe della solitudine», al termine del narrato non perviene a un cambiamento di stato, a qualcuno invece si dà la salvezza: i giovani raccolti in macchina dal protagonista, come già i giocolieri del *Settimo sigillo*, vi accedono grazie alla loro socialità e alla loro «spudoratezza gaia». Dai temi del film (la ricerca del tempo perduto, il senso della colpa, l'angoscia metafisica) si dipartono connessioni intertestuali, di cui come al solito Bufalino è attento rilevatore (e saranno perciò rispettivamente Proust, Kafka, Kierkegaard e Freud). Ma sul versante cinematografico, per il rifiuto novecentesco del soggetto, non v'è dubbio che altro apparentamento va fatto, e Bufalino lo fa, con Michelangelo Antonioni e Alain Resnais. Per quest'ultimo e per il suo *Hiroshima mon amour* (1959) rinvio al paragrafo II.2.e del presente lavoro, in cui si è avuto modo di analizzare una sequenza di *Diceria dell'untore*, anche alla luce delle considerazioni bufaliniane.

Infine una breve annotazione a margine di questo lavoro. Per giustificare il titolo e le ragioni di quest'ultimo capitolo sulle 'visioni' di Bufalino.

Si sa, la sua tavola era magra, lo aveva detto una volta a Sciascia mettendo a confronto il loro diverso modo di disporsi di fronte al cibo e alla parola. E la fame dell'amico nei confronti del cinema sembrò a un certo punto esaurirsi, pago di quei film che per entrambi erano stati la «lima nella

---

<sup>47</sup> Ingmar Bergman, *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*), Svezia 1957. Il film viene analizzato in ff. 23 r/v.

pagnotta», per evadere dalla provincia dal fascismo dall'isolitudine. La fame di Bufalino invece non si esaurì mai. Negli ultimi anni della sua vita continuava a nutrirsi, trovando succhi nuovi in Ridley Scott, Stanley Kubrick, Quentin Tarantino, nei fratelli Coen. Bufalino fu sempre dipendente dal cinema come Thomas De Quincey lo fu d'oppio. E a maggior ragione lo dimostra in questi rapidi appunti in cui la nostalgia del suo vecchio cinema mangiato da giovane si fonde con il nuovo assaporato da uomo maturo. In più, potersi confessare davanti a un pubblico visibile e noto doveva procurargli certi piaceri che il lettore anonimo non sapeva dare, visto che scrivere era presto diventato un piacere da consumare in solitudine, per quell'unico lettore in grado di vedere il suo cinema mentre lo scriveva: se stesso / G.B. / Dino...



## BIBLIOGRAFIA

SCRITTI DI BUFALINO<sup>1</sup>

### **1. Edizioni in volume**

*Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1981, cui si accompagna il volumetto di autocommento *Istruzioni per l'uso* in edizione non venale; ristampato insieme a *Istruzioni per l'uso* e *Museo d'ombre* dal Club degli Editori, Milano 1982; Palermo, Sellerio, «Il castello», 1990. Ripubblicato in una nuova edizione «accresciuta da pagine inedite e dagli archivi dell'opera» oltre che dalle *Istruzioni per l'uso*, per i «Grandi Tascabili» Bompiani nel 1992, con prefazione di F. Caputo e un'intervista di L. Sciascia. Ristampato come supplemento al «Corriere della Sera» per la collana «I grandi romanzi italiani», Milano, RCS Quotidiani, 2003, con prefazione di P. Valentino. Ripubblicato in una nuova edizione speciale, Palermo, Sellerio, «La rosa dei venti», 2009.

*Museo d'ombre*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1982; nuova edizione accresciuta confotografie di G. Leone, Milano, «Grandi Tascabili» Bompiani, 1993.

*L'amaro miele*, Torino, Einaudi, «Collezione di poesia», 1982; nuova edizione accresciuta, Einaudi, 1989; nuova edizione accresciuta, Einaudi, 1996.

*Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, «Biblioteca delle Silerchie», 1982; Milano, Mondadori, «Oscar saggi», 1989; Milano, «Tascabili» Bompiani, 2000, con prefazione di A. Cadioli.

*Dicerie coniugali. 62 pensieri lievi e gravi sul matrimonio proposti da una coppia nuovissima a uso delle coppie più anziane* (con la moglie Giovanna Bufalino e una xilografia di B. Brancato), Comiso, Edizione privata degli Autori, 1983, non venale.

*Gli amici della Noce 5* (con un'incisione originale di L. Cottini), Racalmuto, Milano, Stamperia Sciardelli, 1983 [contiene il racconto *Il vecchio e l'albero*, poi confluito in UI].

*Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, «La memoria», 1984; Palermo, Sellerio, «Il castello», 1990; Milano, «Grandi Tascabili» Bompiani, 1994, con prefazione di M. Onofri.

*Mod. 740* (con un'acquaforte di F. Rognoni), Milano, Sciardelli, 1984 [elzeviro poi confluito, col titolo *Il gabelliere e le Muse*, in CP].

*Cere perse*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 1985.

*La bellezza dell'universo* (con tre disegni e un'incisione di A. Manfredi), Cava dei Tirreni, Avagliano, 1986 [racconto confluito in UI].

*L'uomo invaso e altre invenzioni*, Milano, Bompiani, 1986; «Tascabili» Bompiani, 1989; «Grandi Tascabili» Bompiani, 1995, con prefazione di S. Giovanardi.

*Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, «Nuovo portico», 1987; «Tascabili» Bompiani, 2004.

*La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio, «La diagonale», 1988; Palermo, Sellerio, «La memoria», 1996; Palermo-Roma, Sellerio/Editori Riuniti, «Tracce», 1997.

---

<sup>1</sup> La seguente bibliografia delle opere di Gesualdo Bufalino è, tranne minime varianti, quella proposta dalla Fondazione Bufalino ([www.fondazionebufalino.it](http://www.fondazionebufalino.it)). La riporto qui per comodità del lettore.

*Le menzogne della notte*, Milano, Bompiani, 1988; Milano, Club degli Editori, «I Premi Strega», 1988, con prefazione di L. Mondo; Milano, Euroclub, 1989; «Tascabili» Bompiani, 1990; edizione scolastica a cura di N. Zago, Bompiani, 1991; «Grandi Tascabili» Bompiani, 1994, con introduzione e note di N. Zago.

*Saline di Sicilia*, Palermo, Sellerio, «I cristalli», 1988.

*Il matrimonio illustrato. Testi d'ogni tempo e paese scelti per norma dei celibi e memoria dei coniugati* (con la moglie Giovanna Bufalino), Milano, Bompiani, 1989; Milano, Club degli Editori, 1990; Milano, Bompiani, 2003.

*Trittico* [contiene *La panchina* di G. Bufalino, *Catarsi* di V. Consolo, *Quando non arrivarono i nostri* di L. Sciascia e A. Di Grado], a cura di A. Di Grado e G. Lazzaro Danzuso, Catania, Sanfilippo, 1989.

*Invito alle Fêtes galantes di Verlaine* (con incisioni di C. Tolomeo), Milano, Sciardelli, 1989 [testo confluito in SA].

*Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale «Agorà», 1989, non venale.

*Calende greche*, Napoli, Guida, «Clessidra», 1990 [tre brani; contiene anche A. Sicoli, *L'armilla scita*].

*L'arancia d'oro. Frammento di memoria* (con una litografia di A. Ciarrocchi), Urbino, Montefeltro, 1990 [testo confluito in CG].

*Calende greche. Frammenti d'una vita immaginaria*, Comiso, Edizione privata dell'Autore, 1990, non venale. Ripubblicato nel 1992 da Bompiani, col titolo *Calende greche, ricordi d'una vita immaginaria*, con tagli, aggiunte e correzioni dell'Autore rispetto all'edizione privata; «Grandi Tascabili» Bompiani, 1995, con prefazione di G. Traina.

*Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*, Roma, Edizioni Cepi, 1990. Lettura magistrale svolta il 27 ottobre 1990 presso il Teatro Vittorio Emanuele di Messina, in occasione del XCI Congresso Nazionale della Società Italiana di Medicina Interna [testo confluito in PD].

*Saldi d'autunno*, Milano, Bompiani, «Nuovo portico», 1990; «Tascabili» Bompiani, 2002.

*Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 1991; Milano, Club degli Editori, 1992; «Tascabili» Bompiani, con uno scritto di G. Traina, 2003.

*Le ragioni dello scrivere*, a cura di L. Giordano, Catania, Centro Studi e Ricerche, 1991, non venale.

*L'inchiostro del diavolo* (con un'acquaforte di M. Gosso), Milano, Sciardelli, «Quaderni del Terziruolo», 1991 [elzeviro già precedentemente pubblicato in CP].

*Pagine disperse*, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1991, non venale.

*Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opera di pupi*, Valverde, Il Girasole, «Le gru d'oro», 1991, non venale. Ripubblicato con rimaneggiamenti da Bompiani, 1993; «Grandi Tascabili» Bompiani, 1998, con un'introduzione di A. Cadioli.

*Rondò della felicità* (con tre acqueforti di P. Guccione), Trento, La corda pazza, 1991.

*Sillabario del peccato* (con una serigrafia di S. Fiume), Manduria-Bari-Roma, Lacaita, «Fogli da Borgo Celano», 1992 [testo confluito in CG].

*Il tempo in posa. Immagini di una Sicilia perduta*, fotografie di G. Iacono Caruso, F. Meli Ciarcia, C. Arezzo, C. Melfi, Palermo, Sellerio, «Diorama», 1992 [contiene un *Antefatto* e i saggi *Due fotografi a Comiso, cent'anni fa*, già in *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, Sellerio, 1978, e *Il clic impuro* del 1986, già in LL]; Palermo, Sellerio, «La memoria illustrata», 2000, con un'introduzione di D. Mormorio.

*Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto. Antologia di testi*, (con N. Zago),

Scandicci, La Nuova Italia, 1993, edizione scolastica; altra edizione, non scolastica, con l'aggiunta di nuovi testi, ivi 1993; ristampa, Milano, Tascabili Bompiani, 2008.

Romanò-G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. Zago, Valverde, Il Girasole, «Dioniso», 1994.

*Dialogo di un Arcidiavolo e d'un Arcangelo nel foyer d'un teatro a una «prima» del Don Giovanni*, in W. A. Mozart, *Don Giovanni*, Catania, Teatro Bellini, 1994.

*Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994 ; «Tascabili» Bompiani, 2002.

*Il fielo ibleo*, Cava dei Tirreni, Avagliano, «Il melograno», 1995.

*I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38)*, Valverde, Il Girasole, «Le gru d'oro», 1995.

*Lettera di Capodanno* (con disegno di P. Guccione), Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995, non venale [poesia confluita in TF].

*Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996; «Tascabili» Bompiani, 2003, con prefazione di S. Giovanardi.

*L'enfant du paradis. Cinefilie*, con prefazione di V. Zagarrò e postfazione di A. Di Grado, Comiso, Salarchi Immagini, «I Lumière», 1996.

*Antico Angelus. Quaderno di poesie* (con 15 litografie di G. Meloni), Verona, Officina Chimerea, «Sotto il segno della chimera», 1997.

*Favola del castello senza tempo*, Monte Cremasco, Cartedit, «Racconti del castello senza tempo», 1998.

*Questionario Proust* (con una xilografia di A. Porazzi), con una nota di N. Zago, Milano, Sciardelli, 1999, non venale [già precedentemente pubblicato in BP].

*Shah mat. L'ultima partita di Capablanca*, a cura di N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, «asSaggi Bompiani», 2006, non venale.

### 1.1 Edizioni complessive

*Opere 1981-1988*, con introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992; «Classici» in brossura, 2001; col tit.: *Opere/I 1981-1988*, «Classici» rilegati, 2006.

*Opere/2 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, «Classici» rilegati, 2007.

## 2. Traduzioni

J. Giraudoux, *Susanna e il Pacifico*, traduzione e nota di G. B., Palermo, Sellerio, «La memoria», 1980 [nota confluita, col titolo *Pro Giraudoux*, in CP].

M. de La Fayette, *L'amor geloso*, [la traduzione dei racconti *La princesse de Montpensier* e *La comtesse de Tende* è di Paola Masino; quella de *L'histoire de Alphonse e Bélasire* è di G. B.], con una nota di G. B., Palermo, Sellerio, «La memoria», 1980 [nota confluita, col titolo *I racconti di Madama Nebbia*, in CP].

E. Renan,- J. Giraudoux, *Due preghiere*, a cura di G. B., Palermo, Sellerio, «La civiltà perfezionata», 1981.

P.-J. Toulet, *Le controrime*, a cura di G. B., Palermo, Sellerio, «La civiltà perfezionata», 1981 [nota confluita, col titolo *Toulet, sortilegio lontano*, in SA].

C. Baudelaire, *Trentatré Fiori del male*, tradotti da G. B. (con 3 acqueforti di A. Manfredi), Reggio Emilia, Prandi, 1982.

C. Baudelaire, *I Fiori del male*, con prefazione e traduzione di G. B., Milano, Mondadori, «Oscar», 1983; Milano, Club degli Editori, 1989.

Terenzio, *I due fratelli*, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 1983; ripubblicato col titolo *I fratelli*, traduzione di G. B., a cura di S. Beta, Milano, Tascabili Bompiani, «I delfini classici», 1996.

V. Hugo, *La leggenda della monaca* (con incisioni di A. Manfredi), traduzione di G. B., Milano, Sciardelli, 1985.

V. Hugo, *Le orientali* (illustrate da A. Martini), traduzione di G. B., nota e scheda di M. Lorandi, Palermo, Sellerio, «La civiltà perfezionata», 1985.

C. Baudelaire, *Per Poe*, a cura di G. B., Palermo, Sellerio, «La diagonale», 1988 [nota confluita, col titolo *Baudelaire agiografo di Poe*, in SA].

C. Baudelaire, *39 Fiori del male*, traduzione di G. B., Milano, Mondadori, «I Miti Poesia», 1997.

R. Gómez de la Serna, *Sghiribizzi*, scelta, traduzione e nota di G. B., Milano, Tascabili Bompiani, «I delfini classici», 1997.

### 3. Prefazioni e cure

*Comiso viva*, a cura di G. B., Comiso, Edizioni Pro Loco, 1976.

*Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale* (fotografie di G. Iacono e F. Meli, testo di G. B.), Palermo, Sellerio, 1978.

B. Brancato, *La donna e il gallo* (6 serigrafie), prefazione di G. B., Comiso, Seristampa, 1979 [SA].

L. Frasca, *Scritti scelti*, testi di G. B. ...[et al], Comune di Vittoria, 1980.

H. Sienkiewicz, *Quo vadis?*, prefazione di G. B., Palermo, Sellerio, «La memoria», 1982 [*Quel Tevere bagna Varsavia*, CP].

G. Flaubert, *Memorie di un pazzo*, prefazione di G. B., Firenze, Passigli, 1983 [*I dolori del giovane Gustavo*, CP].

A. Manfredi, *Ritratti* (9 incisioni), prefazione di G. B., Reggio Emilia, Prandi, 1983 [*Alberto Manfredi. Nove ritratti di scrittori*, SA].

G. Occhipinti, *La vita che ci vive*, prefazione di G. B., Foggia, Bastogi, 1983 [*Giovanni a Patmos*, PD].

*Catalogo di stampe Prandi 1984*, prefazione di G. B., Reggio Emilia, 1984 [*L'amateur d'estampes*, PD].

*Canicarao* (fotografie di G. Leone), testo di G. B., Palermo, Leopardi, 1984.

C. Corrado, *Una mano di calce* (con 5 incisioni di G. Tranchino), con un testo di G. B., Brindisi-Siracusa, 1984 [*Paese senza tempo*, PD].

*Ville e giardini*, a cura di F. Borsi e G. Pampaloni, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1984 [«Vicino a un grande giardino...», LL].

E. Mandarà, *Quattro poesie* (4 incisioni di P. Palma), prefazione di G. B., Vittoria, 1985 [*I labirinti del cuore*, PD].

P. Nifosi - G. Leone, *Mastri e Maestri nell'architettura iblea*, introduzione di L. Sciascia e una testimonianza di G. B., Ragusa, Camera di Commercio, Industria, Artigianato ed Agricoltura, 1985 [*Il sudore e la pietra*, LL].

G. Di Stefano - G. Leone, *La regione Camarinense in Età romana. Appunti per la Carta Archeologica*, prefazione di G. B., Ragusa, Comitato per le Chiese di Ibla, 1985.

G. Finocchiaro Chimirri, *Omaggio a Manzoni*, testi di G. B. ...[et al.], Catania, Cuecm, 1985 [*I conti col Manzoni*, SA].

*Fiume e la Sicilia*, Siracusa, Ediprint, 1985 [PD].

B. Caruso, *Nature morte*, prefazione di G. B., Siracusa, Lombardi, 1986 [*La cornucopia e la morte*, SA].

P. Guccione, *Dopo il vento d'Occidente*, testo di G. B., Milano, Electa, 1986 [*Piero Guccione. Alberi*, SA].

C. Horat, *Piccole immagini: Noto*, prefazione di G. B., Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1986 [*Incisioni di Carla Horat*, PD].

- R. Peyrefitte, *Dal Vesuvio all'Etna. La Sicilia*, introduzione di G. B., traduzione e nota di E. Papa, fotografie di K. Helbig, Siracusa, Ediprint, 1986 [*Peyrefitte e la Sicilia o del viaggiare all'antica*, LL].
- Almanacco Bompiani 1987. Omaggio a Pirandello*, testi di G. B. ...[et al.], Milano, Bompiani, 1986 [*La lumaca sul fuoco, Per un incontro inventato, L'occhio in difetto*, SA].
- Il coro. Esposizione di 40 antichi ritratti di eccezionale interesse artistico e culturale sullo sfondo di due opere inedite di Fiume, «Christus vincit» e «Deposizione»*, Comiso, Centro servizi culturali, 1986 [*I canonici «di lignu»*, LL].
- La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia*, Catania, Teatro Stabile, 1987 [*Il teatro improprio di Sciascia*, SA, FI].
- F. Clerici, *Qual linea al centro*, Catalogo della mostra al Palazzo Reale di Caserta, Milano, FMR, 1987 [*Latitudine Clerici*, SA].
- G. Leone, *L'isola nuda*, testo di G. B., Milano, Bompiani, 1988 [SA].
- M. Venturoli, *Come da un altro giorno*, prefazione di G. B., Ancona, Astrogallo, 1988 [*Venturoli, ancora*, PD].
- B. Caruso, *Mitologia*, testo di G. B., Siracusa, Lombardi, 1989 [*Mitologie di Caruso*, PD].
- 5 poeti*, nota di G. B. a G. Digiaco, *Balena bianca*, Catania, Prova d'Autore, 1989 [*Versi per Giuseppe Digiaco*, PD].
- D. Faro, *Tre incisioni*, prefazione di G. B., stampato a Roma, per conto dei F.lli Dioguardi, Bari, 1989 [*Incisioni di Domenico Faro*, PD].
- F. Grosso, *Ricordiamo il chiaro di luna*, (di M. Bartoli), prefazione di G. B., Catania, 1989.
- G. Lazzaro Danzuso - E. Zinna, *Pantalica*, prefazione di G. B., Catania, Sanfilippo, 1989 [PD, FI].
- A. Motta, *Quante leghe*, prefazione di G. B., Manduria - Bari, Lacaita, 1989 [PD].
- S. Quasimodo, *Notturmi del re silenzioso*, prefazione di G. B., Messina, Sicania, 1989, [*Inediti del primo Quasimodo*, SA].
- Ritratto di Giovanni Verga*, in: *Letteratura italiana*, diretta da E. Siciliano, vol.VI, Roma, A. Curcio, 1989 [*Giovanni «Dalla Banda nera»*, SA].
- G. de Maupassant, *La Sicilia*, prefazione di G. B., Palermo, Sellerio, 1990 [*Il viaggio in Sicilia ovvero Alla ricerca del vello d'oro*, PD, FI].
- G. Verga, *I Malavoglia*, prefazione di G. B., Milano, Tea, 1990 [*Giovanni «Dalla Banda nera»*, SA].
- L. Signorello, *Etna. Un ritratto del vulcano*, prefazione di G. B., testi di S. Cucuzza Silvestri e G. Ronsisvalle, Catania, Tringale, 1990 [*Un requiem di pietra*, PD, FI].
- Per Carlo Bo. 25 gennaio 1991*, a cura di G. Tobanelli, Urbino, Montefeltro, 1991 [*Per gli ottant'anni di Carlo Bo*, PD].
- A. Buttitta-A. Cusumano, *Pane e festa*, nota di G. B., immagini di M. Minnella, Palermo, Edizioni Guida, 1991.
- Serafino Amabile Guastella*, testi di G. B. ...[et al.], a cura di G. Cultrera, Chiaramonte Gulfi, Biblioteca Comunale «S. Nicastro», 1991 [*Il mondo delle Parità nelle fotografie coeve di Iacono, Meli e Arezzo*, FI].
- G. Digiaco, *Balena bianca*, prefazione di G. B., Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1991 [PD].
- E. Leopardi, *Il signore delle isole*, prefazione di G. B., Catania, Prova d'Autore, 1991.
- Il colore della fede. La religiosità di Salvatore Fiume*, testi di G. B. ...[et al.], Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1992.
- L. Sciascia, *Le maschere e i sogni. Scritti sul cinema*, prefazione di G. B., saggio

introduttivo di A. Di Grado, a cura di S. Gesù, Catania, Maimone, 1992 [*Quei ragazzi del loggione, tanti anni fa*, FI, EP].

A. Motta, *Poesia per Leonardo* (con un'acquaforte di G. Cazzaniga), traduzione di J. Tusiani, note di G. B. e E. F. Accrocca, Manduria- Bari-Roma, Lacaïta, 1992.

*La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Palermo-Racalmuto, Fondazione Leonardo Sciascia, Fondazione Whitaker, 1992 [*Per Leonardo*, PD, FI].

*La Sicilia e il cinema*, prefazione di G. B., a cura di S. Gesù, Catania, Maimone, 1993 [*Sicilia e il cinema, nozze d'amore*, FI, EP].

L. Pirandello, *Novelle coniugali*, prefazione di G. B., Milano, «Tascabili» Bompiani, 1993 [*La lumaca sul fuoco*, SA].

L. Pirandello, *Il berretto a sonagli - Liolà*, prefazione di G. B., Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1993 [*La testa di Ciampa*, SA].

R. Martino, *La trombetta del medico*, presentazione di G. B., Poggibonsi, Lalli, 1993.

F. Chiappisi, *Sciacca, una volta. Album fotografico*, prefazione di G. B., Sciacca, Edizioni Storiche Saccensi, 1994.

*Matteo Maria Boiardo*, introduzione e scelta di G. B., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

S. Barzani (F. Battiato)-P. Guccione, *La sera del settimo giorno*, presentazione di G. B., Comiso, Salarchi Immagini, 1996.

A. Scandurra, *Appunti per un colloquio forzato*, prefazione di G. B., Milano, La vita felice, 2001.

Sigle delle opere

BP *Bluff di parole*

CG *Calende greche*

CP *Cere perse*

EP *L'enfant du paradis*

FI *Il fiele ibleo*

LL *La luce e il lutto*

PD *Pagine disperse*

RF *Rondò della felicità*

SA *Saldi d'autunno*

SS *Saline di Sicilia*

TF *Tommaso e il fotografo cieco*

UI *L'uomo invaso*

DA M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*.

#### SCRITTI SU BUFALINO

Per i testi critici su Gesualdo Bufalino, rinvio alla completissima bibliografia pubblicata sul web dalla Fondazione Bufalino all'indirizzo ([www.fondazionebufalino.it](http://www.fondazionebufalino.it)).

#### ELENCO DEI TESTI CITATI

AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002

AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi, 1998

AA.VV., *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie* (1965), trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, a c. di P. Bourdieu, Rimini, Guaraldi, 2004<sup>2</sup>

AA.VV., *Volto d'autore*, a c. di Paola Agosti, Torino, Edizioni dell'Associazione per il Salone del Libro, 19/23 maggio 1988

AIMERI, L., *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, Torino, Utet, 2005

ALVINO, G., *Tra linguistica e letteratura. Scritti su D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, introduzione di R. Galvagno, «Quaderni Pizzutiani IV-V», Roma-Palermo, Fondazione Pizzuto, 1998

AMELIO, G., *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Torino, Einaudi, 2004

ANTONICELLI, F., *Ricordi fotografici*, a c. di Franco Contorbia, Torino, Bollati Boringhieri, 1988

ASSMANN, A., *Così la Storia ha ritrovato la sua Memoria*, «Tuttolibri», 23 gennaio 2010

ASSMANN, A., *Eriinerungsräume* (1999), trad. it. *Ricordare*, Bologna, il Mulino, 2002

BALZAC, H. de, *Un début dans la vie* (1845), in Id., *La Comédie humaine*, I, «La Pléiade», Paris, Gallimard, 1976

BARTHES, R., *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980

BARTHES, R., *Uscendo dal cinema*, in *Le bruissement de la langue* (1984), trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988; poi in ID., *Sul cinema*, a c. di S. Toffetti, Genova, il melangolo, 1994

BAUDELAIRE, CH., *Per Poe*, a c. di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1988

BAUDELAIRE, CH., *Un emisfero in una capigliatura*, in *Lo Spleen di Parigi*, trad. di G. Montesano, in ID., *Opere*, a c. di G. Raboni e G. Montesano, con una introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996

BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-1962), trad. it. *Che cosa è il cinema*, a c. di A. Aprà, Milano, Garzanti, 2005

BECKETT, S., *La trilogia: Molloy* (trad. di P. Carpi de' Resmini), *Malone muore, L'innominabile*, (trad. di G. Falco), Milano, Mondadori, 1970

BECKETT, S., *Murphy*, trad. di F. Quadri, Torino, Einaudi, 1962

BECKETT, S., *Novelle*, trad. di A. Roffeni, Milano, Garzanti, 1975

BECKETT, S., *Teatro*, trad. di C. Fruttero, Milano, Mondadori, 1969

BENCIVENNI, A., e SAMUELI, A., *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Genova, Le Mani, 2000

BENJAMIN, W., *Über den Begriff der Geschichte* (1942), trad. it. *Sul concetto di storia*, a c. di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997

BENTHAM, J., *Panopticon or the inspection-house* (1791), trad. it. *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, a c. di M. Foucault e M. Perrot, Venezia, Marsilio, 2002

- BERTETTO, P., *Il film e il suo sguardo*, in AA.Vv., *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, a c. di P. Bertetto, Venezia, Marsilio, 2005<sup>2</sup>
- BERTOLUCCI, A., *Confessioni di un mangiatore di film*, 30 agosto 1978; ora in ID., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a c. di G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000
- BERTOLUCCI, A., *Prefazione*, in E.A. POE, *Le avventure di Gordon Pym*, a c. di U. Rubeo, Roma, Editori Riuniti, 1981
- BONITZER, P., *Le suspense hitchcockien* (1980), in *Le Champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982
- BONITZER, P., *Peinture et cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma/éditions de l'étoile, Paris, 1985
- BORDWELL, D., e THOMPSON, K., *Film History: An Introduction* (1994), trad. it. *Storia del cinema e dei film*, Milano, Il Castoro, 1998
- BORGÈS, J. et VIASNOFF, N., *Archives de Paris*, préface d'Armand Lanoux de l'Académie Goncourt, Milan, éditions Michèle Trinckvel, 1993
- BORGES, J.L., *Elogio de la sombra* (1969), trad. it. *Elogio dell'ombra*, in ID., *Tutte le opere*, a c. di D. Porzio, vol. II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1985
- BORGES, J.L., *L'arte narrativa e la magia*, in *Discusión* (1932), trad. it. *Discussione*; in ID., *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984
- BORGES, J.L., *La biblioteca di Babele*, in *Ficciones* (1944), trad. it. *Finzioni*, trad. di F. Lucentini in ID., *Tutte le opere*, a c. di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984
- BORGES, J.L., *Scacchiera*, in *El hacedor* (1960), trad. it. *L'artefice*; in ID., *Tutte le opere*, a c. di D. Porzio, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984
- BRETON, A., *Manifesto del Surrealismo* (1924), in *Manifestes du surréalisme* (1961), trad. it. *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966
- BRUSATIN, M., *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 2000
- BUCCHERI, V., *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Roma, Carocci, 2003
- BURCH, N., *Praxis du cinéma* (1969), trad. it. *Prassi del cinema*, a c. di C. Bragaglia, Milano, Il Castoro, 2000
- BURGIN, V., *The Remembered Film*, London, Reaktion Books, 2004
- CABRERA, J., *Cine 100 años di filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (1999), trad. it. *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, trad. di M. Di Sario, Milano, Bruno Mondadori, 2000
- CACCIARI, M., *Il «fotografico» e il problema della rappresentazione*, intervista a c. di P. Costantini, «Fotologia», n. 5, Firenze, estate-autunno 1986
- CADAVA, E., *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997
- CALVINO, I., *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957; ora in ID., *Romanzi e racconti*, a c. di M. Barenghi e B. Falchetto, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1991
- CALVINO, I., *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Steinberg)* (1977), in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980; ora in ID., *Saggi*, a c. di M. Barenghi, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995
- CAPPELLINI, E., *Fotografie dell'invisibile. L'immaginario radiologico nel Novecento*, «Intersezioni», n. 2, agosto 2009
- CAPUTO, F., *Il fotografo delle parole. In ricordo di Gesualdo Bufalino*, «Autografo», XIII, 34, 1997
- CAPUTO, F., *Note ai testi*, in *Opere*, I (1981-1988), a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2006<sup>3</sup>
- CASTOLDI, A., *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998



- CATALANO, M.G., *Il sentimento del colore. Gesualdo Bufalino e le arti figurative*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Catania, Dottorato di ricerca in Filologia moderna, XXII ciclo, a.a. 2008-2009
- CECUTTI, G., *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto 2004
- CECUTTI, G., *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto 2004
- CERAMI, V., *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi, 1996
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A., *Dizionario dei simboli*, vol. II, Milano, BUR, 2005<sup>6</sup>
- CHION, M., *L'audio-vision. Son et image au cinéma* (1990), trad. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001
- CIMENT, M., *Entretien avec Peter Greenaway*, «Positif», n. 276, febbraio 1984
- COCTEAU, J., *Il Gallo e l'Arlecchino*, prefazione di G. Auric, Firenze, Passigli Editori, 1987
- COCTEAU, J., *Les parents terribles*, Paris, Gallimard, 1938
- COCTEAU, J., *Saggi*, a c. di V. Orazi, Roma, Edizioni del secolo, 1947
- COLETTI, V., *Moderno Pirandello*, «L'indice dei libri del mese», XIII, n. 7, 1996
- COLIN, G., *Bavčar, il cieco che fotografa la luce*, «Corriere della Sera», 22 dicembre 1995
- COLLURA, M., *Diceria dell'assassino. E della beffa*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1991
- COLLURA, M., *Un'intervista per il «Corriere della Sera»*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi, 1998
- COMOLLI, J.-L., *Vedere e potere: il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, a c. di A. Cottafavi e F. Grosoli, Roma, Donzelli, 2006
- CORTI, M., *Montale dopo il parapiglia*, «la Repubblica», 4 settembre 1997
- COSTA, A., *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002
- DE LUCA, M.R., *Fra musica e scena evocativa in Diceria dell'untore*, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002
- DE ROBERTO, F., *Prefazione* (in forma di epistola a Emilio Treves) a *Documenti umani*, Milano, Treves, 1888; ora in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a c. di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984
- DELEUZE, G., *Cinéma I. L'image-mouvement* (1983), trad. it. *Cinema I. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2006<sup>6</sup>
- DELEUZE, G., *Cinéma II. L'image-temps* (1985), trad. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2006<sup>6</sup>
- DI GIAMMATTEO, F., *Quarto potere (Citizen Kane)*, in ID., *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema*, Torino, Utet, 2004<sup>6</sup>
- DI GRADO, A., «*Che mastro questo don Gesualdo!*», in Aa.Vv., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi, 2002
- DI GRADO, A., *La fine del giorno*, in G. Bufalino, *L'enfant du paradis. Cinefilie*, Comiso, Salarchi Immagini, 1996
- DIDI-HUBERMAN, G., *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), trad. it. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova-Milano, Marietti, 2008
- DOLFI, A., premessa a *Letteratura e fotografia*, I, a c. di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007

- DONDERO, M.G., *Note a Geografia della ricerca semiotica sulla fotografia*, in P. BASSO FOSSALI E M.G. DONDERO, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006
- DREYER, C.TH., *Cinque film. La Passione di Giovanna d'Arco, Vampiro, Dies irae, Ordet, Gertrud*, introduzione di G. Aristarco, trad. di M. Harder Giacobbe e M. Rinaldi, Torino, Einaudi, 1967
- DUBOIS, P., *L'Acte photographique* (1983), trad. it. *L'atto fotografico*, a c. di B. Valli, Urbino, QuattroVenti, 1996
- Evgen Bavčar. Nostalgia della luce*, con testi di E. Woerdehoff, L. Colombo, E. Rossi, Milano, Federico Motta Editore, 1995
- FAETA, F., *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano, FrancoAngeli, 2006
- FINE, R., *The Psychology of the Chess Player* (1967), trad. it. *La psicologia del giocatore di scacchi*, Milano, Adelphi, 1976<sup>7</sup>
- Foto d'archivio. Italia tra '800 e '900*, con scritti di Cesare Zavattini e Paolo Monti, Touring Club Italiano, 1979
- FOUCAULT, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1993<sup>2</sup>
- FUSILLO, M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012
- FUSILLO, M., *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998
- GENETTE, G., *Figures* (1966), trad. it. *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969
- Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, a c. di M. Onofri, in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II
- GIOVANARDI, S., *Ultimo venne il tarlo*, «la Repubblica», 31 maggio 1986; ora in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a Gesualdo Bufalino, a. V, n.18, 1992/II
- GUGLIELMI, A., *La dilatazione dell'io*, «Paese Sera», 28 marzo 1985; ora in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II
- HARTLEY, L.P., *Messaggero d'amore*, Roma, Nutrimenti, 2012
- HATTINGBERG, M. VON, *Rilke e Benvenuta*, Firenze, Sansoni, 1949
- HAUGE, M., *Writing Screenplays that Sell*, New York, Harper Perennial, 1991
- I viaggi perduti. La fotografia vista da Alberto Arbasino*, a c. di Daniela Palazzoli, Milano, Bompiani, 1985
- IMBALZANO, E., *Di cenere e d'oro*, Milano, Bompiani, 2008
- JOST, F., *Le point de vue*, in GAUDREULT, A., e JOST, F., *Le récit cinématographique*, Lassay-les-Chateaux, Armand Colin, 2005
- KRACAUER, S., *Das Ornament der Masse. Essays* (1963), trad. it. *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982
- KRAUSS, R., *Le Photographique* (1990), *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996
- L'aleph e l'occhio. Il cinema di Peter Greenaway*, documentario-intervista a c. di Massimo Galimberti, Italia, 1982
- L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006
- LURIJA, A.R., *Un piccolo libro una grande memoria*, a c. di A. Villa, Roma, Editori Riuniti, 1991<sup>2</sup>

- MAGNY, J., *Le point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur* (2001), trad. it. *Il punto di vista. Dalla visione del regista allo sguardo dello spettatore*, Torino, Lindau, 2004
- MAGRIS, C., *Lei dunque capirà*, Milano, Garzanti, 2006
- MAMMANA, F., *Bufalino: voler così bene alla vita da essere «intimo della morte»*, intervista a Gesualdo Bufalino, «Giornale del Sud», 14 ottobre 1982
- MANN, TH., *La montagna incantata*, trad. di E. Pocar, Milano, Corbaccio, 2012
- MARANO, S., *Bufalino fra New York e Londra: le traduzioni inglesi di Diceria dell'untore e Tommaso e il fotografo cieco*, in AA.Vv., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002
- MARZENARO, G., *Cimiteri. Storie di rimpianti e di follie*, Milano, Mondadori, 2008
- MARCHESINI, R., *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002
- MAURI, P., *Pensando a Grock*, «la Repubblica», 9 gennaio 1985; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, Gallimard, 1945
- METZ, C., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977), trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 2006<sup>2</sup>
- MONDO, L., *Alla ricerca degli anni felici*, «La Stampa», 23 febbraio 1985; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II
- MONTIAS, J.M., *Vermeer and his milieu. A web a social history* (1989), trad. it. *Vermeer: l'artista, la famiglia, la città*, con una prefazione di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1997
- MORMORIO, D., introduzione a G. Bufalino, *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 2000
- NATALE, S., *Le spettacolari origini di cinema e radiografia*, «Mondo Nuovo», 18/24 ff/s 2, 2006
- NICITA, P., *Argo il cieco diventa Bughivù*, «La Repubblica» sez. Palermo, 4 novembre 2006
- ONOFRI, M., *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II
- ONOFRI, M., *Il romanziere di Babele*, «l'Unità 2», 16 aprile 1996
- OVIDIO NASONE, P., *Metamorfosi*, Bologna, Zanichelli, 1965
- PAINO, M., *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle Mille e una notte nel Novecento italiano*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004
- PAINO, M., *Una città per un romanzo: la Modica di Argo il cieco*, in AA.Vv., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a c. di A. Sichera, Ragusa, EdiArgo, 2006
- PAMPALONI, G., *Se l'editore è un'aquila*, «Il Giornale», 30 giugno 1991
- PANATTONI, R., e SOLLA, G., *Eccessi di presenza ovvero i corpi delle isteriche*, in G. DIDI-HUBERMAN, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Genova-Milano, Marietti, 2008
- PARENT-ALTIER, D., *Introduzione alla sceneggiatura*, Torino, Lindau, 1998
- PASOLINI, P.P., *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975 (nuova edizione 1993, con una nota introduttiva di W. Siti)
- PASOLINI, P.P., *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998
- PASTI, D., *Bufalino: un giallo per scherzo*, «la Repubblica», 29 giugno 1991
- PASTOUREAU, M., *Les couleurs de nos souvenirs* (2010), trad. it. *I colori dei nostri ricordi. Diario cromatico lungo più di mezzo secolo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2011

- PEÑA ARDID, C., *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992
- PEREC, G., *La vie mode d'emploi* (1978), trad. it. *La vita istruzioni per l'uso*, trad. di D. Selvatico Estense, Milano, Rizzoli BUR, 1989<sup>2</sup>
- PERNA, R., *Wilhelm von Gloeden. Ritratti, travestimenti, tableaux vivants*, Milano, postmedia books, 2013
- PETHES, N. e RUCHATZ, J., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, 2002
- PIPERNO, A., *Contro la memoria*, Roma, Fandango Libri, 2012
- PIRANDELLO, L., *Colloqui coi personaggi*, in *Novelle per un anno*, II, Milano, Mondadori, 1975
- PITROLO, G., *Gli inventati ricordi di Gesualdo Bufalino: l'ambiguità e la memoria in Diceria dell'untore*, in Aa.Vv., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998
- POE, E., *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. de Ch. Baudelaire, Paris, Michel Lèvy Frères, 1958
- POE, E.A., *Berenice* (1835), in ID., *I racconti*, trad. di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 1983
- POE, E.A., *Histoires extraordinaires*, trad. de Ch. Baudelaire, Paris, Nelson, Calmann-Lévy, 1865?
- POE, E.A., *La relazione di Arthur Gordon Pym da Nantucket*, trad. di Gabriele Baldini, Torino, Einaudi, 1945<sup>2</sup>
- POE, E.A., *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. de C. Baudelaire, Paris, Nelson, 1868
- POE, E.A., *Racconti straordinari*, Milano, Sonzogno, 1932?
- POE, E.A., *Racconti*, trad. it. di Augusta Grosso, Torino, Chiantore, 1946
- PRAZ, M., *Pittura di ritratto e fotografia*, in *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*, Milano, Mondadori, 1979
- PRETE, A., *Frammenti di una «Recherche» mediterranea*, «il manifesto», 28 agosto 1985
- PROUST, M., *Correspondance*, vol. XX, a c. di Ph. Kolb, Paris, Plon, 1970-1973
- PROUST, M., *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1985<sup>3</sup>
- PROUST, M., *La parte di Guermantes*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986
- PROUST, M., *La Prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, III, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1989
- PROUST, M., *Sodoma e Gomorra*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di G. Raboni, II, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986
- PUPO, I., «Una faccenda pirandelliana, oltre che borghesiana». *Sciascia, Bufalino e la fotografia*, in ID., *Passioni della ragione e labirinti della memoria*, Napoli, Liguori, 2011
- R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011
- RATZEL, F., *Antropogeographie I* (1882), trad. it. *Geografia dell'uomo (antropogeografia): principi d'applicazione della scienza geografica alla storia*, Torino, Bocca, 1914
- RILKE, R.M., *I quaderni di Malte L. Brigge*, a c. di Giorgio Zampa, Milano, Bompiani, 1943
- RILKE, R.M., *Sonetti a Orfeo*, in *Poesie*, trad. di G. Pintor, Torino, Einaudi, 1946<sup>3</sup>

- ROBBIANO, G., *La sceneggiatura cinematografica*, Roma, Carocci, 2000
- RONDOLINO, G. e TOMASI, D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, Utet, 1995
- SALIBRA, E., «Argo il cieco» ovvero i cento occhi dello scrittore, in AA.VV., *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a c. di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone, 1990
- SALIBRA, E., *Tempo e memoria nel primo Bertolucci*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice, 1985
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, Milano, il Saggiatore, 2004
- Saul Steinberg*, a c. di M. Belpoliti e G. Ricuperati, Milano, Marcos y Marcos, «Riga», n. 24, 2005
- SAVINIO, A., *Il sogno meccanico*, a c. di V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1981
- SAVINIO, A., *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976
- SCARLINI, L., *Lo sguardo selvaggio. Cinema e televisione di Samuel Beckett*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 2001
- SCHAEFFER, J.-M., *L'image précaire. Du dispositif photographique* (1987), trad. it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, a c. di M. Andreani e R. Signorini, Bologna, CLUEB, 2006
- SCHLÖGEL, K., *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2003), trad. it. *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*, Milano, Bruno Mondadori, 2009
- SCHNEIDER, P., *Louvre, mon amour. Undici grandi artisti in visita al museo più famoso del mondo*, Monza, Johan & Levi, 2012
- SCIACCA, A., *Attilio Bertolucci: confessioni di un mangiatore di film*, in AA.VV., *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, a c. di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004
- SCIACCA, A., *I Malavoglia nell'occhio di Visconti*, in AA.VV., *Prospettive sui Malavoglia. Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria*. Catania. 17-18 febbraio 2006, Firenze, Olschki, 2007
- SCIACCA, A., *Verga, Visconti e Vermeer*, in *La terra trema*, a c. di S. Gesù, Catania, edizioni Etnafest, 2007
- SCIASCIA, L., *Che mastro, questo don Gesualdo*, intervista a Gesualdo Bufalino, «L'Espresso», 1° marzo 1981
- SCIASCIA, L., *Il ritratto fotografico come entelechia*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989.
- SCIASCIA, L., *L'ordine delle somiglianze*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983; ora in Id., *Opere*, a c. di C. Ambroise, vol. II (1971-1983), Milano, Bompiani, 2001
- SCIASCIA, L., *Prefazione*, in CHRISTIE, A., *L'assassinio di Roger Ackroyd*, Milano, Mondadori, 2010
- SCIASCIA, L., *Verismo e fotografia*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983; ora in Id., *Opere*, a c. di C. Ambroise, vol. II (1971-1983), Milano, Bompiani, 2001
- SEGRE, C., *Introduzione a L. ROMANO, Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1991
- SETTIMELLI, V., *Eugène Atget, fotografo-clochard e I grandi pittori e l'umile Atget*, in *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Editrice fotografare, 1969
- SETTIMELLI, V., *Storia avventurosa della fotografia*, Roma, Editrice fotografare, 1969
- SICILIANO, E., *Un'estate di passione*, «Corriere della Sera», 2 gennaio 1985; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II
- SIPALA, P.M., *Una sciarada criminale*, in Aa.Vv., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998

- SONTAG, S., *On photography* (1977), trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1980<sup>3</sup>
- STAROBINSKI, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1983), trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a c. di Corrado Bologna, Torino, Boringhieri, 1984
- TEDESCO, N., *La musa che finge*, «La Sicilia», 10 luglio 1991; poi in «Nuove Effemeridi», numero speciale dedicato a G. B., Palermo, a. V, n. 18, 1992/II
- TOFFETTI, S., *In lotta col demone*, in R. BARTHES, *Uscendo dal cinema*, in *Le bruissement de la langue* (1984), trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988; poi in ID., *Sul cinema*, a c. di S. Toffetti, Genova, il melangolo, 1994
- TOMASI, D., *Lezioni di regia. Modelli e forme della messinscena cinematografica*, Torino, Utet, 2004
- TRAINA, G., «*La felicità esiste ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012
- TRAINA, G., *Il «giallo» in trappola*, in G. BUFALINO, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003
- TRAINA, G., *L'uomo invaso (ed altre considerazioni)*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998
- TRAINA, G., *Lo sguardo del claustrofilo in Tommaso e il fotografo cieco*, in ID., «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012
- VALÉRY, P., *L'âme et la danse* (1923), trad. it. *L'anima e la danza*, trad. di V. Sereni, in ID., *Tre dialoghi*, Torino, Einaudi, 1990
- VALÉRY, P., *Philosophie de la danse* (1936), trad. it. *Filosofia della danza*, in Aa.Vv., *Filosofia della danza*, a c. di B. Elia, Genova, Il melograno, 1992
- VERGA, G., *Mastro-don Gesualdo*, a c. di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992
- VERNIÈRE, P., *Proust et les deux mémoires*, «Revue d'histoire littéraire de la France», n. 71, 1971
- VIDLER, A., *The Architectural Uncanny* (1992), trad. it. *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006
- VIOLI, A., *Il teatro dei nervi. Fantismi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori, 2004
- WEINRICH, H., *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (1997), trad. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1999
- ZAGARRIO, V., «*La moviola della memoria*». *Il caso Bufalino*, «Studi novecenteschi», vol. 61, 2001/1
- ZAGARRIO, V., *Certe fatue schegge di luce. Bufalino tra letteratura e cinema*, in G. Bufalino, *L'enfant du paradis. Cinefilie*, Comiso, Salarchi Immagini, 1996
- ZAGO, N., *Bufalino e le arti figurative*, in AA.VV., *I segni incrociati. II. Letteratura italiana del '900 e arti figurative*, a c. di M. Ciccuto, Viareggio (LU), Mauro Baroni, 2002
- ZAGO, N., *Bufalino o della fedeltà alla letteratura*, nota critica a G. BUFALINO, *Essere o riessere*, a c. di P. Guaglianone e L. Tas, Roma, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010
- ZAGO, N., *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Editrice Pungitopo, 1987
- ZAGO, N., *Il «tono» Bufalino*, «Kalòs», 1995, n. 6
- ZAGO, N., *Nascita di un romanzo (e di un'amicizia)*, in Aa.Vv., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002

ZAGO, N., *Per rileggere Argo il cieco*, in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a c. di A. Sichera, Ragusa, EdiArgo, 2006

ZAGO, N., *Qualcuno bussava alla porta. Capablanca e Bufalino*, in BUFALINO, G., *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca*, a c. di N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, non venale

ZAGO, N., *Sicilianerie. Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1997

ZAGO, N., *Suggestioni cinematografiche nella narrativa di Bufalino*, in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 1», Comiso, Salarchi Immagini, 2002.

ZOLLINO, A., *Nuove occorrenze montaliane in Diceria dell'untore*, in AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a c. di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998