



PRISMI

Pour une recherche interdisciplinaire sur le monde italien

3 | 2022
Nouvelle série - No 3

Autoritratti, schegge dell'io e spaesamenti nella narrativa di Gesualdo Bufalino

Giuseppe Traina



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/prismi/406>

DOI: 10.4000/prismi.406

ISSN: 2680-2678

Editore

Chemins de tr@verse

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 2 octobre 2022

Paginazione: 35-51

ISBN: 9782313006559

ISSN: 1270-9530

Notizia bibliografica digitale

Giuseppe Traina, «Autoritratti, schegge dell'io e spaesamenti nella narrativa di Gesualdo Bufalino», *PRISMI* [Online], 3 | 2022, online dal 20 octobre 2022, consultato il 17 novembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/prismi/406> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/prismi.406>

Questo documento è stato generato automaticamente il 17 novembre 2022.

All rights reserved

Autoritratti, schegge dell'io e spaesamenti nella narrativa di Gesualdo Bufalino

Giuseppe Traina

- 1 Un ragionamento sulla natura del personaggio nella narrativa di Bufalino dovrebbe valutare la congruenza tra il profilo dei personaggi bufaliniani e quella che si potrebbe chiamare la sua teoria del personaggio, riassunta nel bellissimo saggio introduttivo al *Dizionario dei personaggi di romanzo*¹; ma dovrebbe anche studiare la caratura finzionale o autobiografica che l'autore, di opera in opera, ha assegnato ai suoi personaggi.
- 2 Entrambe le strade sono già state autorevolmente battute da Nunzio Zago nel suo saggio *Tipologia del personaggio nella narrativa di Bufalino*: in esso lo studioso verifica come il personaggio nell'opera d'esordio di Bufalino, *Diceria dell'untore*, abbia «un'anagrafe *High Modern*, quella, cioè, dell'eroe intellettuale, sofologo, portato alle inquisizioni interiori, imparentato coi tanti personaggi lacerati, problematici, disappetenti che popolano la narrativa italiana ed europea di primo Novecento». La stessa anagrafe di cui Bufalino tratta con passione e competenza nel saggio di cui si diceva.
- 3 Sempre riferendosi al romanzo d'esordio, Zago sottolinea che non soltanto il protagonista-io narrante «è un'evidente controfigura dell'autore. Ma controfigure dell'autore sono anche, in varia misura e a vario titolo, gli altri personaggi principali del romanzo»². In conclusione, secondo Zago lo scrittore siciliano non ha mai abbandonato il suo legame profondo con il personaggio-uomo di anagrafe debenedettiana, malgrado le differenze, anche profonde, tra le varie opere successive a *Diceria dell'untore* e malgrado le apparenti resurrezioni del personaggio classico nel prosieguo della produzione bufaliniana: apparenti resurrezioni che vanno di pari passo rispetto all'intenzione di parodiare alcuni importanti generi e sottogeneri come il romanzo storico (in *Le menzogne della notte*), il romanzo poliziesco (in *Qui pro quo*), il romanzo cavalleresco (in *Il Guerrin Meschino*), l'autobiografia (in *Calende greche*), il romanzo 'del sottosuolo' (in *Tommaso e il fotografo cieco*).

- 4 Dopo il quadro tracciato da Zago, e dopo le ulteriori considerazioni di Francesca Caputo³ e Claudia Carmina⁴, si può soltanto provare ad aggiungere qualche considerazione a margine; partendo non da un testo scritto ma da un disegno, intitolato *Autoritratto*⁵, che Bufalino tracciò come dedica su un suo libro, con spirito dilettesco accompagnato però da mano felice e con risultati che sembrano stare tra il 'disegno automatico' caro ai Surrealisti e certi ghirigori, tutt'altro che automatici, di Saul Steinberg⁶. In questo disegno Bufalino moltiplica il ritratto di se stesso fino a tratteggiare sei volti di profilo e uno visto frontalmente⁷: almeno due dei profili sono chiaramente femminili e il viso che si vede frontalmente ha bocca appena accennata, naso storto e un sorprendente monocolo al centro della fronte, consono all'immagine più tradizionalmente vulgata del ciclope Polifemo. Se si volesse dare a questo disegno un'importanza che vada oltre la sua natura di spiritoso scarabocchio disegnato per divertimento, allora si potrebbe notare che la certezza dei contorni può voler suggerire che l'io è sì moltiplicato ma, in fin dei conti, unitario; che la compresenza di volti maschili e femminili può indicarci l'opportunità di una junghiana ricomposizione di Animus e Anima⁸; che il monocolo può indicare la fallibilità della vista e della conoscenza razionale.
- 5 Il disegno, d'altronde, per la disposizione dei volti ricorda la meno sfaccettata *Allegoria della prudenza* di Tiziano conservata alla National Gallery di Londra, già usata come immagine di copertina per la prima edizione Bompiani di *Calende greche*: in tal caso atta a veicolare l'iconografia delle tre età dell'uomo, la moltiplicazione dei profili del disegno è invece perfettamente coerente con un'idea non unitaria dell'io, tipica di un uomo e di uno scrittore che ha attraversato il Novecento sull'onda di un crescente spaesamento nutrito dai disincanti collettivi e da drammatiche esperienze individuali: la Seconda Guerra Mondiale, la tubercolosi che lo condusse «sulle soglie della notte»⁹, il rapporto contraddittorio con la fede cristiana.
- 6 Di tale orizzonte ideologico è già lampante testimonianza il romanzo d'esordio: nel quale non è soltanto per un moderno retaggio pirandelliano¹⁰ che le azioni e i discorsi dei personaggi fanno pensare a una recita teatrale¹¹, ma soprattutto per i debiti contratti nei confronti del grande teatro barocco – tra *La vida es sueño* di Calderón de la Barca e *L'illusion comique* di Corneille – magari filtrato dal prediletto cinema francese di Carné (*Les enfants du Paradis*) e Duvivier (*Carnet de bal, La fin du jour*), o dello spettacolo dell'Opera dei Pupi, profondamente radicato nell'immaginario di un ragazzo siciliano cresciuto negli anni Venti¹². I troppo labili confini tra vita vera e vita recitata (di cui sono emblemi i personaggi di Marta e del Gran Magro, molto più dell'io narrante) si sommano, in *Diceria dell'untore*, a questioni indecidibili sull'Essere e il Nulla, espresse non soltanto dalla scrittura aforistica e palpitante di padre Vittorio ma dallo stesso basso continuo della voce narrante. Il risultato, sul piano conoscitivo prima ancora che su quello narrativo, non può essere che di timore e tremore, dato che l'io si è sbriciolato, confuso e ricomposto mille volte sull'altalena tubercolotica e ospedaliera, oscillante tra euforico slancio vitale e annichilente rimorso.
- 7 Dopo quest'esordio sfavillante, Bufalino ha scritto opere narrative sempre intramate di elementi teatrali tanto dal punto di vista della dialogicità¹³ intrinseca alla loro concezione quanto dal punto di vista delle apparenze stilistiche, che spesso rimandano a sottogeneri teatrali ben precisi: l'operetta e il vaudeville (*Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*), il monologo (*Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*, il bellissimo racconto che conclude *L'uomo invaso e altre invenzioni*) o il *Kammerspiel* (*Le menzogne della notte*).

- 8 Nel processo di scomposizione e ricomposizione provvisoria dell'io che – come perfino il suo *Autoritratto* conferma – sta alla base della sua idea di mondo e, dunque, di letteratura, quel che risulta più interessante è il rapporto che si instaura nelle sue opere tra l'istanza narrativa e la tematizzazione della scrittura.
- 9 L'io narrante di *Diceria dell'untore* non è uno scrittore ma, in conclusione, scrive di esserlo diventato per dare consistenza scritta alla sua condizione testimoniale, «per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà»¹⁴. Come se la scrittura fosse l'unico modo di esorcizzare il rimorso del superstite ma anche di divulgare, per conservarne il ricordo con la consapevolezza di violarne i risvolti di riservatezza, un codice privato e segreto, una grammatica e una sintassi sentimentale che sono sigla di un'esperienza unica, difficilmente comprensibile al di fuori del microcosmo costituito dagli ospiti del sanatorio. Ai primi capitoli del romanzo è demandato, infatti, il compito di tratteggiare la peculiarità dei singoli personaggi i quali, a loro volta e pur non essendo scrittori di professione, non disdegnano di affidare alla pagina scritta i singhiozzi e i pudori della loro condizione di contagiati *in limine mortis*; molto significativi il caso di padre Vittorio, del quale l'io narrante trascrive, «con scrupolo di legatario», le inquietudini esistenziali e religiose, a loro volta trascritte «sui margini di una *Filotea*»¹⁵, e quello di Angelo, il quale affida
 a una suora una filza di lettere con date fittizie, da spedire una alla volta due volte l'anno. In esse narrava il romanzo futuro di sé, vantava paternità, impieghi, successi; annunciava indisposizioni da nulla che nella puntata dopo erano già guarite e remote. Sua madre – ci spiegava – sarebbe vissuta più a lungo, aspettando a ogni scadenza il posticcio messaggio¹⁶.
- 10 Un aforista-diarista e un epistografo per pietà, dunque, affiancano l'io narrante nella pratica della scrittura come esorcismo o terapia, con la differenza, però, che nelle parole del prete, in quanto rivolte a se stesso, non è lecito supporre alcuna menzogna mentre in quelle di Angelo, come in quelle di tanti epistografi, non è lecito supporre che ben poche verità. E, da parte del copista-io narrante, indiscreta delazione e profonda pietà sicuramente si mescolano sia nel riportare il privato dialogo tra il prete e Dio sia nel sintetizzare a modo proprio l'espedito pietoso del figlio.
- 11 Anche in *Argo il cieco* l'evidente autobiograficità dell'io narrante, professore a Modica negli anni Cinquanta come l'autore, non basta a se stessa e si reduplica nell'*alter ego*, e collega, professor Iaccarino: come se l'animo poetico del primo dovesse trovare un *Doppelgänger* nell'animo filosofico del secondo – e invece entrambe le inclinazioni coesistevano perfettamente nell'autore¹⁷. Ma in *Argo il cieco*, «il libro bufaliniano più scopertamente legato alle sperimentazioni avanguardistiche del Novecento»¹⁸, con l'invenzione dei capitoli-bis Bufalino priva «l'autore» dei seppur labili mascheramenti dell'io narrante e lo moltiplica, dichiaratamente, lungo un asse diacronico che contrappone il se stesso giovane (anzi, «ragazzo») al se stesso «vecchio»¹⁹. Ma quella che potrebbe essere una privata *querelle* memoriale diventa subito problema strettamente letterario, attinente al tipo di romanzo da scrivere perché sia più efficace la necessaria pratica dell'arte come surrogato di vita :
 Dunque, lettore, lasciami camminare così, spingendo avanti il mio corpo a caso, questo *juke-box* di ricordi programmato a disobbedire. E non aspettarti da me niente che somigli a qualunque lettura ti sia piaciuta finora. Niente il romanzo violino o piffero, frottole di Tusitala, specchio portato a spasso per il Corso, specchio d'Alice, *speculum in aenigmate*; niente il romanzo pipata d'oppio, menzogna bella, annunciazione dell'angelo, solitario di Sant'Elena, foglia lieve di Sibilla... No, ma il segreto di un re pagliaccio sussurrato alle canne di un fosso, un'Operetta morale

con la musica di Offenbach, il dialogo di un fisico e di un metafisico arbitrato da un patafisico...²⁰

- 12 Non sfuggirà, dietro lo scialo metaforico di timbro ripelliniano²¹, un gioco di prestigio caro a Bufalino, che consiste nel nascondere un'urgenza esistenziale dietro una questione estetica: non è qui in ballo, infatti, un foglio di carta bianco ancora da riempire d'inchiostro bensì la corporeità che si fa scrittura perché il corpo è contenitore musicale di ricordi, sia pure «programmato a disubbidire». E così proseguiranno i capitoli-bis, in bilico tra amarezza e felicità: l'autore, infatti, non perde l'occasione per chiarire che «aro la carta per amaro farmaco e penitenza»²², mentre in sede incipitaria ha scritto che «Perduta per timidezza l'occasione di morire, uno scrittore infelice decide di curarsi scrivendo un libro felice»²³.
- 13 Da *Argo il cieco* in poi non ci sarà romanzo di Bufalino che non sia, contemporaneamente, invenzione narrativa, intarsio di citazioni²⁴, vezzeggiamento della memoria, riflessione metalinguistica e metaletteraria sullo scrivere e sullo scrivere nella società contemporanea. E lacerti testuali ambigualmente extradiegetici saranno una presenza costante, sia pure variamente declinata ma, almeno a mio giudizio, sempre felicemente risolta: in funzione di obiettivi a volte sorprendenti (come, tra due capitoli de *Il Guerrin Meschino*, l'inserzione della poesia *Chiuso per lutto*²⁵, che catapulta la tragedia delle stragi mafiose all'interno di una riscrittura cavalleresca a prima vista atemporale e alquanto asettica) ma sempre coerenti con l'intenzione di far cozzare la verosimiglianza dell'intreccio narrativo con elementi di disillusione metaletteraria o di rimettere in discussione le verità faticosamente acquisite dai personaggi del romanzo, i quali risultano esposti, in tal modo, a una perpetua girandola di perplessità conoscitive ed esistenziali, e di conseguenza travolti (come il lettore) da un relativismo che nella cultura di Bufalino ha radici nobili e lontane (dai pensatori scettici antichi fino a Pirandello) ma che finisce, inevitabilmente, per collocarlo in sintonia con talune manifestazioni del pensiero filosofico contemporaneo, dal falsificazionismo di Popper al più italiano 'pensiero debole' di Vattimo e Rovatti.
- 14 In questa sede non starò a ripetere cose già scritte altrove²⁶ su *Calende greche*, limitandomi a ricordare che l'opera rappresenta un tentativo insieme serio e parodistico di scrivere un'autobiografia dell'*Everyman* (non di romanzo autobiografico né di autobiografia *tout court*) e di mettere in crisi il modello tradizionale di autobiografia; ma per relativizzare l'immagine dell'autobiografato, Bufalino utilizza, anche in questo caso, lacerti testuali inattesi o inattendibili: il sonetto incipitario intitolato *Curriculum* e i capitoli iniziale e finale che narrano l'impossibile da ricordare o da raccontare, ovvero la nascita e la morte del protagonista. Ma l'indebolimento del genere letterario è ottenuto anche con il riuso di testi già utilizzati altrove: un capitolo di *Diceria dell'untore*, un racconto de *L'uomo invaso*...
- 15 Tra i grandi romanzi di Bufalino *Le menzogne della notte* potrebbe rappresentare un'eccezione, perché è narrato non in prima persona, come quasi tutti gli altri²⁷, ma da un narratore onnisciente. L'eccezione, però, è solo apparente perché il narratore è una presenza debolissima: è sempre pronto a cedere la parola ai personaggi, come avviene nei racconti notturni dei quattro condannati a morte che occupano gran parte del libro, o a spostare la focalizzazione sul personaggio del Governatore Consalvo De Ritis. Finché, nell'ultimo capitolo, ecco il narratore tacere e apparire due testi scritti, ossia il testamento del Governatore e un memoriale in forma di lettera da lui inviata al re delle Due Sicilie, che scompaginano le provvisorie verità raggiunte fino al XIII capitolo: il

beffatore De Ritis diventa, assai probabilmente, il beffato, e coloro che avrebbero dovuto trovarsi, alla vigilia dell'esecuzione, nella *hora de la verdad* sembra proprio che, fino all'ultimo, abbiano recitato una perfetta messinscena. Ma non basta, perché questi documenti, ci dice il titolo del XIV e ultimo capitolo, arrivano a far parte del testo, e a concluderlo, in quanto «Carte trovate su un piccione da un cacciatore»²⁸, quindi dopo aver superato l'alea del mancato ritrovamento, dell'oblio assoluto. Nella lettera-memorale, inoltre, accanto al dubbio devastante di essere stato manovrato dai condannati, il Governatore esprime anche il timore di essersi trasformato in personaggio letterario, alla stregua di «Atlante nel suo castello, nella sua grotta Prospero, nel suo carcere Sigismondo»²⁹: una *mise en abîme*³⁰ che contribuisce (poco prima del suo suicidio!) a indebolire ulteriormente la consistenza del personaggio De Ritis il quale, a sua volta, investito del privilegio della focalizzazione, aveva indebolito la già tanto labile consistenza del narratore onnisciente. Né può mancare, in questo generalizzato processo di dissoluzione e indebolimento, l'allargarsi delle incertezze all'orizzonte metafisico, che si può presupporre originariamente molto solido in un fedele servitore della Restaurazione come De Ritis:

Se così è, niente è vero. Peggio: niente è, ogni fatto è uno zero che non può uscire da sé. Apocrifi noi tutti, ma apocrifo anche chi ci dirige o raffrena, chi ci accozza o divide: metafisici niente, noi e lui, mischiati a vanvera da un recidivo disguido; nasi di carnevale su teschi colmi di buchi e d'assenza... Ho visto un quadro a Parigi, or è un anno. Rappresentava una scimmia in un atelier, con tavolozze e pennelli. Saremmo questo, noi creature di lacrime? Gli scarabocchi d'una scimmia pittrice? Se non pure fantocci in piedi, nel mezzo d'una stanza, moltiplicati da due specchi che si fronteggiano?...³¹

16 Alle «Carte trovate su un piccione da un cacciatore» corrispondono, in *Qui pro quo*, due elementi, uno di natura intradiegetica e l'altro di natura extradiegetica: il primo è la busta consegnata da Medardo Aquila, la vittima dell'omicidio-suicidio intorno al quale ruota tutta la narrazione, alla sua segretaria Esther Scamporrino, che è anche l'io narrante del romanzo; il secondo è l'*Appendice con fantasia di varianti*, che conclude il libro dopo l'XI capitolo, che già costituiva una sorta di postilla ai fatti narrati fino al decimo. Rispetto all'epilogo già vertiginoso di *Le menzogne della notte*, nel caso di *Qui pro quo* Bufalino, così come si è sdoppiato nei due personaggi di Esther e Medardo ai quali ha prestato alcuni suoi tratti ben riconoscibili, ha raddoppiato le sorprese: la busta dimenticata e ritrovata da Esther, mesi dopo i fatti narrati, avrebbe potuto rimettere in gioco la già fragile verità sulla morte di Medardo, raggiunta dall'investigatrice dilettante (nel frattempo diventata scrittrice di successo, in seguito alla pubblicazione di un romanzo che ha come titolo lo stesso titolo del romanzo di Bufalino che stiamo leggendo) e condivisa dal commissario Currò, l'investigatore professionista, dato che già le due precedenti buste, confezionate da Medardo perché fossero lette *post mortem*, avevano ribaltato verità che parevano acquisite. Esther decide di gettare in mare la terza busta senza leggerne il contenuto, preferendo l'ignoranza all'incertezza annichilente e al rischio dello sberleffo postumo da parte del defunto: è verosimile che le acque del Mediterraneo distruggano la busta prima che qualcuno possa leggerne il contenuto e, dunque, parrebbe scongiurato il pericolo che il messaggio riemerge, come invece accade, nel capitolo conclusivo di *And Then There Were None* di Agatha Christie³², al «Manoscritto inviato a Scotland Yard dal capitano del peschereccio *Emma Jane*»³³ che il giudice Wargrave ha però nascosto dentro una solida bottiglia.

17 Nel romanzo della scrittrice inglese il manoscritto ritrovato ha la funzione di assicurare il lettore svelandogli la soluzione di un mistero che la polizia non è riuscita

a risolvere; mentre nel romanzo di Bufalino accade (o accadrebbe) il contrario: è il personaggio che, rinunciando alla lettura dei fogli contenuti nella busta, si rassicura circa la sua soluzione del mistero. Il lettore, dal canto suo, perfidamente informato dei fatti dall'autore, non ha rassicurazione alcuna; né è risarcito dall'Appendice extradiegetica – «dove l'autore, nel congedarsi, riesuma dal cestino pochi rimasugli d'un capitolo soppresso e li propone al lettore per esercizio mentale e giuoco epistemologico, con annessa licenza d'ingresso ai posti di blocco fra scienza, superstizione e nonsenso... All'insegna dell'In-concludenza, musa superstite della Finzione»³⁴ – che lo proietta dentro il laboratorio dello scrittore ma col risultato che il «giuoco epistemologico» dissolve il patto di verosimiglianza tra autore e lettore, la stipula del quale è elemento necessario di ogni romanzo, e a maggior ragione di un romanzo poliziesco. Al lettore, più confuso che mai, non resta che fingere con se stesso di non aver letto queste varianti inconcludenti, dato che non può replicare l'atto di libertà di Esther gettandole in mare, perché sono indelebilmente scritte sotto forma di appendice al testo: perché, insomma, hanno, per preciso volere di Bufalino, consistenza di testo.

- 18 Ancor più vertiginoso, forse, il meccanismo narrativo studiato da Bufalino per l'ultimo suo romanzo compiuto, *Tommaso e il fotografo cieco*, che è caratterizzato da un tasso di connotati autobiografici non particolarmente alto e che tuttavia riguardano certamente il protagonista, Tommaso, ossessionato dai problemi traduttivi quanto l'autore e, come lui, «solitario di città che non sa però rinunciare alla vita degli altri»³⁵; delle vite altrui, anzi, Tommaso finisce per nutrirsi quanto delle immagini degli altri si nutre, filosofandoci su, il fotografo cieco Martino, *alias* Tiresia, l'altro parziale *alter ego* dello scrittore.
- 19 Ma qui interessa di più ragionare sul «gioco spiazzante di finali che si riaprono»³⁶, cioè sull'ultimo capitolo del libro, denominato *Epiprologo*, che marca un'importante differenza rispetto alle conclusioni di *Le menzogne della notte* e di *Qui pro quo*. Anziché lasciare al personaggio (il Governatore, Esther) o all'autore implicito (dal cui cestino spunta fuori la Fantasia di varianti) il compito di sbalestrare le certezze acquisite dai personaggi stessi e dal lettore, ora è il narratore stesso, Tommaso, a svelare al lettore, nell'unico capitolo non datato alla stregua d'un diario, che tutto il romanzo letto finora non è che il testo d'un suo manoscritto intitolato come il sottotitolo del romanzo e dato da leggere all'amico Martino. Il manoscritto eponimo, che già appariva in *Qui pro quo* come opera di Esther e da lei sottoposta a Medardo per eventuale pubblicazione, in *Tommaso e il fotografo cieco*, con più azzardata *mise en abîme*, diventa il romanzo finora letto dal lettore; e quest'ultimo, quasi come in un racconto di Julio Cortázar, potrebbe perfino sentirsi precipitare dentro il libro che sta leggendo nel momento in cui, proprio alla fine, scopre che nel romanzo scritto da Tommaso (già siglato dalla circolarità visto che l'ultimo capitolo inizia con la parafrasi proustiana che apriva il primo capitolo) e da lui finora letto è prefigurata pressoché alla lettera la morte violenta di Martino, che conclude l'*Epiprologo*. Non soltanto nell'ultimo capitolo del romanzo manoscritto da Tommaso le ultime parole sono scritte dopo l'evento catastrofico che ha distrutto il condominio di cui Tommaso è il portiere e con la possibilità concreta che il protagonista e narratore sia prossimo alla morte (con un azzardo narratologico appena minore rispetto a quello di *Calende greche*); non soltanto Bufalino ha inserito in quest'ultimo capitolo, attribuendola al narratore, la sua poesia *Lettera di Capodanno*, distribuita un anno prima agli amici in edizione *sibi et paucis*; ma soprattutto il finale del libro ci rivela che i personaggi del romanzo scritto da Tommaso sono gli stessi

dell'*Epiprologo* (cioè della vita vera che si colloca, scritta, a epilogo – o a prologo? – della vita scritta).

- 20 Insomma, aggiungendo l'*Epiprologo* al romanzo scritto da Tommaso, Bufalino non consegue soltanto, come nei due romanzi precedenti, lo spaesamento del personaggio e del lettore di fronte al gran tema dell'indecidibile verità e consistenza dell'essere, ma proietta entrambi in una dimensione diversa, quella in cui il romanzo, e con esso il tempo, «sembra voler ricominciare, ritornare sui suoi passi, come quelle frasi o componimenti, chiamati palindromi, che possono leggersi pure all'incontrario»³⁷.
- 21 D'altra parte, l'ha notato Zago, il fatto che i due amici, nell'*epiprologo*, fossero andati al cinema per vedere *I misteri del giardino di Compton House* di Peter Greenaway rappresenta un'ennesima *mise en abîme* dato che il film di Greenaway, come tutto *Tommaso e il fotografo cieco*, *Epiprologo* compreso, è incentrato «sui confini impercettibili e sottili tra apparenza e realtà»³⁸.
- 22 E quest'ultima osservazione ci consente di aprire un piccolo spiraglio perfino su *Shah mat*, il romanzo incompiuto di Bufalino nel quale, già al secondo capoverso di una narrazione tutta focalizzata sul protagonista, leggiamo che il grande scacchista cubano si guarda nello specchio di un ascensore e

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 sbazzate da uno scalpello malevolo.

Un gran brutto ritratto, si disse. Fin troppo indiscreto nel denunciare una precoce vecchiezza e i guasti della salute. D'istinto strinse le palpebre e con una correzione veloce sovrappose a quelle deformità l'immagine giovinetta che si portava dietro in più copie, da distribuire nei dopopartita ai collezionisti d'autografi.

Che singolare vizio-virtù, il suo, di manipolare le sembianze del presente, ora retrocedendole ai propri principii, ora spostandolo profeticamente in avanti... Lo stesso dono, una specie di terzo occhio, che gli consentiva, davanti alla scacchiera, così di riandare a memoria le sequenze della partita come d'anticipare gli intrecci possibili d'ogni progetto avversario e di contrastarli. Si vuol dir meglio: 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. Col privilegio, stando sulla soglia come sul crinale d'una montagna, di escludere l'un versante a beneficio dell'altro o di confonderli entrambi in uno stesso miraggio³⁹.

- 23 Un'immagine allo specchio, un brutto ritratto, la capacità di manipolare le apparenze lungo l'asse del tempo, il terzo occhio (o l'unico occhio mobile d'un ciclope?) che si muove, si direbbe, tra analessi e prolessi di un intreccio narrativo, con la capacità di rendere intercambiabili «vista e visione»⁴⁰, fino al «miraggio» definitivo.
- 24 Non sembra il ritratto d'un narratore? Ovvero, un autoritratto.

BIBLIOGRAFIA

BACHTIN 1968=BACHTIN Michail M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

- BUFALINO 1992=BUFALINO Gesualdo, *Opere 1981-1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 1992.
- BUFALINO 2007=BUFALINO Gesualdo, *Opere/2 (1989-1996)*, a cura e con introduzione di Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 2007.
- CANFORA 2019=CANFORA Luciano, *Il copista come autore*, ediz. accresciuta, Palermo, Sellerio, 2019.
- CAPUTO 2007=CAPUTO Francesca, *Introduzione a Bufalino 2007*, p. VII-XLV.
- CARMINA 2018=CARMINA Claudia, «A noi due». *Bufalino e la sfida al lettore*, Acireale-Roma, Bonanno, 2018.
- CHRISTIE 2020=CHRISTIE Agatha, *Dieci piccoli indiani. ... E non rimase nessuno*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Milano, Mondadori, 2020.
- GRAMIGNA 1991=GRAMIGNA Giuliano, «Tutto conforme ai canoni l'esordio poliziesco di Bufalino», in *Millelibri*, settembre 1991.
- TRAINA 2012=TRAINA Giuseppe, «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.
- TRAINA 2020=TRAINA Giuseppe, «il dialogo intertestuale di Bufalino con Ripellino: un primo sondaggio su *L'amaro miele*», in *Cahiers d'études italiennes*, 30 (2020), <http://journals.openedition.org/cei/6997>.
- ZAGO 2000=ZAGO Nunzio, *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Comiso, Salarchi Immagini, 2000.
- ZAGO 2016=ZAGO Nunzio, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2016.

NOTE

1. BUFALINO 2007, p. 1167-1184.
2. ZAGO 2000, p. 148.
3. Cfr. CAPUTO 2007, p. XVI-XX.
4. Cfr. CARMINA 2018, pp. 9-21.
5. Il disegno è conservato in fotocopia presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso, che ospita la biblioteca personale, le opere, le carte e alcuni *memorabilia* dello scrittore: cfr. www.fondazionebufalino.it.
6. Il disegnatore ebreo era ben presente al gusto di Bufalino, il quale chiude con uno splendido disegno uroborico di Steinberg l'importante *Appendice con fantasia di varianti*, su cui tornerò, posta a conclusione del suo romanzo *Qui pro quo* (Milano, Bompiani, 1991). Vale qui la pena di ribadire che la prima edizione *hardcover* di questo romanzo era accompagnata da illustrazioni (riproduzioni di incisioni e disegni) volute da Bufalino e, dunque, facenti parte del testo a tutti gli effetti; tali illustrazioni non sono più state riprodotte né nell'edizione economica di *Qui pro quo* (Tascabili Bompiani, 2003) né in BUFALINO 2007.
7. Ma se immaginassimo il disegno come tridimensionale, se ne potrebbero ricavare addirittura il doppio.
8. Si ricordi che almeno in *Qui pro quo* Bufalino ha scelto un io narrante-protagonista donna, nella quale ha trasferito la precedente idea di pubblicare un romanzo poliziesco sotto pseudonimo: cfr. il mio saggio «*Qui pro quo*, poliziesco che non conclude» in TRAINA 2012, p. 69-84.
9. Sono le parole conclusive del romanzo d'esordio: BUFALINO 1992, p. 142.

10. Ma basterebbe la lettura dei saggi pirandelliani di Bufalino raccolti in *Saldi d'autunno*, e soprattutto dello splendido *La lumaca sul fuoco*, per rendere necessario uno studio approfondito sui debiti dello scrittore di Comiso nei confronti di Pirandello.
11. Ne ho trattato nel saggio «Un palcoscenico di voci soliste. I personaggi in *Diceria dell'untore*», in TRAINA 2012, p. 17-32.
12. Non sono pochi gli omaggi di Bufalino a quest'aspetto della cultura popolare siciliana : basti pensare al racconto *Ciaciò e i pupi*, raccolto ne *L'uomo invaso e altre invenzioni*, e al romanzo *Il Guerrin Meschino*.
13. Uso il termine nell'accezione codificata in BACHTIN 1968.
14. BUFALINO 1992, p. 142.
15. *Ibid.*, p. 34. Si noti che, così facendo, l'io narrante si consegna all'ambiguo ruolo del copista: cfr. CANFORA 2019.
16. BUFALINO 1992, p. 23. Di quest'invenzione narrativa si sarebbe ricordato Giuseppe Tornatore nello scrivere la sceneggiatura del suo film *La corrispondenza* (2016).
17. Come dimostrano, tra l'altro, i due libri di aforismi *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu e Bluff di parole*.
18. ZAGO 2000, p. 151.
19. BUFALINO 1992, p. 262.
20. *Ibid.*, p. 262-263.
21. Il problema dell'influsso stilistico e ideologico di Angelo Maria Ripellino sulla scrittura bufaliniana è assai complesso e andrebbe studiato con tempo e pazienza: ho offerto alcuni risultati d'indagine in TRAINA 2020.
22. BUFALINO 1992, p. 295.
23. *Ibid.*, p. 237.
24. Il gioco citazionistico ha nei testi di Bufalino una valenza duplice e molto seria: «Quanto alle microcitazioni di testi venerandi [...] di cui il narratore farcisce le sue parole, se ne addebiti l'abuso in parte a una vista presbite, sicura delle lontananze ma incredula del presente; in parte a quel gusto estatico del mimare che è dei bambini quando giocano da soli e si guardano in uno specchio» (BUFALINO 2007, p. 427).
25. Dedicata alla morte dei giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, era stata pubblicata autonomamente sul *Corriere della Sera* il 23 maggio 1993, nel primo anniversario della strage di Capaci.
26. Cfr. TRAINA 2012, p. 61-68.
27. Sia l'atipico *Il Guerrin Meschino* sia i due capitoli pervenuti dell'incompiuto *Shah mat* presentano un narratore eterodiegetico. Ma, nel primo dei due, la figura del vecchio puparo (controfigura del protagonista e, in definitiva, dell'autore) fa da narratore in diverse parti del romanzo.
28. BUFALINO 1992, p. 681.
29. *Ibid.*, p. 686.
30. Cfr. CARMINA 2018, pp. 28-32.
31. *Ibid.*, p. 685. Il tema della scimmia pittrice ricorre non di rado nella storia della pittura europea, almeno a partire dal XVII secolo, e Bufalino è sempre stato prodigo di allusioni intertestuali alle arti figurative: qui il riferimento a un *atelier* parigino ottocentesco potrebbe far pensare che Bufalino abbia in mente il dipinto *Singe peintre* di Gabriel-Alexandre Decamps (1833), conservato al Louvre.
32. Il confronto tra il celeberrimo romanzo di Agatha Christie e quello di Bufalino è autorizzato da almeno un paio di somiglianze testuali: il contorno di Soldier Island «ricordava vagamente la testa di un gigante» (CHRISTIE 2020, p. 22-23) e il complesso delle «Malcontente» «riproduceva per precisa intenzione del committente le sue essenziali fattezze» (BUFALINO 2007, p. 205) – e si

potrebbe ricordare che, nel risvolto di copertina dell'edizione *hardcover*, Bufalino scrive che fra le intenzioni del romanzo c'è quella di «tirare a salve (è stato anche il consiglio dei medici) su una sagoma fatta a propria immagine e somiglianza...», a conferma del sempre vigile gioco di mascheramenti autobiografici che Bufalino predilige; sia il suicidio mascherato da omicidio di Medardo Aquila sia il complicatissimo piano del giustiziere Wargrave vengono escogitati dopo che i due personaggi scoprono di essere malati terminali. Per altri versi, l'impianto del romanzo di Bufalino si ispira a un non meno importante romanzo poliziesco classico, *Trent's Last Case* di E. C. Bentley: cfr. GRAMIGNA 1991.

33. CHRISTIE 2020, p. 195.

34. BUFALINO 2007, p. 309.

35. CAPUTO 2007, p. XVIII.

36. *Ibid.*, p. XXII.

37. ZAGO 2000, p. 157.

38. ZAGO 2016, p. 185.

39. BUFALINO 2007, p. 595-596.

40. Siccome in Bufalino la *dispositio* e la scelta lessicale non sono mai casuali, vale la pena di ricordare che, scrivendo della ricerca pittorica di Piero Guccione, Bufalino affermava che «nell'attimo in cui lo spionaggio diventa estasi e la vista visione» nasce il «laico misticismo» di Guccione (BUFALINO 1992, p. 877). Vorrà pur dire qualcosa.

RIASSUNTI

Scopo del saggio è studiare l'intreccio nelle opere di Bufalino tra i diversi strati di una forte istanza autobiografica, gli elementi di teatralizzazione quasi sempre presenti nei testi e il rapporto tra l'istanza narrativa e la tematizzazione della scrittura. Viene così confermato che ogni testo di Bufalino esprime, in modo diverso ma sempre affascinante, le forme di spaesamento conoscitivo che l'uomo del Novecento ha sperimentato con sempre maggiore consapevolezza.

L'objectif de l'essai est d'étudier l'imbrication dans les œuvres de Bufalino entre les multiples strates d'une forte instance autobiographique, les éléments théâtraux presque toujours présents dans les textes et la relation entre l'instance narrative et la thématization de l'écriture. Il est ainsi confirmé que chaque texte de Bufalino exprime, de manière différente mais toujours fascinante, les formes de désorientation cognitive que l'homme du XXe siècle a connues avec une conscience croissante.

The purpose of the essay is to study the interweaving in Bufalino's works between the various layers of a strong autobiographical instance, the theatrical elements almost always present in the texts and the relationship between the narrative instance and the thematization of writing. It is thus confirmed that each text by Bufalino expresses, in a different but always fascinating way, the forms of cognitive disorientation that the man of the twentieth century experienced with increasing awareness.

INDICE

Parole chiave : autobiograficità, teatralizzazione, scrittura, spaesamento, novecento

Mots-clés : autobiographie, théâtralisation, écriture, désorientation, XXe siècle

Keywords : autobiography, theatricalization, writing, disorientation, twentieth century

AUTORE

GIUSEPPE TRAINA

Università di Catani

a