

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTE UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre
la *Communauté Université Grenoble Alpes*
et l'*Università degli Studi di Milano***

Spécialité : **Etudes Italiennes et
Storia della lingua e della letteratura italiana**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 – 25 mai 2016

Présentée par

Giulia CACCIATORE

Thèse dirigée par **Christian DEL VENTO** et
codirigée par **Alberto CADIOLI**

préparée au sein du **LUHCIE** et du Département de **Studi
Letterari, Filologici e Linguistici**

dans les **Écoles Doctorales Langues Littératures et
Sciences Humaines et *Humanae litterae*. Teorie e metodi
delle discipline artistiche, filologiche, filosofiche,
geografiche, letterarie, linguistiche e storiche**

« Il romanzo multiplo ». Étude génétique des œuvres de Gesualdo Bufalino

Thèse soutenue publiquement le **02 février 2018**,
devant le jury composé de :

M. Christian DEL VENTO

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Directeur de thèse

M. Alberto CADIOLI

Professeur, Università degli Studi di Milano, Co-directeur de thèse

Mme Claude CAZALE

Professeure émérite, Université Paris Nanterre-La Défense, Rapporteur

Mme Maria Caterina PAINO

Professeur, Università degli Studi di Catania, Rapporteur

M. Enzo NEPPI

Professeur, Université Grenoble-Alpes, Examineur

M. Bruno FALCETTO

Professeur, Università degli Studi di Milano, Examineur



*Varianti: non rifiutarne nessuna, ma recitarsele insieme,
raddoppiando il testo e l'estasi di dominarlo.
Un testo multiplo è più vero d'ogni perfezione finale.*

G. Bufalino, *Il malpensante*

Indice

Ringraziamenti

Fondi e archivi bufaliniani

Criteri di trascrizione e abbreviazioni

Avvertenza

Introduzione: *L'itinerario dell'opus perpetuum* p. 15

PRIMA PARTE

Capitolo primo: *La formazione di uno scrittore* p. 38

I.1 *La giovinezza* p. 41

I.2 *Bufalino a Reggio: un «apprendistato di morte»* p. 46

I.3 *Un secondo apprendistato: il «marasma nervoso» del '56* p. 56

I.4 *Dall'anonimato alla notorietà: la scrittura e la pubblicazione* p. 61

I.5 *La biografia intellettuale: un poeta moderno* p. 67

I.6 *La «conversione» del '63* p. 73

Capitolo secondo: *«I miei profondi cassetti»: gli anni intensi della scrittura* p. 81

II.1 *Le traduzioni dei «suoi poeti» (1956-1970)* p. 84

Les Fleurs du mal

Les Contrerimes

II.2 *Il Libro dei Libri, ovvero l'origine dei “multipli”* p. 93

II.2.1 *Il grande progetto bufaliniano* p. 96

II.2.2 *Il cantiere del “lettore - cannibale”* p. 101

II.2.3 *Lo smembramento del libro-biblioteca: nascita delle antologie* p. 106

II.2.4 *Dal Libro dei Libri al romanzo* p. 116

II.3 *Una «luce nella notte assediata dai lupi»: Bufalino sceneggiatore di Fiume* p. 128

SECONDA PARTE

Capitolo terzo: <i>«La parte migliore ma più pericolosa di me». Bufalino e la scrittura</i>	p. 140
III.1 <i>Bufalino “scrittore segreto”</i>	p. 145
Capitolo quarto: <i>La scrittura come «autopsia sperimentale»</i>	p. 163
IV.1 <i>Fase pre-redazionale</i>	p. 164
IV.2 <i>Fase redazionale</i>	p. 172
IV.3 <i>Fase pre-editoriale</i>	p. 184
IV.4 <i>Fase editoriale</i>	p. 189

TERZA PARTE

Capitolo quinto: <i>Il primo «romanzo multiplo»: Diceria dell'untore</i>	p. 198
V.1 <i>L'origine della diceria: persone, personaggi e ambientazione</i>	p. 199
V.2 <i>Storia redazionale del romanzo</i>	p. 224
V.3 <i>Il «Diario alla Rocca»</i>	p. 230
V.3.1 <i>Il «Diario»: trama di una nevrosi</i>	p. 234
V.4 <i>Nuove “Istruzioni per l'uso”</i>	p. 242
Capitolo sesto: <i>Il multiplo dei multipli: Il guazzabuglio</i>	p. 260
VI.1 <i>«Un ferro da stiro coi chiodi»</i>	p. 264
VI.2 <i>La trama del “diario-giallo”</i>	p. 270
VI.3 <i>Avantesti e testimoni</i>	p. 282
VI.4 <i>Il «romanzo multiplo»: genesi, costruzione, sviluppo della “struttura portante”</i>	p. 294
VI.5 <i>Guazzabuglio, Dossier Lo Cicero e altri “invasi”</i>	p. 303

Capitolo settimo: <i>Fiaba nera</i>	p. 321
VII.1 <i>Avantesti e testimoni</i>	p. 324
VII.2 <i>La prima fase: legami genetici tra Argo il cieco e Diceria dell'untore</i>	p. 336
VII.3 <i>La seconda fase (ibrida): la parabola di Serafino da Diceria dell'untore al Guazzabuglio</i>	p. 349
VII.4 <i>La terza fase: dalla Fiaba Nera ad Argo il cieco</i>	p. 369
VII.5 <i>Conclusioni provvisorie</i>	p. 381
Capitolo ottavo: <i>Il nuovo Guazzabuglio: Tommaso e il fotografo cieco</i>	p. 383
VIII.1 <i>Trama, avantesti e testimoni</i>	p. 385
Conclusioni: <i>I personaggi invasi dell'opus perpetuum</i>	p. 413

APPENDICE

I A	p. 422
I B	p. 429
II A	p. 432
II B	p. 433
II C	p. 435
II D	p. 436
III A	p. 437
IV A	p. 457
V A	p. 458
V B	p. 459
VI A	p. 463
VI B	p. 464
VII A	p. 464
VII B	p. 470
Bibliografia	p. 473

Ringraziamenti

Esprimo la mia più sincera gratitudine al mio Direttore di tesi, il prof. Christian Del Vento, per aver creduto sin dall'inizio in questo progetto e per avermi dato la possibilità di intraprendere il lungo e stimolante percorso di ricerca (e di crescita personale). Senza la sua presenza e il suo costante e generoso sostegno umano e professionale, soprattutto nei momenti più difficili, questo lavoro non sarebbe stato possibile. Alla sua guida insostituibile si è affiancata quella altrettanto preziosa del mio Co-direttore di tesi, il prof. Alberto Valerio Cadioli, che non ha lesinato consigli, attenzione e cura per ogni aspetto della ricerca, e per questo lo ringrazio sentitamente.

A Giovanna Leggio Bufalino e a sua sorella Maria va la mia gratitudine per aver incoraggiato affettuosamente e concretamente la mia ricerca e per aver sempre dimostrato nei miei confronti la loro fiducia e approvazione.

Esprimo la mia riconoscenza ai membri del comitato scientifico Nunzio Zago, Giuseppe Traina, Massimo Onofri, e al presidente della Fondazione Gesualdo Bufalino, Renato Meli, per aver agevolato le mie ricerche e per avermi dato l'opportunità di divulgarne i risultati in più occasioni. Un particolare ringraziamento va all'amico Giovanni Iemulo, bibliotecario della Fondazione, per la sua professionalità e indispensabile presenza.

La ricerca mi ha permesso di confrontarmi con importanti studiosi che hanno elargito consigli indispensabili per il proseguo dei miei studi: Paola Italia, Marina Paino, Piero Innocenti, Enzo Neppi, Elena Pierazzo, Massimo Storchi, Mario Andreose, Antonio Sellerio.

Ringrazio tutti gli amici e i colleghi che hanno condiviso con me questa esperienza, con i quali ho avuto proficui scambi di idee o amichevoli occasioni di confronto: Francesco Bonelli e Federica Greco, Filippo Fonio, Serena Marchi e Piero Lombardo, Giuseppe Spallino, Alessandra Tarquini, Monica Zanardo.

Un ringraziamento particolare va agli amici del Professore Bufalino, che sono diventati anche i miei (fraterni) amici, Giovanni e Nicolò Iemulo, Tiziana Serra, Rita e Nicola

Falcone, Salvatore Schembari. La loro presenza nella mia vita è uno dei tanti (preziosi) regali che questa ricerca mi ha fatto.

Infine ringrazio la mia famiglia per il loro indispensabile sostegno: Antonio, Gabriella, Silvia, Angelo, con l'augurio che la piccola Elena possa trovare un domani, tra queste righe, le tracce del suo passato e un sentiero per il futuro.

Dedico questo lavoro a lui, a Dino, alla sua «cara ombra», perché (soprattutto dopo il 6 aprile 2009) mi ha insegnato che un libro è sufficiente a cambiare il nostro destino e a ritrovare fiducia nella vita.

Fondi e archivi bufaliniani

Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso

La Fondazione «Gesualdo Bufalino» di Comiso è stata istituita nel 1999; la prima donazione al Comune di Comiso è avvenuta nel 1991, quando Bufalino consegnò (simbolicamente) alcuni libri della sua biblioteca personale per inaugurare il Fondo, poi seguita dagli autografi e dal ricco patrimonio che oggi la Fondazione conserva. Si tratta di circa 10000 carte autografe suddivise in sei sezioni (narrativa, poesia, saggistica, aforismi e antologie, traduzioni, materiale vario); la sua biblioteca personale, che conta circa 10000 volumi, molti dei quali recano tracce di lettura, postille a margine, sottolineature, talvolta anche dei ritagli di giornale inseriti; i carteggi, circa 3.650 lettere che testimoniano gli scambi intellettuali con personaggi di spicco del panorama culturale novecentesco (da Luzi a Natalia Ginzburg, da Arbasino a Sciascia, da Attilio Bertolucci a Consolo, solo per citarne alcuni); i ritagli di giornale, ovvero le interviste e le recensioni apparse sui quotidiani e le riviste dal 1981 al 1996, raccolti dallo stesso scrittore; infine, una fonoteca di circa 600 dischi e CD, e una videoteca di 350, cassette per la gran parte registrate dallo scrittore.

Il patrimonio autografo riguarda perlopiù la produzione successiva al 1986, poiché Bufalino aveva fatto dono delle carte relative alle opere pubblicate sino a quella data al «Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università di Pavia; tuttavia, dal 2002, di tale materiale la Fondazione Bufalino conserva una copia digitale (microfilm).

Come abbiamo detto, gli autografi sono suddivisi in sei sezioni:

1. *Materiale narrativo:*

Diceria dell'autore, coll. I (1) e I (2)

Il guazzabuglio, coll. I (3) e I (3-1)

Argo il cieco, coll. I (4)

L'uomo invasore, coll. I (5)
Le menzogne della notte, coll. I (6)
Qui pro quo, coll. II
Calende greche, coll. III
Il Guerrin Meschino, coll. IV
Tommaso e il fotografo cieco, coll. V

2. *Materiale poetico:*

L'amaro miele, coll. VI (1, 1a, 1b)
Puerilia juvenilia, coll. VI (2 e 3)
Lettera di capodanno, coll. VI (4)

3. *Materiale saggistico:*

Cere perse, coll. VII (1)
La luce e il lutto, coll. VII (2)
Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?, coll. VII (3)
Saldi d'autunno, coll. VII (4)
Elzeviri e interventi vari, coll. VIII
Il fiele ibleo (IX)

4. *Aforismi e antologie*

Bluff di parole, coll. X (1)
Passione del personaggio, coll. X (2)
Il libro della memoria, oppure Le ricordanze: piccola antologia della memoria in letteratura, coll. XI (1)
La veglia e l'estasi: antologia di testi sull'insonnia, coll. XI (2)
Marcia nuziale: mille citazioni sul matrimonio scelte ad uso dei celibi e per memoria dei coniugati, coll. XI (3)
La Sicilia: società e cultura: antologia, coll. XI (4)

5. *Traduzioni:*

Susanna e il Pacifico, coll. XII (1)

I fiori del male, coll. XII (2)
Le Controrime, coll. XII (3)
Traduzioni di gioventù, coll. XIII (1)
Le orientali, coll. XIII (2)
Ghiribizzi (Greguerías), coll. XIII (3)

6. *Materiale vario:*

Appunti e contributi sul cinema, coll. XIV
Museo d'ombre, coll. XV
Progetti editoriali, Interviste, Programma per un'antologia, coll. XVI (1-2-3)

I riferimenti ai documenti saranno citati nel testo con la sigla Comiso FB, MGB, seguiti dalla catalogazione d'archivio

Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia - Fondo Bufalino

Il Fondo Bufalino comprende gli autografi relativi alla prima produzione dello scrittore: *Diceria dell'untore* (Sellerio, 1981), *L'amaro miele* (Einaudi, 1982), *Museo d'ombre* (Sellerio, 1982), *Argo il cieco* (Sellerio, 1984), *L'uomo invaso* (Bompiani, 1986). I materiali relativi a *Diceria dell'untore* e ad *Argo il cieco* sono stati donati dall'autore nel 1989, la parte restante delle carte nel febbraio 1991.

I riferimenti al patrimonio autografo conservato presso il Centro sarà citato nel testo con la sigla Pv CRTM, seguita dalla catalogazione d'archivio.

Biblioteca comunale «Fulvio Stanganelli» di Comiso

Le ricerche svolte alla biblioteca «Fulvio Stanganelli» hanno permesso di ricostruire, attraverso lo spoglio dei registri, i testi presi in prestito da Bufalino dal 29 luglio 1929, data del primo prestito registrato, al 2 aprile 1996, data dell'ultimo. Per ragioni legate, verosimilmente, al trasferimento della biblioteca dalla sede di via Canonico Raffaele Flaccavento all'attuale Via degli Studi, alcuni dei registri sono andati perduti. Le lacune più

importanti, oltre a quelle relative al periodo pre e postbellico (1935-1946), riguardano il triennio 1950-1952; il triennio 1962-1964 e il triennio 1967-1969, per complessivi tre registri. Nonostante queste lacune, il sondaggio dei prestiti ci ha permesso di ricavare una lista di oltre 2000 titoli, nonché di attestarne la lettura a un preciso arco cronologico: l'elaborazione di questi dati è (ancora) parziale poiché di alcuni prestiti è indicata solo la collocazione o solo le iniziali dell'autore, in altri casi, invece, l'edizione di riferimento non è più posseduta dalla biblioteca.

Ringrazio il Direttore della biblioteca «Fulvio Stanganelli» Giovanni D'Avola e le sue collaboratrici per la loro preziosa e generosa disponibilità nei miei confronti.

Fondazione Corriere della Sera di Milano - Archivio Bompiani - Fondo Bufalino

La Fondazione Corriere della Sera conserva gli archivi di RCS Libri e delle case editrici afferenti al Gruppo, tra cui quello Bompiani. Dal febbraio 2009 sono stati attivati due progetti di riordino e inventariazione dell'ingente patrimonio della casa editrice che consta di circa 130 metri lineari di materiale documentario, di cui le serie più significative sono costituite dalla preziosa corrispondenza di Valentino Bompiani e dei suoi collaboratori con gli autori italiani e stranieri.

L'archivio si articola in sette sezioni, a loro volta suddivise in serie e sottoserie: *Area editoriale*, *Area amministrativa*, *Produzione e tecnica*, *Area comunicazione e commerciale Bompiani*, *Società collegate*.

Il fondo Bufalino conserva la corrispondenza con gli editor Mario Andreose ed Elisabetta Sgarbi nonché con altri corrispondenti (Agenzia letteraria internazionale, Teatro stabile di Catania, case editrici straniere). Il materiale autografo, invece, si compone di numerose carte testimoniati le revisioni e le correzioni da apportare alle edizioni dei testi pubblicati da Bompiani a partire dal 1986, tra cui *L'uomo invasore*, *Il Guerrin meschino*, la traduzione delle *Greguerias*, *Le menzogne della notte*, *Qui pro quo*, *Tommaso e il fotografo cieco*.

Nel testo si farà riferimento al Fondo Bufalino con la sigla FCS, seguita dalla segnatura d'archivio 570ACEB.

Fondazione Museo Primo Conti di Fiesole - Archivio Marcello Venturoli

Nell'archivio della Fondazione Primo Conti sono conservati più di centomila documenti legati a intellettuali e ad artisti di spicco del novecento, tra cui, appunto, Primo Conti, Papini, Carocci.

Il materiale dell'archivio Venturoli, che conserva anche le lettere inviate da Gesualdo Bufalino al critico Marcello Venturoli (circa sessanta missive), nonché una stesura di *Diceria dell'untore*, è in una fase di capillare riordino e inventario. Donato dagli eredi nel marzo del 2013, il materiale è pervenuto al Fondo Primo Conti di Fiesole in circa duecento scatole contenenti l'archivio epistolare e autografo, fra cui dei preziosi romanzi inediti, appartenuti al critico. Il lavoro di scavo nell'archivio non sarebbe stato realizzabile senza il generoso consenso del Comitato Scientifico del Fondo Primo Conti, che mi ha accordato l'accesso all'archivio nonostante il materiale non fosse ancora catalogato, e il prezioso supporto della sua Responsabile, la dott.ssa Maria Chiara Berni, cui esprimo la mia gratitudine. La consultazione, la riproduzione e la pubblicazione della corrispondenza mi è stata generosamente concessa dai due figli di Marcello Venturoli, Francesco e Paolo, e della moglie di Gesualdo Bufalino, Giovanna Leggio.

Nel testo si farà riferimento al Fondo Venturoli con la sigla Fiesole FPC, AV.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna - Archivio Luciano Anceschi

L'archivio personale di Luciano Anceschi è stato donato all'Archiginnasio di Bologna nel 1997, esso conserva il materiale autografo appartenuto al critico, nonché l'archivio epistolare, circa 18.000 lettere ricevute da oltre 1.000 corrispondenti, tra cui Gesualdo Bufalino.

Ancora in fase di riordino, la consultazione, la riproduzione e la pubblicazione della preziosa lettera inviata da Bufalino ad Anceschi mi è stata concessa dal prof. Giovanni Anceschi e da Giovanna Leggio Bufalino.

Criteria di trascrizione e abbreviazioni

Al fine ricostruire la genesi dei testi bufaliniani attribuibili alla produzione giovanile “sommersa”, precedente al 1981, abbiamo preso in esame e riprodotto nella tesi e nell’*Appendice* la prima lezione del testo di riferimento. Abbiamo optato per una trascrizione semidiplomatica, ovvero diacronica e linearizzata dei testi, delle lettere, degli appunti rispettando la punteggiatura dell’autore e gli a-capo, segnalati con la doppia barra verticale [/].

Abbiamo proceduto alla correzione di alcuni accenti e di eventuali *lapsus calami* non segnalati nel testo. Tutti gli interventi dell’editore si trovano sempre tra le parentesi quadre.

Le modalità di trascrizione delle varianti evolutive, sia riportate nel testo della tesi che nelle tabelle di collazione, sono cinque:

- 1) Nel caso di variante immediata, sia manoscritta che dattiloscritta, essa è riportata in rigo;
- 2) la variante tardiva sostitutiva, in tutti i casi manoscritta, soprascritta nell’interlinea superiore, è segnalata nel testo in carattere ridotto e posta di seguito in apice;
- 3) La variante tardiva sostitutiva, in tutti i casi manoscritta, trascritta nell’interlinea inferiore, è segnalata nel testo in corpo minore e posta di seguito in pedice;
- 4) la variante alternativa soprascritta nell’interlinea è trascritta in apice in carattere minore rispetto al testo;
- 5) la variante alternativa soprascritta nell’interlinea e cassata è trascritta in apice in carattere minore e barrata con un rigo orizzonte.

Nelle tabelle di collazione abbiamo trascritto tutte le varianti evolutive testimoniate dalla lezione messa a testo; sono evidenziate in neretto i segmenti testuali o le singole varianti identiche nelle due lezioni.

In tutti i casi sono stati sciolti i termini abbreviati con il punto fermo e completati entro parentesi quadre, quelli illeggibili sono segnalati nel testo con un punto interrogativo posto entro parentesi quadre.

Nel caso in cui abbiamo ritenuto fosse criticamente rilevante segnalare le campagne correttive cui è stata sottoposta la lezione, e il ricorso a inchiostri di colore differente, utili all'identificazione della diacronia compositiva (soprattutto nel caso di ipotesi di datazione), le abbiamo specificate nella descrizione dell'autografo nel testo o in nota.

Abbreviazioni

c. - cc. = carta, carte

ms - mss = manoscritta/o, manoscritte/i

dt - dti = dattiloscritta/o, dattiloscritte/i

nda = numerazione d'autore

ndc = numerazione del catalogatore

segn. = segnatura

r = *recto*

v = *verso*

s. d.= senza data

Avvertenza

Ove non diversamente indicato, le citazioni da Bufalino, cui si farà riferimento col solo titolo dell'opera, si intendono tratte dai due volumi delle opere complete:

1) *Opere I* = G. Bufalino, *Opere*, vol. I, 1981-1988, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992 (*Diceria dell'untore e Istruzioni per l'uso; Museo d'ombre; Argo il cieco; L'uomo invasore; Le menzogne della notte; L'amaro miele; Cere perse; Il malpensante; La luce e il lutto; La panchina*).

2) *Opere II* = G. Bufalino, *Opere*, vol. II, 1989-1996, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007 (*Calende greche; Qui pro quo; Il Guerrin meschino; Tommaso e il fotografo cieco; Shah Mat; Saldi d'autunno; Bluff di parole; Il fiele ibleo*).

Introduzione

L'itinerario dell'opus perpetuum di Gesualdo Bufalino

Bisogna tener conto, quando ci si accosta all'opera bufaliniana, che l'ingresso dello scrittore nel panorama letterario avvenne tardivamente, solo nel 1981, quando il sessantunenne professore di italiano, ormai in pensione, diede alle stampe per i tipi di Sellerio il suo primo romanzo, *Diceria dell'untore*. Tre anni prima, nel 1978, Bufalino aveva curato la pubblicazione di un volume di fotografie dei primi del '900 (sempre con Sellerio), intitolato *Comiso ieri*¹, cui seguirono nel 1980 e nel 1981 le due traduzioni delle *Controrime* di P-J Toulet e di *Susanna e il Pacifico* di Giraudoux. Come l'autore stesso ebbe a dichiarare, tuttavia, l'avvio della sua "privata" attività scrittorica aveva radici lontane e risaliva all'adolescenza, al 1935, quando compose i primi versi (stampati solo nel 1995²), poi seguiti dalle poesie della giovinezza pubblicate anch'esse tardivamente, solo nel 1982, nella raccolta intitolata *L'amaro miele*. Quanto al capolavoro d'esordio, Bufalino stesso precisò che la gestazione avvenne nell'immediato dopoguerra, nel 1950, e lo impegnò per un ventennio, sino agli anni '70, mentre la revisione durò ancora un decennio, dal 1971 sino alla stampa nel 1981³. La datazione (alta) di alcune delle sue opere, pertanto, si deve all'autore stesso, che in qualche caso, come quelli appena citati, la precisò nelle note autoesegetiche (*I languori e le furie*, *L'amaro miele*), nelle interviste e poi nel paratesto (*Diceria dell'untore*).

¹ Bufalino durante le ricerche svolte per approntare il volume miscelaneo *Comiso viva* per la Pro Loco di Comiso, trova delle fotografie dei primi del '900 scattate da due notabili della zona, Gioacchino Iacono e Francesco Meli, e organizza una mostra a Comiso stendendo la prefazione al catalogo. Alberto Bombace, allora assessore ai Beni Culturali di Palermo, mostra il progetto a Elvira ed Enzo Sellerio, che decidono di farne un volume, *Comiso ieri*, appunto. La vicenda è raccontata dallo stesso Bufalino nell'*Antefatto*, prefazione a *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 1992; oggi si legge anche in F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere II*, pp. 1453-1454.

² Gesualdo Bufalino, *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38)*, Valverde, Il Girasole, 1995.

³ Bufalino ricostruì la genesi del romanzo nell'intervista concessa all'amico Leonardo Sciascia in occasione dell'uscita del romanzo nelle librerie e pubblicata sull'«Espresso» il 1° marzo 1981 con il titolo *Che mastro, questo don Gesualdo!* Oggi si legge in *Opere II*, p. 1313. D'ora innanzi citeremo da questa edizione.

Che l'ingresso di Bufalino nella società letteraria fosse tardivo, pertanto, era stato un dato consolidato, fin dai primi studi critici che ne indagarono più da vicino la figura e l'opera. Già nel 1981, all'apparire della traduzione delle *Controrime* di Paul Jean Toulet, il poeta Attilio Bertolucci ipotizzava che Bufalino avesse l'«covata per anni, in alternativa alla *Diceria*», e ne esaltava l'introduzione, definita «un saggio esemplare», perché illuminava «i più segreti recessi della sua poesia [di Toulet] soltanto all'apparenza priva di segreti»⁴. Quanto alla narrativa, già nel 1987 lo studio pionieristico del suo amico, e fine esegeta, Nunzio Zago, sottolineava che «è la “preistoria” dello scrittore a restare nell'ombra, troppo sprofondata, appunto, nelle nebbie indistinte d'una “vita come tante”»⁵. Zago si riferiva sia all'ombra che avvolgeva la biografia di Bufalino, le sue vicende personali, sia il «precoce e segreto tirocinio»⁶ letterario e scrittorio svolto durante il lungo periodo dell'anonimato. Alla voce di Zago se ne aggiunsero altre nel tempo, come quella autorevole di Maria Corti che, avendo esaminato gli autografi della prima produzione bufaliniana, nell'introduzione al primo volume delle opere complete avvisava il lettore che:

Prima di tutto è importante non incorrere nell'errore di credere Bufalino uno scrittore nato come tale fra il 1978 (data di *Comiso ieri*) e il 1981 (*Diceria dell'untore*), confondendo le date di scrittura con quelle di stampa, [...] sia per le frequenti dichiarazioni d'autore sul sagace lavoro di revisione degli inediti nel corso degli anni [...], sia perché i manoscritti di alcune tra le principali opere di Bufalino, presenti nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, illustrano ormai da sé in modo inoppugnabile il continuo processo elaborativo [...]»⁷.

A oltre trent'anni di distanza, tuttavia, l'invito di Nunzio Zago e di Maria Corti a illuminare la «preistoria» della biografia e dell'attività letteraria di Bufalino non ha ricevuto risposta: alla vastissima produzione critica che ha scandagliato l'opera dello scrittore comisano sotto vari aspetti – letterari, filosofico-religiosi, artistici, cinematografici – si contrappone l'esiguità, o la quasi totale assenza, di studi filologici e documentari. L'unica eccezione è costituita dalle *Note ai testi* approntate da Francesca Caputo per i due volumi delle opere complete, che offrono una panoramica sugli autografi, soprattutto per quanto riguarda l'analisi linguistica delle varianti. Lo studio di Caputo, pertanto, è l'unico (prezioso)

⁴ A. Bertolucci, *Toulet e i suoi fuochi perduti*, «La Repubblica», 15 ottobre 1981.

⁵ N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Il Pungitopo, 1987, p. 8.

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. Corti, *Introduzione*, in *Opere I*, p. VIII.

strumento disponibile per conoscere più da vicino le peculiarità degli autografi bufaliniani, benché parziale, poiché da esso restano escluse tutte quelle opere non comprese nel piano editoriale dei due volumi, come le traduzioni e le antologie, non a caso i due generi meno indagati della vasta produzione letteraria di Bufalino⁸.

Quanto alla biografia dello scrittore, a restare nell'ombra è soprattutto il periodo della giovinezza, la guerra, il dopoguerra e il successivo rientro in Sicilia dall'Emilia Romagna, quando Bufalino «covò», per usare l'espressione di Bertolucci, le sue prime opere. Le poche informazioni che si possedevano erano quelle contenute nelle rare e sorvegliate (talvolta svianti) dichiarazioni dell'autore che, per parlare di sé e raccontarsi, ricorreva sovente ai paragoni letterari, faceva ricorso a una sapiente "strategia retorica del travestimento letterario". Non solo, ma scorrendo le circa trecento interviste concesse durante la sua quindicennale carriera, ci si accorge che lo scrittore evocava sempre e solo alcuni fatti, come l'accesso alla biblioteca del dottor Biancheri collocata nei magazzini del sanatorio di Scandiano, dove Bufalino fu ricoverato negli anni 1944-1946, e che gli consentì per la prima volta l'accesso alla letteratura europea del novecento. Le informazioni sulla formazione letteraria, pertanto, prevalevano su quelle personali, anzi, erano esplicitate allo scopo precipuo di proteggere la sua vita privata: lo scrittore, infatti, non raccontò mai le sofferenze patite durante il periodo della tubercolosi, l'eco della guerra e della resistenza che si propagava anche all'interno dell'ospedale, le numerose morti di amici e partigiani cui aveva assistito, ma indugiò soltanto sull'apprendistato letterario avviato grazie ai volumi della biblioteca personale del medico. Alla "strategia retorica del travestimento" corrispondeva, per quanto riguarda il versante creativo, la funzione di guida interpretativa delle sue opere che Bufalino forniva attraverso i paratesti, cui attribuiva lo stesso valore del testo, in quanto «carne e ossa dell'opera» stessa, appositamente redatti al fine di «spiegare o integrare o modificare il senso, quando non servano, artatamente a depistare il lettore»⁹. La duplice funzione del paratesto, di svelare e nascondere al tempo stesso, è riscontrabile anche nelle interviste e negli elzeviri, ma non negli appunti e nelle indicazioni redazionali che lo scrittore vergava sulle sue carte, e dal cui esame si evince, come vedremo, che Bufalino era il primo e più attento filologo di se stesso.

⁸ Se si eccettuano i due pionieristici studi di Cadioli e Traina sulla figura del Bufalino antologista e quelli di Rizzo sulla traduzione, di cui parleremo nel corso della tesi.

⁹ G. Bufalino, *In corpore vili*, in Id., *Opere* II, p. 1365.

Alla scarsità di lavori filologici cui si è accennato la critica che si è occupata di Bufalino negli ultimi tre decenni ha in parte ovviato individuando alcuni importanti snodi narrativi nelle opere, talvolta tracciando una possibile genealogia tra i testi editi e inediti. Un esempio è quello riguardante il romanzo giallo inedito *Il guazzabuglio*, su cui sino a oggi si avevano poche e aleatorie informazioni, sembrava avvolto da una patina di mistero, quasi di leggenda, al cui formarsi lo scrittore ha in parte contribuito. Di questo romanzo, infatti, sapevamo che era un testo incompiuto, cui Bufalino lavorò per tutto il corso della sua carriera e cui sovente attinse per trarne spunti, personaggi, idee per altri romanzi. Una prima indicazione sulla materia del *Guazzabuglio* e sui rapporti intrattenuti con le altre opere è stata formulata da Giuseppe Traina – in seguito anche da Zago e Caputo¹⁰ – che attraverso alcuni scandagli testuali sull'unico testimone conservato (a Comiso), una stesura incompleta, ha individuato i rapporti di filiazione tra l'inedito, il secondo romanzo di Bufalino *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984), e l'ultimo *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), nonché con un racconto, *Dossier Lo Cicero*, pubblicato nel 1986 nella raccolta *L'uomo invaso*.

Gino Ruozi ha indagato il rapporto tra il racconto *L'ingegnere di Babele*, l'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo* e gli aforismi del *Malpensante. Lunario dell'anno che fu* (1987) ravvisando quali elementi comuni a queste tre opere, di genere diversissimo tra loro, da un lato la loro caratteristica di testi-vocabolario, programmatici nel caso del racconto poiché il suo protagonista ambiva a comporre un dizionario di citazioni, dall'altro la “mania citatoria” esibita da Bufalino in tutti i suoi testi e trova la sua formulazione ideale (e brillante) in quella breve, aforistica¹¹.

Altri legami intertestuali, nuovamente tra generi distanti tra loro, l'antologia e il racconto, sono stati individuati anche da Alberto Cadioli che pone in relazione il racconto *L'ingegnere di Babele* e l'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo* nella prefazione alla cretomazia¹², nonché dal recente saggio di Traina che indaga la figura del Bufalino

¹⁰ G. Traina, *L'uomo invaso (ed altre considerazioni)*, in *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, (a cura di) N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998, p. 118; N. Zago, *Gesualdo Bufalino e altri scrittori iblei*, in *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura dell'Ottocento e del Novecento*, vol. VIII, Roma, Editalia, 2000, pp. 399-406. Si veda anche la recente monografia di Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni, 2016, p. 105 e p. 139 nota 13; F. Caputo, Note ai testi, in *Opere II*, cit., pp. 1424-1426.

¹¹ G. Ruozi, *Le massime di un malpensante, fra libri, giochi, ricordi*, «Studi e problemi di critica testuale», n° 36, aprile 1988, pp. 181-216.

¹² Cfr. A. Cadioli, *Prefazione*, in G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Bompiani, 2000, pp. IX-XX.

antologista muovendo interessanti confronti tra le edizioni a stampa e gli avantesti di due raccolte inedite, *Il libro della memoria* (o *Le ricordanze*) e *La veglia e l'estasi*¹³.

Il connubio cinema e letteratura è al centro del recente lavoro di Agata Sciacca¹⁴ che ha dimostrato come, molto spesso, Bufalino guardasse più alla settima arte che non alla letteratura stessa per trarre ispirazione per i suoi libri. Per quanto riguarda, invece, la stringente relazione esistente tra la biografia dell'autore e la sua trasposizione nelle opere, abilmente camuffata dall'*inventio* letteraria, essa è stata puntualmente analizzata da Marina Paino in *Diceria dell'autore*, che già nelle prime pagine precisa, a conferma di quella strategia retorica di cui si è appena detto, che «Bufalino non si consegna senza riserve al proprio pubblico; vuole anzi mediare quanto più possibile la fruizione e la comprensione della propria scrittura, dando così luogo nel corso degli anni ad una sorta di disarticolata e amplificata metanarrazione», attraverso le dichiarazioni o l'allestimento dei suoi paratesti egli «chiosa e racconta capillarmente la sua stessa opera»¹⁵.

Le piste interpretative aperte dagli studiosi che si sono cimentati con l'opera bufaliniana, pertanto, hanno in parte sopperito alla scarsità di contributi filologici e all'analisi degli avantesti, e sono l'esito di intuizioni critiche perspicaci che hanno sondato in profondità i legami intertestuali, talvolta inestricabili, fittamente intessuti tra le maglie dei testi bufaliniani. Questi studi, come vedremo, si riferiscono all'esito più maturo di quel lungo apprendistato letterario che Bufalino condusse dalla giovinezza all'età adulta; trovano cioè origine nella «preistoria» dell'attività creativa, ovvero negli scritti e nei progetti che Bufalino curò durante il lungo tirocinio di “scrittore segreto”.

Il primo obiettivo che questa tesi si propone, sulla scorta delle osservazioni di Zago e Corti, è quello di ricostruire la “produzione sommersa” di Gesualdo Bufalino, ovvero identificare le opere, i progetti e gli abbozzi cui si dedicò nel lungo periodo dell'anonimato che precedette l'esordio del 1981 con *Diceria dell'autore*.

A questo obiettivo si è affiancato quello di proporre una datazione per queste opere e di scoprire i legami dapprima genetici poi intertestuali, con la produzione successiva al 1981: i progetti letterari cui Bufalino lavorò dal 1950 circa, infatti, prefiguravano gran parte di quelli licenziati dopo l'esordio, ebbero cioè lunghissime propaggini nei testi prodotti nella

¹³ G. Traina, *L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, (a cura di) N. Zago e G. Traina, Leonforte, Eunoedizioni, 2014, pp. 125-150.

¹⁴ A. Sciacca, *Le visioni di Gesualdo: immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, Roma-Acireale, Bonanno, 2015.

¹⁵ M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della narrativa di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, p. 7.

fase di scrittore pubblico. Sebbene questo studio si proponesse inizialmente di attenersi all'esame dei soli avantesti, le carte donate dallo scrittore alla Fondazione Bufalino di Comiso ci hanno indotto a riesaminare la biografia dell'autore per colmare le importanti lacune sul periodo che va dal 1941 (l'arruolamento al fronte) sino all'esordio del 1981, e di rileggere le sue opere, soprattutto *Diceria dell'untore*, alla luce dei nuovi dati emersi nel corso della ricerca. La formazione personale, infatti, è strettamente legata a quella intellettuale e prepara il terreno alla scrittura narrativa. La prima parte della tesi (capp. I-II) è dedicata alla ricostruzione biografico-intellettuale di Bufalino attraverso nuove fonti documentarie, e ai progetti (sino a oggi pressoché sconosciuti) abbozzati e realizzati sino al 1965, anno che inaugura la lunga stagione del romanzo.

Lo scrittore, infatti, non ha donato alla Fondazione soltanto gli autografi della sua produzione letteraria, ma anche le lettere, le minute delle interviste, la maggior parte delle quali preparate proprio per iscritto, i progetti editoriali ideati in collaborazione con la casa editrice Sellerio di Palermo. Bufalino, allestendo il suo archivio, ha messo a disposizione tutti quegli elementi, sinora sconosciuti, utili a rivalutare, rileggere e reinterpretare le sue opere. Un esempio lampante è costituito dalla sua prima intervista, rilasciata a Leonardo Sciascia alla vigilia della pubblicazione di *Diceria dell'untore*, che avrebbe presentato lo scrittore al pubblico; si tratta del primo autoritratto di Bufalino di cui è conservata la stesura dattiloscritta alla Fondazione di Comiso.

Lo scrittore preparò le risposte per iscritto seguendo le indicazioni fornite da Sciascia, cui aggiunse due sezioni intitolate rispettivamente «La guerra, la malattia» e «Il dopoguerra», che contenevano informazioni rimaste poi praticamente sconosciute, perché espunte dalla versione pubblicata, probabilmente “censurate” da Bufalino stesso che era restio a rivelare al suo interlocutore, notoriamente *engagé*, e ai futuri lettori, il legame forte del romanzo con la storia: le persone incontrate a Scandiano e Reggio Emilia dopo il settembre 1943, tra cui una donna da lui amata, «arsa viva coi lanciapiamme», un partigiano giustiziato sulla piazza di Reggio nel 1945, un giovane cui Bufalino insegnava il latino, troveranno la loro trasposizione letteraria nei personaggi che popolano il sanatorio della Conca d'Oro di *Diceria dell'untore*. Il capolavoro d'esordio, pertanto, trae materia delle terribili esperienze della guerra e della resistenza vissute dal giovane Bufalino, e la sua ambientazione siciliana nasconde, in realtà, i luoghi in cui si svolse realmente la vicenda, Scandiano, e la Rocca dei Boiardo, distante soltanto pochi passi dall'ospedale «Magati», dove Bufalino fu ricoverato dalla fine del 1944 al giugno 1946. Le ricadute interpretative sono importanti, poiché

consentono una prospettiva critica nuova sul romanzo: sebbene *Diceria dell'untore* sia stato pubblicato solamente nel 1981 – quando cioè la fase della letteratura neorealista, che testimoniava le vicende della guerra, della resistenza, della deportazione, era terminata da tempo –, e benché lo scrittore non avesse prese parte attiva alla lotta partigiana, il romanzo d'esordio di Bufalino può essere accostato, per i contenuti (reconditi) che veicola, accanto ai grandi libri appartenenti alla letteratura resistenziale, quelli cioè di Fenoglio, del primo Calvino, di Pavese, di Primo Levi. Come dimostreremo nel corso della tesi, infatti, la «Rocca» di *Diceria dell'untore* diventa il luogo immaginifico dove le persone incontrate a Reggio e decedute riprendono vita, attraverso un'opera sapiente di travestimento letterario, e dove lo scrittore concede loro il «miracolo del Bis, il bellissimo Riessere»¹⁶, almeno nello spazio fittizio del romanzo. Quella di Bufalino, sappiamo oggi, fu una “Resistenza letteraria”, non combattuta tra gli Appennini e la città di Reggio, ma tra l'oblio del tempo e il recupero della memoria, tra la morte e la “vita narrativa”, tra l'essere e il non essere, in cui il «miracolo del Bis», «il Riessere», è possibile solo grazie alla scrittura.

Attraverso questa rilettura storica del romanzo, siamo in grado di comprendere meglio l'opposizione che lo scrittore stabilì tra le «pedate furtive della storia minore, quasi sempre più maestra d'ogni altra», perché costituita dal «calore residuo delle esistenze che furono», e la Storia Maggiore, «quella conservata negli annali del sangue e della forza»¹⁷, e che, estesa al discorso letterario, può essere vista anche come una linea di demarcazione tra la letteratura bufaliniana, che pone al centro le vicende di personaggi da lui definiti dei «moribondi»¹⁸, cioè storie che «parlano di tutti», e la letteratura politicamente impegnata, definita *engagé*.

Nell'immediato dopoguerra, tuttavia, Bufalino constatò che la scrittura *tout court* non era adeguata a testimoniare la sua «storia minore» (e questo spiega anche la lunghissima gestazione del romanzo), aveva bisogno di trovare il suo stile, di pervenire a soluzioni formali in opposizione a quella che lui definì la «glaciazione neorealista»¹⁹, che

¹⁶ *Diceria dell'untore*, p. 81.

¹⁷ *Museo d'ombre*, pp. 154-155.

¹⁸ Così lo scrittore definì i suoi personaggi in una lettera a Marcello Venturoli del 6 aprile 1986: «Forse uno di questi giorni tornerò a raccontare di qualche altro “moribondo” (hai colto benissimo questa qualità comune nei miei personaggi!), a parlare, cioè, di me e te, di tutti». La lettera, così come tutto il carteggio Bufalino-Venturoli, è conservata presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole (d'ora innanzi Fiesole FPC, AV). La consultazione, la riproduzione e la pubblicazione della corrispondenza mi è stata generosamente concessa dai due figli di Marcello Venturoli, Francesco e Paolo, e dalla moglie di Gesualdo Bufalino, Giovanna Leggio. A loro va la mia sincera gratitudine.

¹⁹ *Istruzioni per l'uso*, p. 1299.

mescolassero «strazio e calligrafia», «retorica e pietà»²⁰. Uno stile alto, iperletterario, che Zago ha definito il «tono Bufalino», per l'«estrema eleganza formale» della sua prosa, «sempre in equilibrio fra pena e artificio, verità e leggenda, realismo e calligrafia»²¹.

Le nuove informazioni biografiche ci hanno permesso, altresì, di spiegare perché Bufalino abbandonò la scrittura in versi per quella in prosa, un interrogativo, questo, che sino a oggi non soltanto non aveva ricevuto risposta, ma non era stato neanche sollevato. Eppure, l'apprendistato poetico di Bufalino fu per lui importantissimo, e lo impegnò per oltre un decennio, sino alla drastica decisione di interromperlo senza ripensamenti. Si trattò di una vera e propria «conversione», di cui ci resta la testimonianza attraverso un breve ma intenso carteggio inedito intrattenuto nel 1963 con il critico e fondatore del «Verri» Luciano Anceschi²² cui Bufalino diede in lettura un fascicolo contenente le poesie composte negli anni della guerra e nell'immediato dopoguerra (la lettera si riferisce di fatti a «versi vecchi di dieci anni»), per averne un parere. Nonostante Anceschi rimandi il discorso a un eventuale incontro di persona, Bufalino interpreta le sue parole come una bocciatura, e mette radicalmente in discussione la concezione poetica maturata sino a quel momento. Questo scambio epistolare si rivela, dunque, di importanza fondamentale per ricostruire la traiettoria della maturazione letteraria dello scrittore, poiché registra il cambiamento di prospettiva e di poetica del giovane Bufalino che, ripudiando le «vecchie» poesie, si accosta alle spinte neoavanguardistiche dei primi anni sessanta. Spinte che, pur dal periferico «angolo di cottura» di Comiso, daranno impulso e quei tentativi di prosa sperimentale che egli stava maturando in quel torno d'anni, e che troveranno nella costruzione del «romanzo multiplo» il loro esito più interessante²³. Da quel momento in poi, Bufalino si dedicherà alla narrativa e comincerà a riconoscersi, finalmente, scrittore, dando legittimazione alla sua vocazione, sino a quel momento praticata per suo «semplice utile e gusto»²⁴. Il passaggio, tuttavia, non

²⁰ Ivi, p. 1301.

²¹ Cfr. N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, cit., p. 39.

²² La lettera di Luciano Anceschi è conservata in Comiso FB, segn. 2. 12 (1). Quella invece redatta da Bufalino è conservata al Fondo Anceschi presso l'Archiginnasio di Bologna. Ringrazio sentitamente il prof. Giovanni Anceschi per avermi accordato l'accesso e la pubblicazione del prezioso materiale autografo del Fondo e l'Archiginnasio di Bologna per avermi fornito cortesemente la riproduzione della lettera inedita.

²³ Cito dalla lettera di Bufalino del dicembre 1979 scritta (e non spedita) a Giuliano Gramigna, conservata in Comiso FB, segn. GB 3616, parzialmente pubblicata in un mio recente lavoro, *L'Opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*, in *Il miglior fabbro*, cit., pp. 172-204.

²⁴ Cito dalla stesura dattiloscritta dell'intervista a Sciascia conservata in Comiso FB, MGB XVI (3), c. 1r (nda).

fu immediato. Bufalino, infatti, si occupò nel decennio che va dal 1955 al 1965 di «tradurre, postillare organizzare cose d'altri»²⁵, e la produzione di quegli anni lo conferma poiché, come vedremo, lavorerà alle traduzioni francesi di Baudelaire e di Toulet, alla (inedita) sceneggiatura cinematografica tratta dal romanzo *Viva Gioconda!* del conterraneo Salvatore Fiume e, soprattutto, profuse grandi energie in un ambizioso, e anch'esso sino a oggi sconosciuto, progetto di cretomazia, il *Libro dei Libri*, un centone di citazioni provenienti dalla letteratura universale di tutti i tempi. Il «libro-biblioteca», sperimentale anch'esso per le tematiche proposte – oltre a quelle classiche dell'amore, della bontà e dell'avarizia, comprendeva anche quelle meno solite delle città, della luna, delle stagioni – sarà poi smembrato e suddiviso nelle cretomazie edite e inedite allestite negli anni successivi dallo scrittore: *Dizionario dei personaggi di romanzo* (seconda metà degli anni '60, pubblicata nel 1982), *Il matrimonio illustrato* (anni '70, pubblicata nel 1989); *La veglia e l'estasi* (anni '70, inedita); *Alla luna* (inedita); *Il libro della memoria* (1984 circa, inedita)²⁶. Ecco dunque che le intuizioni critiche di Ruozzi, Cadioli e Traina, che rintracciarono i legami narrativi tra la cretomazia *Dizionario dei personaggi di romanzo*, il racconto *L'ingegnere di Babele* e gli aforismi del *Malpensante* il primo, tra la stessa cretomazia e *L'ingegnere di Babele* il secondo e, infine, tra il racconto e le altre antologie il terzo, trovano conferma nell'esame degli autografi. Il protagonista del racconto, Robinson, nutre l'ambizione di allestire un dizionario della letteratura universale, come Bufalino fece con il *Libro dei Libri*, salvo poi impazzire e inserire nell'*opus* degli elementi “spuri”, ovvero delle citazioni immaginarie attribuite ad autori veri, o a filosofi, o a politici. Oggi sappiamo che non solo Robinson emulava Bufalino nella composizione del *Libro dei Libri*, ma anche nella stesura del romanzo inedito *Il guazzabuglio* nel cui tessuto narrativo lo scrittore immette delle citazioni vere mescolate ad altre inesistenti. L'individuazione del progetto *Libro dei Libri*, la sua datazione al decennio 1955-1965, pertanto, apre piste d'indagine filologica e interpretativa estremamente interessanti e nuove. Non solo ci consente di individuare in esso il nucleo generatore delle altre cretomazie, ma anche di riconoscere la sua trasposizione narrativa nel racconto, di rileggere il racconto come un autoritratto dell'autore-Bufalino, e, infine, di colmare una lacuna importantissima nella vasta “produzione sommersa” degli anni dell'anonimato. Sebbene inizialmente composto per soddisfare il suo gusto di lettore erudito

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Tutte le datazioni sono state attribuite nel corso di queste ricerche, e saranno motivate nel secondo capitolo dedicato alle cretomazie.

e instancabile, il *Libro dei Libri* preparò il terreno affinché Bufalino si misurasse finalmente con il genere romanzesco. Il passaggio dalla scrittura poetica a quella narrativa avvenne con la lettura, la selezione e la raccolta dei brani da assemblare nel *Libro dei Libri*: la presenza di numerose citazioni letterarie nel tessuto narrativo dei romanzi bufaliniani, più volte riscontrata dalla critica, va ricondotta proprio a questo grande cantiere sperimentale.

Come accennato, lo scrittore si dedicò in quel periodo anche alle traduzioni dei *Fiori del male* e delle *Controrime* di Toulet. Il motivo esistenziale e la biografia dello scrittore tornano a intrecciarsi all'impulso creativo. Bufalino, infatti, nel 1956 è colpito da una nevrosi verosimilmente causata proprio dalle tragiche esperienze della guerra e della tubercolosi, nonché dalla condizione di quasi totale isolamento in cui visse gli anni del dopoguerra. Nell'introduzione ai *Fiori del male* (1983), intitolata *Le ragioni del traduttore*, Bufalino ricondurrà la genesi dell'opera proprio alla sua nevrosi: «vittima di un marasma nervoso [...] m'applicai a volgere, stavolta dalla lingua sua nella mia, il mio solito poeta [...]. Così nacque questa mia versione: un po' come placebo, un po' per una fiducia nella prosodia come architettura simbolica e salvifica dell'universo»²⁷. La traduzione, infatti, è databile proprio al 1956, come confermano le fonti d'archivio e la nota autoesegetica posta in calce alle prime poesie baudelairiane tradotte da Bufalino e pubblicate nell'*Antologia del Campiello* del 1981, all'indomani della premiazione di *Diceria dell'untore*. Quanto alla versione delle *Controrime*, probabilmente Bufalino la avviò intorno al 1954, poi la riprese e l'ampliò con altri componimenti nel corso degli anni '70, e la pubblicò integralmente, per la prima volta in Italia, nel 1981.

Lo scavo negli archivi conferma quanto Bufalino dichiarò nell'intervista concessa a Sciascia sugli anni successivi al «marasma nervoso» del '56 e cioè che rinunciò a scrivere, sebbene avesse continuato a lavorare alle «cose degli altri», «contento di non vivere, di assistere solamente»²⁸.

Al ricco *corpus* della “produzione sommersa” si aggiunge un altro progetto sino a oggi sconosciuto, la sceneggiatura cinematografica tratta dal romanzo di Salvatore Fiume *Viva Gioconda!* (1943), cui Bufalino lavorò, come si ricava da altri documenti epistolari, tra il 1962 e il 1963. La sceneggiatura è importante non soltanto perché conferma lo stringente

²⁷ Cfr. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, (a cura di) G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983, p. 31. La prima traduzione di 33 componimenti scelti dai *Fiori del male* era appesa l'anno precedente, il 1982: Ch. Baudelaire, *Trentatré Fiori del male*, tradotti da G. Bufalino (con 3 acqueforti di A. Manfredi), Reggio Emilia, Prandi, 1982.

²⁸ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 6r.

rapporto tra il cinema e la letteratura bufaliniana, ma perché in essa sono contenuti molti degli elementi che ritroveremo soprattutto nel secondo romanzo *Argo il cieco* (1982). Il trattamento cui Bufalino sottopone il testo di *Viva Gioconda!* è volto ad esaltarne alcuni *topoi* letterari come l'espedito della corrispondenza intrattenuta dagli amanti; la personificazione della città di Comiso; il passato come «favola antica»: tutti elementi presenti anche in *Argo il cieco*, a questa altezza cronologica verosimilmente già ideato o abbozzato.

Siamo a metà degli anni sessanta: dopo aver dato in lettura le poesie ad Anceschi, Bufalino medita un cambiamento radicale nel suo stile e nella poetica maturata negli anni precedenti, e lo attua con la stesura di due «romanzi multipli» e un abbozzo: *Diceria dell'untore*, *Il guazzabuglio*, *Argo il cieco*.

La seconda parte della tesi (capp. III e IV) è incentrata sul rapporto di Bufalino con la scrittura e giustifica la metodologia utilizzata per analizzare i romanzi giovanili della terza sezione (capp. V, VI, VII, VIII): lo studio genetico degli avantesti. I motivi per i quali si è deciso di inserire questa sezione dopo la ricostruzione storica della formazione intellettuale, e la ricomposizione dei progetti cui egli si dedicò prima del 1965, sono due. Innanzi tutto, il cambiamento nel rapporto di Bufalino con la scrittura dopo la conversione del '63: essa cessa di essere una passione coltivata in segreto e diventa una vocazione legittimata, finalmente accettata, e praticata con maggiore continuità. Bufalino si riconosce come scrittore. In secondo luogo, a questo sentimento nuovo di legittimità corrisponde un cambiamento importante nelle prassi scritte, anche in funzione del genere cui si applicano, dalle antologie ai romanzi.

Il cambiamento del rapporto con la pagina scritta è ampiamente documentato dal corposo carteggio inedito intrattenuto da Bufalino con il critico d'arte, giornalista e scrittore, Marcello Venturoli²⁹. La scoperta di questo Fondo è stata importantissima: si tratta di circa 150 lettere (una sessantina quelle di Bufalino, novanta quelle di Venturoli) che testimoniano il percorso letterario e scrittorio di Bufalino; sebbene lo scambio epistolare cominci nel 1979 (e termini solo con la morte dello scrittore nel 1996), in esso Bufalino vi ripercorre *à rebours* il suo apprendistato di “scrittore segreto”, di lettore appassionato e attento ai cambiamenti

²⁹ Come vedremo, non soltanto il rapporto di amicizia tra Bufalino e Venturoli era pressoché sconosciuto, ma il cospicuo fondo epistolare, e in particolare, dal nostro punto di vista, le lettere bufaliniane, è stato solo di recente (novembre 2015) donato dagli eredi Venturoli alla Fondazione Primo Conti di Fiesole. Nel Fondo è oggi conservata anche una stesura di *Diceria dell'untore* di cui ci occuperemo ampiamente nel corso della tesi.

in corso nel panorama culturale a lui coevo. Il rapporto di fiducia e di stima reciproche, subito stabilitosi tra i due, induce Bufalino a inviare all'amico, nel 1979, due «manoscritti di romanzo», *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*, entrambi corredati dalle rispettive «Note di lavoro», che oggi sono utili a stabilire definitivamente una datazione esatta per la loro scrittura, il 1971 e il 1977, e a seguire da vicino il percorso redazionale. Marcello Venturoli, come vedremo, fu una presenza determinante nel percorso di maturazione dello scrittore comisano, poiché lo esortò a “debuttare” nella società letteraria, a vincere le sue remore nei confronti della scrittura e, soprattutto, della pubblicazione. Il carteggio ci consente altresì di colmare la quasi totale mancanza di notizie sul periodo precedente l'esordio del 1981, se si eccettua il *Carteggio di gioventù* intrattenuto con Angelo Romanò³⁰ tra il 1943 e il 1950, nonché di cartografare dettagliatamente la diacronia compositiva delle opere giovanili di Bufalino, e di seguire lo sviluppo redazionale di quelle composte dopo l'esordio. L'analisi approfondita delle lettere dimostra inoltre che le citazioni intertestuali di cui è intessuta la pagina bufalianiana non riguardano solo i rapporti di contiguità fra i testi, ma anche fra la scrittura privata e quella letteraria: molte sequenze testuali affidate alle scritture “intime” delle lettere, si ritrovano infatti amalgamate nel testo delle opere pubblicate.

La consapevolezza acquisita da Bufalino nei confronti della scrittura, come accennato, corrisponde anche a un cambiamento nelle modalità scritte: se per l'allestimento delle antologie la composizione era naturalmente finalizzata alla scelta dei brani, quindi caratterizzata da una lunga fase documentaria e pre-redazionale, nella composizione dei romanzi, al contrario, la fase redazionale è preponderante. Bufalino non era uno scrittore che pianificava uno scenario prima di scrivere, la sua è una scrittura che può essere definita, ricorrendo alla terminologia proposta dalla genetica testuale, a «struttura redazionale», cioè costruiva uno schema e lo sviluppava man mano che l'opera veniva elaborata³¹. La scelta di avvalerci del metodo genetico di analisi del processo scrittore, pertanto, è suggerita dagli stessi autografi: la presenza, fra le carte dello scrittore, di appunti, note di lavoro, liste bibliografiche, ma anche di materiali eterogenei (buste da lettera, carte intestate di varia provenienza su cui lo scrittore annota promemoria e appunti), consente di ricostruire non soltanto la fase redazionale ma anche le prime fasi della creazione e della ideazione delle

³⁰ A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù* (1943-1950), (a cura di) N. Zago, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1994.

³¹ Cfr. P.-M. de Biasi, *Génétiq ue des textes*, Paris, CRNS Editions, 2011; tr. it. *La genetica testuale*, (a cura di) Chiara Montini, Roma, Aracne, 2014.

opere. In alcuni casi, come quello del *Guazzabuglio*, o delle traduzioni di Baudelaire e di Toulet, nonché del progetto di *Libro dei Libri*, gli appunti depositati nel corso della redazione consentono anche di avanzare ipotesi sulla datazione delle opere, o quantomeno di circoscriverne la scrittura entro un ristretto arco cronologico. Dal nostro esame sono emersi aspetti nuovi sulle modalità scritte bufaliniane come, ad esempio, la constatazione che Bufalino non attendeva mai alla composizione di una singola opera, ma lavorava a più opere contemporaneamente. Oggi sappiamo, infatti, che mentre scriveva [1965-1971] e revisionava [1971-1977] *Diceria dell'untore*, Bufalino redigeva anche *Il guazzabuglio* [1977], o che durante la traduzione dei *Fiori del male* [1956], allestiva il dizionario di citazioni *Libro dei Libri* [1955-1965], per limitarci a una parte della vasta produzione presa in esame durante le ricerche. L'ipotesi di datazione alta delle opere è stata resa possibile dall'inclusione nel nostro campo d'indagine di documenti all'altro (materiale interfoliato come lettere datate, o buste da lettera contenenti informazioni sulle stesure o sulle fonti bibliografiche utili alla composizione delle opere), materiali talvolta meno indagati da un approccio filologico più attento all'esame delle varianti.

La ricostruzione delle fasi genetiche, inoltre, ha messo in luce altri aspetti sinora sconosciuti, e strettamente legati non soltanto alla prassi scrittoria, ma anche all'allestimento dell'archivio di Comiso. Sappiamo oggi, dalla comparazione delle informazioni desumibili dai carteggi intrattenuti da Bufalino con Mario Andreose ed Elisabetta Sgarbi, i suoi referenti presso Bompiani, che lo scrittore meditava il progetto editoriale del secondo volume delle opere complete (pubblicato postumo nel 2007), già nel 1993, l'anno successivo all'uscita del primo. Dai documenti contenuti in una cartella relativa ai progetti editoriali da lui donata alla Fondazione di Comiso, si apprende come Bufalino avesse redatto diversi piani del secondo volume, uno dei quali, il penultimo, contemplava nell'appendice alcuni estratti provenienti dall'inedito *Il guazzabuglio*. La scelta di espungerli dall'ultimo progetto va ricondotta non tanto al rifiuto nei confronti di quel romanzo giovanile, quanto alla loro inclusione nell'ultimo libro *Tommaso e il fotografo cieco* (1996). Al progetto editoriale corrisponde una riorganizzazione dell'archivio personale di Bufalino che selezionò gli scritti accumulati nel tempo nei suoi cassette per sottoporli alla casa editrice Bompiani – come il volume di aforismi *Bluff di parole*, allestito prima del 1990 ma pubblicato solo tre anni dopo –, e legò all'archivio di Comiso, dopo la prima donazione nel 1991 di alcuni libri a lui appartenuti, gli autografi, le lettere, i circa 10000 volumi della sua biblioteca personale, una videoteca e una fonoteca. Il confronto tra le informazioni ricavabili dal Fondo Bompiani e

dalla Fondazione di Comiso, permettono di considerare l'archivio Bufalino, nella sua integralità, come una sorta di "autobiografia di carta", che lo scrittore curò in ogni dettaglio, dalla suddivisione delle carte per argomento, alla loro organizzazione complessiva per una fruizione postuma, a futura memoria. Se ne ricava, come vedremo, un'immagine diversa da quella attentamente sorvegliata dallo scrittore nelle dichiarazioni in pubblico, legata alla "strategia del travestimento letterario". Bufalino dichiarò che avrebbe voluto esordire postumo e in parte è riuscito nel suo intento: lo scavo nel suo archivio ci consente, infatti, di aprire piste d'indagine e interpretative nuove rispetto a quelle che lui suggeriva nei paratesti o desumibili dalla lettura delle opere a stampa.

Dall'esame del *modus scribendi* emerge come i due romanzi giovanili *Diceria dell'untore* e *Il Guazzabuglio* siano i "nuclei generatori" dell'intera produzione narrativa di Bufalino: se *Diceria dell'untore* prefigura il genere pseudo-autobiografico, cui si possono ascrivere *Argo il cieco* e *Calende Greche* (1992); *Il guazzabuglio* anticipa il genere del giallo, da cui derivano *Qui pro quo* (1991) e *Tommaso e il fotografo cieco* (1996). La nostra datazione dell'inedito, a oggi sconosciuta, – e ricavata sia dalla «Nota di lavoro» già citata, sia dall'esame dell'esemplare completo conservato nell'archivio privato della moglie dello scrittore, Giovanna Leggio³² – è importante non solo per attestare definitivamente la sua composizione al 1977, ma perché rivela che, in realtà, lo scrittore aveva concepito e compiuto ancor prima dell'esordio del 1981 due romanzi di genere e materia completamente diversi, una pseudo autobiografia (*Diceria dell'untore*) e un giallo (*Il guazzabuglio*), che apriranno la strada ai due filoni narrativi a cui può essere ricondotta tutta la sua produzione. La "svolta" del 1988 individuata dalla critica, che sarebbe avvenuta con la pubblicazione del primo giallo, *Le menzogne della notte*, un romanzo che nello stesso anno valse allo scrittore il prestigioso Premio Strega, in realtà è da intendersi quale spartiacque editoriale, non di approccio al genere, di fatto avvenuto almeno un decennio prima.

L'analisi del processo scrittoria ha rivelato che Bufalino procedeva nella composizione di brevi sequenze narrative, poi mescolate e disposte all'interno di un mosaico ideale nel quale, però, ciascuna tessera conserva la propria autonomia. Questo procedimento, una vera e propria *ars combinatoria*, gli consentiva di recuperare di volta in volta dei segmenti narrativi per rielaborarli, riordinarli, interpolarli in altre opere. Questa tecnica compositiva,

³²A Giovanna Leggio va la mia sincera riconoscenza e gratitudine per avermi permesso la lettura e l'analisi del romanzo, e per aver incoraggiato e sostenuto la mia ricerca con la sua costante disponibilità e generosità.

che si potrebbe definire «a mosaico», determinò la nascita di opere distanti tra loro per il genere, come *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*, ma intimamente legate da un fitto sistema di vasi comunicanti. Si trattava di un'operazione ingegneristica, di calcolo, non soltanto di un lavoro di perfezione e lima stilistica. Bufalino dava grande importanza alla costruzione delle strutture narrative, al loro virtuoso intersecarsi entro una architettura solida e ben congegnata. Questo aspetto, sino a oggi del tutto sconosciuto, si rivela in tutte le sue potenzialità già nel progetto originario di *Diceria dell'untore* la cui struttura era inizialmente quella di un «romanzo multiplo». Come la maggior parte delle opere pubblicate dopo il 1981, anche *Diceria dell'untore* prevedeva un doppio binario narrativo, il presente del protagonista, in cura presso una clinica svizzera perché affetto da una nevrosi, è raccontato nelle pagine di un diario intitolato «Diario alla Rocca» che costituisce la “cornice” in cui si inserisce la rievocazione del suo passato trascorso in un sanatorio di Palermo nell'estate del '46 (la vicenda poi narrata nella versione definitiva del romanzo). La funzione del «Diario alla Rocca» in *Diceria dell'untore*, come i capitoli «bis» in *Argo il cieco*, è quella di moltiplicare i livelli narrativi, dando così vita a un romanzo doppio: due sono i tempi della narrazione (il 1946 e gli anni '70); due i luoghi (il sanatorio di Palermo e una stanza d'albergo a Monaco di Baviera); due le malattie da cui è affetto il protagonista (la tubercolosi e la nevrosi); due, infine, i finali (la guarigione dalla tisi; la diagnosi sbagliata, quindi l'inesistenza della nevrosi). Il «Diario alla Rocca» verrà eliminato nell'ultima stesura di *Diceria dell'untore* e confluirà, riadattato e ampliato, nei cosiddetti «capitoli bis» di *Argo il cieco*, costituendo, così, l'avantesto dell'opera. In *Argo il cieco* la struttura binaria permette (nuovamente) a Bufalino di moltiplicare la struttura del romanzo attraverso due livelli narrativi: la rievocazione da parte del protagonista del periodo trascorso a Modica nel lontano 1951, che costituisce il nucleo narrativo del romanzo, e il racconto del tempo presente, ambientato in una stanza d'albergo a Roma e affidato ai «capitoli bis». Questi inserti metanarrativi permettono altresì di creare uno spazio di dialogo ideale, in cui il narratore protagonista si rivolge direttamente e a più riprese al lettore, lo chiama in causa per smentire o per avvalorare quanto raccontato negli altri capitoli dedicati al ricordo di gioventù. Prima di “migrare” in *Argo il cieco*, tuttavia, la materia di questi inserti confluisce nell'altro romanzo redatto parallelamente a *Diceria dell'untore*, *Il guazzabuglio*. Come già nelle prime redazioni di *Diceria dell'untore* e poi in *Argo il cieco*, l'opera si dipana lungo due binari narrativi: il presente dello scrittore Serafino Lo Cicero, ricoverato in una clinica svizzera per curare la sua nevrosi, affidato al racconto cornice, e il romanzo giallo composto

dallo stesso Serafino al posto delle memorie prescrittegli dallo psichiatra quale terapia alla sua malattia mentale. Se la cornice metanarrativa del *Guazzabuglio* confluirà in *Argo il cieco*, il giallo redatto da Serafino Lo Cicero costituirà l'avantesto dell'ultimo romanzo di Bufalino, pubblicato quasi vent'anni dopo la redazione del *Guazzabuglio*, ovvero *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), che ne erediterà la trama e i personaggi principali. Un certo numero di frammenti del *Guazzabuglio*, soprattutto alcune citazioni o certi dialoghi, saranno riutilizzati da Bufalino in altre opere: gli aforismi del *Malpensante. Lunario dell'anno che fu* (1987), e tre racconti della raccolta *L'uomo invaso* (1986), il *Dossier Lo Cicero*, *L'ingegnere di Babele*, *Voci di pianto da un letto di sleeping-car*.

Il confronto genetico fra le prime redazioni di questi quattro romanzi – *Diceria dell'untore*, *Il guazzabuglio*, *Argo il cieco* e *Tommaso e il fotografo cieco* – contribuisce a chiarire, altresì, le fasi di gestazione interna ai singoli testi. Di *Diceria dell'untore*, ad esempio, sapevamo dalle dichiarazioni d'autore che la redazione si concluse nel 1971 e che si era protratta per un ventennio. Oggi sappiamo che l'avvio della redazione risale al 1965, anno in cui Bufalino interrompe l'allestimento del *Libro dei Libri*, e termina nel 1971; dal 1971 al 1977 il testo fu sottoposto a una intensa revisione e all'aggiunta, dal punto di vista strutturale, di due capitoli, il IX e l'XI della *editio princeps*. Durante la fase di revisione del romanzo Bufalino lavora al *Guazzabuglio*, all'abbozzo di *Argo il cieco*, la cui prima fase elaborativa sarebbe coeva alla revisione di *Diceria*, e al racconto che oggi conosciamo come *Dossier Lo Cicero*, pubblicato nel 1985 sulla rivista «Acquario» come cornice al *Guazzabuglio* – motivo per cui la critica lo ritenne ricavato dall'inedito – e poi confluito nella raccolta *L'uomo invaso* nel 1986. In realtà, il racconto non solo non figura nella stesura completa dell'inedito, ma probabilmente la sua composizione lo precedette ed ebbe la funzione ibrida di cornice “satellite”, che poteva collocarsi o quale antefatto dell'inedito, o di *Argo il cieco*, incentrato anch'esso nelle primitive stesure sul dialogo medico-paziente come lo stesso *Guazzabuglio*. Dal 1977 al 1982 Bufalino pose *Argo il cieco* in un rapporto di contiguità con *Il guazzabuglio*, incerto se dare al primo il finale giallistico del secondo, per poi dividerli nel novembre del 1982: *Argo il cieco* sarà, così, pubblicato nel 1984, mentre l'inedito rimarrà chiuso nel cassetto sino al 1995, quando Bufalino deciderà di riscriverlo in profondità e darà corso alla composizione di *Tommaso e il fotografo cieco*, l'ultimo libro, uscito appena due mesi prima della morte dello scrittore.

Il lungo itinerario del *Guazzabuglio*, ricostruito nelle sue fasi (interne) di redazione e (esterne) di prestito e interpolazione di sequenze narrative in altri testi, consente di cogliere

con maggiore evidenza la riflessione maturata da Bufalino a partire dalla “conversione” del 1963 che, lo ricordiamo, segna il passaggio definitivo dalla scrittura in versi a quella in prosa. Se il confronto con Anceschi era incentrato sulla dialettica tra forme “chiuse” e forme “aperte” dell’opera letteraria, all’epoca al centro del dibattito culturale che vedeva coinvolti eminenti intellettuali come Umberto Eco, e in generale i componenti del Gruppo ’63, Bufalino con il *Guazzabuglio* fonda la sua riflessione sulle strade ancora percorribili dal genere romanzesco, oramai «talmente imbottito di scritture altrui da testimoniare [Il guazzabuglio] l’odierna impossibilità di un romanzo, salvo che sotto forma di un’antologia demente»³³. Per «antologia demente» lo scrittore intende la materia del suo inedito, ovvero un testo ottenuto attraverso l’incastro di circa duecento citazioni vere o immaginarie, dichiarate dall’autore stesso nel paratesto, accompagnate dal rispettivo numero di pagina, nella scheda intitolata «Autorità», cui lui attribuisce la definizione di «inventario degli invitati, carnet de bal, invocazione di autorità tutorie, registro di millantati debiti, dedicato ai padri, amabilmente adottivi, delle cento e cento micro, pseudo, cripto citazioni, onde l’autore, per vizio antico di bibliofago, lubrifica il suo difficoltoso parlare»³⁴. Si tratta, come si evince dalla spiegazione bufaliniana, di un vero e proprio *pastiche* linguistico che mescola lo stile alto a quello basso e “infarcisce” il dettato di una «summa» di (cripto)citazioni considerevole, quindi una sorta di *pastiche* citazionistico. Ecco dunque che il tessuto narrativo sperimentale, un «ferro da stiro coi chiodi» – come Bufalino lo definì pensando alle opere dell’artista Man Ray, – difficilmente avrebbe incontrato il favore di un pubblico largo, della critica e, di conseguenza, del mercato editoriale. Lo smembramento del romanzo, pertanto, è stato reso possibile dal suo carattere di *opus vermiculatum* che ha consentito a Bufalino di ritagliare, smembrare, disfare il *Guazzabuglio* e conservarne le tessere per aprire nuovi “cantieri” da cui trarre, fondendo e rimontando le singole unità, un’architettura sempre nuova. Eppure lo scrittore stesso riconosceva alla sua opera un carattere (ironicamente) sperimentale, come scrisse nella lettera a Venturoli, quando spiegò gli intenti cui il romanzo rispondeva:

Ora la mia opera, pochissimo o poco che valga, ha certo molto di irritante, ispido e affollato, e tu ne hai colto bene il vizio dei vezzi, della nevrosi esibita, della pletora inutile. Solo che voleva essere questo appunto, un ferro da stiro coi chiodi (Man Ray? Non ricordo), una macchina inutile e fatua; oppure un *pastiche* tronfio, uno sproloquio comicotragico, come dire,

³³ Comiso FB, MGB I (3a), GU All. c. 2.17.

³⁴ Si cita dall’esemplare del *Guazzabuglio* (c. 2r) custodito da Giovanna Leggio Bufalino.

un Beckett corretto da Arbasino... e c'era in me il gusto di scompigliare qualche struttura narrativa, con quella variante del romanzo doppio che anticipava (almeno in questo ero nel giusto, seppure sia giusta una moda...) gli odierni "multipli" di Manganelli o Calvino, di cui non avevo allora notizia. Ma questo conta niente³⁵.

Lo scrittore, con grande lucidità critica, non soltanto individua quelli che potevano essere i punti più controversi del suo romanzo «irritante, ispido», la «nevrosi esibita», ma anche le spinte innovative che attraversavano l'opera, il suo carattere «multiplo» che anticipava quelli che saranno gli espedienti attuati dagli scrittori definiti postmoderni. Lo smembramento del *Guazzabuglio*, pertanto, sembra rispondere all'esigenza di depotenziarne la carica sperimentale, diluirla in contenuti meno "avanguardistici", come avverrà anche per *Tommaso e il fotografo cieco*, un romanzo definito postmoderno dalla critica, ma che nacque proprio dall'inedito composto un ventennio prima. Se Bufalino avesse tentato di pubblicare il romanzo nel 1977, certamente sarebbe apparso come uno scrittore apripista: oltre agli elementi riconducibili alla tradizione moderna, *Il guazzabuglio* conteneva in nuce le istanze che saranno costitutive della narrativa degli anni '80 (che ad esempio Remo Ceserani individua in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, considerandolo il primo romanzo postmoderno pubblicato in Italia³⁶), come l'inaffidabilità del narratore (e dell'autore) esibita attraverso continui e stranianti interventi volti a interrompere e, talvolta, a contraddire la narrazione; la contaminazione fra il linguaggio alto e quello basso; il ricorso al *pastiche* e alla pseudo-citazione; la parodia ironica del reale; l'incompiutezza della trama.

Lo scandaglio negli archivi ci consente, pertanto, una rilettura e una reinterpretazione dell'opera di Gesualdo Bufalino nel (nuovo) panorama di riferimento in cui essa va collocata, gli anni settanta. Se riletta da questa nuova specola, il problema giustamente sollevato dalla critica di collocare la sua opera nel panorama letterario, sembra a nostro avviso risolversi, promuovendo Bufalino a precursore del *postmodern*. Se si pensa poi che il primo «romanzo multiplo» *Diceria dell'untore*, originariamente "moltiplicato" con l'inclusione della «Diario alla Rocca», risaliva al 1971, la reinterpretazione della narrativa bufaliniana che qui si sta tentando appare certamente giustificata.

³⁵ Fiesole FPC, AV, lettera dattiloscritta r/v del 26 settembre 1979.

³⁶ Cfr. R. Ceserani, *Il caso Calvino*, in Id., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 166-180.

A scanso di equivoci, tuttavia, va ricordato che Bufalino non si riconosceva nella letteratura delle neoavanguardie, – come scrisse in un lapidario aforisma, egli si sentiva «stretto fra due cadaveri freddi: la salma del neorealismo e il feto dell'avanguardia»³⁷ – tuttavia ne osservava attentamente i cambiamenti da (cauto) fiancheggiatore al pari di Malerba, Meneghello, Volponi. Si confrontava “segretamente” con uno degli scrittori da lui più amati e stimati, Carlo Emilio Gadda, il cui riferimento alla sua opera è evidente già nel titolo del *Guazzabuglio*, che rinvia allo «gnommero», al gomitollo costituito da inestricabili «concause» con cui si confronta Ciccio Ingravallo nel *Pasticciaccio*. I primi romanzi cui Bufalino diede vita furono, appunto, opere sperimentali, a conferma di un sentire letterario sempre sollecito, come egli dichiarò in una interessante intervista-dialogo con Massimo Onofri, cui si rimanda nella sua interezza per una serie di interpretazioni autoesegetiche non riassumibili in poche righe:

per quanto mi riguarda non è che io possa ritenermi uno scrittore programmaticamente sperimentale. Ma, a cose fatte, mi accorgo che *Calende greche* è un'autobiografia per modo di dire, *Qui pro quo* un romanzo giallo di tipo particolarissimo, *Le menzogne* un decameroncino ribaltato: e andando ancora indietro, in ogni mio libro si potrebbe rilevare un'impurità, il germe di un'eresia. [...] di opera in opera m'è venuto di perseguire una ricerca, non tanto in ordine a una volontaria e consapevole sperimentazione del nuovo, quanto per una disperazione della scrittura e mia, una disperazione altrettanto psicologica che espressiva³⁸.

Alla moltiplicazione dei livelli narrativi corrisponde una frammentazione dei personaggi che, alla luce delle nuove informazioni ricavate dagli avantesti, abbiamo definito “invasi”. Al «personaggio uomo» di Giacomo Debedenetti, cui Massimo Onofri paragona, per la loro somiglianza, le figure bufaliniane³⁹, possiamo a nostra volta affiancare quello del “personaggio invasivo”: se i protagonisti (pirandelliani o sveviani) erano soggiogati dalla realtà, subivano le regole imposte dalle società e per questo se ne autoescludevano, i “personaggi invasivi” rifuggono il mondo reale, ne rinnegano l'esistenza, sono degli *outsiders* che si rifugiano, attraverso il gioco di specchi instaurato tra il personaggio-narratore, nell'ambiente fittizio del romanzo. Se Mattia Pascal incarna la perdita di identità e Zeno Cosini è il capostipite dei nevrotici, tutto ripiegato all'interno della sua (solida) fragilità interiore, sono cioè lo “specchio narrativo” dell'uomo primonovecentesco, il “personaggio

³⁷ *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, p. 1108.

³⁸ M. Onofri, *Autoritratto con personaggio*, in G. Bufalino, *Opere II*, p. 1342

³⁹ Cfr. M. Onofri, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Milano, Bompiani, 1994, pp. V-XIII.

invaso” bufaliniano non è una rappresentazione dell'uomo contemporaneo, ma dei suoi antesignani: i personaggi di romanzo; le sue radici sono specificamente letterarie, e il contesto in cui essi si muovono non è reale, è narrativo. Personaggi di carta, i protagonisti bufaliniani sono tutti scrittori che esistono sono all'interno del libro da loro composto, acquisiscono spessore esclusivamente nel chiuso dell'ambiente protettivo della narrativa. La letteratura, si configura, pertanto, come l'unica dimensione possibile perché li protegge dalla crudeltà e assurdità del reale: nel momento in cui varcano la soglia sottile tra la letteratura e la realtà, infatti, incontrano la morte. Si pensi al personaggio di Giufà, che non sa leggere e quindi è ignaro che quel giorno si svolgeva la corsa automobilistica Targa Florio, ode soltanto, nel silenzio della notte di Girgenti, mentre trattiene gelosamente le uova e una gallina rubate tra le mani, «carri di ferro che corrono soli su quattro ruote, senza un mulo o cavallo che li tiri; e fanno rumore, e mandano lampi»⁴⁰. L'analfabetismo determina la sua morte, come il titolo, *Morte di Giufà*, sintetico e lapidario, preannuncia: accecato dai fari dell'automobile, attratto dal suono del suo motore, ignaro del pericolo, corre incontro

al diavolo senza segnarsi, sente con ira e stupore le quattro zampe impennarglisi sopra e ricadergli sul petto, schiantargli le ossa, sbriciolargli insieme alle costole, nascosto tra pelle e camicia, il bottino d'una gallina... Era il 6 maggio 1906, giorno della prima Targa Florio, ma Giufà che ne sapeva?⁴¹

La letteratura diventa un «fodero», un ambiente sicuro e rassicurante perché solo all'interno del suo spazio immaginario il “personaggio invasivo” può (soprav)vivere e compiere il miracolo di sospendere indefinitamente il tempo, determinarne le pause e gli avvii («Dire, schioccando le dita, *Go, Stop*»⁴² è il desiderio del protagonista di *Diceria dell'untore*). Nel quadro biografico che abbiamo tratteggiato, questa sembra essere la risposta di Bufalino (tardiva se si pensa a *Diceria dell'untore*, ma ancora drammaticamente attuale) alle atrocità vissute dalla sua generazione: solo lo spazio fittizio del romanzo, la sua irrealtà, può consentire all'uomo di (r)esistere, di porre fine con la penna all'«oltranza di quelle morti».

E un “uomo invasivo” era Bufalino, che passeggiava per le strade di Comiso con lo sguardo fisso sui libri, che si raccontava attraverso il filtro letterario, facendo suoi il passato e gli episodi narrativi dei personaggi di romanzo, che opponeva al frastuono delle basi Nato

⁴⁰ G. Bufalino, *Morte di Giufà*, in Id., *L'uomo invasivo*, cit., p. 441.

⁴¹ Ivi, p. 442.

⁴² *Diceria dell'untore*, p. 61.

allestite nel suo paese, il silenzio della biblioteca, il raccoglimento della lettura. Non a caso, poco prima di morire in un tragico incidente stradale, Bufalino dichiarò che avrebbe voluto sopravvivere non tanto in una libreria, ma in una biblioteca, l'unico luogo in grado di garantire ai suoi "invasi" l'eternità. Se Giufà muore a contatto con la realtà, il "personaggio invaso" è immortale, come Robinson, l'ingegnere di Babele (controfigura del suo autore) che, nel momento in cui viene investito da una macchina in corsa, scivola sul parabrezza e, incolume, continua la sua folle corsa, probabilmente diretto verso la biblioteca, al fine di completare l'eterno e infinito progetto del suo *Libro dei Libri*.

Lo stesso epilogo sembra aver scritto Bufalino per se stesso, attraverso la costruzione di un "castello multiplo", il suo archivio di Comiso, che ci consente e ci invita oggi a (ri)costruire e (ri)leggere la sua opera, e a (ri)definire il suo ruolo di scrittore (intellettualmente *engagée*) nel panorama letterario: quello di *outsider*, di segreto ma lungimirante innovatore nell'accezione proposta da Cesare Segre, quando avvertiva che «Nella nostra esangue società letteraria, sono gli *outsiders* a portare le novità più grosse, le spinte più decisive di rinnovamento o di regresso, comunque di chiarificazione»⁴³.

⁴³ C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 209.

Prima Parte

Capitolo primo

La formazione di uno scrittore

*«In quello che scrivo sospetto sempre l'abbandono a un'operazione di bassa lussuria,
una sorta di interminabile, falsificato pettegolezzo su di me,
da destinare dunque a un uso strettamente privato».*
G. Bufalino¹

Benché di carattere riservato e schivo, Bufalino concesse nel corso della sua carriera numerose interviste, circa trecento, nelle quali tornò spesso sulla propria biografia, offrendo delle chiavi interpretative della propria opera, in alcuni casi vere e proprie analisi auto-esegetiche. In queste interviste Bufalino associa sistematicamente le informazioni autobiografiche alle sue esperienze letterarie, come la prima lettura degli autori prediletti, alcuni dei quali eletti poi a “padri putativi”, come Proust, la cui scoperta – come lo scrittore raccontò sovente parlando del periodo trascorso nel sanatorio – avvenne durante il ricovero all’ospedale di Scandiano grazie al dottor Biancheri, che gli mise a disposizione la sua biblioteca personale provvisoriamente allocata nei magazzini. Ripercorrere la propria esperienza biografica significava, per Bufalino, tracciare il proprio profilo intellettuale, poiché vita e libri erano spesso descritti come due aspetti perfettamente coincidenti e indissolubilmente intrecciati fra loro. Questo è peraltro un motivo ricorrente anche nei romanzi e nei saggi, non solo nelle interviste: in un elzeviro apparso sul «Giornale» nel 1981, intitolato *Allegrezze di morte*, Bufalino ricorda il padre appena scomparso, associandone la morte a quella del personaggio di Ivan Il'ic: «Strano però: le morti e le agonie della letteratura più alta, così di autori veri come personaggi inventati, non cessano di mettermi soggezione e di mescolarsi con le occasioni di strazio privato. La morte di Ivan Il'ic e la morte di mio padre, chi sa distinguerle più?»². Leggendo attentamente le dichiarazioni rilasciate nel corso della sua carriera letteraria appare evidente che, in realtà, la rievocazione della sua formazione intellettuale consentiva all'autore di mantenere un sostanziale riserbo

¹ L. Sciascia, *Che mastro, questo don Gesualdo!*, cit., p. 1313.

² *Cere Perse* raccoglie gli articoli pubblicati da Bufalino sui principali quotidiani nazionali fra il 1982 e il 1985. *Allegrezze di morte* è apparso sul «Giornale» del 26 febbraio 1985; oggi si legge con lo stesso titolo alle pp. 1014-1018 del primo volume delle opere complete.

sulla propria biografia: era un espediente per spostare l'attenzione del pubblico di lettori e di critici sullo "scrittore Bufalino" e occultare, così, la memoria privata dell'uomo. Si trattava di una vera e propria strategia retorica volta a depistare gli interlocutori attraverso un parziale svelamento, e una sapiente omissione, dei fatti che maggiormente avevano segnato la sua formazione personale e intellettuale. Tale strategia è osservabile anche nei romanzi, in cui l'autore tenta, attraverso una serie di espedienti narrativi, di guidare e talvolta fuorviare l'interpretazione dei lettori. Il ricorso sistematico ai riferimenti colti per parlare di sé e della propria vita privata, l'omissione di alcuni eventi esistenziali importantissimi – la guerra, la tubercolosi, il «marasma nervoso» del '56 – la trasposizione di alcuni elementi autobiografici nelle opere, sono tutti elementi che concorrono a costruire un'immagine dello scrittore più letteraria che reale. Rievocando ad esempio il periodo trascorso nel sanatorio di Scandiano, dove fu ricoverato fra la fine del 1944 e gli inizi del 1946, Bufalino racconta esclusivamente le circostanze in cui ebbe accesso alla biblioteca del medico tacendo, al contrario, le sofferenze patite a causa della tisi e la condizione di totale isolamento in cui trascorse quegli anni, nonché le vicissitudini, terribili, del periodo bellico. Il riserbo su alcuni particolari importanti della sua vita privata, e il loro parziale svelamento attraverso l'uso di rimandi letterari, da un lato conferma quella fedeltà alla letteratura più volte ribadita dall'autore, intesa come filtro chiarificatore, strumento per leggere e interpretare la realtà, dall'altro rende manifesta quella che si potrebbe definire come una "strategia retorica del travestimento letterario". Basti pensare che l'autore preparava per iscritto la maggior parte delle risposte alle interviste e, sovente, suggeriva all'intervistatore le domande, come rivela chiaramente l'analisi del suo archivio. L'immagine che lo scrittore dava di sé era attentamente e preventivamente sorvegliata: il confronto tra il testo edito e le minute delle interviste, infatti, evidenzia in alcuni casi uno scarto, una discrepanza talora sostanziali. È il caso dell'intervista rilasciata a Leonardo Sciascia nel 1981, una delle più importanti della sua carriera perché, con essa, lo scrittore esordiente si presentava al pubblico, spiegava le ragioni che lo avevano persuaso a tenere a lungo nel cassetto *Diceria dell'untore*, ne ricostruiva la lunga gestazione. La minuta di questa intervista è stata donata dallo scrittore alla Fondazione di Comiso in una cartella da lui intitolata «Interviste» per una (implicita) fruizione postuma: l'archivio bufaliniano non soltanto rivela le tappe del percorso creativo dell'autore attraverso gli autografi delle opere ivi conservati, ma offre anche alcune preziosissime testimonianze autobiografiche, oggi ancora inesplorate.

Lo scavo negli archivi consente, da un lato, di portare in luce alcuni fatti privati taciuti in vita dall'autore, probabilmente perché per lui emotivamente significativi e suscettibili di offrire ulteriori chiavi interpretative delle sue opere, dall'altro di individuare gli espedienti cui Bufalino faceva ricorso per la costruzione della propria immagine pubblica. Questi nuovi dati assumono ancora più importanza se si considera che i suoi personaggi non sono altro che la proiezione letteraria dell'autore, ed ereditano parte delle sue vicende personali. L'opera bufaliniana, infatti, trae ispirazione e materia innanzi tutto dalla biografia privata dello scrittore che la trasponeva nei romanzi abilmente modellata, cioè contraffatta tramite alcune strategie tipicamente narrative, prima fra tutte l'inattendibilità del narratore, e retoriche, come il ricorso a uno stile alto, raffinato, iperletterario.

Prima di affrontare lo studio genetico delle opere composte precedentemente al 1981 sarà, dunque, opportuno soffermarsi sulla biografia e sulla formazione intellettuale di Bufalino. Gli eventi privati – la partecipazione alla guerra, la tubercolosi del '44 e il «marasma nervoso» del '56 – infatti, sono legati strettamente all'apprendistato letterario di Bufalino e influenzarono sia l'approccio alla scrittura, che la decisione di abbandonare la poesia per la prosa, nonché il contenuto delle opere.

Dal punto di vista della formazione intellettuale, le liriche composte durante il periodo bellico e sino al 1955 si inscrivono nel solco di quella “modernità” attardata cui la posizione periferica di Comiso costrinse l'autore, come lui stesso ribadì più volte. Il decennio dal 1955 al 1965, invece, fu dedicato al recupero di tale ritardo e fu contraddistinto da interminabili letture, poi concretizzatesi nel progetto, mai portato a termine, di una grande antologia intitolata *Libro dei Libri*. Dalla metà degli anni sessanta, invece, Bufalino si cimenta con il genere narrativo: dopo aver preso contatto con il critico Luciano Anceschi, legato al *milieu* intellettuale delle neoavanguardie e del Gruppo '63, egli riformulò la propria poetica e si cimentò con un genere per lui nuovo, quello narrativo appunto, avviando una trasformazione radicale della sua poetica. In occasione di questa “conversione” alla prosa, Bufalino matura l'idea del «romanzo multiplo» e lo realizza attingendo proprio alla sua biografia, camuffata e trasposta nei suoi personaggi, le cui nevrosi sono esibite in chiave fortemente ironica, come nel caso del progetto originario di *Diceria dell'untore* e dell'inedito *Il guazzabuglio*, nonché del secondo romanzo edito, *Argo il cieco* (1984), e dell'ultimo *Tommaso e il fotografo cieco* (1996). Non è un caso, infatti se in queste quattro opere la moltiplicazione dei piani narrativi avvenga attraverso l'introduzione di una cornice, cioè il diario del protagonista scritto per curare la sua nevrosi, in cui Bufalino traspone il «marasma nervoso» patito nel 1956, entro

cui si disporrà il racconto del suo passato, che in *Diceria* è la rievocazione biografica della tubercolosi. Al fine di rendere chiari questi passaggi esistenziali e intellettuali, seguiremo lo schema dell'intervista concessa a Sciascia per poi approfondire, nei paragrafi successivi, la maturazione intellettuale dello scrittore utilizzando alcune fonti aggiuntive, anch'esse inedite, come lo spoglio dei registri dei prestiti della biblioteca Stanganelli di Comiso negli anni precedenti l'esordio, quindi dal 1929 al 1980³, e un'importante lettera inviata nel 1963 a Luciano Anceschi.

La "confessione" redatta da Bufalino per l'intervista a Sciascia è una ricostruzione *à rebours* del suo percorso personale e intellettuale, frutto di una riflessione a lungo ponderata, matura, nonché di un'attenta e cauta selezione degli argomenti trattati. Già in questa prima intervista lo scrittore si nasconde dietro il filtro letterario, attuando la "strategia retorica del travestimento" letterario che ricorre sistematicamente in tutte le dichiarazioni rilasciate nella sua carriera.

I.1 La giovinezza

Il connubio fra letteratura e vita è il filo conduttore scelto da Bufalino per l'importante intervista rilasciata a Leonardo Sciascia e pubblicata sull'«Espresso» il 1° marzo del 1981 in occasione dell'uscita di *Diceria dell'untore*. Essa offre un contributo fondamentale per la ricostruzione della biografia dell'autore e una migliore comprensione della sua poetica. Bufalino preparò accuratamente le risposte per la sua prima intervista da «scrittore pubblico», come si evince dalla minuta dattiloscritta⁴. Sciascia aveva suggerito a Bufalino gli argomenti da approfondire, divisi in otto punti: il periodo dall'infanzia alla giovinezza; gli studi universitari e l'insegnamento; l'avvio dell'attività scrittorica e le opere pubblicate,

³ Come abbiamo detto nella descrizione dei fondi, lo spoglio dei registri della Biblioteca Stanganelli (ri)copre un arco cronologico che va dal 1929 al 1996. Il sondaggio dei prestiti si è rivelato un prezioso strumento per ricostruire in maniera esatta le fonti bibliografiche cui Bufalino attinse durante la redazione delle sue opere. La sua vasta biblioteca personale, che conta circa 10000 volumi oggi conservati alla Fondazione di Comiso, infatti, non ci permetterebbe di avere un quadro esaustivo delle letture fatte da Bufalino né di collocarle cronologicamente.

⁴ Dell'intervista sono conservate in Comiso FB tre carte numerate dall'autore sul *recto* e sul *verso* da 1 a 5 sulle quali egli incolla con il nastro adesivo una serie di lacerti dattiloscritti. A questi si accompagnano una serie di lacerti sciolti la cui appartenenza al testo dell'intervista è confermata dai titoli apposti da Bufalino sui margini superiori, corrispondenti ai temi proposti da Sciascia. (Comiso FB, MGB, XVI (3), cc. 1-5 nda e 17 lacerti sciolti, senza catalogazione ma inclusi nella cartella «Interviste»). La ricostruzione integrale del testo dell'intervista e la descrizione dei documenti autografi che la testimoniano sono riportati nell'*Appendice* (I A).

con particolare riguardo al romanzo *Diceria dell'untore*; il rapporto con la pubblicazione; le letture per lui più importanti e significative; il suo giudizio sulla società letteraria⁵. L'ordine degli argomenti è rispettato da Bufalino, che ricostruisce la sua biografia seguendo un criterio tematico e cronologico e divide il testo in sezioni specifiche, tante quanti sono gli argomenti suggeriti da Sciascia⁶. L'intervista si snoda intorno agli episodi più importanti della sua formazione letteraria; tuttavia, lo scarto fra le informazioni contenute nella minuta e l'intervista poi pubblicata è estremamente significativo poiché consente di chiarire importanti dettagli della biografia di Bufalino altrimenti sconosciuti. Lo scrittore, infatti, sviluppa tre argomenti supplementari rispetto a quelli suggeriti da Sciascia: «La guerra, la malattia» e «Il dopoguerra» soffermandosi sia sul periodo trascorso a Reggio fra il '43 e il '44 – importante non solo per la ricostruzione della vita dell'autore, ma anche per l'influenza che esercitò sui contenuti della sua opera prima, *Diceria dell'untore* –; sia sulla nevrosi di cui soffrì nel dopoguerra, nucleo tematico dell'inedito *Il guazzabuglio* e dei romanzi *Argo il cieco* (1984) e *Tommaso e il fotografo cieco* (1996).

La prima carta reca una sintesi dei dati biografici⁷ seguita dalla sezione intitolata «Infanzia, adolescenza, letture ecc», che non si discosta da quella poi pubblicata nell'intervista, ad eccezione di una sequenza estremamente significativa poiché Bufalino vi

⁵ In una lettera senza data, dattiloscritta su carta intestata «Camera dei deputati» con un appunto manoscritto sul margine inferiore («Caro Professore, ho toccato rapidamente qualche punto su cui, alle sue risposte, articolare l'intervista. Grazie, saluti ed auguri, L. Sciascia»), conservata in Comiso FB, segn. 1135, Sciascia, allora deputato, suggerisce a Bufalino gli aspetti da affrontare nelle risposte in undici punti, contrassegnati graficamente da un trattino sul margine sinistro: «Dati biografici: // - Infanzia, adolescenza, letture (se è d'accordo che noi siamo quel che siamo stati nei primi dieci anni di vita). Il paese o i paesi. La città. Gli studi universitari. I maestri. // - Quando ha cominciato a scrivere. // - Che cosa ha pubblicato. Che importanza ha avuto il pubblicare (o il non pubblicare). // - L'insegnamento. I primi anni. Gli ultimi. Qualche ricordo. // - La pensione. // - La cultura francese. // - La "Diceria dell'untore". Quando scritta. Da quale esperienza. Per quale necessità. // - Altre cose nel cassetto? // - Che cosa scrive oggi? E cosa legge? // - Giudizio sulla società italiana, siciliana. Sulla società letteraria. Sugli scrittori italiani d'oggi». È utile ricordare che Leonardo Sciascia ricoprì la carica di Deputato dal 1979 al 1983.

⁶ L'appunto posto sul margine superiore della prima carta della minuta, «Intervista Sciascia (testo integrale)», l'ordine delle risposte, che segue lo schema proposto dall'intervistatore, i numeri di pagina da 1 a 5 apposti da Bufalino sulle carte, confermano la relazione diretta fra la lettera di Sciascia e questa minuta facendo altresì supporre che l'intervista si svolse per via epistolare, sebbene nell'archivio della Fondazione Sciascia di Racalmuto non ve ne sia traccia. Ringrazio Linda Graci, bibliotecaria della Fondazione Leonardo Sciascia per avermi consentito l'accesso all'archivio epistolare dello scrittore.

⁷ «Nato il 15 novembre 1920. // Studi a Ragusa, Comiso, Ginnasio, Liceo. // Iscritto in lettere all'università di Catania, quando scoppia la guerra. Chiamato alle armi. Campobasso, Fano, Sacile. Sottotenente a Sacile l'8 settembre 1943. Catturato dai tedeschi, fugge, resta tre mesi nel Friuli allo sbando, poi raggiunge amici in Emilia. // 1944 A Scandiano insegna in una scuola media, illegalmente. Vicissitudini varie per sfuggire agli editti nazifascisti. Poi per una malattia entra in ospedale e vi rimane fino alla liberazione. // Torna in Sicilia nel 1946 e dopo un soggiorno di cura a Palermo ritorna, per non partirne più, a Comiso. Qui insegna lunghi anni fino alla pensione» (Comiso FB, MGB XVI (3), c. 1r nda, 17 ndc).

precisa, fra parentesi, i due eventi che maggiormente influirono sulla formazione della propria personalità, la guerra e la malattia, assenti nella versione a stampa:

Sì, penso che i primi dieci o dodici anni di vita ci prefigurino interi, e ho qualche ricordo per confortare l'ipotesi (benché nel mio caso due fattori inattesi, la guerra e una malattia da freddo e fame, presumibilmente non iscritta nel mio destino biologico, mi abbiano abbastanza stravolto da quello che sarei stato...)⁸.

La parentetica, poi cassata, anticipa di fatto quanto rievocato nella carta successiva intitolata «La guerra, la malattia», anch'essa eliminata dal testo definitivo. In questa frase lo scrittore non soltanto rivela i due eventi determinanti della sua vita – la guerra e la malattia – e le conseguenze che ebbero sulla sua esistenza, ma anticipa, in parte, una visione comune a tutti i suoi personaggi: la concezione dell'ineluttabilità di un destino predeterminato, e l'impossibilità per l'uomo di cambiarne il disegno prestabilito⁹. L'espunzione del passaggio è coerente con lo stralcio delle carte nelle quali Bufalino approfondiva i due eventi, la guerra e la malattia, in esso contenuti. Ne consegue che lo scrittore intendeva ricostruire non già gli avvenimenti storici, ma gli stimoli culturali e letterari ricevuti fin dalla prima infanzia. Il primo fu, non a caso, la lettura delle vie di Comiso «per imparare i nomi e abbozzare con essi un *suo* primo rudimentale Pantheon mnemonico. Una pulsione al censimento dell'universo assai forte sin da allora»¹⁰. Al ricordo del primo approccio alla lettura, intesa come censimento, quindi raccolta, Bufalino associa significativamente un suo progetto di cretomazia avviato intorno al 1955 e che lo occupò per un decennio, sino al 1965: «Più tardi, fra i 35 e i 45 anni, lavorerò per mio semplice utile e gusto a un interminabile *Libro dei Libri*, una specie di Summa di citazioni alla Bouvard e Pécuchet»¹¹. Tale «Summa» è identificabile con il «*Libro dei Libri*, un Thesaurus della letteratura mondiale», ovvero un

⁸ *Ibidem*.

⁹ Questo aspetto è strettamente legato a quello religioso, tema preponderante in *Diceria dell'untore* in cui all'immagine di Dio viene sovrapposta quella di un implacabile demiurgo o *Ur-Gott*, che governa il destino dei malati decidendone, per suo puro piacere e divertimento, le sorti di vita o di morte. Il personaggio che meglio esemplifica questa concezione è senza dubbio Padre Vittorio che, assistendo alle morti degli ammalati del sanatorio, sente vacillare la sua fede in Cristo e la sua missione di guida spirituale. Suo controcanto è invece il medico che, per definizione uomo di scienza, ostenta il proprio scetticismo attraverso una serie di affermazioni ironiche e blasfeme.

¹⁰ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 1r nda.

¹¹ *Ibidem*.

progetto ambizioso di antologia rimasto incompiuto, di cui alcuni frammenti si trovano ora tra il materiale autografo delle altre antologie, che da esso verosimilmente scaturirono¹².

Il racconto prosegue con le prime letture che spaziano dalla tradizione letteraria alta, Dante e Foscolo, a quella popolare, come il *Guerino* o il *Fabbro del convento*, il romanzo pubblicato nel 1869 di Pierre Alexis Ponson du Terrail. La prima biblioteca cui Bufalino ebbe accesso fu quella del padre Biagio che, sebbene di umili origini, era un uomo istruito: «possedeva un Dante [con le illustrazioni del] Doré, un *Ortis*, un Melzi 1909, un *Fabbro del convento*, un *Guerino*, il *Mistero del poeta* di Fogazzaro e, infine, *I miserabili*. [...] Poi ci fu *Guerra e pace*, Natascia in slitta mi rapì. Avevo dodici anni, credo¹³. Negli anni dell'adolescenza accostò a queste altre letture, come si evince dallo spoglio del registro relativo agli anni 1929-1935 dei prestiti alla biblioteca Stanganelli di Comiso, prevalentemente di genere fantastico-avventuroso: Verne, Salgari, Escurial; e poliziesco: Conan Doyle. A 13 anni legge Dostoevskij, Shakespeare, Schiller, Molière, Goldoni; a 14 Edgar Allan Poe.

Nell'intervista egli sottolinea il ritardo letterario, ma anche politico, della sua provincia dove gli unici libri e riviste disponibili non andavano oltre gli anni '20, «i maestri (qualcuno anche caro), m'insegnavano Zanella, il Pascoli facile. D'Annunzio era vietato. Nessuno m'insegnò i nomi di Ungaretti, Moravia, Montale; meno che mai di Gramsci o Gobetti»¹⁴. Stupisce che l'autore parli, riferendosi agli anni '30, del ritardo culturale della sua provincia citando, fra gli altri, Gobetti, autore all'epoca vietato dal fascismo, o Gramsci, i cui *Quaderni* furono pubblicati solo a partire dal 1948. Quanto alla letteratura, i programmi ministeriali verosimilmente non contemplavano lo studio di autori all'epoca "iper-contemporanei" come Moravia, anch'egli peraltro malvisto dal fascismo, o Montale e Ungaretti. Quanto alla contemporaneità, lo scrittore ebbe come «unico spiraglio aperto: il cinema, quello americano

¹² Con queste parole lo scrittore descrive il *Libro dei Libri* nell'introduzione inedita contenuta nella cartella riferibile a un'altra antologia, *Marcia nuziale* pubblicata nel 1989 con il titolo *Il matrimonio illustrato* e conservata nell'archivio di Comiso FB, MGB, XVI (3). Nell'introduzione, che consta di un foglio sciolto manoscritto sul *recto* e sul *verso*, lo scrittore descrive il progetto di antologia facendo altresì riferimento a una serie di «citazioni apocrife», secondo la dicitura bufaliniana, desunte dall'inedito *Il guazzabuglio*. A un attento confronto con l'inedito, infatti, le citazioni appuntate in fondo all'introduzione del *Libro dei Libri* provengono proprio dal romanzo: l'elenco degli autori citati e il numero di pagina riportato di fianco, infatti, corrispondono esattamente. La ricostruzione del progetto di cretomazia *Libro dei Libri* sarà oggetto del prossimo capitolo.

¹³ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 1r.

¹⁴ *Ibidem*.

e, soprattutto, quello francese: Carné, Clair, Renoir (ma, sbagliando, prediligeva Duvivier)»¹⁵.

In questo contesto culturale Bufalino avvia il suo apprendistato poetico: «fino a 20 anni, scrissi poesie a centinaia, che, a rileggerle, parrebbero di cinquant'anni prima. La ragione sta nel ritardo, così minuzioso da apparir commovente, di tutte le istituzioni culturali con cui io, e per mia condizione sociale e per un'oggettiva anchilosità della provincia, potevo allora avere commercio»¹⁶. Al liceo «Giosuè Carducci» di Comiso ebbe come insegnante di italiano e latino Paolo Nicosia, celebre dantista allievo di Giovanni Alfredo Cesareo e, proprio negli anni ginnasiali, vinse un premio per un tema di prosa latina sull'orazione *Pro Archia* di Cicerone, promosso dall'Istituto Nazionale di Studi Romani, conferitogli a Roma nel 1939 da Mussolini.

Dagli studi universitari Bufalino afferma di non aver tratto grande profitto,

un po' per povertà, un po' per lo scoppio della guerra, andavo a Catania solo pochi giorni all'anno, per gli esami. Feci in tempo a conoscere il dolcissimo Guglielmino, grecista, e, ma solo di striscio, Ettore Paratore. Così per due anni; poi la chiamata alle armi mi portò via. Mi sono laureato dopo la guerra, in fretta, a Palermo, nel '47 [con una tesi in archeologia]¹⁷.

Fu solo durante gli anni della guerra che Bufalino scoprì finalmente il Novecento letterario ed ebbe accesso alla letteratura contemporanea, sino a quel momento a lui ignota. Come si evince da queste prime informazioni, lo scrittore fa coincidere l'esperienza personale e quella intellettuale preparando il terreno, già con questa prima intervista, per la costruzione della sua immagine di «scrittore pubblico».

Nella prima carta della minuta, come nell'intervista, lo scrittore ripercorre il primo approccio alla lettura e alla scrittura. Il racconto non è cronologicamente lineare bensì segue, con alcune digressioni, il filo di una coerenza tematica legata alla sua formazione intellettuale. Il testo definitivo, pertanto, fu sottoposto a vari interventi correttori, tutti volti a conservare tale unità tematica col fine non solo di garantirne la coerenza interna – scorporando i riferimenti apertamente biografici, come quello alla guerra e all'influenza che

¹⁵ Per approfondire il rapporto di Bufalino con il cinema, si rimanda al già citato volume di A. Sciacca, *Le visioni di Gesualdo*, (cit.), che offre uno studio dettagliato delle influenze cinematografiche, fotografiche e pittoriche nell'opera bufaliniana. Altri interessanti contributi sul tema sono raccolti in N. Zago (a cura di), *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, Comiso, Salarchi Immagini, 2002; in particolare si veda il saggio introduttivo di N. Zago, *Suggestioni cinematografiche nella narrativa di Bufalino*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Comiso FB, MGB (3), c. 1v.

esercitò sul carattere e la psicologia dello scrittore – ma anche per occultare i nessi fra l’esperienza di vita e il romanzo d’esordio, altrimenti troppo espliciti.

I.2 *Bufalino a Reggio: un «apprendistato di morte»*

La minuta prosegue sul *recto* della carta successiva (la seconda) con la rievocazione della «guerra» e della «malattia». Il testo, a differenza del precedente, è organizzato in modo schematico e suddiviso in cinque punti corrispondenti ad altrettante tematiche (la paura, la morte, l’amicizia, l’amore e la cultura contemporanea). Il cambiamento di stile è netto: a un periodare disteso, ricco di figure retoriche tipiche dello stile dello scrittore – come la metafora o l’ossimoro – succede qui una narrazione più asciutta, più adatta a rievocare gli eventi che avevano influito profondamente, per la loro drammaticità, sulla sua biografia:

Dal ’42 al ’47 cinque anni decisivi. Imparai:

1) la paura: catturato nel settembre ’43, scappai romanzescamente da una caserma, con l’aiuto di una ragazza conosciuta giorni prima; partito con una coperta e una bicicletta per raggiungere i primi sbandati sul Grappa, e dissuaso presto da una totale inefficienza fisica (fra l’altro, benché ufficiale, non sapevo sparare, né avevo intenzione di imparare), finii in Emilia a insegnare in una scuola, di frodo. Disobbediente ai bandi che mi riguardavano, rischiai grosso, quando una pattuglia di militi mi sorprese. Mi salvò uno di Enna, per complicità “paesana”. Una notte, in una fattoria vicino Scandiano, dove dormivo con altri, fui circondato dalle SS. Tentammo una fuga dalla stalla, ci spararono da due metri. Solo l’indomani seppi che s’era trattato di un’esercitazione a salve, in cui il nostro casolare figurava per ricovero di ribelli. (Il fatto è che lo era davvero, e solo un’obbedienza cadaverica aveva impedito ai prussiani di derogare dai termini della simulazione imposta e di mettere in canna pallottole vere!)

2) la morte: di una ragazza che mi era cara, arsa viva coi lanciafiamme e, in una rappresaglia, di un tedesco ferito in un’imboscata e portato nella mia stanza d’ospedale, e che vegliai tutta la notte; di un medico che mi curava, fucilato dalle brigate nere; di un ragazzo a cui insegnavo un po’ di latino, e che a quindici anni s’era infanaticito per la repubblica sociale.

Fu preso una notte e ucciso, non era il caso.

Insieme a queste morti accadute, la mia, imminente, già scritta.

3) l’amicizia: con amici di prima, del paese, ritrovati avventurosamente nella terra di nessuno dello sbandamento; ma anche con altri offerti dal caso, nelle convivenze di caserma. Fra questi Angelo Romanò, che poi sarebbe stato con Pasolini ecc. uno di “Officina”, e che, quando m’ammalai, mi fu a lungo vicino con le sue lettere e la sua com-passione attiva.

4) l’amore, finalmente non mercenario (ma a questo m’ero accostato tardi e male, per obbligato mimetismo goliardico)... me ne venne qualche conseguenza: fu da una pleurite ex frigore, presa aspettando una ragazza sotto un platano, che i miei guai fisici ebbero inizio...

5) la cultura contemporanea: in ospedale, a Scandiano, un colpo di fortuna cambiò la mente. Il primario, coltissimo uomo, vi aveva trasferito in salvo dalle bombe in un enorme magazzino

limitrofo una sua biblioteca di favola e mi diede le chiavi. Così lessi Proust in francese, braccandone i volumi senz'ordine, di sotto le pile gigantesche, aprendomi il varco come un cane cirneco, col naso pieno di polvere e d'un profumo d'intonso che non mi riesce di dimenticare.

Ci fu infine il taglio con la Sicilia, il brusco ingresso e salto nel cuore più segreto dell'Europa. Ma ci pensavo poco, pensavo che fra qualche mese sarei morto¹⁸.

Questa pagina, rimasta inedita, offre una testimonianza preziosa sulla sofferta esperienza bellica del giovane Bufalino; la drammaticità del ricordo è qui priva del travestimento letterario e delle preziosità tipiche del suo stile narrativo. Come abbiamo detto, Bufalino stralcio interamente la pagina dalla versione pubblicata: la decisione potrebbe ricondursi al coinvolgimento affettivo negli eventi raccontati, vissuti in prima persona e di conseguenza appartenenti alla sua "memoria privata", e alle chiavi interpretative che una così esplicita dichiarazione avrebbe offerto. Alcuni dei fatti evocati in questa minuta (punti 1 e 2), come le morti della ragazza, del medico, del bambino e del soldato tedesco, infatti, non furono mai raccontati dall'autore, soprattutto in maniera così perspicua. Non è un caso se lo scrittore ricostruì questo periodo, nelle interviste successive, facendo riferimento quasi esclusivamente all'apprendistato culturale e letterario, tacendo invece le terribili vicende della guerra, dello sbandamento e della malattia, di cui eravamo solo in parte a conoscenza attraverso il loro travestimento letterario in *Diceria dell'untore*, in cui perdono la vita Marta, la ragazza amata dal protagonista, il Gran Magro, il medico della Rocca, e Adelmo, il bambino della Conca d'Oro¹⁹. La rispondenza fra le morti raccontate in questa minuta (punto 2) – della ragazza arsa viva, del medico, del ragazzo – e quelle trasposte nel romanzo è indubbia. Essa, pertanto, consente di precisare alcuni dettagli che riguardano la caratterizzazione dei personaggi di *Diceria dell'untore*, ispirata alle persone incontrate perlopiù «nella terra di nessuno dello sbandamento in Emilia», non in Friuli o in Sicilia, come sino a oggi, sulla scorta delle dichiarazioni svianti dell'autore, si è ritenuto.

Per identificare le persone cui Bufalino fa riferimento e stabilire le corrispondenze con il romanzo, occorre confrontare il contenuto della minuta con la ricostruzione che egli fece del periodo trascorso in Emilia in un articolo intitolato *Un siciliano a Reggio (1944-45)*, una delle sue ultime pubblicazioni, apparsa nell'aprile del 1995 in occasione del cinquantesimo

¹⁸ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 2r nda; 18 ndc.

¹⁹ Un ragguaglio sulle coincidenze fra questa parte della minuta e la caratterizzazione dei personaggi sarà oggetto del quinto capitolo interamente dedicato a *Diceria dell'untore*.

anniversario della Resistenza sulla rivista emiliana «Ricerche Storiche», in cui riprese e ampliò quanto si legge nella minuta dell'intervista a Sciascia, che ne costituisce verosimilmente l'avantesto²⁰. Altre informazioni, a corredo di quelle ricavabili dalla minuta e dall'articolo, si traggono da due interviste, la prima, *La malattia del ricordo* concessa a Giancarlo Angeloni nel 1990²¹, e la seconda, *Bufalino il fuggiasco innamorato* a Giorgio Calcagno nel 1993²². Prima di queste testimonianze, Bufalino non aveva mai rivelato alcun dettaglio che si riferisse all'esperienza bellica, né al periodo reggiano o al ricovero nell'ospedale di Scandiano (1944-1946). Questa testimonianza e la minuta inedita ci consentono di ricostruire la biografia di Bufalino negli anni trascorsi a Reggio Emilia, completandola con due testimonianze indirette, quella di Renzo Bonazzi, che fu ricoverato con Bufalino a Scandiano (1995)²³, e quella di Giuseppe Giberti, il medico che curò lo scrittore in quel sanatorio (1995)²⁴.

Verosimilmente, Bufalino tornò sulla minuta dell'intervista a Sciascia per rievocare nell'articolo *Un siciliano a Reggio* il biennio 1944-1946. In questo articolo, un lungo racconto autobiografico quasi del tutto dimenticato dalla critica²⁵, lo scrittore riprende e amplia le sintetiche indicazioni contenute nella minuta rispettandone, in parte, l'ordine dei cinque punti. La testimonianza comincia con una breve premessa nella quale lo scrittore spiega come, scampando a Sacile alla cattura e alla deportazione nei campi di concentramento, fosse giunto a Reggio dove, grazie all'aiuto ricevuto da un compaesano, Casaccio, ottenne un posto di insegnante in una scuola media. Come nella minuta (punto 1), la narrazione prosegue con la vicenda dell'accerchiamento del casolare in cui si nascondeva, ospite della famiglia Franzoni a San Ruffino, non lontano dalla località di Bettola, teatro di

²⁰ G. Bufalino, *Un siciliano a Reggio (1944-45)*, «Ricerche Storiche: rivista di storia della Resistenza reggiana», n° 76, aprile 1995, pp. 119-125. Lo stesso testo fu ripubblicato nella «Gazzetta di Reggio» del 27 giugno 1995 col titolo *Conobbi la libertà e tutte le stelle del jazz*, poi riportato in appendice da M. Paino in *Dicerie dell'autore*, cit., pp. 201-206, unitamente ad altri scritti pubblicati da Bufalino su varie riviste ma mai raccolti in volume.

²¹ G. Angeloni, *La malattia del ricordo*, «L'Unità», 3 novembre 1990.

²² G. Calcagno, *Bufalino il fuggiasco innamorato*, «La Stampa», 4 agosto 1993. L'intervista è stata pubblicata nella rubrica «Racconti d'estate», nella quale lo scrittore parlò proprio dell'estate del 1944 trascorsa a Scandiano.

²³ R. Bonazzi, *Inverno 1944: un incontro con Bufalino...*, «Ricerche Storiche», XXIX, n° 78, dicembre 1995, pp. 7-10.

²⁴ G. Giberti, *Ricordi di guerra e di corsia, la camera n° 3*, ivi, XXIX, n° 76, aprile 1995, pp. 113-116.

²⁵ Come conferma la stessa Marina Paino che definisce questo e altri articoli giornalistici come i «residui scampoli [...] sfuggiti alle raccolte ufficiali e riproposti dopo molti anni quasi col valore di inediti», in *Dicerie dell'autore*, cit., p. 191 e pp. 201-206.

uno dei più sanguinosi eccidi perpetrati dai tedeschi in Emilia durante la guerra, in cui vennero massacrati, per una rappresaglia, trentadue civili. Bufalino si riferisce all'avvenimento sorvolando sui dettagli («da poco era successa l'efferata uccisione, fra le fiamme, dei proprietari d'un alberghetto al ponte della Bettola, rei di aver protetto un attentato dei partigiani»), ma specificando entro parentesi che «era perita, con la famiglia, una ragazza che conosceva»²⁶. Nell'articolo Bufalino rievoca i nomi delle persone incontrate durante il periodo emiliano ma, in questo caso come nella minuta, non rivela l'identità della ragazza morta a Bettola. Nell'intervista con Giorgio Calcagno (1993), invece, lo scrittore aveva parlato di una ragazza che viveva al «“Ponte della Bettola”, dove suo padre faceva l'albergatore», incontrata nella casa dei Franzoni: «Abbiamo acceso il grammofono, ballato qualche ballo, flirtato nel modo più innocente. Le regalai un anello di fidanzamento da bambini, per scherzo». Qualche tempo dopo, ricorda sempre Bufalino, «arrivarono le SS, per rappresaglia presero la famiglia, circondarono la Bettola e coi lanciafiamme diedero fuoco a tutto. Morì anche lei»²⁷. Le circostanze della morte della ragazza, uccisa «coi lanciafiamme», e la precisazione del luogo («il Ponte della Bettola») sono da mettere in relazione con gli episodi simili evocati nella minuta dell'intervista a Sciascia e nell'articolo *Un siciliano a Reggio*. Quanto all'identità della donna, Bufalino dà un'indicazione volutamente erronea, perché dice che «suo padre faceva l'albergatore»; tuttavia, la figlia del locandiere, Adua Beneventi, all'epoca dei fatti aveva solo sette anni e sopravvisse, con un'altra bimba, Liliana Belmonte, alla strage: non poteva essere, pertanto, la donna «cara» allo scrittore²⁸. Fra i nomi di tre giovani donne vittime dell'eccidio, invece, figura quello di Emma Marziani, una donna sposata che viveva con l'anziano suocero, Francesco Balestrazzi, accanto alla locanda della Bettola. L'ipotesi che la donna «cara» a Bufalino fosse proprio la Marziani è rafforzata dal fatto che nella strage persero la vita molte persone che, a differenza sua, erano sfollate dai paesi vicini e, dunque, solo di passaggio nella locanda. Se si tiene conto che la strage avvenne nel giugno del 1944, è probabile dunque che

²⁶ G. Bufalino, *Un siciliano a Reggio*, cit., pp. 120-121.

²⁷ G. Calcagno, *Bufalino il fuggiasco innamorato*, cit.

²⁸ L'identità delle persone morte nella strage di Bettola è stata ricostruita solo di recente grazie agli studi condotti dal direttore del polo archivistico di Reggio Emilia gestito dall'Istoreco (Istituto per la Storia della Resistenza e della Società contemporanea nella provincia di Reggio Emilia), il dott. Massimo Storchi, e riportate nel suo recente studio, *Anche contro donne e bambini* (Imprimatur, Reggio Emilia, 2016). Al dott. Storchi va la mia gratitudine per il suo aiuto prezioso nel ricostruire le vicende evocate da Bufalino, in particolare quella della strage di Bettola.

Bufalino, arrivato a San Ruffino alla fine del 1943, la conoscesse da qualche tempo. E a lei che, verosimilmente, s'ispirò lo scrittore per abbozzare il personaggio di Marta nella *Diceria*²⁹: ella, infatti, racconta al protagonista della convivenza, durante l'adolescenza, con un uomo, «un parente vedovo e vecchio, che, quando aveva bevuto, timidamente *la toccava*»³⁰. Nel suo capolavoro d'esordio, inoltre, l'unico luogo geografico esplicitamente indicato è proprio Bettola e non, ad esempio, Palermo, la città in cui si trova il sanatorio. Questo dimostra anche come per lo scrittore la letteratura fosse un prezioso strumento per rievocare alcuni ricordi particolarmente sofferti, perché legati a persone care, senza dover ricorrere alla dichiarazione esplicita: nella concezione bufaliniana di finzione romanzesca, la realtà è soggetta a falsificazione e conserva, solo per l'autore che la descrive, i riferimenti ai fatti realmente accaduti e da lui vissuti in prima persona. Verosimilmente, infatti, lo scrittore si recò a Bettola, che dista pochi chilometri da San Ruffino dove egli era nascosto, all'indomani dell'eccidio, apprendendo di persona la morte della donna; lo si può ipotizzare dalla lettura di un passo di *Diceria*, in cui l'autore rievoca la sorte della donna:

Di una lo sapevo troppo, avevo visto chiudere in una cassa, con un po' di panni, il mucchio di carbone e calce ch'era divenuta, dopo l'incendio della Bettola, e m'ero segnato il posto, all'ombra di un cespuglio d'aquilegie, se così si chiamavano, mentre contavo le palate³¹.

Quanto alle altre risposdenze con l'eccidio di Bettola, in *Calende greche* lo scrittore fa riferimento a un'altra sopravvissuta, Iside, «coraggiosa zitella, scampata, unica della sua famiglia, ai lanciafiamme della Bettola, il giorno della carneficina»³². Anche in questo passo, lo scrittore specifica le modalità con cui le vittime furono barbaramente uccise, arse vive coi lanciafiamme; l'indizio della morte rinvia esplicitamente alla «donna cara» evocata da Bufalino nella minuta dell'intervista a Sciascia, e come vedremo più avanti, al personaggio di Marta.

In *Un siciliano a Reggio* il racconto procede con la rievocazione dell'incontro, presso la libreria Prandi di Reggio, con Ezio Comparoni, ovvero Silvio D'Arzo, scrittore molto amato

²⁹ È significativo ricordare come, nel primo abbozzo del romanzo (Comiso FB, MGB I (1)), il nome della protagonista fosse Liliana, come quello della bambina sopravvissuta. Sull'abbozzo, una carta ms. a penna nera, lo scrittore aveva appuntato: «Ritrovo oggi 16 maggio 1995 questo appunto di quaranta e più anni fa, primo abbozzo di Marta. L'avevo fatalmente dimenticato. La ragazza di cui si parla è esistita, alla Rocca, con quel nome». Appare altresì significativo che Bufalino ritrovi l'abbozzo proprio nel maggio 1995, un mese dopo la pubblicazione dell'articolo *Un siciliano a Reggio*, in cui parla della donna di Bettola.

³⁰ *Diceria dell'untore*, p. 66.

³¹ *Ivi*, p. 2.

³² *Calende greche*, p. 71.

da Bufalino (come si legge anche nel *Carteggio di gioventù*), cui dedica un paragrafo intitolato proprio *Da Prandi conobbi Silvio D'Arzo*, assente invece nella minuta dell'intervista a Sciascia. Un riferimento già contenuto nella minuta, ma più esplicito nell'articolo, è quello alla morte del giovane studente di latino, «tale Lasagni», catturato e giustiziato dai partigiani perché sospettato di essersi unito alle Brigate nere. Il ragazzo che si chiamava Pietro Lasagni, aveva quindici anni e fu prelevato dalla sua abitazione del centro di Scandiano dai partigiani il 1 gennaio del 1945, e probabilmente torturato e ucciso; di lui non si ebbe più notizia e il suo corpo non fu mai ritrovato. Come nella minuta, Bufalino esprime una dura disapprovazione per la sua uccisione: «era un ragazzo [...] non meritava una sanzione tanto feroce. Certo erano tempi senza cuore»³³.

Nella minuta lo scrittore rievoca, inoltre, l'uccisione di un medico che lo curava, fucilato dalle Brigate nere. Questo era verosimilmente Cristoforo Carabillò³⁴, come suggerisce lo stesso Bufalino nell'articolo, rievocandolo col solo cognome: «un amico e conterraneo, Carabillò, che agiva in pianura da borghese contro gli occupanti, fu scoperto, torturato, fucilato, lasciato cadavere in una piazza di Reggio, nella neve, per tre giorni, a mo' di esempio dissuasivo e tremendo»³⁵. La conferma che il medico citato nella minuta e il partigiano Carabillò dell'articolo sono la stessa persona è data dalla già menzionata testimonianza di Renzo Bonazzi, in cui l'ex partigiano specifica che Cristoforo Carabillò era un giovane medico di Palermo che lasciò l'ospedale di Scandiano ai primi del 1945 e che, tempo dopo, rivide morto e «spietatamente riverso sulla neve macchiata del suo sangue, e di quello di tre suoi compagni che giacevano scomposti accanto a lui, il 3 febbraio 1945», nella centrale via Porta Brennone, che successivamente diede il nome all'eccidio³⁶. Tuttavia, Carabillò non era un medico: questa, verosimilmente, non era che una copertura della sua attività clandestina all'interno del sanatorio di Scandiano; nei suoi *Ricordi*, il “vero” medico

³³ G. Bufalino, *Un siciliano a Reggio*, cit., p. 122.

³⁴ Alcune delle notizie su Cristoforo Carabillò mi sono state fornite dal dott. Giuseppe Spallino e sono il frutto di una sua ricerca storica ancora in corso sulle vicende del giovane partigiano nel periodo trascorso a Reggio Emilia. Esprimo al dott. Spallino il mio sentito ringraziamento per la sua generosa collaborazione alle mie ricerche.

³⁵ Id., *Un siciliano a Reggio*, cit., p. 124.

³⁶ R. Bonazzi, *Inverno 1944: un incontro con Bufalino...*, «Ricerche storiche», a. XIX, n. 78, dicembre 1995, pp. 7-10. Bonazzi parla di Bufalino come un giovane costretto a letto dalla malattia, «assorto in una gentile apatia, che gli inculcava una certa timidezza nei rapporti, pur naturali e frequenti in quelle condizioni di convivenza [...] lo attraeva un fervore che trapelava dai brevi colloqui e dalle letture che occupavano la maggior parte del suo tempo [...] nei momenti di maggiore confidenza, o solitudine, di entrambi, poteva capitare che leggesse brani della lettura che stava facendo».

di Bufalino, Giuseppe Giberti, parla infatti dei «malati immaginari», cioè dei partigiani cui veniva offerto rifugio nell'ospedale³⁷.

La morte di Pietro Lasagni e quella di Cristoforo Carabillò, nonché la strage di Bettola, erano eventi noti agli abitanti di Reggio e a coloro che si trovavano nella zona in quel torno d'anni, ma pressoché sconosciuti al di fuori di quel territorio, e suscitavano certamente sdegno e orrore nella cittadinanza; solo le recenti ricerche storiche hanno offerto la ricostruzione di quegli eventi corredandoli di dettagli circostanziati ed esaustivi³⁸. I responsabili della strage avvenuta a Bettola, ad esempio, non furono mai individuati, né condannati: il fascicolo relativo alla ricerca dei responsabili fu archiviato in via provvisoria nel 1960 e in via definitiva nel 2002 «per morte dei presunti rei»³⁹. Quella di Bufalino, pertanto, rimase a lungo una memoria privata, che non trovò un riscontro nelle tante testimonianze, storiche o letterarie, diffuse negli anni immediatamente successivi alla guerra. Lo stesso scrittore mantenne un sostanziale riserbo sulla morte dell'amico Carabillò anche nei giorni successivi alla sua esecuzione, avvenuta il 3 febbraio 1945. Nella lettera inviata il 9 marzo 1945 ad Angelo Romanò, egli allude alla morte del partigiano, ma non racconta esplicitamente i fatti, probabilmente perché temeva di rivelare l'identità dei tanti partigiani nascosti, come finti malati, nell'ospedale:

Carissimo Angelo, perdonami il mio lungo indugio, ma mi pesava parlare di me in un tono necessariamente patetico. Ma aspetta, ti dirò in due parole: la salute va male, sono ormai sette

³⁷ G. Giberti, *Ricordi di guerra e di corsia, la camera n° 3*, cit., pp. 114-115. Giberti ricorda che, dopo l'8 settembre, alcuni bersaglieri appartenenti alla caserma Reverberi, la stessa in cui operava Carabillò, furono nascosti nell'ospedale Magati di Scandiano. Nella nota 4, a cura di Sereno Folloni, si evoca un altro medico siciliano operante all'ospedale, il dott. Scola, rientrato in Sicilia dopo la Liberazione. Quest'ultimo è rievocato dallo stesso Bufalino nell'articolo già citato di G. Angeloni, *La malattia del ricordo*: «A Scandiano il medico che mi fece la prima diagnosi era anche lui un siciliano, come me sbandato e fuorilegge; e ricordo che, nel momento in cui mi consegnava alla morte, perché io non credevo che si potesse guarire dalla malattia, ebbene, non potei non avere per lui riconoscenza: era l'intermediario tra la malattia e la morte».

³⁸ Basti pensare, a tal proposito, che l'unico testo che faceva luce sui fatti avvenuti a Bettola risaliva al 1946 (*Bettola. Il Dramma della notte di S. Giovanni 1944* di Roberto Vinceti, Reggio Emilia, Cooperativa operai tipografi, 1945); e che subito dopo la Liberazione la memoria della strage cadde pressoché nell'oblio. Bisognerà attendere il 2014 per una nuova e più aggiornata indagine storica, approntata attraverso accurate ricerche d'archivio dai due studiosi Massimo Storchi e Matthias Durchfeld (*La Bettola. La strage della notte di S. Giovanni*, Istoreco, Comune di Vezzano sul Crostolo) e il già citato volume di Storchi *Anche contro donne e bambini*, uscito in una prima edizione nel 2005, poi nel 2016. Quanto alla resistenza nel reggiano, due sono le monografie più importanti, entrambe tuttavia di scarsa diffusione: Rolando Cavandoli, Amleto Paderni, *Scandiano 1915-1945. Lotte antifasciste e democratiche*, (a cura dell'Amministrazione di Scandiano), Reggio Emilia, 1980, e Sereno Folloni, *Una zona di resistenza. Storia della resistenza nella V^a Zona (Reggio Emilia)*, Tipo-Lito Tecnograf, Reggio Emilia, 1985.

³⁹ Cfr. M. Storchi, *Anche contro donne e bambini*, cit., pp. 182-195.

mesi di letto e di febbre, senza una tregua; m'hanno poi ammazzato un povero amico in nome della Legalità. Sono solo, stanchissimo⁴⁰.

Nel *Carteggio di gioventù* il curatore Nunzio Zago spiega in una nota che l'amico cui Bufalino si riferisce nella lettera è Pietro Carabillò, «palermitano che fu fucilato a Reggio Emilia per attività partigiana. A lui è dedicato un componimento di Bufalino [...] in *Amaro miele*»⁴¹. La sovrapposizione del nome Pietro a quello di Cristoforo è giustificata dall'espedito bufaliniano, ricorrente in tutta la sua opera, di contraffazione onomastica: a Cristoforo Carabillò egli dedica un componimento, intitolato *Lapide per Pietro Carabillò*, composto a ridosso dell'eccidio di via Porta Brennone, ascrivibile infatti al triennio 1943-1945, come lo stesso Bufalino precisa nella nota autoesegetica alla seconda edizione (1989)⁴². I riferimenti al partigiano contenuti nell'articolo *Un siciliano a Reggio* rinviano esplicitamente a quelli del componimento, come vedremo più avanti; egli, pertanto, non può che riferirsi a Cristoforo Carabillò, nonostante l'ambiguità onomastica⁴³. Il cognome Carabillò è attribuito invece al custode del sanatorio di *Diceria dell'untore* che ostenta la sua origine isolana esprimendosi, non a caso, solo nel dialetto siciliano. Ma egli potrebbe aver ispirato anche il personaggio del Gran Magro, il medico della Rocca.

Nell'articolo, come nella minuta dell'intervista, Bufalino ricorda il tedesco ferito e ricoverato nell'ospedale di Scandiano, vegliato tutta la notte e per il quale compose una poesia, *Requiem per il nemico ignoto*, che ora si legge nella raccolta *L'amaro miele*. Lo stretto contatto con il soldato nemico dovette impressionare molto Bufalino, poiché anch'egli, come la giovane Iride di Bettola, è rievocato in due passi del romanzo *Calende*

⁴⁰ A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, (a cura di) N. Zago, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1994, p. 76.

⁴¹ *Ibidem*. Probabilmente fu lo stesso Bufalino a suggerire a Zago l'identità dell'amico cui, ambigualmente, alludeva poiché l'informazione non sembrerebbe altrimenti desumibile dal testo della lettera. L'amico partigiano, inoltre, rispondeva al nome di Cristoforo e non di Pietro.

⁴² Bufalino, infatti, precisa nella seconda edizione di *Amaro miele* (1989): «Il materiale è desunto da tre successivi quaderni: d'anteguerra (1939-41), fino a *Versi ritrovati*; di guerra (1942-45), da *Vedetta notturna* a *Due epittaffi*; di dopoguerra (1946-54), a partire da *Bagnante*». *L'amaro miele*, cit., p. 181. Il componimento fa parte del quaderno di guerra (1942-45) e, essendo Carabillò morto il 3 febbraio 1945, la poesia si attesterebbe allo stesso anno.

⁴³ Nella poesia lo scrittore fa ricorso a termini presi in prestito al campo semantico della battaglia per riferirsi alle azioni militari compiute dal giovane partigiano, eroe coraggioso, descritto in chiave epico-lirica: «Ecco l'allarme lamentoso dei corni / risale, covo dietro covo, le valli / fra Castelnuovo e il Cusna, si rinnova / tenera e procellosa / la nube di dicembre ai pozzi dei canali, / ma tu con la stagione non ritorni. // [...]». Bufalino, inoltre, precisa il luogo geografico dov'era nascosto Carabillò, «fra Castelnuovo e il Cusna», cioè la frazione del reggiano Ca' de' Caroli. L'analisi letteraria del componimento sarà affrontata nel capitolo dedicato a *Diceria dell'untore*.

greche: «v'è il caporale straniero, con una pallottola nell'addome, che mi portarono in stanza a Scandiano, non essendovi altri letti vacanti, e volle una sigaretta, e mi parlò, mi parlò chissà di che, nel suo dialetto astruso di bassa o alta Sassonia...»⁴⁴. Il riferimento si trova anche nell'ultimo capitolo del romanzo, quando il protagonista rievoca le tante morti cui ha assistito fra cui, appunto, quella del tedesco: «hai visto morire un soldato tedesco, colpito al ventre in un lettino adiacente al tuo. Gli hai offerto l'ultima sigaretta, impastata con le dita»⁴⁵. Un episodio assente nella minuta rispetto all'articolo del '95 è quello riguardante l'incontro con il «finto malato» Renzo Bonazzi all'ospedale di Scandiano. Dopo aver letto *Diceria dell'untore*, Bonazzi scrive a Bufalino per chiedergli se fosse proprio lui il ragazzo del sanatorio, come si legge nella risposta dello scrittore pubblicata da Bonazzi nell'articolo *Inverno 1944: incontro con Bufalino*:

Sì, sono io. E il ragazzo [Bonazzi] che mi ascoltava è vestito nella mia memoria d'un abito marrone, e, s'è nascosto in ospedale non per malattia, ma perché cercato dalle brigate nere. Vero è, tuttavia, che dopo la liberazione io scesi giù in Sicilia in un sanatorio tra Monreale e Palermo, presso un luogo detto La Rossa. Di questo luogo parla il mio libro, e non della Rocca di Scandiano. Ma ricordi – tanti – del mio soggiorno emiliano sono passati in quelle pagine⁴⁶.

Dalle parole di Bufalino si evince il tentativo di occultare alcuni riferimenti espliciti al periodo reggiano presenti nel romanzo d'esordio, che Bonazzi aveva colto prontamente. La località in cui si trova il sanatorio palermitano di *Diceria dell'untore*, e dove Bufalino fu ricoverato dal gennaio al giugno del '46, infatti, non si chiama «La Rossa», bensì Rocca Mezzomonreale; tuttavia Bufalino evoca una località di fantasia⁴⁷ pur di non ammettere che, con molta probabilità, durante la redazione del romanzo egli si riferiva alla Rocca di Scandiano, e più precisamente al palazzo Rocca dei Boiardo (dimora in cui nacque il poeta Matteo Maria Boiardo), distante solo pochi metri dal sanatorio di Scandiano dove Bufalino fu ricoverato dalla fine del 1944 agli inizi del 1946. Nel romanzo, infatti, Bufalino identifica il sanatorio con il nome di «Rocca» riferendosi all'edificio che lo ospita, e non alla località

⁴⁴ *Calende greche*, p. 85.

⁴⁵ Ivi, p. 184.

⁴⁶ R. Bonazzi, *Inverno 1944: incontro con Bufalino...*, cit., p. 9.

⁴⁷ Il nome Mezzomonreale è lo stesso riportato nell'indirizzo presente sulla lettera del giugno '46 inviata da Giovanna Poli, amica incontrata a Reggio Emilia nonché staffetta partigiana, a Bufalino durante il ricovero all'ospedale «Ingrassia» di Palermo (Comiso FB, segn. 3637). La località che Bufalino chiama «La Rossa», infatti, è assente dalle mappe del luogo poiché inesistente, come le persone di Palermo cui ho chiesto chiarimenti in merito, hanno confermato.

in cui esso si trova: «Era veramente divenuto un gioco, alla Rocca, volere o disvolere morire, in quell'estate del quarantasei, nella camera sette bis [...]»⁴⁸.

Non solo, Bonazzi individua nei personaggi del romanzo alcune delle persone incontrate a Reggio, o nel sanatorio di Scandiano: Bufalino non nasconde in *Diceria dell'untore* la presenza di ricordi e persone legate ai giorni trascorsi in Emilia, in cui «non mancano echi della sua precedente esperienza reggiana»⁴⁹. Nello stesso paragrafo, a mo' di consuntivo, traccia un bilancio del suo «1944, *Annus terribilis*» in cui riprende lo schema e in parte lo stile utilizzato nella minuta, soprattutto nel ricorso all'anafora che conferisce ritmo al discorso e dà risalto, attraverso la ripetizione del verbo, alla tragicità del suo «apprendistato di morte»:

Un'esperienza che mi segnò profondamente, nel fisico e nel morale. Appresi nel giro di due anni innanzi tutto l'esistenza della morte (i ventenni, si sa, alla morte non credono, si considerano immortali); appresi l'insensatezza delle guerre, il valore della solidarietà umana al di là delle barriere di lingua e di costume; appresi certi sentimenti estremi, che mai pensavo dovessero essermi familiari: la fame, la paura⁵⁰.

Come mostra il confronto fra i due articoli (di Bufalino e di Bonazzi) e la minuta dell'intervista a Sciascia redatta un quindicennio prima della pubblicazione *Un siciliano a Reggio*, nel romanzo d'esordio confluiscono volti, luoghi, ricordi della tragica esperienza bellica vissuta dal giovane Bufalino che, probabilmente, attinse maggiormente alla memoria del soggiorno in Emilia, che non a quella del periodo trascorso nel sanatorio di Palermo. Molti dei personaggi che popolano la Rocca, come mostrano questi esempi e come approfondiremo nel corso della tesi, sono la trasposizione narrativa di amici, conterranei, conoscenti morti in guerra e non per la tisi come nella finzione del romanzo.

⁴⁸ Ma si legga anche: «Frattanto la Rocca s'andava spegnendo, un rettangolo dopo l'altro; già erano buie le finestre del padiglione femminile [...]. Infine il sanatorio sprofondava nella tenebra come in una coltre di pace; vecchia tartana in disarmo sul dosso del monte, oscillava piano, in un sonno rotto da scoppi rauchi che da una corsia all'altra, da una branda all'altra, si rispondevano fraternamente: latrati di cani amici nella paura della campagna; marcia funebre di paese per tube del giudizio ingorgate da un escreato gigante» (cfr. *Diceria dell'untore*, p. 10 nel testo e p. 18).

⁴⁹ G. Bufalino, *Un siciliano a Reggio*, cit., p. 124.

⁵⁰ Ivi, pp. 124-125.

I.3 Un secondo apprendistato: il «marasma nervoso» del '56

Bufalino riprende i motivi tematici della seconda carta e li riformula in quella successiva, anch'essa inedita. In questa sintesi, lo scrittore inverte l'ordine degli argomenti rispetto al testo precedente avviando il racconto dalla formazione intellettuale («Imparai l'Europa, il Novecento»). Sebbene egli non nasconda il sentimento di orrore e di paura suscitato in lui dalla guerra, stavolta la rievocazione serve a giustificare il sentimento di distacco e di diffidenza nei confronti della politica e dell'impegno, e non a testimoniare il precoce contatto con la morte:

La guerra cambiò tutto, con provvidenziali frustate. Imparai l'Europa, il Novecento. Maturai di colpo, mi misurai col senso della vita e della storia, imparai il sentimento della morte. Da una malattia, e da altre vicissitudini e esperienze di distruzione e di orrore emersi con un grumo di sentimenti negativi, fra cui forse predomina lo spavento. Forse io ho cominciato ad avere paura il giorno in cui scoppiò la guerra e non ho più smesso: paura di essere solo contro una coalizione di lucidissimi mentecatti. Da allora mi sopravvive una sfiducia verso ogni impegno, con una predilezione per il fodero, la guaina protettiva, la specola da cui spiare la vita degli altri, partecipandovi solo di straforo e con una riserva nascosta, paralizzato sempre dall'incapacità di scegliere fra farabutti che non vogliono cambiare niente e imbecilli che vogliono cambiare tutto⁵¹.

Nel passo Bufalino si riallaccia all'esperienza della guerra per giustificare la distanza fra la sua opera e quella apertamente *engagée* del suo illustre intervistatore Leonardo Sciascia⁵², descrivendosi come un semplice spettatore degli eventi. La sfiducia cui fa riferimento si concretizza in una condizione di volontario isolamento e di lucido distacco che gli garantisce da un lato la distanza necessaria a “farsi scrittore”, dall'altro la “sopravvivenza” attraverso la scrittura che assume il valore terapeutico di medicina:

In questa quarantena lunghissima scrivere è stato un modo di sopravvivere. Convinto (deve averlo detto Brancati) d'essere un cerino acceso fra due bui, e che la vita dura quanto un cerino, scrivere è stato per me un'azione di guerriglia contro la solitudine. Come Venerdi per

⁵¹ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 4r, 19 ndc. Lo stesso concetto è ribadito da un aforisma del *Malpensante. Lunario dell'anno che fu* (1987): «Fra imbecilli che vogliono cambiare tutto e mascalzoni che non vogliono cambiare niente, com'è difficile scegliere!» (p. 1035). «Mentecatti» è la variante soprascritta su «pazzi»; la caduta dell'ossimoro «lucidissimi pazzi» indica chiaramente la direttrice correttoria operata dallo scrittore, che opta per uno stile e un tono più sobri rispetto a quello “alto” confacente alla sua prosa.

⁵² Questo è un punto sul quale si è soffermato più volte, giustamente, Nunzio Zago che ha da sempre riconosciuto all'opera di Bufalino un valore civile e politico implicitamente espresso nella sua strenua difesa della letteratura e, in generale, della cultura umanistica (cfr. N. Zago, *Preambolo in Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, cit., pp. 13-15).

Robinson, il mio libro [*Diceria dell'untore*] è stato per me un compagno, un servo, un complice...⁵³

Dalla precedente ricostruzione storica Bufalino passa, in questo nuovo paragrafo, alla confessione dei motivi che lo avvicinarono alla scrittura, e questo spiega perché nella versione definitiva questa parte verrà integralmente cassata. Bufalino usa il termine medico di «quarantena» per riferirsi al suo isolamento che, a ben vedere, è pertinente alla condizione di (auto)esclusione sociale che caratterizzò il dopoguerra: egli infatti, non vuole ostentare il disagio del poeta *maudit*, volutamente avulso dalla società, ma fa riferimento alla conseguenza che la tubercolosi ebbe sulla sua vita. L'isolamento era dovuto alla paura «fra i vivi» di un possibile contagio:

Dopo la guarigione, ebbi problemi immediati: di sopravvivenza, di salute. Una ricaduta appariva possibile, rientrare fra i vivi non era facile. Furono anni di lezioni private, di concorsi, di supplenze in paesini lontani, raggiunti con malinconiche corriere antelucane. Infine vinsi un concorso, cominciai a insegnare regolarmente in un magistrale di ragazze belle e silenziose vestite di grembiuli neri. Io mi sentivo un segnato, ma anche un privilegiato: l'unico, fra tanti convinti d'essere macchine fatte per vivere, che sapesse d'esser programmato al niente, allo zero finale. Tutti, in quegli anni, parevano credersi immortali, e a volte avevo voglia di disingannarli, di dirgli una parola all'orecchio. Scrivevo poesie, frattanto, ma per nessun altro che me. A poco a poco, fra il '47 e il '55, recuperai una socialità, ebbi amici, amori, una vita di relazioni. Viaggiai anche un poco. Alla vita pubblica partecipai solo in occasione di una battaglia contro l'amministrazione monarchica, e col solo apporto di un po' di invettive in versi: un modo di stare insieme con qualcuno, di avere dei complici per un po'.

Già però mi sentivo uno spartano a Sibari, delle speranze del dopoguerra nessuna mi parlava abbastanza, in un mondo di arrivisti decisi di non partire⁵⁴.

⁵³ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 4r, 19 ndc. Questa concezione del destino dell'uomo, ripresa da Vitaliano Brancati, sarà rielaborata nella «Nota di lavoro» del romanzo *Diceria dell'untore*, e poi pubblicata in *Museo d'ombre* (1982) «Si sa qual è sulla terra la condizione dell'uomo: bruciare un attimo e spegnersi, fiammifero tra due bui» (p. 203).

⁵⁴ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 5r nda, 19 ndc. La frase «In un mondo di arrivisti buona regola è non partire», la ritroveremo fra gli aforismi de *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu* (p. 1043). La metafora dello «spartano a Sibari», invece, verrà riutilizzata dallo scrittore in un'altra intervista, concessa a Irene Bignardi e apparsa su «Repubblica» il 2 aprile 1990 con il titolo, appunto, di *Bufalino fra Sparta e Sibari*. In questo caso egli la usa proprio per spiegare la funzione della figura retorica nelle sue opere: «Le metafore, nelle mie pagine, assolvono a quello che è il loro preciso compito: restringere il campo, comunicare con il minimo di mezzi possibili il massimo del significato. Cerco di accoppiare avarizia e prodigalità, di gemellare Sparta e Sibari, di fondere retorica e pietà, artificio e strazio». Ritroviamo la metafora dello spartano a Sibari nell'introduzione al *Dizionario dei personaggi di romanzo*, apparso l'anno successivo all'intervista, nel 1982. Lo scrittore se ne serve per giustificare la scelta di proporre i soli eroi romanzeschi, e non quelli epici o teatrali: «Che dire poi dell'altro abuso di circoscrivere la nostra scelta alla sola romanzeria, ignorando lo scambio e i contagi senza fine coi vicini universi dell'epos e del teatro? Ma aggregarsi Prometeo, Faust, Don Giovanni, Antigone ecc. avrebbe comportato ambizioni e spazi più vasti, e una condizione più propizia alla nostra, di spartani in viaggio fra le tentazioni di Sibari» (cfr. G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, 1982, nota 5 p. 4).

A differenza dello stile sobrio con cui ricorda il periodo della guerra, Bufalino ripercorre gli anni successivi utilizzando alcune figure ricorrenti nel suo stile, come l'analogia e la similitudine, in una scrittura che raggiunge, nell'ultima frase, la forma dell'aforisma. La ricercatezza formale è più vicina allo «scrittore di professione», piuttosto che all'uomo testimone dei fatti, come nella carta precedente. Se il paragrafo della guerra e della malattia rievoca gli eventi pubblicati quindici anni dopo in *Un siciliano a Reggio*, in questo brano Bufalino anticipa quelli che saranno i temi del secondo romanzo *Argo il cieco* (1984) – la scrittura come medicina, la confessione come menzogna, la memoria quale mezzo per ripercorrere il passato e reinventarlo – che, a questa altezza cronologica, era sicuramente allo stadio di abbozzo, se non in parte già composto. In *Argo il cieco*, infatti, si ritroveranno sia l'esperienza autobiografica dei primi anni di insegnamento a Modica, evocata nel brano della minuta, sia la condizione di estraniamento patita dallo scrittore, espressa dal protagonista quasi con le stesse parole del suo autore:

Avvertivo (era una delle prime volte, più tardi ci avrei fatto l'abitudine) un bizzarro sapore d'inesistenza: in me, negli altri, nel pulsare comico di vitamorte in quell'istante e in quel luogo. Come già nella cava, ogni fiore e frutto cresceva sul niente. Erano miliardi – miliardi di miliardi – le cellule nostre in marcia verso lo sfacelo finale, la cinerea perfezione del niente. [...] Cos'altro ci voleva per dedurne che io stesso, il mio stesso incredibile io, fossi, fosse, soltanto un travestito non essere? «Io inesisto» mi dissi⁵⁵.

Il nesso tra vita e letteratura, tra esistenza e scrittura, sembra farsi man mano più stringente, al punto da diventare il motivo centrale del romanzo attraverso l'espedito del rispecchiamento autore-narratore. Bufalino elimina questa lunga porzione di testo dalla versione definitiva dell'intervista a Sciascia; il motivo potrebbe essere, come nella pagina del soggiorno reggiano, la volontà di mantenere il riserbo sulle proprie memorie private e sulle chiavi esegetiche che il nesso fra vita e finzione avrebbe indubbiamente rivelato: sebbene la minuta risalga ai primi mesi del 1981, egli aveva verosimilmente pianificato di sviluppare ulteriormente l'abbozzo del romanzo. *Argo il cieco* racconta la vicenda dell'amore non corrisposto di un giovane professore nella Modica del dopoguerra, siamo nel '51. La narrazione è chiusa entro un racconto, i capitoli intitolati «bis», ovvero il monologo dello stesso professore che, ormai invecchiato e disilluso, si rivolge al lettore interrompendo, con lunghe digressioni, le memorie di gioventù. Il vecchio Gesualdo, *alter ego* dell'autore,

⁵⁵ *Argo il cieco*, pp. 357-358.

scrive una sorta di diario per ricavare dal ricordo giovanile un illusorio e momentaneo sollievo alla sua condizione di malato di nervi. Anche in questo caso, come in quello appena visto di *Diceria dell'untore*, le consonanze fra vita e letteratura sono evidenti e Bufalino stesso, dopo la notorietà, vi farà più volte, ironicamente, riferimento. Il testo che prosegue con la confessione di una malattia nervosa da lui patita nel 1956 (il precedente passo, infatti si riferisce al '55):

Sopravvenne una nevrosi, insonnie da morire. Capii ch'ero a un bivio fra la stupidità e la catastrofe, e scelsi secondo natura. Da allora rinunciai a scrivere, tradussi solo un poco, postillai, organizzai le cose degli altri, contento di non vivere, di assistere solamente. Mi affezionai all'aria della segregazione, mi ripetevo una frase di Kafka [Il processo]: "Come potrei vivere in un'aria che non sia quella del carcere?"; un'altra di Jacques Rivière, mi piaceva: "Soffro di una perversione, non amo la felicità".

Il malessere si attenuò, cessò, recuperai le soddisfazioni minori della provincia, le abitudini semplici, le passeggiate, i balli, le villeggiature...⁵⁶

Nel testo Bufalino spiega la sua condizione psicologica associandola a quella di Josef K, protagonista del romanzo kafkiano, e a quella descritta dal francese Rivière; applica cioè un filtro letterario per confessarsi, facendo propri i sentimenti dei personaggi citati. Questo passaggio è fondamentale nell'economia della nostra argomentazione, poiché il graduale avvicinamento all'esempio letterario, che si spinge sino a sovrapporre la sua figura a quella di alcuni personaggi romanzeschi, sarà una costante della sua narrativa, indissolubilmente legata alla sua immagine pubblica di scrittore, e strettamente connessa all'iperletterarietà della sua opera, intessuta com'è di (talora) inestricabili rimandi intertestuali e (cripto) citazioni. Non è un caso se lo scrittore parlerà della sua nevrosi in due contesti letterari e, come nel caso del biennio 1943-1945, mai nelle interviste: il primo nelle *Ragioni del traduttore*, introduzione alla traduzione dei *Fiori del male* del 1983, il secondo in due aforismi del *Malpensante. Lunario dell'anno che fu* (1987).

Nella nota in cui Bufalino esplica le *Ragioni del traduttore*, cioè giustifica alcune scelte editoriali, come l'edizione di riferimento per la traduzione, riconduce la genesi dei *Fleurs du mal* proprio alla sua nevrosi:

⁵⁶ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 4r, 5 nda; 19 ndc. Il passo di Jacques Rivière «Pur de tout vice, j'étais pourtant affligé d'une perversité d'ordre psychologique... Je n'aimais point le bonheur» è tratto dal romanzo *Aimée* (qui citiamo dall'edizione Paris, Gallimard, 1993, p. 24).

Vent'anni più tardi [rispetto al '36, cioè al primo adolescenziale tentativo di traduzione] vittima di un marasma nervoso [...] m'applicai a volgere, stavolta dalla lingua sua nella mia, il mio solito poeta [...]. Così nacque questa mia versione: un po' come placebo, un po' per una fiducia nella prosodia come architettura simbolica e salvifica dell'universo»⁵⁷.

È estremamente significativo che lo scrittore si confessi attraverso l'introduzione ai componimenti di Baudelaire e legghi indissolubilmente le ragioni esistenziali alla pratica scrittoria: questo passo dell'introduzione è molto più di un ragguaglio sull'autore tradotto, è un vero e proprio svelamento di sé, e del significato che la scrittura riveste nella sua vita, di medicina, di salvezza. Attraverso la sovrapposizione poeta-traduttore, Bufalino fa propri i sentimenti baudelariani trovando nella traduzione il canale privilegiato per confessarsi, parla per interposta persona: è significativo, infatti, che lo svelamento di sé non avvenga in un'opera di cui egli è l'autore, ma nell'introduzione ai componimenti del «suo poeta» e che non si rivolga tanto ai suoi lettori, quanto ai lettori di Baudelaire.

Quanto al secondo contesto, Bufalino riprende l'evento biografico e lo trasforma, definitivamente, in letteratura: in due aforismi pubblicati nella sua raccolta *Il malpensante* ironicamente scrive: «Nella mia vita tre momenti di alta pedagogia: a 24 anni ho imparato la morte [1944]; a 32 l'amore [1952]; a 36 [1956] il crack-up (da questo la stupidità mi salvò)» e, di nuovo, nel «1956. Dovetti scegliere fra morte e stupidità. Sopravvissi»⁵⁸. L'assimilazione della vita alla letteratura può dirsi completata: Bufalino racconta ai suoi lettori i momenti di «alta pedagogia», fra cui l'«*Annus terribilis*», il 1944, attraverso il travestimento letterario. Il lettore, infatti, non sa se sta leggendo una delle tante criptocitazioni dell'autore, oppure se questi sia un attendibile o inattendibile testimone di sé. Bufalino, pertanto, gioca con le interpretazioni possibili per confessarsi e allo stesso tempo nascondersi o negarsi. Questa sarà un elemento ricorrente in tutta la sua opera, nonché della strategia di costruzione dell'immagine pubblica del “personaggio” Bufalino.

⁵⁷ Cfr. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, (a cura di) G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983, p. 31. La prima traduzione di 33 componimenti scelti dai *Fiori del male* era appesa l'anno precedente, il 1982: Ch. Baudelaire, *Trentatré Fiori del male*, tradotti da G. Bufalino (con 3 acqueforti di A. Manfredi), Reggio Emilia, Prandi, 1982.

⁵⁸ *Il malpensante*, pp. 1086 e 1067.

I.4 Dall'anonimato alla notorietà: la scrittura e la pubblicazione

Nella lettera inviata per concordare i temi da affrontare nell'intervista, Sciascia suggerisce a Bufalino di ripercorrere le tappe del suo apprendistato scrittoria nonché il suo rapporto con la pubblicazione⁵⁹.

La lettura dei brani successivi mostra come Bufalino, già a questa altezza cronologica, avesse piena consapevolezza del suo essere scrittore, aveva maturato una poetica e una concezione dell'opera letteraria che, poi, avrebbe ribadito durante la sua ventennale carriera e che si sarebbe concretizzata nei testi pubblicati dopo il 1981. In uno dei brani redatti per l'intervista, infatti, lo scrittore anticipa il motivo dominante dell'ultimo (meta) romanzo apparso quindici anni dopo, *Tommaso e il fotografo cieco*: l'opera d'arte come *opus infinitum*. Tale maturità letteraria era il frutto di un costante esercizio letterario coltivato per un quarantennio e di un percorso personale e intellettuale contraddistinto da due tappe importanti, la guerra e la tubercolosi, e l'esaurimento nervoso del '56. Se la prima coincise con la scoperta del Novecento letterario, la seconda aveva sollecitato un ripensamento della sua poetica di cui questi "scampoli" d'intervista offrono l'esito ormai maturo.

Lo scrittore, con grande umiltà, tace la quantità delle opere e degli abbozzi custoditi nei suoi cassette, e parla della sua attività di critico d'arte riferendosi al volume di fotografie pubblicato per i tipi Sellerio nel 1978, *Comiso ieri*:

Nei lunghi anni in cui ho insegnato, mi sono limitato a una saltuaria attività di critico d'arte, censurando la mia perplessa vocazione di scrittore o consegnandola a un profondo cassetto. Anche perché convinto che l'unico piacere e dovere di chi si esercita a creare, a comunicare con Dio, sia la correzione ininterrotta, il palinsesto perpetuo che solo la morte può cancellare. Questo anzi è a parer mio il senso autentico dell'opera aperta. La quale, checché se ne dica, si richiude inevitabilmente nell'atto maledetto ed esibito della stampa; gesto sempre imperfetto e pubblicitario. Al quale mi sono indotto ora con riluttanza per le ragioni di umana arrendevolezza e viltà, ma soprattutto per la forza, la grazia e la fantasia di cui ha dato prova Elvira Sellerio nel chiedermelo⁶⁰.

⁵⁹ È il quarto degli undici punti indicati da Sciascia, ed evidenziati nella lettera con un trattino nel margine sinistro: «Che cosa ha pubblicato. Che importanza ha avuto il pubblicare (o il non pubblicare)». A differenza delle carte precedenti, il testo relativo a questo argomento, come quelli che seguiranno, è stato dattiloscritto e poi ritagliato da Bufalino in lacerti; la rispondenza con i temi suggeriti da Sciascia, tuttavia, conferma l'appartenenza di questi "scampoli" alla versione integrale preparata per l'intervista. Comiso FB, segn. 1135.

⁶⁰ Si tratta di un lacerto dattiloscritto non catalogato ma conservato nella cartella «Interviste» in Comiso FB, MGB XVI (3).

Bufalino rovescia del tutto le priorità da lui assegnate all'attività scrittoria relegando in secondo piano quella (primaria) di romanziere e considerandola addirittura subalterna a quella di critico d'arte, per la verità rimasta marginale prima e dopo l'esordio letterario.

Per Bufalino l'atto dello scrivere si configura come un dialogo fra l'autore e Dio, o come un gesto paragonabile a quello della Creazione divina: nel momento in cui l'autore nomina le cose, e le inserisce in un discorso, le crea. Questo concetto è stato esplicitato da Bufalino in più occasioni ma, per attenerci agli anni immediatamente successivi all'esordio, già nel 1981 ebbe a dichiarare che «Marta, la protagonista [di *Diceria dell'untore*] l'ho uccisa veramente, [...] mi basterebbe andare di là, come una specie di dio, togliere la pagina della morte e correggerla, per farla resuscitare»⁶¹. In queste parole egli riassume il significato di ciò che lui chiama, all'interno dello stesso romanzo, «il miracolo del bis, il bellissimo Riessere», riferendosi alla capacità miracolosa della scrittura di consentire agli eventi di ricrearsi e alle persone di rivivere cambiandone le sorti. Il «bellissimo Riessere» è il significato più profondo di *Diceria dell'untore*, poiché Bufalino, e con esso il narratore-protagonista, fa rivivere (o come Dio, resuscita) le persone care incontrate in guerra o nel sanatorio, e poi decedute. Questo concetto è strettamente legato anche alla sua personale concezione di «opera aperta»: in questo contesto, infatti, Bufalino non rinvia tanto alla «semiosi illimitata» teorizzata da Umberto Eco, e cioè ai diversi gradi di lettura di un testo, potenzialmente passibile di molteplici livelli di interpretazione, quanto alla scrittura infinita intesa come costruzione stratificata («un palinsesto»), la cui fine coincide con la morte dell'autore. In un altro lacerto, sul quale Bufalino approfondisce ulteriormente tale concetto, si legge:

Ancora: io ho sempre sognato l'opus toujours recommencé, plurimo di varianti compresenti (come il mare, appunto), sottratto alle fatali perentorietà della stampa, alla maledizione del ne varietur; l'opus infinitum che si raggeli solo con la morte dell'autore. Se chi scrive è, mi dicevo, l'amanuense dell'universo, la sua scrittura sia inesauribile e ininterrotta come la creazione medesima...⁶²

Scrittura come atto divino, come creazione ininterrotta, come il moto eterno del mare descritto nel quarto verso del *Cimitero marino* di Valery, «la mer, la mer toujours recommencée». Lo stesso verso su cui si esercita il protagonista dell'ultimo romanzo, *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), nell'impossibile tentativo di tradurlo:

⁶¹ R. Salemi, *Che noia il successo, spero solo che passi*, «Il giornale del Sud», 16 settembre 1981.

⁶² Lacerto dattiloscritto non catalogato, conservato nella cartella «Interviste» in Comiso FB, MGB XVI (3)

Più sedative le ore che dedico al mio annoso desiderio di tradurre il Cimitero marino tela di Penelope che faccio e disfaccio con una delizia mai stanca accanito per ore sulle varianti d'un solo verso senza decidermi d'escluderne una sola: Mare che ognora sei uno e diverso // Mare, che non ti sazi di rinascere // O tu che sempre rinnovelli mare // Mare che ad ora ad ora ricominci // Tu che rinasci ad ogni istante, mare // O mare, infaticabilmente nuovo // Mare che in ogni flutto ti rinvigini // Mare, perpetuo moto, eterno inizio // Mare, principio eterno, eterna fine // Mare, incessante, pullulante palpito // La mer, la mer, toujours recommencée⁶³.

Bufalino, ricorrendo al verso di Valery per spiegare la sua concezione di «opera aperta», una creazione infinita costituita da innumerevoli varianti alternative tutte ritenute valide dall'autore, anticipa di un quindicennio il concetto centrale del suo ultimo romanzo, quello dell'*opus infinitum*, e della sua struttura, un'opera palindromo, che ricomincia laddove era finita, «*toujours recommencée*» appunto. Già nel 1981 Bufalino era pervenuto a una concezione poetica matura, consolidata durante il suo lungo apprendistato segreto, e che caratterizzerà le opere successive. Questo brano dell'intervista, inoltre, rende ancor più manifesto il binomio tra vita e letteratura sin qui analizzato: Bufalino traspone nei suoi personaggi non solo alcune esperienze personali, desunte dalla propria biografia, ma anche la sua concezione dell'arte e, in particolare, della scrittura.

La pubblicazione, pertanto, corrisponderebbe alla morte dell'opera, il cui assassinio è compiuto dal suo stesso autore per vigliaccheria e per vanità. Questa è la ragione addotta dallo scrittore per giustificare la tardiva apparizione di *Diceria dell'untore* nelle librerie; nel passo successivo, intitolato «Pubblicare, non pubblicare», tuttavia egli ne evoca altre:

Questo è un nodo grosso, vediamo se riesco a capirmi.

Parto da un punto fermo: che vi siano scritture morali che è un debito rendere pubbliche, nella speranza che servano a mutare una realtà o un pensiero. Non è il mio caso, temo, e allora perché esibirmi? Trovo equivoca la gloria, figurarsi il successo. Inoltre in quello che scrivo sospetto sempre l'abbandono a un'operazione di bassa lussuria, una sorta di interminabile, falsificato pettegolezzo su di me, da destinare dunque a un uso strettamente privato.

Discorsi da ridere, lo ammetto, presunzioni messe avanti per difendermi dal confessare una rara vigliaccheria: di patire la pubblicità come fosse un *redde rationem*, una gogna, un sentirsi nudi e umiliati di fronte a una vestita commissione medica di leva. Chiamo questo la mia sindrome di Wakefield, dal nome di quel personaggio di Hawthorne che uscì un mattino e andò ad abitare vent'anni in incognito davanti a casa sua, guardandola da fuori, spia invisibile e, suppongo, felice⁶⁴.

⁶³ *Tommaso e il fotografo cieco*, p. 445.

⁶⁴ Si tratta di due lacerti dattiloscritti incollati l'uno all'altro con nastro adesivo, non catalogati ma conservati nella cartella «Interviste» in Comiso FB, MGB XVI (3)

La sindrome di Wakefield, evocata anche nella versione licenziata dell'intervista, rinvia nuovamente all'identificazione di Bufalino nel personaggio di un romanzo che, uscendo fuori dalla propria vita, ne osserva da spettatore lo svolgimento. A ben vedere, egli aveva già alluso a questo atteggiamento nel paragrafo dedicato al dopoguerra, in cui confessava le conseguenze della paura provata in battaglia e che lo avevano indotto ad assumere un atteggiamento di distacco, prediligendo «la specola da cui spiare la vita degli altri, partecipandovi solo di straforo e con una riserva nascosta». La condizione di isolamento garantita dall'anonimato è contrapposta alla gogna cui la notorietà lo avrebbe inevitabilmente sottoposto e, soprattutto, al pettegolezzo in cui si sarebbe trasformata la sua (sofferta) memoria privata. La ragione del “lungo silenzio” di Bufalino è riconducibile al tentativo di proteggere la memoria privata del passato, soprattutto quello legato agli eventi della guerra e del sanatorio; per questo motivo egli decise di falsificare i nomi delle persone incontrate a Reggio e di “trasferirle” nel sanatorio palermitano di *Diceria dell'untore*. La (tardiva) pubblicazione del romanzo, ambientato nell'immediato dopoguerra ma pubblicato al principio degli anni '80, è da ricondursi alla distanza con cui egli percepiva quella che definì la «glaciazione neorealista», l'estraneità della sua opera rispetto alle istanze letterarie del dopoguerra.

Un altro lacerto appartenente alla minuta dell'intervista, invece, conserva alcuni appunti, una sorta di lista vergata da Bufalino per sviluppare il discorso relativo al suo rapporto con la scrittura. La prima funzione attribuita alla scrittura è quella di terapia: «Scrivo per prescrizione medica // Scrivere, un analgesico // Scrivere, un'azione di guerriglia contro la solitudine // Scrivo per medicina e giocattolo»⁶⁵.

Egli confessa, fin dal 1981, il valore di medicina assegnato all'attività scrittoria che avrebbe caratterizzato i suoi personaggi, scrittori-pazienti, in particolar modo il protagonista di *Argo il cieco*, malato di nervi, e di *Tommaso e il fotografo cieco*, un giornalista (scrittore), esiliato in un seminterrato a Roma, spettatore volontario della vita e dei suoi eventi come il personaggio di Wakefield, con cui Bufalino si identificava. È interessante notare non soltanto la confessione, implicita nelle annotazioni, del ricorso alla scrittura per guarire i «fantasmi del passato» o il «marasma nervoso» del '56, ma soprattutto le ricadute interpretative che suggerisce: Bufalino, infatti, in entrambi i romanzi all'epoca ancora inediti, *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*, dà vita a due personaggi malati di nervi.

⁶⁵ Comiso FB, MGB XVI (3).

Durante la gestazione di *Diceria dell'untore*, probabilmente in una fase intermedia, Bufalino redasse un racconto-cornice, costituito da una serie di capitoli metanarrativi in cui il protagonista ripercorre, in occasione del ricovero in una clinica psichiatrica, la degenza nel sanatorio palermitano durante la giovinezza. Il titolo, su cui torneremo, era «Diario alla Rocca». I capitoli di *Diceria dell'untore*, pertanto, sarebbero stati inseriti nel «Diario alla Rocca», cioè nel memoriale del paziente malato di nervi. Bufalino, tuttavia, decise di separare il «Diario alla Rocca» da *Diceria dell'untore*, probabilmente per preservare l'originaria struttura del romanzo, e di riutilizzarlo per l'altro romanzo in corso di redazione, *Il guazzabuglio*. La struttura e la materia narrativa dell'inedito, infatti, ricalcano il progetto inizialmente pensato per *Diceria dell'untore*: Serafino, il protagonista malato di nervi, è ricoverato in una clinica psichiatrica e, su consiglio del medico, deve comporre a scopo terapeutico un memoriale; tuttavia, contravvenendo agli accordi presi con il dottore, scrive un racconto giallo da cui il titolo, *Il guazzabuglio*. Il romanzo di Serafino Lo Cicero, altro non è che una sorta di rebus contraddittorio e incompiuto, intessuto da una fitta rete di citazioni o pseudo-citazioni attraverso le quali il nevrotico protagonista si prende gioco del medico-lettore. Durante la redazione di *Diceria dell'untore* dunque, Bufalino aveva progettato un'opera ispirata al proprio «marasma nervoso» e la realizzerà poi con il *Guazzabuglio*, da lui definito, infatti, il «documento di una nevrosi». Anche in questo caso, come in quello della tubercolosi narrata in *Diceria dell'untore*, egli si racconta (sebbene, stavolta, in chiave volutamente ironica) trasponendo la sua biografia esistenziale nel *Guazzabuglio*. Il legame fra la biografia e l'ispirazione letteraria è, anche in questo caso, stringente: dichiarare infatti che la scrittura è il frutto di una «prescrizione medica», non solo costituisce una chiara allusione alla letteratura stessa (alla narrativa sveviana, in particolar modo, ma anche alla propria opera), ma rivela anche la funzione autoterapeutica che presiede all'atto della scrittura. Fra le altre ragioni riconducibili all'avvio dell'attività scrittorica, Bufalino ne dichiara altre altrettanto significative:

Talune ipotesi furono: la malattia, la guarigione (intesa come diserzione); il vivere, tout court; lo scrivere stesso, con l'arroganza che comporta di dire io e inventarsi in una comunità di quiete omologazioni⁶⁶.

Torna il motivo della malattia e della guarigione intesa come diserzione riferita, probabilmente, ai malati protagonisti della *Diceria*: in una fitta rete di rimandi a sé stesso e

⁶⁶ Lacerto dattiloscritto senza catalogazione, conservato in Comiso FB, MGB XVI (3), «Interviste».

alle sue opere, lo scrittore finisce per costruire una “biografia di carta”, uno svelamento letterario di sé narrato attraverso un gioco di specchi che riflette un’immagine di “secondo grado”, un’approssimazione a quella reale dell’uomo Bufalino.

La scoperta di queste informazioni biografiche, oltre a chiarire alcuni aspetti sul versante creativo, consente di riconoscere i meccanismi messi in atto dallo scrittore nella costruzione della sua immagine pubblica, sin dal suo primo ingresso nella società letteraria: eliminare le carte già preparate e dattiloscritte dal testo definitivo dell’intervista a Sciascia evidenzia la volontà dell’autore di mantenere il più assoluto riserbo sulla propria vita privata, o meglio, sugli eventi fondamentali che avevano presieduto alla sua maturazione personale: l’esperienza bellica, la malattia e il ricovero. Dal punto di vista strettamente narrativo, invece, nascondere le tracce del suo passato è un espediente che consente a Bufalino di occultare la presenza degli elementi biografici all’interno dei romanzi. Questo *escamotage* spiega in parte anche la decisione di restare a lungo uno scrittore segreto: considerare questi eventi come appartenenti alla propria memoria individuale, privata e probabilmente sofferta, anziché alla memoria collettiva, ha sicuramente influenzato la decisione di lasciare a lungo inedito il suo primo romanzo, nonché altre opere già interamente realizzate, come *Il guazzabuglio*, che da tali significativi eventi avevano tratto materia e nutrimento.

Il 1995, tuttavia, segna un cambiamento nella strategia del Bufalino “scrittore pubblico”: in quell’anno infatti, non solo appare l’articolo *Un siciliano a Reggio*, scritto probabilmente su invito della rivista «Ricerche Storiche», ma anche il carteggio con Angelo Romanò che risale agli anni della guerra e della malattia (1945-1950). Tale mutamento si giustifica con la distanza cronologica rispetto alla pubblicazione di *Diceria dell’untore* (1981): la chiave interpretativa del romanzo implicitamente contenuta nella ricostruzione del periodo reggiano, infatti, non fu colta dalla critica e, di conseguenza, confrontata con l’opera. Sul piano creativo, invece, questo atteggiamento coincide con la riorganizzazione, avviata nel 1993, della produzione precedente, come vedremo più avanti, e la decisione di pubblicare quanto rimasto nel cassetto sino a quel momento⁶⁷.

La ricostruzione degli eventi storici più significativi della formazione personale di Bufalino, in conclusione, è importante non soltanto per colmare alcune importanti lacune

⁶⁷ Per un’analisi approfondita del complesso rapporto di Bufalino con la scrittura e del lungo periodo di anonimato precedente all’esordio, sarà necessario ricorrere ad altre fonti prive (almeno in parte) di travestimento letterario, come le lettere inviate da Bufalino all’amico Marcello Venturoli dal 1979, di cui ci occuperemo nel terzo capitolo.

biografiche, volutamente lasciate dello stesso autore, ma anche per mostrare i legami con la sua opera e per le ricadute interpretative sulla sua produzione letteraria. Da sempre inscindibili dal profilo intellettuale, i documenti inediti presenti negli archivi bufaliniani, che l'autore ci ha tramandato, permettono oggi di isolare gli eventi biografici in seno alla compagine letteraria, e di analizzarli separatamente. Questo processo di rilettura dell'opera alla luce della biografia di Bufalino e dei suoi occultamenti e travestimenti non vuole, dunque, prescindere dalla formazione intellettuale, ma, al contrario, vuole restituire maggiore compattezza a tutti quegli elementi che influirono sul percorso personale e letterario di uno scrittore estremamente poliedrico come Bufalino.

1.5 La biografia intellettuale: un poeta moderno.

Bufalino dichiara nella minuta dell'intervista, e nella versione poi pubblicata, che il periodo trascorso nel sanatorio di Scandiano fu determinante per la sua formazione intellettuale, poiché entrò in contatto con la produzione letteraria del novecento attraverso la lettura dei libri del dottor Biancheri, messi in salvo dai bombardamenti nei locali del sanatorio. Alla malattia come rito di passaggio dalla giovinezza all'età adulta, lo scrittore accosta la maturità culturale e intellettuale, testimoniata dettagliatamente dalle lettere scritte ad Angelo Romanò sia durante che dopo il periodo bellico e raccolte nel *Carteggio di gioventù (1943-1950)*. Questo scambio epistolare è importante non solo perché è l'unico documento disponibile di quegli anni, ma anche perché consente di tracciare una mappa degli interessi culturali e dell'apprendistato letterario avviato proprio in quel periodo, che si concluse con le prime pubblicazioni sulle riviste milanesi «L'uomo» e «Democrazia», di cui lo stesso Romanò, insieme a Mario Apollonio, insegnante all'università di Milano, era stato un fondatore. In questo scambio epistolare si intrecciano le sofferenze patite dai due amici durante la guerra – lo stato di malattia e di precarietà in cui vive Bufalino, una tormentata relazione amorosa di Romanò – ma soprattutto emerge il confronto intellettuale fra i due, entrambi fervidi e accaniti lettori, che si confrontano sui rispettivi gusti letterari e si scambiano consigli di lettura, come ad esempio quello per il romanzo di un loro coetaneo, incontrato da Bufalino alla libreria Prandi di Reggio Emilia, Ezio Comparoni (poi, da scrittore, Silvio D'Arzo): «Ti consiglio un libro (autentico questo): D'Arzo – All'insegna del buon corsiero – Vallecchi. L'autore è un Reggiano, che conosco vagamente, il libro (sorta

di favola allusiva e falotica, in una calligrafia di gelo) notevole»⁶⁸. Sempre nella stessa lettera, Bufalino cita Melville, Stevenson, Landolfi, Cecchi, Joyce, Apollinaire, Saroyan, Hawthorne, Montale, che «legge e rilegge».

Dopo una formazione che «non varcava quasi mai le soglie dell'ottocento», Bufalino racconta il suo approdo alla cultura contemporanea, che lo affascina ed entusiasma al tempo stesso: «Leggo anch'io moltissimo», scrive da Scandiano il 6 luglio del 1944, «Guarda: Pusckin, Joyce, Stevenson, Hoffman, sono le mie letture recenti [...] deliro per le “Liaisons dangereuses” e poi Rilke, Block (conosci? È il più grande poeta sovietico), Apollinaire, e infine le Arringhe penali di Enrico Ferri e i romanzi gialli di Philo Vance! Poi prima di colazione straccamente traduco Mallarmé, o invento titoli dinanzi a quaderni bianchi»⁶⁹. Nonostante la malattia, il comisano legge e traduce non solo Mallarmé ma anche Baudelaire, «Io, adesso, sto lottando in uno sterile esercizio a rendere i *Fiori del Male* in versi italiani. E mi piacerebbe sapere da te come pensi e se pensi si debba perseguire un'equivalenza metrica (in tutti i casi ben elastica) per quegli alessandrini così compatti e definitivi (raro l'enjambement, e la cesura è la classica)»⁷⁰. L'esito di questo esercizio giovanile, come si è già più volte ricordato, saranno due tardive pubblicazioni dei *Fiori del male*, una prima traduzione di trentatré componimenti scelti, apparsi per i tipi Prandi nel 1982, e l'altra, completa, per Mondadori l'anno successivo⁷¹.

La lettera testimonia anche quella svolta letteraria e culturale cui fa riferimento lo scrittore nell'intervista a Sciascia (c. 2r, punto 5), poiché in essa Bufalino racconta a Romanò il trasferimento della biblioteca personale del dottor Biancheri, l'accesso a quei testi dapprima sconosciuti segna l'«avventura culturale più importante della sua vita»⁷²:

⁶⁸ Cfr. A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù*, cit., p. 44. Bufalino rievoca il giovane reggiano, scomparso precocemente, anche nell'articolo *Un siciliano a Reggio*: «Vi furono giorni meno infelici; quando in una libreria, forse da Prandi, conobbi fuggevolmente Silvio D'Arzo, di cui avevo letto il primo libro, edito da Vallecchi: *All'insegna del buon corsiero*». L'apprezzamento per l'opera di D'Arzo, inoltre, si manifesta anche attraverso alcuni richiami intertestuali espliciti, come nel romanzo *Calende greche* (1992), in cui Bufalino rimanda alle descrizioni tonali proprie della narrativa del reggiano, il quale associava spesso il colore viola ad alcune atmosfere per renderle irreali, o alla sfera emotiva dei personaggi: «e lo studente vi impara il colore della sua vita, un colore cremisi e viola, di cui s'addobba regalmente i pensieri» (*Calende greche*, cit., 644); «[il colore dei ricordi] Com'è? Blu, porpora o viola?» (Ivi, p. 699).

⁶⁹ A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù*, cit., p. 56.

⁷⁰ Ivi, p. 69.

⁷¹ Il materiale redazionale relativo alla traduzione è conservato in Comiso FB MGB. XII (2) e consta di due fascicoli rilegati e dattiloscritti solo sul recto, con rari interventi manoscritti. Dell'elaborazione e della fase genetica della traduzione parlerò dettagliatamente nel prossimo capitolo.

⁷² L. Galluzzo, *Bufalino esordiente scontroso*, «Il Piccolo», 13 settembre 1981. Il medico del sanatorio di Scandiano verrà ricordato dallo scrittore in più occasioni per la determinante influenza culturale che ebbe su

Perdonami, ma non saprò parlarti d'altro, ch  vorrei averti vicino ad assaporare insieme golosamente le legature color cenere come piacevano a Oscar Wilde, o verde-cavolo come dispiacevano a Rimbaud, e su cui indugio il pollice con un patimento carnale. Cos  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   poi il meno fruttuoso metodo, per Proust, – e ho tra le mani Gide e Valery e Apollinaire, e ritrovo miei vecchi amori: Samain, Jammes, Laforgue, Spiess, Corbi re⁷³.

Come accennato, il *Carteggio di giovent *   importante per la ricostruzione della vicenda editoriale, quindi anche elaborativa, delle prime poesie bufaliniane. Su invito dell'amico, infatti, lo scrittore gli invia alcuni componimenti per le due riviste milanesi, scritti proprio durante il periodo di degenza nei sanatori di Scandiano e di Palermo, dando cos  inizio a una feconda collaborazione, protrattasi fino ai primi anni '50. Sull' «Uomo» appaiono cinque componimenti: *Autunno a Gaiato* (6 aprile '46, n  31); *Due anniversari* (13 aprile '46, n  32); *Parole di Saulo, Vento di Roccia, Ed il tuo arco* (1 luglio '46, n  38); mentre «Democrazia» accoglie tre brevi racconti in prosa *Freddo in Sicilia* (30 novembre '47); *Viaggio sentimentale a Siracusa* (20 aprile '48); *Tempo di dimenticare* (19 settembre '48) e quattro poesie: *Paese; Verr  l'angelo ladro; O statura delusa; Borea alza la nube di fulgore* (11 gennaio '48).

Queste liriche costituiscono il nucleo pi  antico della raccolta pubblicata tardivamente, nel 1982, con il titolo di *Amaro miele*. I temi della malattia, della morte, del rapporto complesso con la religione accomunano questi primi componimenti e, proprio per la loro componente autobiografica, diventeranno poi i motivi dominanti di tutta la sua produzione letteraria. Per le prose, invece,   noto come *Freddo in Sicilia* e *Viaggio sentimentale a Siracusa* sarebbero confluiti nel romanzo *Diceria dell'untore* che alla fine del 1940   ancora un abbozzo:

Del mio racconto sono rimaste sei pagine scritte e molto vento nel cuore. I casi che invento, e gli uomini, non li amo, e ci sono ancora troppe parole da dimenticare. Certo se far  qualcosa, sarai il primo a saperlo, ma temo che non far  nulla ormai. Ho quasi trent'anni, tante immagini secche dentro, e una stanza fredda in un albergo⁷⁴.

di lui, come in *Cere Perse (La ragnatela incantata)*, pp. 1009-1013), in cui ne traccia il profilo: «il primario, il dottor Biancheri, uomo di buone lettere (che la terra gli sia leggera), mi aveva preso in simpatia e indugiava volentieri al mio capezzale, meno per chiedermi i sintomi che per zelo di intrattenermi, tra sentori di formalina, sullo stato presente e prossimo della letteratura e del mondo».

⁷³ A. Roman , G. Bufalino, *Carteggio di giovent *, cit., p.69.

⁷⁴ Ivi, p. 194.

La lettera, scritta a Romanò da Modica nel Natale del '50, sembra evocare anche il secondo romanzo bufaliniano, *Argo il cieco* (1984), che Bufalino ambienterà proprio nel '51 a Modica e, nella finzione letteraria, sarà scritto dal protagonista in una camera d'albergo con l'intento di ripercorrere, ormai vecchio, i ricordi della gioventù, dell'insegnamento, degli amori passati. In un altro passo della stessa lettera, infatti, Bufalino scrive a Romanò:

Sono tornato da Modica, dove insegno ancora, nella scuola dell'altr'anno. La mia vita s'affonda sempre più, ma senza dolore, in questa provincia di lune feudali e lente, di alte fanciulle che passano e spaventano tutta la strada. E se uno parla loro un momento, gli pare di morire, come in uno stilnovo⁷⁵.

Siamo ormai nel dopoguerra, Bufalino si era laureato a Palermo con una tesi in archeologia nel marzo del '47, appena un mese dopo aver lasciato il sanatorio. Le sue letture si concentrano, in quegli anni, prevalentemente sulla materia della tesi come risulta dai registri della biblioteca Stanganelli riferibili al biennio 1947-49 cui affianca testi di storia e storia dell'arte. Per tutto il decennio successivo Bufalino continuò a coltivare la sua passione per il Novecento e per la letteratura contemporanea, maturata ai tempi del sanatorio: rilegge Proust, invertendo nuovamente l'ordine dei volumi della *Recherche*, e altri scrittori francesi quali Gide, Colette, Jean Giono, ma anche gli americani come Francis Scott Fitzgerald, Faulkner, Sherwood Anderson e, soprattutto, Nathaniel Hawthorne, uno degli autori più citati nelle sue opere e nelle interviste, come in quella a Sciascia, in cui Bufalino si identificava con il personaggio di Wakefield. Quanto alla poesia, approfondisce la conoscenza sia di quella italiana che di quella straniera, prediligendo le antologie alle singole raccolte. Importante è la presenza, nello spoglio dei prestiti e delle edizioni da lui possedute, dei saggi critici e delle monografie firmate dagli studiosi più importanti: Luciano Anceschi per la poesia italiana, Carlo Bo per quella francese, Oreste Macrì per quella spagnola; Flora, Fubini, Binni, Russo per la narrativa contemporanea italiana, sulla quale si tiene costantemente aggiornato leggendo i testi a ridosso della loro uscita nelle librerie⁷⁶: il *Diario in pubblico* di Vittorini (1957, 1959), i *Racconti* di Calvino (1958, 1960), *Ragazzi di vita e Una vita violenta* di Pasolini (1955, 1957 e 1959, 1959), *Diario notturno* di Flaiano (1956, 1959) e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda (1957, 1960). Nella sua biblioteca personale, inoltre, figurano le collezioni di dizionari e i repertori della letteratura

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ La prima data riportata fra parentesi è riferita alla prima edizione del libro, la seconda è la data di registrazione del prestito.

contemporanea, a conferma dell'effettiva volontà di recuperare il ritardo culturale precedente alla guerra. Il suo catalogo si arricchisce, nel quindicennio 1950-1965, della raccolta in lingua francese *Littérature du vingtième siècle* a cura di André Rousseau, in sei volumi, stampati fra il '52 e il '57; del *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, stampato a Milano, tra il '55 e il '57, e del *Dizionario universale della letteratura contemporanea* Mondadori in cinque volumi, edito fra il '59 e il '63. A queste collezioni affianca quelle dedicate alla storia della critica, fra cui spiccano i quattro volumi dell'*Antologia della critica italiana* diretta da Mario Fubini ed Ettore Bonora e i tre volumi dell'*Antologia della critica* diretta da Luigi Russo stampati a Messina fra il 1958 e il 1967. Il lasso di tempo intercorso fra l'uscita dei romanzi e il momento in cui vengono presi in prestito da Bufalino alla Biblioteca non supera i due anni: considerando la posizione periferica di Comiso, i tempi di aggiornamento del catalogo e di acquisizione delle opere, si può ritenere che lo scrittore si tenesse informato sulle novità letterarie. A un riscontro con le edizioni da lui possedute si evince che, successivamente al prestito e alla lettura, egli acquistasse poi i volumi per la sua biblioteca personale; tutti quelli appena citati figurano, infatti, nel suo catalogo personale, eccezion fatta per i *Racconti* di Calvino.

Nella minuta inedita dell'intervista a Sciascia Bufalino ricostruisce, soffermandosi sul periodo immediatamente successivo alla guerra⁷⁷, due eventi strettamente legati fra loro: il proseguo della redazione delle poesie, dopo le prime occasionali pubblicazioni nel periodo del ricovero, e la successiva battuta d'arresto della sua attività scrittoria nel '56⁷⁸, in seguito alla nevrosi. Le poesie del periodo successivo alla guerra, sino al 1955, cui fa riferimento nell'intervista, sono quelle pubblicate nella prima edizione della raccolta *L'amaro miele* (1982) sebbene, come precisa l'autore nella nota autoesegetica posta in chiusura al volume, facessero «eccezione la Dedicata e il Poscritto che sono del '61. E poche altre poesie più tarde, la cui datazione è sconosciuta: *Brindisi al faro*, *A chi lo sa*, *Progetto di lode*, *Io triumphe*, *Versi scritti in treno*, *Versi scritti per uno spettro*»⁷⁹.

⁷⁷ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 5r.

⁷⁸ Questo non lo esime, tuttavia, dal consegnare su richiesta dell'amico Romanò altri versi composti in precedenza per alcune puntate radiofoniche della RAI.

⁷⁹ Cfr. G. Bufalino, *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1982, p. 121.

L'elaborazione s'interrompe a causa della nevrosi sopraggiunta l'anno successivo. I componimenti di cui si arricchisce la seconda edizione (1989) sono tutti precedenti il 1956: in un'altra nota, infatti, Bufalino precisa che «il materiale è desunto da tre successivi quaderni: d'anteguerra (1939-41), fino a *Versi ritrovati*; di guerra (1942-45), da *Vedetta notturna* a *Due Epitaffi*; di dopoguerra (1946-54), a partire da *Bagnante*, eccettuando i due ultimi titoli che sono più recenti»⁸⁰. A questo *corpus* aggiungerà, nella terza e ultima edizione del 1996, una nuova sezione di versi scritti «sporadicamente nel corso degli ultimi decenni per occasioni futili o gravi, o anche a supporto di altri testi miei narrativi o aforistici»⁸¹ e intitolata, appunto, *Senilia*.

Il 1956 è per lo scrittore la data che segna la fine dell'attività poetica e l'anno in cui decide di tradurre, postillare, lavorare alle «cose degli altri», come confida a Sciascia nell'intervista⁸². La conferma dell'abbandono della scrittura si trova, come abbiamo visto, nella nota esegetica posta in chiusura all'introduzione dei *Fiori del male* di Baudelaire, nella quale egli riconduce la genesi della traduzione alla crisi nervosa del '56: «scoprii che m'aiutava a guarirne la medicina del tradurre [...]. Così nacque questa mia versione: un po' come placebo, un po' per una fiducia nella prosodia come architettura simbolica e salvifica dell'universo»⁸³. Bufalino, dunque, abbandona momentaneamente la poesia e si dedica alla traduzione. Nello stesso periodo, e in particolar modo dal 1955 al 1965, all'attività traduttoria Bufalino affianca la composizione di una cretomazia intitolata *Libro dei Libri*, una sorta di grande dizionario costruito attraverso il *collage* di citazioni tratte della letteratura universale.

All'origine della battuta d'arresto dell'attività creativa di Bufalino stanno non soltanto ragioni squisitamente private, ma anche la ricerca di un nuovo linguaggio, un cambiamento di prospettiva o, meglio, di poetica: chiuso nelle strette della «glaciazione neorealista», Bufalino percepisce che le soluzioni formali adottate sino a quel momento sono ormai

⁸⁰ Cfr. Id., *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1989², p. 175.

⁸¹ Cfr. Id., *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1996³, pp. 181-182. La raccolta nella sua edizione definitiva conta cinque sezioni, *Annali del malanno* (26), *Asta deserta* (29), *La festa breve* (40), *Senilia* (12), *Rimanenze* (28), per complessivi 135 componimenti.

⁸² Comiso FB, MGB XVI (3), c. 1r. L'indicazione è deducibile anche dalla versione stampata dell'intervista, oltre che dalla minuta, in cui lo scrittore dichiara esplicitamente di essersi dedicato fra il 1955 e il 1965 alla traduzione e all'organizzazione degli scritti altrui, fra cui un progetto ambizioso di antologia, di cui ci occuperemo più avanti: «Più tardi, fra i 35 e i 45 anni [1955-1965], lavorerò per mio semplice utile e gusto a un interminabile *Libro dei Libri*, una specie di Summa di citazioni alla Bouvard e Pécuchet» (cfr. *Che mastro questo don Gesualdo!*, cit., p. 1315).

⁸³ Cfr. G. Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 31.

sorpassate, inadeguate rispetto a un concetto nuovo di stile e, in senso più ampio, di letteratura. Questa insoddisfazione lo induce a una ricerca stilistica nuova che, un decennio dopo, lo porterà a risultati decisamente più sperimentali, anticipatori rispetto al panorama letterario a lui contemporaneo.

I.6 La «conversione» del '63

Nel marzo 1963, come si evince da un breve e inedito scambio epistolare con Luciano Anceschi, Bufalino partecipò a un corso di aggiornamento per insegnanti liceali tenutosi a Pesaro. Qui lo scrittore incontrò il critico e gli affidò, sollecitandone il parere, un manoscritto contenente le poesie scritte nei primi anni '50.

Anceschi rispose a Bufalino pochi giorni dopo, il 25 marzo 1963 rammaricandosi di non averne potuto parlare a voce nei giorni di Pesaro⁸⁴:

Caro Bufalino,

ho letto le sue poesie, e La ringrazio di avermele date. M'è molto difficile scriverle di cose così delicate, avrei preferito parlarne, se a Pesaro fossi stato in migliori condizioni di salute e di animo. Io penso al suo sforzo per sentirsi vivo; alla acutezza siciliana e certe sue percezioni poetiche; alla verità di tante emozioni. Penso anche alla educazione letteraria che Lei mostra. Ma proprio qui dovrebbe cominciare il discorso. Spero che lo si possa fare; me lo auguro.

Mi creda suo Luciano Anceschi.

Il critico riconosce allo scrittore l'«acutezza» delle sue intuizioni poetiche, la sensibilità e l'evidente erudizione, rinviando a un secondo momento un'analisi più approfondita dei versi. Bufalino, tuttavia, interpreta le parole di Anceschi come una bocciatura giustificata dalla «sostanziale modestia dei [suoi] risultati» che, di conseguenza, lo inducono a una «salutare conclusione» della sua attività poetica:

Caro Professore, La ringrazio della sua premura gentile. È valsa a cancellare il cruccio che m'ero portato dietro da Pesaro, per averle con timidissima arroganza in certo modo imposto la pratica di leggermi e di rispondermi.

Gesto d'impudicizia o grido d'aiuto che fosse, quanto incongruo, mi dicevo, e ritardatario. Poiché quei versi, vecchi di dieci anni, da dieci anni ormai mi ripugnava l'odore di languido sangue, e il frigido furore, l'invincibile esitazione a dannarsi.

⁸⁴ La lettera, manoscritta a penna blu solo sul *recto*, è conservata in Comiso FB, segn. 2. 12 (1). Quella invece redatta da Bufalino è conservata al Fondo Anceschi presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Ringrazio nuovamente il prof. Giovanni Anceschi e Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna per la generosa disponibilità nei miei confronti.

Quando li avevo scritti ero sicuro di me, sentivo senza impazienza l'epoca contraddire ad ogni gennaio sempre di più la mia fiducia nell'opera chiusa, la mia pretesa di esorcizzare il disordine, di accordare calcolo e avventura, reticenza e passione. Mi rifiutavo, pur dolorosamente coinvolto come tutti in questo sussulto precario di gesti e di colori, di ridurre a non più che un gemito o urlo, la superbia e l'energia della mia pena, ero disposto a scendere nelle catacombe con un disco di Mozart sotto la giacca.

Poi mi persuasi che in realtà avevo costruito sull'acqua, con povere mani e debole intelligenza. Certe letture massime e minime (i nomi non importano) mi fecero sentire così angusto, con le mie cinquanta parole e i miei letterari patemi! La mia disperazione, patita fino ai pericoli estremi, che pur m'era parso desse sigillo di autenticità alle mie cose, era divenuta un prodotto di pubblico consumo, gridava in ogni giornale del mattino.

Come farmi sentire, perché farmi sentire, fra tante voci sapienti?

Così smisi di scrivere. Era infine troppo costoso (qualcuno ne è morto) volersi in provincia sottrarre alla pacifica condizione d'uomo prevedibile per cercar di salvare una vocazione sbagliata, un inutile margine d'oltraggio e di grazia.

Dunque, mettendo nella mia valigia di Pesaro, fra due camicie, quel fascicolo malconcio, cosa m'attendeva da Lei, da quale speranza mi lasciavo riprendere?

Forse (perché non dirlo?) che Lei mi desse torto contro di me, mi sgridasse e mi esaltasse. Ovvero (ed era l'esito più sommo e più comodo, quello che oscuramente desideravo) che recedesse un ultimo filo e guarisse qualche straziante ambizione, un superstite rimorso.

Ora la sua lettera, tanto civile e buona, confermando fra le righe la sostanziale modestia dei miei risultati, ha avuto per me questo senso di salutare conclusione. In una di quelle poesie, intitolata Suasoria, parlando delle mie velleità [c. 1 r] mortificate e alludendo al falso aneddoto che racconta dell'immediato corrompersi dei visi dei cadaveri nelle necropoli dissepolte, all'ingresso della luce, dicevo:

Trovare un mattino la via,
la pietra dove si volta...
una volta, una sola volta
in un pugno di sillabe nude
consegnarvi una cosa che fu mia!

Ma non altro che polvere scavo,
o qualche rossa maschera d'atride
che la luce deprava
un viso putrefatto e fuggitivo.
Oh mentitemi, ditemi che è vivo!

La ringrazio per avere con tanto buona grazia obbedito a quella lontana preghiera, e mi scuso per queste tre facciate di sfogo innocente, forse non inutili come documento d'una certa condizione culturale di periferia, e del resto non bisognevoli di risposta.

Con vera gratitudine, suo Gesualdo Bufalino.

Si è ritenuto opportuno trascrivere la lettera nella sua interezza perché consente di trarre alcune riflessioni: innanzi tutto conferma la cronologia redazionale delle poesie e le informazioni contenute nella minuta dell'intervista a Sciascia, nel carteggio con Romanò, e

nella nota auto-esegetica della prima edizione di *Amaro miele*. Sebbene non sia stato possibile verificare quali fossero le poesie contenute nel fascicolo affidato ad Anceschi⁸⁵, possiamo affermare con ragionevole certezza che la prima raccolta e sistemazione delle poesie risalga agli anni 1953-1955, poiché lo stesso Bufalino, nella lettera del 1963 ad Anceschi, parla di «versi vecchi di dieci anni». È probabile che i componimenti fossero quelli già apparsi sulle due riviste lombarde «L'uomo» e «Democrazia», fra il '46 e il '48, con l'aggiunta di altre liriche, come *Suasoria*, citata in chiusura della missiva, nonché quelle pubblicate nella prima edizione di *Amaro miele* (1982). La mancanza del «fascicolo malconcio», tuttavia, non ci consente di valutare le motivazioni di quel rigetto che con tanta intensità Bufalino esprime al critico.

Nelle poesie pubblicate nel 1982 si avvertono le suggestioni dei simbolisti francesi, poeti amati da Bufalino, ma anche la lezione degli italiani come Pascoli, Leopardi e, soprattutto, il Montale delle *Occasioni*, citato diffusamente anche in *Diceria dell'untore*⁸⁶: quella di Bufalino è sicuramente una poesia estranea alla ricerca formale e alle novità strutturali esibite nei testi dei *Novissimi* (Sanguineti, Pagliarani, Giuliani, Porta e Balestrini) pubblicati proprio sul «Verri», la rivista fondata da Luciano Anceschi, che individua nella loro poesia la spinta decisiva per il superamento del post-ermetismo. Nunzio Zago nota, in un saggio dedicato a Bufalino poeta, che «manca nelle poesie dell'*Amaro miele*, quell'atteggiamento sperimentale verso il linguaggio che fa di *Diceria dell'untore* un libro non immune dalle spericolatezze avanguardistiche del Novecento, lezione gaddiana inclusa»; e definisce la poesia «un'esperienza meno innovativa» rispetto al romanzo d'esordio del 1981⁸⁷.

Renzo Favaron, recensendo nel 1986 le poesie di *Amaro Miele* proprio sulle colonne del «Verri» ipotizza che

qualora la sua pubblicazione fosse avvenuta negli anni '50, con ogni probabilità non avrebbe potuto evitare, pur con le dovute distinzioni e cautele del caso, che [ai versi di

⁸⁵ L'archivio Luciano Anceschi è ancora in fase di inventariazione. Non ci è stato pertanto possibile verificare la presenza, fra le carte del critico, del fascicolo di poesie consegnatogli da Bufalino.

⁸⁶ Numerosi riferimenti all'opera poetica di Montale sono rintracciabili anche in *Diceria dell'untore*. Tra i molti studi che si sono occupati delle criptocitazioni contenute nel romanzo d'esordio, quello di Traina è senza dubbio fra i più completi e interessanti perché coniuga le occorrenze montaliane con la consonanza di pensiero e la visione della vita fra il genovese e il comasano. Cfr. G. Traina, *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore*, «Sicilorum Gymnasium», n. s., a. XLIII, nn.1/2, gennaio- dicembre, pp. 239- 271.

⁸⁷ Cfr. N. Zago, *Sulla poesia di Gesualdo Bufalino*, in *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana*, (a cura di) D. Reichard, Frankfurt am Main, P. Lang, 2006, p. 282.

Bufalino] si fosse attribuita l'etichetta di opera neorealista: la tarda apparizione ha contribuito invece a toglierlo dall'equivoco di una così facile classificazione, procurandogli l'indubbio beneficio d'una freschezza e d'una qualità intrinseche, che altrimenti si sarebbero perse per strada⁸⁸.

Il catalogo cartaceo e digitale della biblioteca Stanganelli non comprende il patrimonio relativo all'emeroteca⁸⁹, pertanto non è possibile stabilire con esattezza se lo scrittore avesse avuto modo di seguire da vicino il dibattito critico apertosi intorno alla neoavanguardia nelle pagine del «Verri», ma non dovette essergli estraneo se si considera la vasta eco che i *Novissimi* prima, e poi il Gruppo '63 ricevettero, e l'ampiezza degli interessi letterari di un intellettuale attento come Bufalino. Per quanto concerne la contrapposizione tra forma “chiusa” e “aperta” – e, quindi, il carattere indefinito e infinito dell'opera, il nuovo patto fra autore e lettore, le nuove categorie della ricezione – dal riferimento esplicito contenuto nella lettera si evince chiaramente l'appropriazione da parte dello scrittore della terminologia in uso nel dibattito letterario di quegli anni, che poneva al centro le strutture narrative della “nuova” letteratura, teorizzate proprio sulle pagine della rivista milanese e successivamente sistematizzate da Eco nel 1962 in *Opera aperta*⁹⁰.

Il motivo per il quale Bufalino si rivolse proprio a Luciano Anceschi pare potersi ricondurre alle posizioni del critico, che individuava nella tradizione poetica moderna – soprattutto nel simbolismo di Baudelaire, ma anche in Eliot e Montale, e nello stile barocco, affine a quello del comisano – il modello cui la nuova poesia doveva ispirarsi, come conferma l'esperienza dei *Novissimi*, che di fatto non si opponeva alla lirica moderna. La fenomenologia anceschiana, la cosiddetta «poetica degli oggetti», non presuppone infatti una rottura con la tradizione: «dopo tanti anni di forme chiuse» proprie agli ermetici, egli incoraggia «una poetica nuova di “forme aperte”, che sappia affermarsi come “critica di vita”, ma che, nello stesso tempo, sia padrona di sé, conscia delle proprie tradizioni»⁹¹.

⁸⁸ R. Favaron, *Diceria di una sofferenza*, «Il Verri», n° 3-4, 1986.

⁸⁹ Molti dei periodici posseduti sono oggi collocati in un deposito distante dalla sede principale della biblioteca; pertanto non è stato possibile stabilire se essa annoverasse nel suo catalogo la rivista «Il Verri». Abbiamo potuto accertare, invece, l'acquisizione, in quegli anni, di «Belfagor», «Nuovi Argomenti», «Il Ponte». Nel catalogo della Biblioteca Giovanni Verga di Ragusa, di cui Bufalino era assiduo frequentatore, figurano due numeri dei «Quaderni del Verri»: *Astrazione e realtà*, a cura di Barberi Squarotti del 1960 e, soprattutto, il numero monografico dedicato ad Alain Robbe-Grillet, curato da Renato Barilli, *Una via per il romanzo futuro*, uscito nel 1961.

⁹⁰ L'edizione del testo di Eco posseduta da Bufalino è quella del 1986, mentre la biblioteca Stanganelli possiede quella del 1976.

⁹¹ Cfr. L. Anceschi, *Sul movimento della poesia*, «Il Verri», n° 9, anno VIII, agosto 1963, pp. 54-57.

Un'altra ragione che spinse Bufalino a rivolgersi ad Anceschi è riconducibile, verosimilmente, alla posizione a-politica del «Verri», esplicitamente caldeggiata dal suo fondatore e successivamente dal Gruppo '63, che si contrapponeva alla letteratura *engagée* incoraggiata da «Officina» di Pasolini, cui collaborava anche l'amico Romanò, o dal «Menabò» di Vittorini. Lo scrittore, come scrive nella minuta dell'intervista a Sciascia, nutriva una profonda «sfiducia verso ogni impegno» pur mantenendo costante l'attenzione ai cambiamenti in atto nel panorama politico del dopoguerra. Lo scetticismo maturato durante la guerra lo aveva portato a presagire per l'immediato futuro, all'indomani delle elezioni politiche del 18 aprile 1948, una pericolosa situazione di stallo, come scriveva a Romanò il 24 aprile: «Ora tu sai che il comunismo ha perduto, ma quanto temo io che la democrazia cristiana abbia vinto troppo. Non ho la forza per pormi lucidamente il problema, ma sento in compenso che andiamo incontro a un tempo di pericoli e di eresie senza numero, e che ognuno di noi in ogni modo avrà sempre sbagliato»⁹². Questo distacco dalla politica e dalla letteratura militante di quegli anni, indusse Bufalino a non guardare tanto al prestigioso *milieu* intellettuale di «Officina», in cui poteva introdurlo l'amico Romanò, quanto al «Verri» e al suo fondatore Luciano Anceschi.

Il rifiuto di quei versi «vecchi di dieci anni», la cui lettura suscita nello scrittore «ripugnanza» e avversione, segna una linea di demarcazione netta rispetto al passato e alla sua formazione di «poeta moderno». Non solo, egli parla dell'angustia della sua concezione poetica rispetto a certe letture, riferendosi probabilmente a quelle apparse sul «Verri», e alla banalità di un sentimento – quello della sofferenza patita in seguito alla guerra e alla tisi – troppo universale perché potesse assurgere a cifra distintiva della sua poesia. Questa mancanza di originalità lo persuase ad abbandonare momentaneamente la scrittura, ma anche a respingere l'idea di un'opera «costruita sull'acqua», come afferma nella lettera ad Anceschi, cioè l'«opera chiusa», e a prefigurare, già a questa altezza cronologica, una riformulazione dei modelli narrativi e letterari che aveva adottato in passato. Lo scrittore diventa consapevole della necessità di una nuova prospettiva creativa, quella di un'«opera aperta», che troverà attuazione nella struttura del «romanzo multiplo» cui lavorerà nel decennio successivo e, in particolar modo, nel progetto di *Diceria dell'untore* e del *Guazzabuglio*, opere che anticiperanno le soluzioni narrative della letteratura postmoderna.

⁹² A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù*, cit., p. 169. La lettera è datata 24 aprile 1948.

Questo passaggio coincide con una vera e propria “conversione”, o svolta, poiché da questo momento in poi Bufalino decide di abbandonare la poesia – salvo per alcune «occasioni futili o gravi, o anche a supporto di altri testi narrativi o aforistici»⁹³ – per la prosa. Bufalino diventa così un romanziere. La transizione, tuttavia, non è immediata, come lui stesso dichiara nell’intervista a Sciascia: certo della sua «vocazione sbagliata», lo scrittore rinuncia a scrivere preferendo «tradurre, postillare organizzare cose d’altri», e la produzione degli anni successivi lo conferma poiché, come vedremo, lavorerà alle traduzioni francesi di Baudelaire e Toulet, alla sceneggiatura cinematografica tratta dal romanzo *Viva Gioconda!* del conterraneo Salvatore Fiume, e all’ambizioso progetto del *Libro dei Libri*, un centone di citazioni provenienti dalla letteratura universale di tutti i tempi.

L’altro aspetto che emerge chiaramente dalle parole di Bufalino è il rapporto con la scrittura, definita perentoriamente «velleità mortificata»: la pubblicazione gli appare una «straziante ambizione» repressa accumulando nei suoi cassettei quanto prodotto precedentemente, come conferma anche la lettera scritta e mai spedita a Giuliano Gramigna per *Il guazzabuglio*, e quella a un «editore del Nord» per *Diceria dell’untore*⁹⁴.

La rinuncia alla vocazione di scrittore, tuttavia, non sarà definitiva: la necessità di «esorcizzare il disordine» e accordare «reticenza e passione, calcolo e avventura» lo convinceranno ben presto a tornare alla scrittura e a comporre *Diceria dell’untore*, il romanzo che, lontano dalle esperienze della «glaciazione neorealista» e dell’«opera chiusa», testimonierà l’esperienza della guerra e della tisi. Bufalino, parlando ad Anceschi dei suoi componimenti, del loro «odore di languido sangue e frigidò furore, l’invincibile esitare e dannarsi», sembra anticipare la descrizione che del romanzo farà a Romanò in una lettera del 1976: «il turgido e tiepido aroma di morte [...] una vocazione invincibile all’assolo cantabile [...] una scrittura febbricitante, tenera e pomposa»⁹⁵. Proprio durante la lunga gestazione della sua opera prima Bufalino sperimenterà architetture strutturali nuove poiché, come vedremo più avanti, *Diceria dell’untore* – come *Argo il cieco* (1984), *Le menzogne della notte* (1988), *Calende greche* (1990), *Qui pro quo* (1991) e *Tommaso e il fotografo*

⁹³ *L’amaro miele*, p. 182.

⁹⁴ Fra il materiale redazione relativo al *Guazzabuglio* è presente una lettera inedita «Indirizzata e mai spedita» a Giuliano Gramigna, di cui ho dato notizia nel saggio già citato «L’opus perpetuum di Gesualdo Bufalino», cit., pp. 173-204. Quanto a *Diceria dell’untore*, invece, Bufalino scrive una lettera, anch’essa mai spedita, a un non meglio identificato “editore del Nord”, come testimonia la «Nota di lavoro» che accompagna la stesura del romanzo inviata nel 1979 a Marcello Venturoli, che analizzeremo approfonditamente nel quinto capitolo dedicato alla genesi dell’opera.

⁹⁵ A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù*, cit., pp. 202-203.

cieco (1997) – era stata inizialmente concepita come un «romanzo multiplo». Il procedimento di accumulo e successivo smembramento del materiale redazionale di una singola opera è una prassi ricorrente in Bufalino che da un primitivo nucleo generatore, in un secondo tempo faceva discendere per geminazione una serie di testi autonomi destinati ad essere sviluppati autonomamente.

Le informazioni che si traggono da questa lettera e dalle sequenze inedite dell'intervista a Sciascia appaiono ancora più preziose se consideriamo la carenza di testimonianze sugli scambi intellettuali intrattenuti dallo scrittore nei decenni precedenti l'esordio, nonché la totale assenza di indicazioni circa l'attività scrittoria effettivamente svolta nel periodo 1955-1981, se si eccettuano quelle contenute nel *Carteggio di gioventù*. Questo giustifica la mancanza, nella ricca bibliografia critica degli ultimi vent'anni, di ipotesi o riflessioni sulle motivazioni che indussero Bufalino ad abbandonare la poesia per cimentarsi esclusivamente con la prosa.

Nonostante il passaggio dalla lirica al romanzo, Bufalino continuò a considerarsi un poeta e il preziosismo dello stile, il *modus scribendi* che prendeva avvio dall'elenco di una serie di lemmi poi associati secondo assonanze musicali, lo conferma. Egli stesso riconobbe la matrice poetica della sua scrittura, come dichiarò in un'intervista del 1988:

Non faccio distinzione fra l'una e l'altra [poesia e prosa]. I libri che scrivo credo siano libri di poesia. D'altra parte ho cominciato componendo dei versi e per moltissimi anni non ho scritto prose. *L'amaro miele* è stata la mia unica opera per decenni ed io mi consideravo soprattutto un poeta. Poi ho pubblicato invece il romanzo [*Diceria dell'untore*] e il romanzo ha avuto successo. Tuttavia *L'amaro miele* è forse il libro a cui mi sento più legato nonostante i successi siano andati in tutt'altra direzione⁹⁶.

Il rapporto dello scrittore con le liriche giovanili composte tra il 1946 e il 1953-55 è dettato, pertanto, da ragioni affettive, poiché i suoi versi risalgono al sofferto periodo della guerra e della malattia, al suo «apprendistato di morte»; questo spiega anche l'indulgenza espressa nella nota autoesegetica della prima edizione di *L'amaro miele*:

Questi versi, scritti su carta da macero con un pennino Perry moltissimi anni fa, e sopravvissuti quasi solo per caso alle periodiche fiamme di San Silvestro a cui l'autore fu solito un tempo condannare il superfluo e l'odioso dei suoi cassetti; divenuti, invecchiando, patetici come rulli di pianola o vecchie fotografie; questi versi non vantano probabilmente altro merito per vedere la luce, se non quello, privato, di fare per un momento sorridere, ove

⁹⁶ Cfr. S. Palumbo, *Articoli ovvero Cere perse*, «Gazzetta del Sud», 18 agosto 1988.

ne abbia ancora le labbra capaci, un fantasma di gioventù. Il quale potrà ritrovarvi e riconoscervi, insieme ai relitti di sue antiche pene d'amor perdute in riva al Mediterraneo, le memorie di una lunga attesa e persuasione di morte all'ombra grave della guerra; e le veloci letizie, le lunghe solitudini, dopo il ritorno nel Sud⁹⁷.

Tale indulgenza nei confronti del «fantasma di gioventù» è implicitamente ribadita nell'autodedica posta in esergo alla raccolta di versi giovanili *I languori e le furie* (1995), «Al ragazzo che fui, con un sorriso»⁹⁸.

⁹⁷ Cfr. G. Bufalino, *L'amaro miele*, (prima ed. 1982), cit., p.121.

⁹⁸ Id., *I languori e le furie: quaderni di scuola, 1935-38*, Valverde, Il girasole, 1995. Ma si legga in proposito anche l'aforisma a p. 1115 del *Malpensante*: «Amo i miei versi: come tutti i padri che amano il figlio prodigo, il figlio peggiore».

Capitolo secondo

«I miei profondi cassetti»: gli anni intensi della scrittura

Nell'intervista a Sciascia, Bufalino ricorda di aver proseguito la sua attività scrittoria durante gli anni '50 e '60 e, com'è noto per *Diceria dell'untore*, gli anni '70. Di questa attività, tuttavia, non si hanno notizie certe poiché lo scrittore precisò nelle sue dichiarazioni solamente quelle relative alla gestazione del romanzo d'esordio, mentre mantenne un sostanziale riserbo sul resto della sua produzione letteraria che, come vedremo, era cospicua¹. Basti pensare, per fare un esempio significativo, che Bufalino compose parallelamente a *Diceria dell'untore* un altro romanzo, portandolo a compimento, *Il guazzabuglio*, restato tuttavia inedito. Il vero cantiere dal quale egli trarrà materia per il suo progetto narrativo sarà proprio la produzione ascrivibile al decennio 1955-1965: il *Libro dei Libri*, un'antologia redatta fra il 1955 e il 1965; le traduzioni di Baudelaire (1956) e di Toulet (dal '54 al '77); la sceneggiatura cinematografica del romanzo di Salvatore Fiume *Viva Gioconda!* (1962). Lo scavo negli archivi, infatti, conferma quanto Bufalino dichiarò a Sciascia sugli anni successivi al «marasma nervoso» del '56, ovvero che rinunciò a scrivere, sebbene avesse continuato a tradurre, postillare, organizzare le cose degli altri «contento di non vivere, di assistere solamente»².

Nella cartella intitolata *Progetti editoriali*, conservata tra le carte dello scrittore a Comiso, si può leggere la minuta di una lettera indirizzata verosimilmente a Enzo Sellerio all'indomani della pubblicazione del volume di fotografie *Comiso ieri* nel 1978. Avendo intuito dall'introduzione scritta dal comisano la raffinatezza dello stile e della cultura bufaliniana, è probabile che Enzo Sellerio avesse chiesto a Bufalino una consulenza riguardo eventuali progetti di nuove collane con le quali arricchire il catalogo della casa editrice.

¹ Le antologie e le traduzioni curate da Bufalino, come già accennato nell'*Introduzione*, non sono state incluse nel piano editoriale delle opere complete Bompiani (1992 e 2007), non sono contemplate pertanto nelle *Note ai testi* curate da Francesca Caputo. Mancano pertanto studi filologici puntali che le mettano in relazione anche con la produzione narrativa dello scrittore.

² Comiso FB, MGB XVI (3), c. 4r, 5 ndc.

Bufalino annotò una serie di «idee»³, come documentano le 32 carte che compongono lo “scartafaccio”, seguendo i suoi gusti e le sue preferenze personali, fra cui si annoverano alcune traduzioni dal francese (*Monsieur du Paur* e *La jeune fille verte*, primo e ultimo romanzo di Toulet), numerosi progetti di antologie: dal cinema al jazz, dagli scacchi al bridge; dai «romanzi gialli (storia, riassunti, opere, autori)» a *Gli scartafacci. Salon des refusés dei contemporanei* (cfr. *Appendice II D*). Mancano, nella lista, le opere cui si era dedicato negli anni precedenti, ma che sono riportate nel testo della lettera:

Gentile Dottore, in occasione di un nostro rapido colloquio telef[onico], Ella ebbe la cortesia di invitarmi a sottoporle qualche proposta editoriale, se mai ne avessi avuta qualcuna. La prendo [abbondantemente?] in parola, come vedrà subito, non senza avvertirla che, essendomi [divertito?] a progettare libri che io stesso vorrei leggere, lascio inversamente a lei di verificare se possono coincidere con quelli che gli altri vorrebbero leggere. Vorrei dire cioè, che son sensibile in anticipo ad ogni obiezione di ordine pratico o economico o di portata editoriale, e che quindi il mio è solo un avvio discreto di discorso, pronto a chiudersi subito senza recriminazioni.

Ecco comunque le idee con annessa a ciascuna una breve giustificazione

- 1) Verbali di un'antica Sicilia
- 2) Museo del personaggio
- 3) Arca di Noè
- 4) Trad. di Les Controrimes di P. J. Toulet
- 5) Les fleurs du mal
I libri del naufrago
Gli scartafacci

Traggo queste idee dai miei profondi cassetti. Dove giacciono anche, da anni, e mai inviati a nessuno, due manoscritti di romanzo. Vedo e so che la Sua casa non ha collana di narrativa, e non penso di farglieli vedere, vorrebbe però consigliarmi, se mai mi decidessi di inviarli a qualcuno, chi è l'editore più cortese⁴.

Nei suoi «profondi cassetti» Bufalino custodiva due traduzioni, *I fiori del male* di Baudelaire e *Les contrerimes* di Toulet, il *Museo del personaggio* (corrispondente all'antologia pubblicata con il titolo di *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Milano, il

³ Le «idee», come le definiva Bufalino, sono testimoniate da 32 carte, sia manoscritte che dattiloscritte, e conservate in una cartella con la dicitura autografa *Progetti editoriali*. Comiso FB, MGB XVI (1).

⁴ La minuta della lettera è conservata nella cartella intitolata *Progetti editoriali*, Comiso FB XVI (1), c. 1.17 unitamente alla minuta di un'altra missiva, scritta da Bufalino a Giuseppe Turrone al fine di ringraziarlo per la recensione a *Comiso ieri* apparsa sulle colonne del «Corriere della sera» il 12 agosto 1979 con il titolo *Un paese davanti all'obiettivo*. La presenza delle due minute, entrambe redatte a penna nera sui fogli sciolti di un'agenda, permettono di attestarne la datazione al 1979.

Saggiatore, 1982), l'*Arca di Noè* (un progetto di antologia intitolato anche *Libro dei Libri* o *Il Citatore*, inedito), e i *Verbali di un'antica Sicilia* (inizialmente pensato come «microstorie e microcronache di fine di secolo nell'isola attraverso un'antologia dei giornali dell'epoca»⁵; disegno originario del testo poi pubblicato col titolo di *Museo d'ombre*, per i tipi di Sellerio nel 1982). *I libri del naufrago* e *Gli scartafacci*, invece, erano opere da realizzare attingendo al vasto materiale già preparato per le due antologie *Museo del personaggio* e *Arca di Noè*. A questa vasta produzione, Bufalino aggiunge, in una postilla marginale alla lettera, i «due manoscritti di romanzo»: *Diceria dell'untore*, poi pubblicato proprio con Sellerio nel 1981, e *Il guazzabuglio*, rimasto inedito. Lo scrittore, dopo aver elencato i progetti realizzabili attraverso la rielaborazione di «opere altrui», le traduzioni e le antologie cui egli aveva lavorato nel periodo precedente, timidamente segnala all'editore la presenza, nei suoi cassetti, dei due romanzi scritti negli anni del lungo anonimato. Bufalino, pertanto, compie quel passo tanto temuto, esce allo scoperto e si rivela, finalmente, romanziere. Difatti, poco dopo, invierà il dattiloscritto di *Diceria dell'untore* a Elvira Sellerio, come rivela la minuta di un'altra lettera inedita nella quale farà riferimento anche all'altro romanzo, *Il guazzabuglio*, come vedremo più avanti.

Le preziose informazioni contenute nella lettera a Enzo Sellerio consentono di tracciare una mappa dei progetti letterari bufaliniani anteriori al 1981, sebbene non offrano alcuna indicazione cronologica sul periodo di stesura: l'esame degli avantesti delle opere cui Bufalino fa riferimento nella minuta della lettera ci aiutano tuttavia, se non a datare esattamente, quanto meno a circoscrivere la loro elaborazione entro un ristretto arco temporale e a ipotizzarne le varie fasi elaborative. Bisogna tener conto, per quanto concerne la produzione letteraria di Bufalino precedente all'esordio del 1981, della frammentarietà delle informazioni ricavabili dagli avantesti, determinata soprattutto dalla discontinuità con cui lo scrittore vi si dedicò rispetto alle opere composte dopo l'esordio, da scrittore «di professione». La frammentarietà è dovuta al *modus operandi* di Bufalino che lavorava sempre a più progetti contemporaneamente (come ad esempio la scrittura simultanea di *Diceria dell'untore* e del *Guazzabuglio*) la cui redazione spesso si intersecava o, al contrario, si divideva originando a loro volta altre opere (è il caso dell'antologia *Libro dei Libri*, *Ur-text* delle cretomazie successive, edite e inedite). La difficoltà nel ricostruire e datare i vari progetti messi in opera dallo «scrittore segreto», pertanto, suggerisce da un lato di seguire il

⁵ L'appunto si legge sulla carta 1.18 in Comiso FB, XVI (1).

loro sviluppo diacronico, rispettando l'arco cronologico (ipotetico) di elaborazione, dall'altro di esaminare e confrontare simultaneamente i *dossier* genetici relativi a più opere, soprattutto delle cretomazie, in modo da ricostruire l'originaria compattezza e coesione dei singoli avantesti.

II.1 Le traduzioni dei «suoi poeti» (1956-1970)

«Il traduttore è l'unico autentico lettore d'un testo. Non dico i critici, che non hanno voglia né tempo di cimentarsi in un corpo a corpo altrettanto carnale, ma nemmeno l'autore ne sa, su ciò che ha scritto, più di quanto un traduttore innamorato indovini».

G. Bufalino⁶

Les Fleurs du mal

Bufalino coltivò la sua passione per la poesia di Baudelaire, e in generale per la cultura francese, sin da giovanissimo. L'attività traduttoria⁷ percorse tutta la vita dello scrittore, sin dalle prime prove giovanili; il cimento con la retroversione dall'italiano al francese dei componimenti in prosa del suo «solito poeta», come Bufalino amava chiamare Baudelaire, risale infatti alla prima adolescenza:

Nel 1936 avevo 16 anni. Mi venne in mano, nella profonda provincia dove vivevo, una traduzione in prosa delle *Fleurs du Mal* che portava segnati per avventura gli stacchi fra strofa e strofa. Questo mi consentì, essendomi inaccessibile l'originale, l'impresa abbastanza eroica d'una retroversione⁸.

Durante la degenza al sanatorio di Scandiano traduce per passatempo i *Fleurs* dal francese all'italiano.

La prima apparizione di un saggio di traduzioni dei *Fiori del male* risale al 1981, nell'*Antologia del Campiello*: gli organizzatori del Premio, infatti, chiesero ai finalisti di consegnare loro alcuni scritti inediti; Bufalino seleziona una serie di brani fra cui, appunto,

⁶ *Il malpensante*, p. 1065.

⁷ Cettina Rizzo ha curato due testi sull'attività traduttoria di Bufalino: *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, Firenze, Olschki, 2005, e il recente *I carnets di traduzioni poetiche. Un inedito di Gesualdo Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010, che analizza le traduzioni giovanili (1935-1945) a partire da un quaderno custodito presso la Fondazione di Comiso. Gli studi condotti dimostrano come l'autore, già nella prima adolescenza, si cimentasse con la traduzione dei poeti francesi (Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud), dei classici (Alceo, Saffo, Orazio), e della letteratura americana e inglese (Edgar Allan Poe, Keats).

⁸ Cfr. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 31.

sei poesie di Baudelaire provenienti «da una inedita traduzione integrale de *I fiori del male* (1956)»⁹. Il riferimento alla traduzione integrale dei *Fiori del male*, contenuto nella nota riportata in calce alla prima poesia, è fondamentale poiché accompagnato dalla datazione autografa, il 1956 appunto, altrimenti non ricavabile da ciò che dell'elaborazione ci è pervenuto, ovvero due stesure appena antecedenti la lezione a stampa (1983). Le stesure sono una la copia dell'altra, ordinate in due fascicoli e quasi prive di interventi manoscritti. La stesura classificata A si presenta con copertina di colore marrone e consta di 105 carte dattiloscritte solo sul *recto* con numerazione autografa, ed è priva di interventi manoscritti, mentre la seconda, classificata B, anch'essa di 105 carte dattiloscritte, rilegata anch'essa e con la copertina dello stesso colore, presenta qualche correzione manoscritta. Della traduzione, pertanto, mancano i materiali genetici che consentirebbero di indagarne il processo elaborativo¹⁰.

La versione integrale dei *Fiori del male* di Baudelaire apparve solo nel 1983 per i tipi della Mondadori, sebbene l'anno precedente Bufalino avesse già pubblicato *Trentatré fiori del male* presso l'editore Prandi di Reggio Emilia. È lo stesso Bufalino a fornire alcune indicazioni circa l'elaborazione dei componimenti nell'*Introduzione* del 1983, in una sezione intitolata *Le ragioni del traduttore*, ricostruendone la storia sul filo del rapporto affettivo con il testo baudelairiano, intrecciato a quel motivo esistenziale, la nevrosi del '56, cui si è accennato nel capitolo precedente: «Vent'anni più tardi [rispetto al '36] vittima di un marasma nervoso [...] m'applicai a volgere, stavolta dalla lingua sua nella mia, il mio solito poeta [...]. Così nacque questa mia versione: un po' come placebo, un po' per una fiducia nella prosodia come architettura simbolica e salvifica dell'universo»¹¹. Il dato biografico e quello redazionale coincidono. Più complesso, invece, è l'aspetto riguardante l'edizione francese utilizzata da Bufalino per tradurre i componimenti. Sempre nell'introduzione Bufalino precisa: «Null'altro da dichiarare. Se non che la traduzione è condotta sul testo curato da Antoine Adam, per Garnier»¹². La prima edizione Garnier del testo curato da Adam appare a Parigi nel 1959, la seconda nel 1961. Il dato cronologico è in evidente contrasto con la data indicata dall'autore nella pubblicazione dell'*Antologia del*

⁹ Delle traduzioni dei *Fleurs* di Baudelaire Bufalino propone: *La capigliatura, Sdraiato d'una laida..., Il balcone, Armonia della sera, Il tossico, Lo zampillo*. Il materiale redazionale è conservato in Comiso FB, MGB. XII (2).

¹⁰ Comiso FB, MGB XII (2) La numerazione è dattiloscritta e posta al centro del margine superiore delle carte in entrambi gli esemplari.

¹¹ Cfr. G. Bufalino, *Le ragioni del traduttore*, cit., p. 31.

¹² *Ibidem*.

Campiello e con l'allusione al «marasma nervoso» che lo afflisse «vent'anni dopo» rispetto il 1936, cioè al primo tentativo di traduzione nel 1956; non solo: ma né la biblioteca personale, né la Stanganelli di Comiso conservano il volume Garnier cui Bufalino fa riferimento.

Nella sua biblioteca figurano cinque edizioni integrali dei *Fiori del male* in italiano precedenti il 1983, anno in cui apparve la prima edizione a sua cura. Tre sono precedenti il 1948, e nessuna in lingua originale¹³. Per quanto riguarda le copie prese in prestito alla biblioteca civica, una raccolta dei *Fiori del male* compare nella lista dei testi registrati da Bufalino nel '56, tuttavia, nel registro non sono specificati i dettagli riguardanti l'edizione di riferimento, né è possibile stabilirla a posteriori poiché nell'odierno catalogo non figurano esemplari editi prima del 1956¹⁴. Possiamo tuttavia affermare con certezza che Bufalino registra nel gennaio del 1974 il testo *Poesie e prose* uscito solo l'anno precedente, nel 1973, nella collana "I meridiani" (della Mondadori) con l'introduzione di Giovanni Macchia e la pregevole traduzione di Giovanni Raboni¹⁵. I registri confermano, piuttosto, il periodo relativo alla revisione delle traduzioni, avvenuta alla vigilia della loro pubblicazione nel 1983: nel biennio 1981-1982, lo scrittore, infatti, non solo prende nuovamente in prestito il testo a cura di Macchia, ma anche l'edizione Garzanti del 1975 di Raboni, il *Baudelaire* di Jean Paul Sartre stampato dal Saggiatore di Milano, e l'edizione appena uscita (1979) delle *Cinquanta poesie da Les fleurs du mal* a cura di Sergio Solmi, tradotte da Gabriele Mucchi per Einaudi.

¹³ Le edizioni possedute da Bufalino sono le seguenti: la prima è del 1937 ma regalata, probabilmente negli anni ottanta, da Ernestina Pellegrini, come recita la dedica apposta sul frontespizio: cfr. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, versione di C. Sofianopulo, Cappelli, Trieste, 1937. La seconda è in prosa, il testo peraltro testimonia alcune note autografe apposte nei margini delle pagine indicando, per ciascuna strofe, una parola chiave allo scopo, presumibilmente, di ottenere una chiarezza e compattezza tematica del testo baudelaireano: cfr. Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, (a cura di) A. Morozzo Della Rocca, Torino, Utet, 1947. L'altra che «comprende le poesie condannate» è a cura di Decio Cinti, ed. Dall'Oglio, Milano, 1948 e, dello stesso anno, *I fiori del male; Poemi aggiunti; Reliquie*, traduzione ritmica e introduzione di A. Presta, Roma, A. Signorelli, 1948. Le altre due edizioni, invece, sono del 1967 e del 1972: la prima a cura di Giorgio Caproni, stampata da Curcio a Milano, l'altra a cura di Giacinto Spagnoletti e Claudio Rendina, per la Newton Compton di Roma. L'unica edizione parziale dei *Fleurs* in lingua francese presente nel catalogo personale dell'autore è *Le spleen de Paris*, (Genève, Les cahiers de poésie) del 1937 che Bufalino ebbe in dono nel 1944, come la notazione sul frontespizio testimonia: «Dono di Luisa C.[oll], Scandiano, Dicembre '44» e che probabilmente fu il testo base dal quale tradusse le poesie di cui parla nella lettera a Romanò del 6 luglio 1944. Cfr. *Carteggio di gioventù*, cit., p. 69.

¹⁴ Bufalino prese in prestito i *Fiori del male* dal 14 marzo 1956 al 3 aprile dello stesso anno.

¹⁵ Bufalino prenderà in prestito lo stesso volume (Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, intr. di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1973) a più riprese: nel febbraio 1980, nel novembre 1981, e nel dicembre 1983.

Da questa breve ricostruzione appare verosimile che la prima versione integrale delle poesie si attesti sì al '56, ma l'edizione di partenza fu sicuramente un'altra; l'edizione Garnier, invece, servì probabilmente allo scrittore per una revisione approfondita del testo, eseguita successivamente ma di cui non è conservato alla Fondazione di Comiso il volume posseduto da Bufalino, che avrebbe testimoniato sicuramente annotazioni, appunti e varianti dell'autore.

Les Contrerimes

Fra i poeti francesi prediletti da Bufalino c'è sicuramente anche Paul Jean Toulet, di cui traduce le *Contrerimes*, pubblicate presso Sellerio nel giugno 1981, quattro mesi dopo *Diceria dell'autore*¹⁶.

Dopo il volume di fotografie *Comiso ieri* curato nel 1978 per la casa editrice Sellerio, lo scrittore, incalzato da Elvira e Leonardo Sciascia sulla sua presunta attività di romanziere segreto, consegna loro proprio le *Contrerimes* di Toulet e non *Diceria dell'autore*, sebbene quest'ultima opera, una volta mostrata ai Sellerio, verrà pubblicata qualche mese prima delle traduzioni. Sciascia stesso racconta che «è stata l'introduzione a un libro di vecchie fotografie su Comiso a far nascere il sospetto che Bufalino avesse dell'altro. Glielo chiedemmo ma lui tirò fuori una traduzione delle *Contrerimes* di Toulet (recentemente pubblicate da Sellerio). “Non ho nient'altro”, disse. Noi non gli credemmo»¹⁷.

La gestazione dell'opera, tuttavia, è stata lunga e probabilmente discontinua, come il ricco *corpus* manoscritto e dattiloscritto delle traduzioni dimostra¹⁸. Il materiale redazionale della traduzione delle *Contrerimes* si compone di un fascicolo rilegato con copertina rosa di 72 carte dattiloscritte con varianti manoscritte. Sulla copertina, con la dicitura dattiloscritta «P.-J. Toulet / Le Controrime», Bufalino annota a penna rossa: «brutta copia / cambiare 71/37». Sul frontespizio compare il nome del traduttore: «a cura di Gesualdo Bufalino». Il fascicolo presenta la trascrizione dattiloscritta del testo in francese e la sua traduzione a fronte. Alla

¹⁶ Il lavoro più compiuto sulla traduzione delle *Contrerimes* è quello di Cettina Rizzo, contenuto nel volume già citato (*Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*), intitolato *Toulet e Bufalino: la scelta delle Contrerimes*, pp. 97-146. Rizzo approfondisce l'aspetto stilistico e metrico adottato dal comisano per la versione scandagliando, in particolar modo, le scelte operate nel comparto lessicale che, sintetizzate in specifici campi semantici, denotano interessanti elementi comuni alla narrativa bufaliniana. Lo studio prende in esame le varianti trascritte sul materiale redazionale, trascurando tuttavia gli aspetti prettamente genetici ed elaborativi della traduzione bufaliniana.

¹⁷ M. Collura, *Incontro a due, parlando di letteratura*, «Il Mattino», 6 settembre 1981.

¹⁸ Comiso FB, MGB XII (3).

stesura è allegato un fascicolo di carte manoscritte e dattiloscritte recanti appunti, varianti, bibliografie, note su Toulet.

Questo materiale – ancora poco esplorato e che richiederebbe uno studio più approfondito di quello che si offre in questa sede – è estremamente interessante perché, a differenza della maggior parte delle opere bufaliniane, testimonia tutte le fasi redazionali della traduzione, comprese le operazioni di documentazione condotte dall'autore al fine di appropriarsi della biografia, della poetica e della bibliografia critica di uno scrittore che Attilio Bertolucci definì giustamente «semicancellato dalla memoria di tutti», almeno in Francia, mentre in Italia egli ricorda le traduzioni di Giorgio Bassani e di Maria Luisa Spaziani. Con profondo acume Bertolucci intuisce la lunga gestazione della traduzione di Bufalino «che ultimo viene a pubblicarlo oggi, non forse a tradurlo, magari essendoselo covato per anni, in alternativa alla *Diceria*», e ne esalta l'introduzione definendola «un saggio esemplare» perché illumina «i più segreti recessi della sua poesia [di Toulet] soltanto all'apparenza priva di segreti»¹⁹, fra cui le numerose citazioni occulte di Proust presenti nei versi delle *Contrerimes*, sino a quel momento mai indagate compiutamente. L'edizione bufaliniana, inoltre, ha il vantaggio di essere integrale, a differenza di quelle parziali dei due scrittori italiani che, prima di lui, si erano cimentati con la traduzione.

Stabilire una datazione precisa del progetto di traduzione è difficile poiché se ne conserva a Comiso un solo testimone, una stesura rilegata dattiloscritta con poche varianti manoscritte. Il *dossier* genetico, tuttavia, completo sotto l'aspetto esegetico, cioè degli apparati bibliografici, delle annotazioni, degli studi documentari condotti dall'autore, ci consente di avanzare qualche ipotesi. Innanzitutto è possibile isolare due momenti elaborativi a partire dall'analisi delle stratigrafie degli appunti: uno ascrivibile al decennio 1954-70, e riconducibile alla prima stesura manoscritta degli appunti di studio apposti a penna nera, l'altro al decennio successivo, il 1970-77, quando Bufalino torna sugli stessi appunti per correggerne o cassarne alcune porzioni servendosi, per questa seconda fase, di una penna a inchiostro rosso acceso, la stessa utilizzata per le correzioni del romanzo inedito *Il guazzabuglio*, la cui redazione risale a quegli stessi anni (1977). Una prima ricerca bibliografica condotta da Bufalino risale al 1954 poiché la lista dei testi consultati, trascritta su una carta sciolta, si ferma proprio all'edizione apparsa in quell'anno, *P.-J. Toulet. Une*

¹⁹ A. Bertolucci, *Toulet e i suoi fuochi perduti*, cit.

étude, a cura di Walzer, stampato a Parigi nel 1954²⁰. Bufalino torna successivamente sulla stessa carta aggiornando la bibliografia al 1976, anno di pubblicazione del volume *I contemporanei* che contiene una sezione dedicata a Toulet a cura di Luciana Frezza. Che l'aggiornamento bibliografico sia avvenuto in un secondo momento si desume dalle caratteristiche esterne del foglio di appunti su cui Bufalino, com'era sua abitudine, redige dapprima l'elenco di tutti i testi consultati sino al 1954, successivamente vi incolla un lacerto su cui sono trascritti i titoli dei libri apparsi nel ventennio successivo, sino al 1976²¹. Quindi è probabile che ci sia stato un primo momento di ricerca delle fonti bibliografiche e di traduzione delle poesie (1954 circa), e un secondo momento di aggiornamento e di revisione del testo (1976 circa). A conferma che la revisione delle traduzioni fosse avvenuta in un secondo momento rispetto alla loro redazione, cioè intorno al 1976, è suggerita dall'edizione che Bufalino indica nella minuta dell'*Introduzione*, redatta quando la pubblicazione della traduzione non era ancora prevista, ovvero «la canonica Emil Paul del 1949»²² mentre, dopo gli accordi con Sellerio per la pubblicazione, egli adatterà la traduzione all'edizione Gallimard del 1979, «che a quella [del 1949] apporta solo irrisorie correzioni di punteggiatura, ma aggiunge un lungo benemerito corredo di varianti e note»²³.

Con molta probabilità, pertanto, Bufalino cominciò a tradurre Toulet tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60: una prima indicazione in questo senso è offerta da una busta da lettera, inviata dalla libreria «Oreste Corazzini»²⁴ di Firenze, su cui Bufalino appunta a penna nera «Bibliografia» e, accanto, a penna rossa, «Dubbi Toulet». Sebbene non ci sia il timbro postale, l'indirizzo del destinatario è quello di Via Pico della Mirandola 18, dove Bufalino abitò dal dopoguerra al 1971, anno in cui si trasferisce stabilmente in Via Architetto Mancini²⁵. Alle date ricavabili dall'aggiornamento bibliografico si aggiungono quelle

²⁰ Comiso FB, MGB XII (3), c. 13r.

²¹ Comiso FB, MGB XII (3), c. 12r.

²² J.-P. Toulet, *Les contrerimes*, Paris, Émil Paul frères, 1949. Edizione peraltro non posseduta da Bufalino.

²³ Comiso FB, MGB XII (3), c. 140r all. Toul. L'edizione cui Bufalino si riferisce, e che figura nella sua biblioteca personale è P.-J. Toulet, *Les contrerimes*, édition de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1979.

²⁴ Bufalino era solito acquistare i libri attraverso la vendita per corrispondenza, vista la carenza di librerie presenti nella città di Comiso, fra cui la libreria di Firenze «Oreste Corazzini», la «Libreria Matteuzzi» di Bologna, entrambe antiquarie, alle quali si rivolgeva anche per ottenere informazioni bibliografiche specifiche o sui loro cataloghi. La lettera è conservata in Comiso FB, MGB XII (3), c. 117r all. Toul.

²⁵ I cambiamenti di indirizzo sono stati ricostruiti grazie a un esame della corrispondenza di Bufalino. Nel periodo della guerra, infatti, egli scrive ai genitori all'indirizzo di via Conte di Torino, a Comiso, mentre nel ventennio 1950-1970 Bufalino risiede, appunto, in Via Pico della Mirandola per poi stabilirsi definitivamente, dal 1971, in Via Architetto Mancini, 26.

presenti su un foglio riutilizzato dall'autore che reca sul *verso* una lista di «Sedute pubbliche e varie delibere» del 1973, mentre sul *recto* presenta alcuni appunti riferibili alla traduzione e un'annotazione riguardante, invece, *Diceria dell'untore* («Revisione Diceria»)²⁶. Un'altra data è ricavabile dal timbro postale apposto sulla busta di una lettera indirizzata a Bufalino dalla galleria d'arte «Il Gabbiano di Ragusa» del 25 maggio 1973 e inserita fra il materiale documentario riferibile alla traduzione²⁷.

Nel materiale preparatorio della traduzione Bufalino inserisce altre due buste da lettera con il timbro postale del 1976: una di cui non si conosce il mittente, l'altra della «Libreria Matteuzzi» di Bologna che, unitamente a quella già citata proveniente dalla fiorentina libreria «Oreste Corazzini» inviata al vecchio indirizzo di via Pico della Mirandola, sembra confermare i due momenti specifici di elaborazione e di aggiornamento bibliografico, gli anni '54-'60 e il triennio '73-'76.

Un'ulteriore indicazione cronologica è fornita in maniera indiretta dal *dossier* genetico del *Guazzabuglio*. Bufalino, che soleva riutilizzare non solo le singole carte, ma anche intere stesure, utilizza un fascicolo dattiloscritto delle traduzioni di Toulet per inserire tra le sue pagine, o incollare con nastro adesivo, alcuni lacerti ritagliati dalla stesura del *Guazzabuglio* che portò a termine nel '77, parallelamente alla revisione di *Diceria dell'untore*. È probabile, pertanto, che il riuso del fascicolo di traduzioni di Toulet avvenga perché, a quell'altezza cronologica, lo scrittore lo considerava superato: la stesura conservata unitamente al materiale riferibile alle *Contrerimes*, infatti, è successiva a quella su cui Bufalino incolla i frammenti del *Guazzabuglio*, come dimostra l'esame delle varianti.

Nella cartella che contiene il materiale autografo del *Dizionario dei personaggi di romanzo* (pubblicato nel 1982), e precisamente nel secondo di due quaderni di formato A4 che ne compongono il dossier genetico, è presente la minuta manoscritta della lettera con la quale Bufalino inviava il dattiloscritto di *Diceria dell'untore* a Elvira Sellerio nel 1979: nel *post scriptum* l'autore dichiara: «Ho tradotto T.[oulet] parecchi anni fa. Nella bibliografia ammesso che si debba conservarla integrale o no?»²⁸.

La lunga familiarità con le poesie di Toulet, intuita anche da Bertolucci, si evince dalla minuta di un'altra lettera a Elvira Sellerio inviata alla vigilia della pubblicazione nel 1981, che accompagna le correzioni da indicare al proto:

²⁶ Comiso FB, MGB XII (3), c. 8r all. Toul.

²⁷ Comiso FB, MGB XII (3), c. 107r Toul.

²⁸ Comiso FB, MGB X (2), c. 146 DP₂.

Gentile signora, d'accordo, sono insopportabile, ma il mio vizio della correzione perpetua, al quale avevo cercato di sfuggire liberandomi fisicamente del manoscritto di Toulet, è più forte di me. Del resto si tratta di un caso in cui il mio dissenso dall'interpretazione gallimardiana, essendo totale, merita pezze giustificative più documentate. [...] ricordo che il testo Gallimard da voi fotocopiato per far da modello in tipografia, non contiene il testo dei vers inédites, che dovrà quindi essere ricavato dal mio manoscritto, pag. 82 e 84.

Ricordo ancora che nel testo guida i capoversi non sono allineati, ma si alternano, verso breve e verso lungo. Io, dattilografando, ho invece allineato, ma solo per non perdere tempo. Se ne tenga conto, all'atto della stampa²⁹.

La correzione perpetua a cui Bufalino sottopone il testo, «vizio» che caratterizza indistintamente tutte le sue opere, soprattutto quelle composte prima dell'esordio, lo persuade a consegnare la stesura per liberarsene, almeno fisicamente, dopo averla «covata» a lungo, per usare la definizione di Bertolucci. La sua disapprovazione per l'edizione Gallimard, inoltre, sembra confermare le difficoltà incontrate da Bufalino nell'adattare una versione precedentemente approntata su un altro testo base, quello Emile Paul del '49, su cui si è esercitato lungamente negli anni precedenti.

Le due traduzioni di Baudelaire e di Toulet, pertanto, vanno ascritte al periodo che precede l'esordio letterario del 1981: Bufalino vi si accosta per puro piacere personale, e non con l'intento di darle alle stampe, e questo lungo e faticoso esercizio scrittoria va a inserirsi nel quadro biografico e culturale sin qui tratteggiato, quello relativo alla transizione dalla poesia alla prosa, dal neorealismo allo sperimentalismo. La scelta di tradurre per suo gusto personale proprio Toulet, innegabile difensore dello schema metrico classico, testimonia l'implicita difesa della tradizione, il rispetto della norma metrica, e proprio nell'*Introduzione* alle *Controrimes*, Bufalino pone in risalto questo aspetto:

Si aggiunga – sul proscenio di una Francia “début de siècle”, dove già squillano i corni di caccia degli *Alcools*, e con ben altra densità intellettuale Gide e Proust si apparecchiano a testimoniare i repentagli della coscienza – una paura, o chiamiamola diffidenza del nuovo, che non gli consiglia scorriere fuori del chiuso fortino della norma letteraria³⁰.

Nella stessa introduzione, si leggono in filigrana alcuni motivi presenti nella lettera ad Anceschi, quello della scrittura come «ambizione sbagliata», attribuito anche a Toulet, «un

²⁹ Comiso FB, MGB XII (3), c. 129r all. Toul.

³⁰ Cfr. G. Bufalino, *Toulet, sortilegio lontano*, in P.-J. Toulet, *Le controrime*, Palermo, Sellerio, 1981, p. IX.

poeta che, confessando [...] le sue ambizioni d'autore, le mortificava, lui per primo, dietro le insegne di modelli non venerabili. [...]»³¹; e quello della difesa della norma rispetto all'infrazione, della contrapposizione (apparente) fra l'«opera chiusa» come una «chiocciola» e l'«opera aperta». A ben vedere, Bufalino pone l'accento proprio sull'inattesa e improvvisa infrazione metrica all'interno della costruzione ingegneristica dei versi di Toulet:

Così si spiega (anche in una scelta metrica può svelarsi, talora, un rimosso che ritorna) l'invenzione della controrima, componimento di esigua perfezione, le cui barriere di cristallo attraversa però il guizzo di un inatteso sconcerto: il baciarsi, nella desinenza, di due versi di lunghezza ineguale. Come a voler preservare un germe di contraddizione all'interno di un'impeccabile ingegneria, merletto di Burano o veliero in bottiglia che sia. In effetti, per tutto il resto, la poesia di Toulet rifiuta ogni deroga e sgarro, bensì si compiace dell'ordine, dell'obbedienza; a dispetto degli zelatori dello scialo sollecita la parsimonia; contro le soluzioni dell'opera aperta (Dada è alle porte) ripropone la sua magra claustrofilia. Sono testi che si richiudono su se stessi e si bastano, come chiocciolate o cofanetti³².

Questo commento sembra piuttosto rivolto alla concezione bufaliniana della costruzione sintattica, che alle regole formali oppone talvolta una deroga, un *calembour*, o un'antifrase, allo scopo di stupire il lettore, o di ostacolarne l'interpretazione.

Nella stessa *Introduzione*, lo scrittore enfatizza la (propria) concezione del disimpegno, ravvisandola anche in Toulet, «Disimpegno dunque: la storia fra parentesi l'Hic et Nunc eluso o addirittura irriso a favore di un qualsivoglia Altrove; la fuga come vizio solitario da coltivare assiduamente nella pagina e nella vita»³³.

Bufalino prosegue mettendo a confronto il poeta con il romanziere Proust, soprattutto nella «comune incontentabilità di fronte alla pagina scritta; e una permalosa squisitezza dei nervi; e il dono di saper carezzare con dita leggere le cicatrici dei nervi...»³⁴. Ecco, dunque, i temi dominanti la sua poetica, temi autobiografici, esistenziali, che Bufalino confessa per il tramite dei «suoi poeti». La stessa incontentabilità lo indusse a riconoscere nell'opera perpetua, da correggere all'infinito, la forma del libro ideale.

Per tornare a Baudelaire, inoltre, è significativo che lo scrittore parli dei *Fleurs* come «il Libro dei Libri, il diamante sul quale si sono curvati a specchiarsi i poeti puri e gl'impuri, i

³¹ Ivi, p. XI.

³² Ivi, p. XII.

³³ Ivi, p. XIV.

³⁴ Ivi, p. XV.

lucratori della realtà e i profeti della visione»³⁵. Il *Libro dei Libri* è per Bufalino l'opera che contiene in sé l'essenza delle letterature di tutti i tempi, l'opera-dizionario, o libro da portare sull'isola deserta, capace di condensare, in un solo volume, quanto è necessario apprendere o godere del sapere letterario. Bufalino considera la raccolta baudelairiana come la *summa* della poesia di tutti i tempi, dei puri e degli impuri, dei tradizionalisti o degli sperimentali³⁶: alla luce del discorso sinora abbozzato, e della cronologia che ci è stato possibile ricostruire, non è un caso che lo scrittore si cimentasse coi "suoi poeti" proprio al principio degli anni '60, prima del confronto con Anceschi, quando già maturava un cambiamento di poetica, in biblico fra formalismo e infrazione, fra tradizione e sperimentalismo.

II.2 Il Libro dei Libri, ovvero l'origine dei "multipli"

I *Fleurs du mal* rappresentavano per Bufalino il «Libro dei Libri» della poesia universale poiché conteneva in sé sia i frutti della tradizione poetica del passato che i germogli della poesia futura, era dunque il riferimento imprescindibile per chiunque volesse misurarsi con la scrittura poetica. Quanto alla prosa, invece, egli non identificò mai un «Libro dei Libri», un testo di riferimento che racchiudesse le qualità invece attribuite alla poesia baudelairiana. Non stupisce, pertanto, se negli anni durante i quali si astenne dall'attività scrittorica, Bufalino si dedicasse per suo gusto e piacere all'ambizioso, e mai realizzato prima, progetto di un libro universale in grado di racchiudere il sapere letterario al fine di conservarne la memoria nel tempo. Bufalino avviò tale progetto fra gli anni cinquanta e gli anni sessanta, dedicandovisi a lungo e a più riprese, sebbene sia infine rimasto allo stadio di semplice abbozzo: il materiale accumulato allo scopo di realizzarlo però ne testimonia tutt'ora la vastità e le proporzioni originarie. Il titolo era, inizialmente, *Libro di Libri*, poi *Arca di Noè* e, infine, *Il Citatore*. Questo ambizioso progetto di crestomazia non arriverà mai alla conclusione, verosimilmente auspicata da Bufalino, ma rimarrà allo stadio di opera *in fieri*, o *opus perpetuum*, per usare una definizione cara allo scrittore. Il materiale accumulato per allestire l'opera, tuttavia, costituirà il nucleo generatore di altre antologie bufaliniane edite e inedite. Tra quelle edite si annoverano il *Dizionario dei personaggi di romanzo* (inizialmente

³⁵ G. Bufalino, *Introduzione*, in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 29.

³⁶ È interessante notare come lo stesso Luciano Anceschi, in *Autonomia ed eteronomia nell'arte* (1936) nonché nel decisivo saggio *Orizzonte della poesia* (1962) e nel volume collettaneo *Gruppo '63. Critica e teoria* (1976), individui in Poe e Baudelaire i poeti «puri» mentre nei Novissimi, ad esempio, i poeti «impuri», ovvero sensibili alla fenomenologia degli oggetti.

intitolata *Passione del personaggio*, poi *Museo del personaggio*; il Saggiatore, 1982), centotrentadue ritratti dei personaggi della storia del romanzo, dal 1605 al 1957, cioè dal Don Chisciotte di Cervantes all’*Innominabile* di Beckett; *Il matrimonio illustrato* (inizialmente intitolato *Marcia Nuziale*), libro-bomboniera composto insieme alla moglie Giovanna Leggio in occasione delle loro nozze (nel 1982 con il titolo *Dicerie coniugali. 62 pensieri lievi e gravi sul matrimonio proposti da una coppia nuovissima a uso delle coppie più anziane*), poi accresciuto e pubblicato con Bompiani nel 1989, antologia ottenuta da un insieme di citazioni e aneddoti sul matrimonio e sull’amore. Un’altra antologia, ma che non sembra avere rapporti genetici con il *Libro dei Libri*, è *Cento Sicilie*, allestita con l’amico e suo principale esegeta Nunzio Zago per La Nuova Italia, dapprima in edizione scolastica nel 1993, poi in edizione accresciuta, non scolastica, lo stesso anno³⁷. Altre tre antologie, invece, sono tutt’ora inedite: *Antologia di testi sull’insonnia*; *Il libro della memoria*; *Alla luna*. Il materiale redazionale di quest’ultima non è conservato nell’archivio della Fondazione Bufalino di Comiso ma, come indica Giuseppe Traina nel suo recente studio sulla figura del Bufalino antologista, presso l’editore Franco Sciardelli, e sarebbe il frutto di un progetto più modesto rispetto alle altre antologie, «di dimensioni non ampie, anzi, [...] Bufalino la propone in alternativa al suo elzeviro *Il tramonto della luna*»³⁸. Come vedremo, *Alla luna* era originariamente una sezione del grande progetto del *Libro dei Libri*.

La nostra analisi tenterà di isolare i temi-guida del progetto del *Libro dei Libri* attraverso l’esame dei dossier genetici delle quattro antologie da esso desunte – il *Dizionario dei personaggi di romanzo* (1982), *Il matrimonio illustrato* (1989), *La veglia e l’estasi* (inedita), *Il libro della memoria* (inedita) – e della già menzionata cartella *Progetti editoriali*, in modo da ricostituirne l’avantesto originario e il contenuto. In questo contesto, intendiamo per

³⁷ *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all’Innominabile* è apparso in tre edizioni: la prima con il Saggiatore di Milano nel 1982; la seconda presso Mondadori nel 1989; la terza per Bompiani nel 2000 con la prefazione di Alberto Cadioli (le citazioni proverranno da questa edizione). Anche *Il matrimonio illustrato. Testi d’ogni tempo e paese scelti per norma dei celibi e memoria dei coniugati* (con la moglie Giovanna Leggio Bufalino) ha avuto tre edizioni, la prima con Bompiani nel 1989, la seconda con il Club degli Editori nel 1990, la terza nuovamente con Bompiani nel 2003. Infine, *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto. Antologia di testi*, (con N. Zago) è stata pubblicata con La Nuova Italia nel 1993 in due edizioni, la prima in edizione scolastica, la seconda, non scolastica ma con l’aggiunta di nuovi testi, lo stesso anno; infine esce in una ristampa nella collana dei Tascabili Bompiani nel 2008.

³⁸ Il saggio di Giuseppe Traina è l’unico nel panorama critico bufaliniano che affronta in maniera approfondita gli aspetti specifici dell’attività antologica svolta dallo scrittore nel corso della sua carriera. L’introduzione prevista per l’antologia sulla luna apparve, come indica lo stesso Traina, con il titolo *La luna è tramontata*, sul quotidiano «Il Giornale» del 24 marzo 1984. Cfr. G. Traina, *L’ingegnere di Babele. Bufalino antologista*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, cit., 2014, pp. 125-150.

avantesto la ricomposizione dell'originario dossier di genesi, ovvero l'insieme dei documenti testimonianti la redazione dell'opera – schemi, frammenti di redazioni, annotazioni, materiale bibliografico – conservati e dislocati dall'autore in cartelle diverse riferibili alle antologie poi ricavate dal *Libro dei Libri*. Si tratta pertanto di un'operazione artificiale poiché mette in relazione materiali autografi fisicamente autonomi, separati gli uni dagli altri e raggruppati in plurimi “scartafacci”³⁹. Al tempo stesso, è un'operazione parziale, suscettibile di un ulteriore (auspicabile) approfondimento, volta a rischiarare un'attività, quella di antologista, che occupò lo scrittore per oltre un decennio prima del 1981, sino a oggi rimasta pressoché sconosciuta. Sebbene infatti lo stesso Bufalino avesse dichiarato nell'intervista a Sciascia che dedicò un decennio a tale progetto, la critica non ha mai approfondito, ma neanche mai alluso, all'esistenza della cretomazia. La nostra analisi, pertanto, vuole ricostruire l'originario nucleo generatore delle antologie, il *Libro dei Libri*, al fine di chiarire sia il processo genetico della scrittura bufaliniana, seguendone tutte le tappe, dalla scelta dei temi, allo studio dei testi, alla selezione dei brani, sia di avanzare alcune ipotesi sulla datazione di ciascuna antologia per individuare, infine, i legami intertestuali con l'originario disegno del *Libro dei Libri*.

Oltre ai materiali autografi riferibili alle antologie, saranno analizzate due lettere inedite: una inviata a Elvira Sellerio nel dicembre 1980, l'altra a Benedetta Centovalli, editor presso Bompiani, negli anni '90, da cui emergono le informazioni relative sia alla consistenza che ai contenuti dell'opera.

L'obiettivo specifico è di ripercorrere il processo creativo bufaliniano che partendo dalla poesia (1940-55), prosegue con l'esercizio di scomposizione e di riscrittura di opere altrui (1955-65), e si conclude con l'avvio di una seconda fase, quella della (lunga) stagione del romanzo (1970-96). Senza questo apprendistato, una vera e propria fucina letteraria, Bufalino probabilmente non sarebbe pervenuto alle istanze più sperimentali della sua produzione narrativa. Non solo: se la “manipolazione” dei testi altrui ricalca il *modus scribendi* di Bufalino, che procede nella scrittura in prosa per brevi sequenze narrative, poi

³⁹ Per la terminologia ci atterremo all'imprescindibile compendio terminologico allestito da Pierre-Marc de Biasi nel recente volume, già menzionato, *Génétiq ue des textes*. De Biasi definisce l'avantesto come il risultato di un «travail d'élucidation: c'est le dossier de gène se rendu accessible et intelligible» attraverso il riordino dei documenti da parte dell'editore. Il lavoro di chiarificazione è, pertanto, «une production critique», perché «correspond à la transformation d'un ensemble de documents opaques en un dossier de pièces ordonnées et significatives» del lavoro dell'autore. Per questo motivo, «cette remise en ordre est artificielle puisque ce documents de travail n'ont été matériellement disposée sous cette forme par l'écrivain» (p. 69; tr. it. pp. 69-70).

assemblate fra loro, una vera e propria *ars combinatoria* che le modalità compositive del *Libro dei Libri* di fatto anticipa, dall'altro bisogna tener presente che il romanzo inedito *Il guazzabuglio* è costruito proprio attraverso una fitta rete di citazioni reali o falsificate provenienti dagli ambiti più disparati, dalla letteratura alla filosofia, verosimilmente estrapolate o ispirate dal *Libro dei Libri*.

II.2.1 *Il grande progetto bufaliniano*

Dopo la pubblicazione per i tipi della Sellerio del volume fotografico *Comiso ieri* (1978), Bufalino scrive una lettera a Elvira, nel dicembre del 1980, per descriverle un ambizioso progetto di antologia, un «voluminoso dizionario di citazioni alla Bouvard e Pécuchet» composto dai «pezzi sfusi della memoria letteraria»:

Gentile signora,

Le chiedo consiglio oggi su un vecchio progetto, lasciato a mezzo quando m'è parso di soverchiare le mie energie e richiedere il concorso di una vera e propria équipe di lettori giovani e voraci. È un progetto che non può riguardare, per la sua mole, la vostra casa; ma che potrebbe esser utilmente proposto a un grosso editore metropolitano. Dico questo perché, mentre io non ho in nessun caso voglia (né forze, né tempo) di compiere l'opera (di cui esiste infatti 1/5 o 1/6 del materiale previsto), mi piacerebbe assai, da lettore, di vederla realizzata e disponibile in uno scaffale. Di che si tratta? Di un voluminosissimo dizionario di citazioni, alla Bouvard e Pécuchet, diverso però dai tanti che sono stati compilati finora e che si riducono perlopiù a serbatoi neutrali di aforismi da cioccolatini Perugina. Quello che dico io, dovrebbe essere composto, come nei giochi di meccano, coi pezzi sfusi della memoria letteraria; dovrebbe, cioè, essere come uno spicilieggio di pagliuzze d'oro, dovunque e comunque reperite, comprese a pieno titolo le opere dei poeti. Sì da formare un concilio di voci concordi o discordi, che si diano la replica (anche se spesso come avviene nella conversazione comune, non sempre un interlocutore sembra aver badato troppo alle parole del precedente). Si curerebbe molto la successione degli interventi, favorendo addirittura, quando ne venga un gradevole choc, agli accostamenti più empì, senza evitare la frivolezza o lo scandalo. [...] se ne genererebbe un mosaico innumerevole, con vertiginosi vis-à-vis e battibecchi unisoni fra le voci più lontane per tempo e spazio.

Certo ci vorrebbe un'organizzazione: una diecina di ragazzi capaci con la matita in mano e gli occhi svelti. Quello che ho fatto io (a parte Le mando taluna voce, a mo' d'esempio, e con l'avvertenza che comprende repertori quasi casuali, legati a letture non sistematiche, e quindi per necessità lacunososi) è, ripeto, appena un abbozzo (un 200-250 pagine). Ora, venendo al dunque, crede che l'idea sia valida? [...] In Italia, per quel che so, non esiste nulla di simile. [...] In Francia ho notizia di un'opera forse pregevole ma limitata agli autori francesi (accludo un vecchio trafiletto in merito; l'opera, tuttavia, non la conosco direttamente).

In conclusione, sfogli con comodissimo il materiale che Le invio e mi consigli il da farsi. In ogni caso la decina di registri manoscritti che ho accumulato mi stanno bene così, per mia lettura privata.

Non si affretti a rispondermi e si abbia tante cordialità. // Comiso, dicembre 1980⁴⁰.

Si è ritenuto opportuno riportare la minuta della lettera nella sua (quasi) interezza poiché dalla sua lettura è possibile comprendere, attraverso le parole dello stesso Bufalino, il piano dell'opera, di cui egli traccia una sorta di scheda editoriale, e la fisionomia dell'antico progetto che, rimasto inconcluso, contava già una decina di registri. Il suo compilatore, ispirandosi apertamente a quanto narrato da Flaubert nel suo romanzo postumo *Bouvard et Pécuchet*, intendeva realizzare un testo in grado di sintetizzare lo scibile umano, nel caso specifico lo scibile letterario. Il risultato sarebbe stata una lunga conversazione, ottenuta mescolando le innumerevoli citazioni desunte dalla letteratura di tutti i tempi, intorno ad alcune tematiche specifiche. Di questo progetto Bufalino aveva preparato anche la prefazione, indizio di un lavoro ben programmato e ampiamente allestito, oggi contenuta nella cartella intitolata *Marcia nunziale*⁴¹, la stessa in cui è custodita la minuta della lettera a Elvira Sellerio appena citata. Il titolo dell'introduzione apposto su un lacerto applicato con nastro adesivo nel margine superiore della prima carta è *Reddo Rationem*, dunque un resoconto del programma svolto sino a quel momento, già realizzato; mentre quello originario, leggibile sotto al lacerto, era *L'Arca di Noè* (la versione integrale si legge in *Appendice II B*):

Quali libri Robinson salverà sulla spiaggia, la prossima volta? O piuttosto, poiché i suoi bagagli saranno presumibilmente tascabili, quale unico libro?

Sussurriamocelo all'orecchio: non sarà la Bibbia o il Corano; non il Capitale spiegato al popolo; nemmeno – benché servirebbe assai – il Manuale del perfetto marinaio oublié dans une île... Bensì la più fresca stampa di un dizionario di citazioni, *L'intelligenza in trentaduesimo*, *L'uovo di Gutierrez*, *Il Larousse supremo*, o come diavolo si chiamerà.

Che se poi, in cambio del naufragio di un solo, avessimo ragione di temere il Gran Diluvio per tutti – e i presagi non mancano – ebbene, l'inevitabile Noè che si prenderà briga di disporre le provviste, a cos'altro se non ad un simile vademecum e scatola nera sentirà il bisogno di affidarsi, quando voglia contrabbandare, al di là dei crosci e delle definitive collere della poststoria, una spiegazione e un cimelio di quel che l'uomo ha saputo confusamente tessere

⁴⁰ Comiso FB, MGB, XI (3), la lettera consta di due carte dattiloscritte solo sul *recto* ed è inserita nel primo dei due quaderni di formato A4 che compongono il materiale autografo dell'antologia *Marcia nuziale*. La versione integrale della lettera è riportata nell'*Appendice*.

⁴¹ La prefazione è la copia dattiloscritta di una carta sciolta appartenuta originariamente a un bifolio al cui interno Bufalino aveva inserito un foglio di carta copiativa ottenendone, così, due esemplari; essa presenta numerose correzioni apposte a penna rossa. La trascrizione qui proposta riproduce la prima versione, quella integrale è riportata nell'*Appendice*.

nei secoli? Un digest è un'amputazione devastante, lo dicono tutti, ma non si vorrà negare a una cotale sineddoche – la particola in rappresentazione e sostituzione del tutto – un suo peculiare e variamente nobile potere d'allusione e illusione, se la troviamo a supporto così del sacramento eucaristico come della medicina omeopatica. Senza scordarci di quell'uso antico di chiudere accanto al defunto, quale viatico funerario, ma anche quali affettuosi riassunti di vita, granelli di frumento e pettini d'osso e collane.

Ora noi non pretendiamo, con una semplice crestomazia, di emulare costoro, né quel recente governatore di non so quali Arizone o Nevade, che, non è gran tempo, le gazzette riferivano occupato a murare in fondo a una catacomba, per futura memoria, un minimo concentrato e spicilegio di umani segni destinato ai sopravvissuti della prossima apocalissi. A parte tutto ci ostiniamo a credere, non fosse che per scaramanzia, che gli anni della fenice siano lontani, fantasia di romanzi; vogliamo proprio credere che, ragione finalmente aiutando, il promesso diluvio finisca come dire, in un bicchier d'acqua. E tuttavia, ad ogni buon conto, non è il caso di cominciare a costruirselo il Libro per eccellenza, che si possa portare nascosto sotto la giacca? [...] E qui soccorre l'ipotesi del libro che si diceva, che contenga tutti gli altri: in fulminea epitome, certosinesco centone, inventario di incipit e desinit memorabili, panopticon e bric-à-brac e scrapbook e miniera di motti, lampi, aforismi, versi d'oro, idées reçues, greguerias, agudezas, disparates, fusées, foglietti della Sibilla, mots-sésame; incollaggio di schegge innumerevoli sottratte a remote Postumie e Partenoni; mirabolante summa offerta alla fretta e alla fantasia di ciascuno, in cambio del desueto, oramai impossibile, forse empio, sposalizio con la polvere del passato.

Di un libro siffatto, operazione di macelleria, delittuosa finché si vuole, ma necessaria, viene qui di seguito tentato un primo imperfettissimo abbozzo: scelti taluni temi-guida, fra i più futili e solenni della condizione umana, si vuole avviare su essi una specie di tavola non precisamente rotonda, che sia insieme assemblea studentesca, concilio spiritico e togato convegno accademico, dove lacrime rerum e vituperi e preghiere, sillabe eterne ed effimeri *calembours*, si rincorrono attraverso i secoli e col loro febbrile tam tam intellettuale e fantastico raggiungano infine, e sveglino, le nostre orecchie di scettici e indaffaratissimi eredi.

È un libro diverso da ogni altro, per quel che ne sappiamo. Inconfrontabile coi mille neutrali repertori, [...] accanto al magro canone dei savi tradizionali, liberissimo accesso ai moralisti “neri” e ai loro veleni, nonché alle voci più eccentriche, da Nostradamus a Bixio-Cherubini, purché sapessero inquietare, divertire, commuovere, illuminare; o comunque servissero, in sede di montaggio, all'interno delle singole schede, a rendere più ricco il concerto di voci, e più documentario di quel confuso e dissonante mostro che sono la vita e la storia. Che n'è venuto fuori? Un coacervo, che manda, com'era da aspettarsi, qualche odore di frigida morgue, ma che tuttavia ci pare non eluda il suo compito d'essere insieme libro da capezzale e da viaggio: abbastanza intelligente perché se lo contendano Karl Kraus e la sua domestica, e in tram, di sopra la spalla di Monsieur Teste, compitando le sillabe, golosamente lo occhieggino, finalmente felici, Bouvard e Pécuchet⁴².

L'*Arca di Noè*, o *Libro dei Libri*, aveva lo scopo di racchiudere e salvare dall'alluvione imminente il sapere letterario: la «mutilazione» operata a tal fine, non era però un'operazione

⁴² *Reddo Rationem* sarà il titolo dell'introduzione al volume *Cere Perse* (1985) che, lo ricordiamo, raccoglie gli interventi giornalistici bufaliniani usciti fra il 1982 e il 1985.

ingenua o neutrale, come Bufalino avverte in questa premessa: il compilatore di cretomazie infligge un'amputazione al testo di partenza estrapolando da esso i brani al fine di collocarli, secondo dei «temi-guida», in un diverso ambito letterario: lo stesso concetto, come vedremo, sarà ripreso nell'*Introduzione al Dizionario dei personaggi di romanzo* (1982). Fra le varianti intervenute durante la fase di correzione si segnala la cassatura del «Larousse supremo», corretto in «l'Arbasino supremo» (r. 6), indizio, questo, di una ricollocazione del progetto del *Libro dei Libri* nel nuovo contesto letterario di riferimento, quello postmoderno dell'inizio degli anni ottanta, di cui lo scrittore milanese fu indubbiamente uno dei primi e più celebri esponenti, proprio per il ricorso alla combinazione citatoria e al *pastiche* linguistico che caratterizza la sua produzione. Il ricorso, inoltre, a termini propri del *postmodern* quali *kitsch*, «panopticon e bric-à-brac e scrapbook e miniera di motti, lampi, aforismi, versi d'oro, idées reçues, greguerias, agudezas, disparates, fusées, foglietti della Sibilla, mots-sésame», colloca chiaramente l'opera nel contesto letterario coevo alla presentazione del progetto a Elvira Sellerio, ovvero gli inizi degli anni '80. Eppure la sua datazione fra gli anni '55-'65 fa del progetto un'opera sperimentale non tanto perché si trattava di un dizionario di citazioni, ma perché, oltre alle tematiche classiche dell'amore, della bontà e dell'avarizia, comprendeva anche quelle meno solite come le città, la luna, le stagioni. È lo stesso scrittore ad ammetterlo in una lettera indirizzata a Benedetta Centovalli, editor presso Bompiani, negli anni '90 nella quale descrive il materiale autografo e gli elementi di novità alla base del progetto:

ho fatto spedire ieri [...] un certo numero di registri dalle copertine multicolori, dove in approssimativo ordine alfabetico compaiono numerose voci, e conseguenti testi, di una ininterrotta Enciclopedia delle citazioni, da me iniziata in gioventù, col programma ambizioso e impossibile di cavarne da tutte le letterature quei frammenti (gnomici, lirici, narrativi) che rimangono nella memoria durante la lettura. Il titolo (ARCA DI NOÈ) voleva proprio indicare il bagaglio minimo indispensabile da salvare nell'imminenza del diluvio. La novità, rispetto a dizionari consimili, stava nell'aver scelto non solo voci astratte (avarizia, amore, bontà ecc) ma soggetti d'attenzione meno soliti: Le città, la luna, le stagioni, le ultime parole, i giudizi di un rigo di uno scrittore su un altro scrittore e così via. Tutto questo, non esistendo all'ora le fotocopiatrici, scritto a penna o a matita (e quindi non so quanto decifrabile, ora). Il progetto era ovviamente al di sopra delle forze d'una sola persona e rimase a metà. Ci sarebbe voluto uno squadrone di specialisti per attuare uno spoglio completo... In conclusione, quel che rimane eccolo a lei, per farne qualsiasi uso, al di fuori di ogni mia partecipazione, (se non,

eventualmente, per qualche chiarimento o consiglio)⁴³.

Nell'introduzione *Reddo rationem*, infatti, figura un appunto manoscritto che rinvia a quegli elementi di novità di cui Bufalino parla a Centovalli: «Larghissimo spazio ai poeti / Cercare le botte e risposte / Voci non strettamente morali come Fiumi, Stagioni / Ultime parole / Giudizi lampo». La stessa lettera accompagna l'invio a Centovalli di altre due antologie inedite, *Io doloroso in veglia*, antologia incompiuta sull'insonnia, che nel dattiloscritto conservato a Comiso reca il titolo *La veglia e l'estasi. Antologia di testi sull'insonnia*, e un'altra, compiuta, «di pensieri, motti, divagazioni sulla memoria», che reca il titolo di *Il libro della memoria*. Lo scrittore raccomanda, tuttavia, di non voler figurare in copertina quale autore delle opere, bensì si limiterebbe, ma solo se strettamente necessario, a scrivere l'introduzione, già redatta per l'antologia sull'insonnia e acclusa alla corposa spedizione.

Nelle «idee» editoriali sottoposte a Enzo Sellerio, contenute nella minuta citata poc'anzi, l'*Arca di Noè*, titolo definitivo del *Libro dei Libri*, figura nella lista delle opere già realizzate:

L'Arca di Noè: È una specie di dizionario di citazioni di un tipo particolare, che non si limita cioè alla sentenza, al motto, ecc., ma cerca di cogliere nella biblioteca sterminata delle letterature di tutti i tempi quei grani e brandelli di lirismo, energia mentale ecc., che potrebbero costituire il residuo memoriale di ogni persona colta e la sua ricchezza interna, se rimanesse cieco. Un po' come per l'amante di musica, i lacerti di note privilegiate che sopravvivono e galleggiano sull'oceano dei suoni. Opera in progress, giusto un abbozzo⁴⁴.

Sempre fra il materiale che si può ascrivere a *Marcia Nuziale*, è presente un'altra descrizione del progetto in cui si parla proprio del «perfetto Arbasino», successiva quindi alla prefazione intitolata *Reddo rationem*, composta verosimilmente per lo stesso progetto che Bufalino intitola, prima del definitivo *Arca di Noè*, *Il citatore*:

[...] Poiché una cosa è sicura: fra centomila anni agli studenti di liceo saranno ancora annoverate le vicende del mondo in un corso di tre volumi, di cui ciascuno comprenderà non tre secoli come oggi avviene, bensì trecento, uno per pagina, insomma...

⁴³ Comiso FB, BUF. CENT (1). La lettera è la copia bifolio di quella inviata da Bufalino a Centovalli dattiloscritta solo sul *recto* e senza data; tuttavia in essa lo scrittore fa riferimento alla donazione dei suoi autografi alla Biblioteca del Comune di Comiso, di fatto avvenuta nel 1991.

⁴⁴ Comiso FB, MGB XVI (1), c. 1.19 r/v.

Se così è sarebbe saggio sin d'ora pensare al Libri dei Libri, quello che [salverà?] dei grandi che tali ci paiono non più di un detto memorabile, un pensiero minimo o l'avvio di una musica, un verso memorabile, una interiezione preziosa.

Il Citatore, ecco il libro che scriverò, dove m'accingo a raccogliere il fiore delle mie letture di mezzo secolo, un libro solo al posto di milioni che nei tre millenni scorsi hanno visto la luce; uno solo, il primo d'una biblioteca assoluta per i lettori del 101.000 dopo la nascita di Nostro Signore. Questo Thesaurus o Arca di Noè o il Perfetto Arbasino o come diavolo l'intitolerò, sarà con tutte le cautele del caso sepolto a futura memoria⁴⁵.

II.2.2 Il cantiere del "lettore - cannibale"

Il *Libro dei Libri*, altrimenti definito *Arca di Noè* o *Il Citatore*, risponde all'ambizioso progetto d'ispirazione flaubertiana di censimento, o «summa», o sintesi del sapere letterario, cui Bufalino lavorò, sebbene in fasi discontinue, a partire dal 1955 circa. Questo spiega la difficoltà nello stabilire con certezza la cronologia redazionale del lavoro: a tal proposito è utile ricordare la dichiarazione espressa nell'intervista a Sciascia in cui la descrizione del progetto rievoca quella contenuta sia nella lettera a Elvira Sellerio, sia nella lettera a Benedetta Centovalli, che nella *Prefazione* dell'*Arca di Noè (Reddo Rationem)*, e nelle «idee editoriali» proposte a Enzo Sellerio: «Più tardi, fra i 35 e i 45 anni [1955-1965], lavorerò per mio semplice utile e gusto a un interminabile *Libro dei Libri*, una specie di Summa di citazioni alla Bouvard e Pécuchet»⁴⁶. Sebbene il *Libro dei Libri* resti allo stadio di abbozzo, almeno per quello che doveva essere il piano previsto dallo scrittore, che non completò la lista degli autori e dei testi da citare, come dichiarato anche nelle due lettere, il cospicuo materiale accumulato costituirà il nucleo generatore delle quattro antologie edite e inedite realizzate negli anni successivi. Le quattro crestomazie, infatti, corrispondono alle sezioni del progetto di un unico grande testo che, in un secondo momento, Bufalino smembrerà per la pubblicazione del *Dizionario dei personaggi di romanzo* (1982), per *Il matrimonio illustrato* (1989), per *La veglia e l'estasi. Antologia di testi sull'insonnia*, rimasta inedita, e per un'antologia, anch'essa inedita, allestita in occasione del centesimo numero della collana «La memoria» della casa editrice Sellerio di Palermo e chiamata, appunto, *Il libro della*

⁴⁵ Cfr. Comiso FB, MGB X (3). La carta è manoscritta in penna nera e presenta numerosissime correzioni, alcune delle quali apposte successivamente con inchiostro rosso, tali da renderne il contenuto quasi illeggibile.

⁴⁶ Cfr. Comiso FB, MGB XVI (3), c. 1r.

*memoria*⁴⁷. Dalla descrizione fatta a Centovalli, inoltre, il *Libro dei Libri* potrebbe essere stato l'avantesto anche dell'antologia *Alla luna*, di cui ci dà notizia Traina, essendo questo uno dei soggetti che vi sono contemplati. Quello che lo scrittore costruì durante un quarto di secolo circa, sino al 1981, è un *corpus* imponente di cui fino a oggi non era stato identificato il progetto originario, il *Libro dei Libri*⁴⁸. Non è un caso, infatti, che la minuta della lettera a Elvira Sellerio e l'introduzione all'*Arca di Noè* intitolata *Reddo Rationem*, nella quale Bufalino illustra minuziosamente il progetto, si trovino fra il materiale redazionale dell'antologia *Marcia nunziale*, che si apparenta a tutte le altre cretomazie edite e inedite per i supporti utilizzati (dei quaderni a righe di formato A4), per le modalità compositive (lacerti incollati con nastro adesivo), e per il materiale esogenetico, ovvero i documenti testimoniati le ricerche specifiche sui testi scelti (appunti bibliografici e ritagli di giornale).

L'eterogeneità di questo materiale (cartigli, ritagli, lacerti dattiloscritti e manoscritti, poi incollati su quaderni di formato A4) testimonia un lungo lavoro di raccolta e di scelta di brani provenienti da tutte le letterature ed epoche, accumulati allo scopo di coltivare una personale passione e non in vista di una pubblicazione. Lo stesso scrittore precisa a Centovalli che il materiale autografo è allo stadio manoscritto, sia a penna che a matita, cioè non dattilografato in pulito. Tutti elementi, questi, che confermano la natura del progetto come studio privato, condotto al fine di allestire un'opera che rispondesse alle esigenze di un vorace lettore, nonché fine erudito, e non contemplava quindi il lettore quale destinatario. Sebbene questo materiale sia stato successivamente riordinato dall'autore e suddiviso per tematiche in quattro opere autonome (i personaggi di romanzo; l'amore; l'insonnia e il sogno; il ricordo; la luna), i singoli dossier genetici recano chiaramente le tracce della compattezza che presiedeva al progetto originale.

⁴⁷ Traina, nel contributo già citato, colloca *L'antologia della memoria* fra il 1986 e il 1987, a ridosso cioè dell'uscita del centocinquantesimo volume della collana «La memoria» della Sellerio, servendosi della minuta del risvolto di copertina elaborato da Bufalino per quella occasione. A un riscontro con le informazioni contenute in una lettera inviata a Marcello Venturoli il 9 novembre 1984, invece, risulta che Bufalino stesse già lavorando alla cretomazia: «Per Sellerio, in occasione del 100° numero della “Memoria” sto preparando un'antologia di aforismi e pensieri vari sulla memoria che dovrebbe uscire fra un paio di mesi». Inizialmente, dunque, l'antologia doveva celebrare il centesimo volume della collana, che poi accolse invece *Cronachette* di Leonardo Sciascia (1985), probabilmente perché nel novantanovesimo numero era stato già pubblicato un testo di Bufalino, il romanzo *Argo il cieco*. Per l'antologia sulla *Luna* di cui parla Traina, restata inedita, è probabile che Bufalino avesse ancora una volta attinto al materiale accumulato per il progetto del *Libro dei Libri*. Tuttavia, non avendo avuto la possibilità di visionarne gli autografi, perché non conservata negli archivi di Comiso o Pavia, la nostra è una semplice congettura.

⁴⁸ Il saggio di Giuseppe Traina, sebbene indichi le specificità di ciascuna antologia e i possibili legami fra l'una e l'altra, ne ravvisa piuttosto la compenetrazione tematica con i testi narrativi, in particolar modo, con il racconto *L'ingegnere di Babele*.

I materiali preparatori delle quattro raccolte, infatti, testimoniano il medesimo processo compositivo: Bufalino dapprima “imbastisce” la struttura dell’opera stilando su alcuni fogli sciolti un elenco degli autori da citare, indicando accanto a ciascuno l’opera e il passo prescelto, poi organizza il materiale documentario trascrivendo, su altre carte, le indicazioni bibliografiche precise relative ai brani selezionati; successivamente classifica e ordina i brani secondo la tematica di appartenenza, o le sotto-tematiche. A questa fase preparatoria segue la redazione vera e propria delle varie antologie: Bufalino dattiloscive, o fotocopie, i singoli brani per poi ritagliarli minuziosamente in lacerti da applicare con nastro adesivo sui quaderni di formato A4, cioè i registri, al fine di ordinarli e riunirli in un unico supporto. Se si osservano i *dossier* genetici delle antologie, infatti, sono tutti costituiti da una serie di carte sciolte originariamente provenienti da fogli a righe di formato A4, prelevati da un quaderno, sulle quali sono applicati i lacerti dattiloscritti: il margine sinistro di ogni carta mostra infatti il segno evidente di uno strappo. In alcuni casi, invece, figurano fogli A4 senza righe visibilmente più recenti, sia per l’integrità della carta che per la nitidezza dell’inchiostro: indizio, questo, di una copiatura in pulito avvenuta probabilmente dopo l’esordio e finalizzata alla riorganizzazione del materiale in vista della pubblicazione, di fatto poi non avvenuta per la maggior parte delle cretomazie.

Tra i testi che figurano nella biblioteca personale di Bufalino, uno in particolare testimonia il lavoro di spoglio dei repertori di citazioni operato in quegli anni. Si tratta del volume *Pensieri e sentenze di autori antichi e moderni di tutte le nazioni*, di Nicolò Persichetti⁴⁹ che reca, nei fogli bianchi che interrompono ciascuna sezione alfabetica delle citazioni, le integrazioni manoscritte di Bufalino. Lo scrittore amplia il già ricco *corpus* con le citazioni ricavate dai testi compulsati in quegli anni, alcuni riferibili alle tematiche del *Libro dei Libri*, come le città (Firenze, Parigi, Inghilterra) o l’amore e le sue declinazioni (donna, felicità, infelicità, matrimonio, sesso, uomo).

Durante la redazione dell’antologia, Bufalino annota una sorta di commento o parafrasi dei testi scelti, non immune da suggestioni letterarie, cinematografiche e artistiche, che intitola *Microanalisi o Microspie: riflessioni a rallentatore*⁵⁰. Tali parafrasi però, non fanno parte del materiale poi confluito nella cretomazia ma restano studi preliminari, condotti a margine delle antologie: la scrittura è frammentaria, raramente i periodi sono ben costruiti e

⁴⁹ N. Persichetti, *Pensieri e sentenze di autori antichi e moderni di tutte le nazioni*, Milano, E. Rechiedei, 1903⁶.

⁵⁰ Comiso FB, MGB XI (2), c. 6r.

organizzati, e sono perlopiù in forma di appunto. Lo scrittore vi traccia i profili dei personaggi rilevandone i tratti psicologici e, talvolta, i difetti, e analizza le trame e l'efficacia del meccanismo che presiede alla loro struttura narrativa. Un esempio emblematico di questo studio preparatorio è la «microanalisi», conservata nel materiale genetico dell'antologia inedita *La veglia e l'estasi*, relativa alla poesia *Adélaïde* appartenente alla raccolta *L'appartement de jeune filles* (1919) del francese Roger Allard (1885-1961) che Bufalino riporta citando l'*incipit* della seconda strofa, *Adieu, la raquette sonore*:

Adieu la raquette sonore ecc... (R[oger] Allard)

Parafrasi-

Materiale per l'analisi (Proposte, riferimenti, echi, ipotesi di lavoro ecc...)

La fine dell'estate come topos crepuscolare (Baudelaire, Chant d'automne / Laforgue / Mr. Hulot)

Lo stilema "Adieu"

I gesti inglesi (Es. out-in) esclamazioni tecniche, senza sangue.

I gesti bianchi - allusione alle tenute sportive, aria aristocratica, asettica

Malinconia che nasce dallo scarto fra paesaggio languido e moribondo e gesti gridi secchi e giovani

La partita di tennis avviene fra fantasmi bianchi (Ricordarsi di Verlaine, Dans la vie / Di Antonioni in Blow up)

L'amore come superstite giro, patetico, casto come quella partita.

Il luogo si precisa, si allunga. Nel campetto di tennis alla panchina del parco, al grande bosco fiorito spari attorno alla dimora presumibilmente patrizia. Il bracconiere eventuale in un'aria non più da *Paysans* balzachiani lei esangue, sdegnosa o ignara di conflitti sociali.

Chi parla si sdoppia, crede per un istante che un ipotetico se stesso trovi il coraggio di dare un esito traumatico e supremo a un grigiore così ottuso di giorni. Ma il suicidio è un'enfasi a cui si dubita che egli sappia aspirare, s'imbeve subito di filtri letterari. È Werther? Normandia = Baviera romantica.

Il salto bracconiere W. fulminea conclusione / ala di tragedia su mondo di fatua malinconia [...]

Sociologica. Milieu altoborghese. Castello di fannulloni languidi. Un gran bosco (con divieti di caccia-ipotesi bracconiere). Quasi metafora dell'isolamento sociale in cui si consuma questo rito di gesti bianchi (son danarosi, giocano il tennis in tenuta sportiva), questi snob (Parlano inglese tecnico del gioco secondo l'abitudine light life). La campagna di Caux-cultura e situazioni agraria dell'epoca.

Il protagonista = un sopravvissuto senza sangue / Allegoria dell'estate = agonia della sua classe

Confonde sparo fucile con sparo pistola. Non conosce nemmeno virtù venatorie dei grandi terrieri maupassantiani. Villeggiante di città venuto per le vacanze. Non ha un lavoro che lo aspetti, visto che rimane ancora a ottobre. Amore-gioco. Incapace di uccidersi, trasferisce la sua debole aspirazione di morte per esorcizzarla e dimenticarla in uno spettro libresco

(Werther), che allontana da sé, collocandolo laggiù nella pianura, fra le nebbie. Uno sparo, un soprassalto. È W. che si uccide. No, è la tua classe, giocatore di tennis! ecc.⁵¹

La «microanalisi» analizza tutti gli aspetti della poesia di Allard: dalla minuziosa descrizione del contesto, ai dialoghi, alla caratterizzazione del personaggio maschile, un «sopravvissuto senza sangue», familiare anche a tanti personaggi bufaliniani, come il protagonista di *Diceria dell'untore*, un sopravvissuto, appunto, o a quello di *Argo il cieco*, un potenziale suicida che scrive proprio per non morire, che esorcizza la morte ricordando la sua gioventù. Altro elemento interessante è l'accostamento tra testo e cinema, ovvero i versi del poeta Jules Laforgue con la scena della partita a tennis del film *Les vacances de M. Hulot* di Jacques Tati del 1953; Paul Verlaine e le scene, con lo sfondo del campo da tennis, di *Blow-up* di Antonioni del 1966⁵². Bufalino si sofferma sul gioco come metafora del rapporto amoroso, elemento centrale in *Diceria dell'untore*, in cui la morte di Marta, la ragazza amata dal protagonista, e del Gran Magro, il medico della Rocca, viene prefigurata dal risultato di una partita a scacchi fra i due e simboleggiata dallo scacco matto attraverso la mossa della Regina (Marta) e del Cavallo (il Gran Magro). La caratterizzazione della donna nella «microanalisi» – «lei esangue, sdegnosa o ignara di conflitti sociali» – è affine a quella di Marta, all'individualismo reso esplicito nella scena in cui, assistendo a uno sciopero di contadini, ella ostenta indifferenza nei confronti della politica e, più in generale, delle sorti dell'umanità:

“Ascoltami” aggiunse, con una torva solennità, “e ricordati: io sola sono vera e sarò finché vivo. Voi, gli altri, siete appena barlumi e finzioni che sento respirare e parlare al mio fianco. E la storia non riguarda che voi, io non so cosa vuol dire. Capiscimi: nei miliardi dei secoli passati e futuri io non so trovare evento più importante della mia morte”⁵³.

⁵¹ La parafrasi è redatta sulla c. 8 (numerazione d'archivio) e contenuta nella cartella relativa all'antologia *La veglia e l'estasi* in Comiso FB, MGB XI (2). La poesia si compone di sei strofe di quattro versi ciascuna: «La saison meurt et vous partez, / Moi je demeure sur la rive, / Et je heurte en vain la massive / Porte de nos jardins d'été: // Adieu la raquette sonore, / Les cris anglais, les gestes blancs. / Le seul jeu de ce jaune octobre / Est de s'embrasser sur les bancs. // Il nous a menti, le langage / Des valseaux aux serments naïfs / Qui vous menaient par ces bocages, / Sœur mélodieuse des ifs! // L'amant d'une frêle cousine / Promise à quelque froid dortoir / A côté de la crinoline / Ici peut-être vint s'asseoir... // Je vois la campagne cauchoise / Se fleurir d'un coup de fusil, / Bouquet pâle, auquel cherche noise / Un zéphyr à demi transi: // Est-ce un braconnier dans la plaine, / Ou le pistolet de Werther? / Mon cœur est ivre de sa peine, / Ma bouche a le goût de l'hiver» (cfr. *Anthologie critique des poètes normands de 1900 à 1920. Poèmes choisies*, introd., notices et analyses par Ch. Th. Féret, Raymond Postal et al., Paris, Garnier frères, 1920, pp. 346-347).

⁵² La poesia di Verlaine di cui Bufalino cita solo tre parole nella «microanalisi» (dans la vie), potrebbe essere *La bonne chanson* (1870) per il riferimento all'amore come a un sentimento patetico e all'indifferenza del protagonista «senza sangue»: «Oui, je veux marcher droit et calme dans la Vie, // Vers le but où le sort dirigera mes pas, // Sans violence, sans remords et sans envie: // Ce sera le devoir heureux aux gais combats».

⁵³ *Diceria dell'untore*, p. 114.

A una lettura attenta della «microanalisi» la poesia di Allard e la parafrasi di Bufalino non sono da ricondursi al tema dell'insonnia cui è dedicato il materiale dove l'autografo è stato accluso, ovvero nella cartella *La veglia e l'estasi*, bensì a quello amoroso, quindi ipoteticamente apparterebbe all'altra cretomazia, *Marcia nuziale*. Nelle carte che seguono, inoltre, sono presenti alcuni appunti fra cui uno relativo all'elaborazione di un dialogo per il personaggio di Marta, indizio cronologico questo, affatto secondario perché ci consente di ascrivere parte di questo materiale fra la fine del 1960 e gli inizi degli anni settanta: il film di Antonioni è uscito nel 1966, mentre l'iter redazionale di *Diceria dell'untore*, la cui prima stesura è stata completata nel 1971, ma incominciata verosimilmente qualche anno prima, termina nel 1977. Fra le stesse carte de *La veglia e l'estasi* sono presenti altre annotazioni riguardanti il tema amoroso, come una riflessione sul potere erotico e la politica: «Il potere sessuale è l'obiettivo dominante di ogni attività artistica o politica. Come l'amore è sublimazione dell'eros, la politica, nei suoi apparenti fini di castità pubblica, è sublimazione dell'interesse privato»⁵⁴.

II.2.3 *Lo smembramento del libro-biblioteca: nascita delle antologie*

Se non ci è possibile stabilire la datazione precisa del *Libro dei Libri*, si può trarre qualche data a partire dagli autografi dei singoli testi da esso successivamente estrapolati.

Una prima indicazione è fornita dalla pubblicazione, nell'*Antologia del Campiello* del 1981 di alcuni brani tratti dall'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo* (allora intitolato *Passione del personaggio. Antologia di testi narrativi da Cervantes a Beckett*, con la precisazione «Qualche scheda di eroi romanzeschi»), di cui Bufalino propone le schede relative a quindici personaggi, e da *Umoresca del non dormire*, con la nota esegetica «Introduzione a una inedita antologia di testi sull'insonnia, intitolata *La veglia e l'estasi*»⁵⁵,

⁵⁴ Comiso FB, MGB XI (2), c. 10r.

⁵⁵ *Umoresca del non dormire* sarà ripubblicata mantenendo lo stesso titolo e con qualche variante minima nella raccolta *Cere perse* (1985), mentre l'antologia *La veglia e l'estasi*, come già accennato, è tuttora inedita e conservata in Comiso FB. *La passione del personaggio*, con il titolo *Dizionario dei personaggi di romanzo*, andrà alle stampe nel 1982. Per questo estratto Bufalino sceglie le schede descrittive di quindici personaggi: Don Chisciotte; Tristram Shandy; Oberman; Esther Prynne; Sherlock Holmes; L'uomo del sottosuolo; Mattia Pascal; Aschenbach; Marcel; Josef K.; Stephen Dedalus; Il dottor Bardamu; Don Gonzalo Pirobutirro; Marlowe; L'Innominabile.

segno inconfutabile di come le due antologie fossero già state allestite negli anni precedenti l'esordio.

A ben vedere, infatti, nell'elenco dei progetti editoriali suggeriti a Enzo Sellerio, e già realizzati, figura proprio *Passione del personaggio*. Nella cartella *Progetti editoriali*, dov'è conservata la minuta della lettera a Enzo Sellerio, ci sono inoltre una serie di carte contenenti alcuni appunti di studio per una bibliografia da consultare al fine di allestire l'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo*: fra questi c'è un volume di Barberi Squarotti, *La narrativa del dopoguerra*, preso in prestito da Bufalino alla biblioteca Stanganelli nel luglio 1966, come il registro ivi conservato dimostra, offrendoci una preziosa indicazione sui tempi di compilazione della *crestomazia*⁵⁶. Nella cartella riferibile al *Dizionario dei personaggi di romanzo*⁵⁷, inoltre, è conservato un quaderno a righe, servito all'autore per il processo documentario, su cui Bufalino traccia uno schema tripartito: «Scheda / Collocazione in biblioteca / Pagine da scegliere». La scheda specifica il nome del personaggio letterario, la collocazione del testo è riferibile a quella della biblioteca Stanganelli di Comiso e le pagine scelte corrispondono, effettivamente, all'edizione presa in prestito.

Altri elementi di datazione sono ricavabili da alcuni fogli di riuso: il primo è la data del 28 novembre 1974, che figura in calce a un certificato su cui Bufalino annota alcuni riferimenti bibliografici; un altro è la una minuta di una lettera indirizzata all'editore Sellerio, datata 4 febbraio 1980, e dunque prossima alla pubblicazione; infine, la minuta di una missiva per Erich Linder⁵⁸, presidente dell'ALI, del 7 ottobre 1981. Le lettere sembrano appartenere al periodo di revisione del testo antecedente la prima edizione del *Dizionario dei personaggi*, avvenuta nel 1982. Sempre fra queste carte, ci sono alcuni appunti riferibili a *Diceria dell'untore*, la cui settima stesura risale al 1977, e all'inedito *Il guazzabuglio*, ascrivibile allo stesso anno, di cui è presente una carta sciolta corrispondente alla copia bifolio (ottenuta da Bufalino mediante l'inserimento di carta copiativa all'interno del bifolio) della seconda pagina del dattiloscritto del romanzo conservato nell'archivio privato della moglie di Bufalino, Giovanna Leggio.

⁵⁶ L'edizione presa in prestito da Bufalino è la prima, Cappelli, Bologna, 1965. Presumibilmente lo scrittore ne acquistò poi una copia, sempre della prima edizione, conservata in Comiso FB che presenta, tra l'altro, pieghe a mo' di segnalibro e postille autografe.

⁵⁷ Il materiale elaborativo dell'antologia è conservato in Comiso FB, MGB X (2) e consta di 247 cc. suddivise in due quaderni di formato A4.

⁵⁸ Erich Linder è stato presidente dell'ALI (Agenzia Letteraria Italiana) dal 1951 al 1983.

Altre indicazioni cronologiche relative al *Dizionario dei personaggi di romanzo* sono ricavabili dal carteggio con Marcello Venturoli conservato presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole. Dopo avergli già spedito, durante i mesi estivi del 1979, il testo *Comiso ieri*, la stesura di *Diceria dell'untore* e quella del *Guazzabuglio*, che il critico stava ancora leggendo, Bufalino scrive all'amico il 12 ottobre 1979 e gli parla del progetto intitolato *Museo del personaggio* (secondo titolo dell'antologia, dopo *Passione del personaggio*):

Io frattanto, per puro spasso, sto lavorando a un'ipotesi di antologia della narrativa degli ultimi secoli, da Don Chisciotte all'Innominabile, intitolabile "Museo del personaggio", che presenterebbe in successive istantanee gli eroi romanzeschi nell'atto in cui entrano in scena. Dovrebbe risultarne una specie di libro-album e insieme di libro-biblioteca, uno di quei libri del naufrago da portare con sé nelle catacombe prossime venture. Ho già scritto l'introduzione e vado scegliendo i brani. Ti farò avere, per un giudizio o un consiglio, il materiale, (una quindicina di pagine, e non temere ch'io t'abbia eletto come povero San Sebastiano di tutto quello che faccio!). Questo, tuttavia, un'altra volta⁵⁹.

Lo scrittore parla dell'antologia come di un'ipotesi, di un progetto in via di definizione, come se ne stesse avviando la redazione in quei mesi. Bufalino, che nei tre mesi precedenti aveva già inviato a Venturoli tre delle sue opere, mostra titubanza, quasi imbarazzo, nel proporgli la lettura dell'introduzione e di un estratto di circa quindici pagine. Gli autografi confermano, infatti, che al tempo della lettera la redazione era già conclusa: in una delle pagine finali del secondo e ultimo quaderno di formato A4 che fa parte del dossier genetico del *Dizionario dei personaggi*, è presente un appunto dello scrittore: «Inviato a un critico-autore non m'ha ancora risposto e dubito che mi risponda»⁶⁰. Il critico-autore è verosimilmente lo stesso Venturoli e l'oggetto inviato è con molta probabilità *Diceria dell'untore* o *Il guazzabuglio*, entrambi spediti in un unico plico il 20 maggio 1979. Nella pagina successiva, infatti, Bufalino trascrive a penna nera, la stessa usata per l'appunto riferibile a Venturoli, la minuta della lettera con la quale invierà nel 1979 a Elvira Sellerio il manoscritto di *Diceria dell'untore*⁶¹. Nella minuta della lettera a Sellerio è contenuta la frase «Si scrivono i libri che si vorrebbero leggere, io credo», che l'autore ripete nella lettera successiva al 12 ottobre, inviata a Venturoli il 4 dicembre 1979:

⁵⁹ Fiesole FPC, AV, lettera del 12 ottobre 1979 dattiloscritta solo sul *recto* con firma autografa a penna nera.

⁶⁰ Comiso FB, MGB X (2), c. 145 DP₂.

⁶¹ *Ibidem*.

Caro Marcello,

grazie per le indicazioni che affettuosamente mi dai riguardo a quel mio progetto. Al quale lavoro di tanto in tanto, e solo per lo spasso di costruirmi un libro che mi piacerebbe sfogliare. Perché forse è vero che si scrivono solo i libri che si vorrebbero leggere. Ora questo, in effetti, dovrebbe istituirsi più o meno come lo vedi tu: con ritratti e testi stringati, ridotti all'osso, ma abbastanza illuminanti da consentire al lettore un riepilogo della storia del romanzo negli ultimi secoli, e, in seno ad essa, il rinvenimento di anagrafi e topologie. Vero è che il volontario ricorso ai soli eroi del romanzo brucia molti spazi di quella storia, ed esclude di necessità molti nomi, da Edipo a Don Giovanni. Ma è anche chiaro che una chiamata alle armi generale, che comprendesse cioè gli eroi del poema, della favola, e, perché no?, del mito, finirebbe con l'assumere la portata e il rischio di un'alluvione. Ma basta di questo [...] ⁶².

Venturoli aveva letto in filigrana, nella descrizione contenuta nella lettera dell'ottobre 1979, l'aspirazione enciclopedica dell'antologia, la stessa che caratterizza il *Libro dei Libri*, giudicata come un' «ottima» iniziativa e consiglia a Bufalino di allargare il campo di analisi, esortandolo a esibire la sua autorialità e la sua sensibilità letteraria: «Ciò che conta è la tua voce, di saggista, sistematore, cauto, azzardato, paradossale, etc. Mi scrivi nella lettera che tu temi di non avere l' "autorità" per scrivere in un certo modo. Benissimo: te la prendi. Non si è mai autorevoli a priori, ma in re ipsa» ⁶³. Il critico, come s'intuisce da questo stralcio della sua risposta, fu un convinto e fedele sostenitore di Bufalino, e le sue esortazioni nel periodo precedente l'esordio del 1981 furono determinanti.

Sulla copertina del secondo quaderno A4, che contiene l'appunto riferibile a Venturoli e la minuta della lettera a Elvira Sellerio, lo scrittore annota: «Schede / Brutta copia / MUSEO DEL PERSONAGGIO / se non dovessi tornarci su ottobre '80». Nell'ottobre del 1980 lo scrittore aveva revisionato il materiale, ne aveva cambiato il titolo, da *Passione del personaggio* a *Museo del personaggio*, e, come risulta dalle lettere del 1979 a Venturoli, aveva già scritto l'introduzione.

L'ipotesi è avvalorata da un'altra lettera del dicembre del '79, nella quale Bufalino annuncia a Venturoli che Sellerio, «a cui avevo inviato l'introduzione e uno schema programmatico [dell'antologia], l'ha, anche per consiglio di Sciascia, accettato» ⁶⁴. Il materiale redazionale, però, è desunto dal *Libro dei Libri*, redatto per gusto personale dell'autore e, quindi, privo dei riferimenti bibliografici necessari alla pubblicazione.

⁶² Fiesole FPC, AV, lettera ms. sul *recto* e sul *verso* a penna nera, datata 4 dicembre 1979.

⁶³ Comiso FB, segn. 1863. La lettera è datata «Roma, novembre 1979», le sottolineature sono di Venturoli.

⁶⁴ Fiesole FPC, AV, lettera dt. nastro blu con firma autografa a penna rossa, datata «dicembre 1979».

Bufalino, pertanto, deve completare la fase pre-editoriale, oltre ai cappelli introduttivi di ciascun personaggio: «sono ora immerso fino ai capelli (che non ho!) nella fatica di sfogliare i testi e redigere cappelli introduttivi ecc. Come ben avverti tu stesso, la scelta dovrà essere rigorosa ed essenziale (del resto ho margine sino alle 300 pagine, non più)»⁶⁵. Il limite delle pagine, inoltre, costringe l'autore a operare una («dolorosa») cernita dei tanti personaggi antologizzati, come egli stesso ammette con l'editore Sellerio in una lettera datata 4 febbraio 1980, di cui si conserva la minuta nella cartella dell'antologia:

mi sono sforzato di restare dentro i limiti prescritti, ed è stato come per un sibarita fare un viaggio a Sparta. Temo tuttavia di avere superato, benché di poco o pochissimo, le 300 pagine. Vero è che il tema era smisurato... Se in ogni modo sarà fatale scorciare l'opera, me lo faccia sapere e procederò (dolorosamente) ad amputare le pagine in più⁶⁶.

Sellerio, alla fine, non pubblicherà l'antologia, che invece uscirà per i tipi del Saggiatore di Milano nel 1982.

Quanto alla cronologia redazionale della *Veglia e l'estasi*, fra gli autografi conservati dell'antologia inedita figurano alcune carte come la «Microanalisi» analizzata nel paragrafo precedente, che era coeva all'elaborazione di *Diceria dell'untore* poiché recava gli appunti preparatori del dialogo fra Marta e il protagonista: se la prima stesura del romanzo si attesta al 1971, il materiale dell'antologia è sicuramente antecedente, e si ascriverebbe pertanto fra la fine degli anni sessanta e gli inizi degli anni settanta. Altri dati cronologici sono invece ricavabili dai fogli di giornale conservati nella stessa cartella, tutti riferibili alla tematica del sonno, del sogno e della veglia, appartenenti a un arco cronologico che va dal 1981 al 1986⁶⁷ e raccolti, presumibilmente, in vista di una pubblicazione successiva all'esordio del 1981, di fatto mai avvenuta. Dal contenuto della lettera a Centovalli, tuttavia, si può ipotizzare che la sua redazione fosse avvenuta subito dopo quella del *Libro dei Libri*: Bufalino, infatti, pone le due opere in una relazione di contiguità poiché scrive che «anche qui lo spoglio [dei testi] si è fermato a metà [...], trascura altre zone esplorabili che non ha avuto tempo e voglia di censire»⁶⁸. Possiamo ipotizzare, pertanto, che il disegno originario della *Veglia e l'estasi* sia

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Comiso FB, MGB X (2); la minuta della lettera è citata anche da G. Traina in *L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista*, cit., p. 139.

⁶⁷ Gli articoli di giornale conservati dallo scrittore sono otto: due numeri del 1981 del «Corriere della sera Illustrato»; «La Repubblica» del 28 giugno 1982 e del 3 agosto 1983; «Corriere della sera» del 21 ottobre 1985; «Corriere della sera» 12 ottobre 1986; «Corriere del Ticino» 17 dicembre 1988; un quotidiano, di cui non mi è stato possibile stabilire la testata, del 26 febbraio 1988.

⁶⁸ Comiso FB, BUF CEN (1), cit.

di poco successivo al *Libro dei Libri*, che abbiamo datato al decennio 1955-1965, e la fase di riorganizzazione del materiale e (verosimilmente) di ampliamento del *corpus* sia avvenuta tra il 1981 e il 1986, come le date ricavabili dai ritagli di giornale testimoniano.

La minuta della lettera a Elvira Sellerio in cui Bufalino parla del progetto del *Libro dei Libri* è conservata, come abbiamo detto, in una cartella intitolata *Marcia nuziale* unitamente a un gruppo di carte sciolte e a due quaderni formato A4 che contengono lacerti, fotocopie, appunti e ritagli di giornale relativi alla tematica amorosa⁶⁹. La destinazione finale di questo materiale sarà un «libretto-bomboniera» per le nozze dello stesso Gesualdo Bufalino e di Giovanna Leggio, celebrate il 15 dicembre 1982, poi ampliato e pubblicato nel 1989 con il titolo *Il matrimonio illustrato*⁷⁰.

Verosimilmente questo materiale era stato raccolto da Bufalino prima del progetto di «libro-bomboniera» del 1982, poiché nel cospicuo materiale redazionale ascrivibile alla sua composizione ci sono delle carte sciolte riferibili all'antologia *Il citatore*, altro titolo dell'*Arca di Noè*, ovvero il *Libro dei Libri*.

Sulla parte superiore della copertina del primo quaderno di formato A4 è incollato un ritaglio di carta sul quale lo scrittore dattiloscive il titolo *Marcia nuziale. Mille citazioni lievi e gravi sul matrimonio scelte da due sposi ad uso dei celibi* che fa riferimento alla sua destinazione di «libro-bomboniera»; tuttavia, nella parte inferiore sinistra della stessa copertina, si legge un'annotazione a penna rossa apposta anteriormente: «Massimario, Breviario, Dizionario, Barbanera, Lunario, Almanacco, Citatore»; sotto il lacerto, inoltre, è possibile leggere l'appunto: «Temi: Bellezza, amore e felicità, mistero, violenza - Fidanzamento, adulterio». Queste annotazioni, fra cui proprio «citatore», non solo confermano l'appartenenza dei quaderni al progetto originario del *Libro dei Libri*, ma offrono altresì ulteriori indicazioni sui criteri con cui Bufalino selezionò e raccolse i brani. Due altri importanti indizi del legame di questa antologia al progetto col *Libro dei Libri* sono la dedica, inizialmente pensata per essere posta in esergo al volume («Alle care ombre di Bouvard e Pécuchet») e un'epigrafe («Che importa tutto questo a un uomo la cui moglie è

⁶⁹ Il materiale redazionale di *Marcia nuziale* è custodito in Comiso FB, e catalogato MGB XI (3).

⁷⁰ Una prima pubblicazione non venale è del 1983: *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. Ampliata e rivista, l'antologia prenderà il titolo *Il matrimonio illustrato. Testi d'ogni tempo e paese scelti per norma dei celibi e memoria dei coniugati*, Milano, Bompiani, 1989.

vedova?») che ritroveremo nel dialogo fra il personaggio di Sebastiano e il protagonista di *Diceria dell'untore*⁷¹.

Queste indicazioni permettono di individuare tre fasi redazionali distinte: la prima si ascrive al decennio 1955-1965, periodo durante il quale Bufalino lavora al progetto del *Libro dei Libri*; la seconda fase agli anni settanta (ma per il *Dizionario dei personaggi* si può supporre almeno il 1966), durante la quale egli smembra la cretomazia in progetti antologici minori organizzati secondo un criterio tematico; l'ultima fase, invece, corrisponde agli anni ottanta quando, ormai scrittore affermato, rielabora e riorganizza ciascuna antologia (a eccezione de *La veglia e l'estasi*, o *Io doloroso in veglia*) allo scopo di pubblicarla.

Le modalità di intervento rispondono a un riordino su base tematica del materiale accumulato per il *Libro dei Libri*: l'amore per *Marcia nunziale*, a sua volta suddiviso in amore e morte, amore e gioco, amore e eros; l'insonnia per *La veglia e l'estasi* suddiviso in veglia-sonno, insonnia e memoria; il ricordo per *Le ricordanze* declinato nelle dicotomie memoria e poesia, memoria e morte, memoria e menzogna, memoria e scrittura. La contiguità fra il *Libro dei Libri* e le cretomazie è confermata anche dai dossier genetici: il *Dizionario dei personaggi* e *Marcia Nuziale*, verosimilmente anteriori, sono costituiti da due quaderni di formato A4 l'uno, e da altrettanti quaderni l'altro; mentre sia la minuta di *La veglia e l'estasi* che quella delle *Ricordanze* è costituita da carte sciolte sul cui *recto*, lasciato in bianco, Bufalino appone mediante il nastro adesivo dei lacerti contenenti le citazioni, inizialmente ritagliati da quaderni (verosimilmente di formato A4).

Il rapporto di filiazione fra il *Libro dei Libri* e le antologie è ravvisabile anche nelle introduzioni e nelle descrizioni dei testi elaborate dall'autore.

Nella lettera scritta a Erich Linder per presentargli il progetto del *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Bufalino descrive l'opera come

un'antologia universale [...] una specie di libro-biblioteca, un digest o libro del naufrago da portare con sé in occasione del prossimo diluvio. Un libro, insomma, che riassumendone mille altri, rammentasse fulmineamente al lettore nomi cari, e timbri di voci, e cifre stilistiche di tutto il grande tesoro del romanzo nei secoli⁷²

⁷¹ La dedica è riportata su un lacerto incollato su una carta sciolta; la prima scrittura recitava «Alle ombre fraterne di Bouvard et Pécuchet». (Comiso FB MGB XI, 3) mentre l'epigrafe si legge, trasformata nella battuta pronunciata dal personaggio di Sebastiano, a pagina 78 di *Diceria dell'untore*.

⁷² Comiso FB, MGB X (2), la carta è inserita nel secondo dei due quaderni di formato A4 che ne compongono il dossier genetico. La minuta della lettera è in parte riportata anche da Traina nel saggio già citato *L'ingegnere di Babele*, cit., p. 139.

Si tratta cioè delle stesse parole usate per esporre il piano del *Libro dei Libri* a Elvira Sellerio, o *L'arca di Noè* a Enzo Sellerio.

Il *Dizionario dei personaggi* testimonia la sua origine dal *Libro dei Libri* in maniera diretta anche nella sua premessa, intitolata *Passione del personaggio* (titolo originariamente attribuito al *Dizionario* stesso), nella quale si ritrovano i medesimi concetti riferibili, appunto, al disegno primigenio descritto nella lettera a Elvira Sellerio, nei *Progetti editoriali* a Enzo Sellerio, nell'introduzione all'*Arca di Noè*, *Reddo Rationem*, e in quella al *Citatore*:

Come ogni appassionato di squartamenti – tigre arcana o critico strutturalista – il compilatore di antologie è individuo nocivo, da fidarsene poco. Di lingua subdola, di mano spiccia, di smisurata superbia, egli 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, fra una borraccia e il rasoio, subito dopo lo squillo della prima tromba del cherubino. [...] Ahimè, a quel che sembra, i poeti sballano solo le profezie più ottimistiche, mentre non falliscono mai né un diluvio né una caduta di Troia. Sicché a questo punto prudenza vuole che ognuno si nomini da solo Deucalione e Noè e metta mano a salvare almeno un compendio dello scibile che più gli preme. [...] Un arbitrio, lo sappiamo (ma eluderlo sarebbe più difficile che condannarlo); un arbitrio e un azzardo: sottoposti a una chirurgia tanto efferata, estirpati dal traliccio di vicende che li sorregge e li nutre, umiliati in un'arida fila indiana, cronologica o alfabetica, è inevitabile ch'essi finiscano col comporre un album di sinopie burocratiche e utilitarie; qualcosa come un casellario giudiziario o una vetrina di farfalle, ciascuna col suo spillino nell'addome imbalsamato; se non addirittura uno di quei campionari di veneri venali che si esibiscono in visione ai commendatori in trasferta... Toccherà infine al lettore, se Dio vuole, giustificare manomissioni così disinvolte, quando sappia giovarsene a ricomporre, non diversamente che da un fossile o da un calco pompeiano, le fattezze della figura originaria; e a cucirsi con le singole pezze un solo grande romanzo-arlecchino, un film-monstre dall'ineguagliabile cast.

Non ci ringrazierà troppo per ciò: quello che gli offriamo rimane in tutti i casi un monotono esercito di spettri, com'è naturale che avvenga con soldati fatti di chiacchiere e nebbia. [...] Oggi, com'è noto, l'autore non pretende più di governarli, i suoi personaggi, ma lascia che, behaviouristicamente, si comportino, mentre lui (Joyce dixit) si lima con indifferenza le unghie. Perdita di carisma pedagogico da parte sua o salutare descolarizzazione dell'eroe, in qualunque modo si voglia chiamarla, una tale novità decreta la crisi della figura del narratore come maestro elementare, vigile urbano, burattinaio, direttore di coscienza e d'orchestra. Con almeno due conseguenze contraddittorie: che da un lato, consegnata ai figli minori la chiave di casa, e con essa la più ampia autonomia locomotoria, lo scrittore smarrisca ogni patria potestà di controllo sui loro gesti; e che dall'altro gliene rimanga, a norma d'ogni codice civile e penale, la vicaria responsabilità. A meno che lui stesso, per evitare la condizione di domineddio a mezzo servizio, non si decida, mediante lo stratagemma dell'odiosamabile Io, a impegnarsi in persona propria, tentando una malleveria che sembra allontanare l'ambiguità e non fa che raddoppiarla.

Ecco, quasi senza volerlo, s'è venuta delineando una fra le tante traiettorie (o dovremmo dire andirivieni?) del personaggio: dall'Egli all'Io; alla quale converrebbe immediatamente aggiungere una terza stazione di posta o provvisorio capolinea, intitolabile all'Id dell'azione senza soggetto, dove si azzerà l'identità o ne sopravvivono filamenti ed embrioni truccati fra le macerie di un habitat pietrificato⁷³.

La parentela fra le prefazioni sin qui proposte, la descrizione del *Libro dei Libri* nella lettera a Elvira Sellerio, l'introduzione *Reddo Rationem* all'*Arca di Noè*, la descrizione di quest'ultima nei *Progetti editoriali* per Enzo Sellerio e, infine, il *Citatore*, è resa evidente dai numerosi elementi intertestuali e, soprattutto, dal medesimo scopo cui le cretomazie rispondono, ovvero la "tessitura" di una serie di citazioni estratte dalla letteratura di tutti i tempi al fine di raccoglierne la memoria e depositarla nel *Libro dei Libri* consegnandola ai futuri lettori.

Questa parentela è evidente anche nelle modalità di intervento sui testi antologizzati, ovvero le estrapolazioni dei passi dai libri originari, descritte nell'introduzione al *Libro dei Libri*, *Reddo Rationem*, come «operazioni di macelleria», un'«amputazione devastante»⁷⁴, mentre in quest'ultima premessa, *Passione del personaggio*, come operazioni chirurgiche accompagnate dall'avvertenza al lettore dell'inevitabile arbitrarietà esercitata dal compilatore della cretomazia, un «individuo nocivo, da fidarsene poco». La «traiettoria del personaggio» segue l'ordine cronologico, quindi storico, come per le altre antologie, e Bufalino guida il lettore attraverso un'interessante analisi dei cambiamenti del genere romanzesco, dei suoi personaggi e dello stesso narratore, sopravvenuti nei secoli: dall'autore tiranno che governa saldamente i suoi personaggi «in terza persona» e le loro sorti, contrappone la perdita totale di autorità, tipica del Novecento, cui corrisponde il personaggio dell'Id, la cui creatura non è esente dall'influenza delle teorie freudiane, che avevano suggerito a Joyce il flusso di coscienza o a Svevo il suo antieroe inattendibile. L'argomentazione bufaliniana non trascura le teorie sviluppate in seno alla neoavanguardia italiana e al *Nouveau Roman* francese, che decretarono proprio negli anni cinquanta e sessanta la morte del romanzo e, soprattutto, quella della del personaggio tradizionale. La riflessione critica dello scrittore comisano, se si accetta la nostra ipotesi di datazione del *Libro dei Libri* al decennio 1955-1965, appare estremamente innovativa: nel licenziare questa premessa Bufalino riassume il progetto dell'antologia *Dizionario dei personaggi di*

⁷³ Comiso FB, MGB X (2).

⁷⁴ Comiso FB, MGB XI (3).

romanzo e ne ripercorre le tappe giustificando le scelte operate. A ben vedere, però, egli attribuisce la stessa prospettiva critica anche all'*Arca di Noè*. Negli appunti riferibili ai *Progetti editoriali* redatti per Enzo Sellerio, Bufalino annota a penna blu le stesse parole poi utilizzate per la premessa del *Dizionario dei personaggi*:

Perdita d'aureola dell'autore o decolonizzazione dei personaggi che si voglia chiamare, una così fatta abdicazione comporta la morte della figura del narratore, pedagogo, direttore d'orchestra, tutore, macchinista. Nel momento in cui il genitore regala ai figli la chiave di casa, e con ciò la più ampia autonomia locomotoria, non è pensabile che voglia conservare le responsabilità concesse a ogni più umile patria potestà⁷⁵.

Come abbiamo visto, Bufalino elenca a Enzo Sellerio le opere già realizzate e, fra queste, c'è l'*Arca di Noè*, ovvero il titolo alternativo a *Libro dei Libri*, poi diventato *Il Citatore*: situare nel decennio 1955-1965 la redazione del progetto originario e individuare questa come la linea critica soggiacente al progetto originario, ci consente sia di retrodatare la prima elaborazione delle antologie scaturite dal *Libro dei Libri*, che di inscrivere la produzione (prima antologica e subito dopo narrativa) dello scrittore entro un panorama letterario differente rispetto agli anni di pubblicazione (ottanta e novanta): ovvero la metà degli anni cinquanta e sessanta. Questa nuova datazione conferma l'intuizione critica di Traina che, a proposito del *Dizionario dei personaggi*, ha sostenuto:

Si badi: il *Dizionario* viene pubblicato nel 1982, e l'oggi di cui Bufalino parla sembra ancora palesemente influenzato da quel cortocircuito attivato, nel breve volgere degli anni Cinquanta-Sessanta, dal fuoco convergente del *Nouveau Roman*, della Neoavanguardia italiana e di un certo *Postmodern* nordamericano, che parve decretare la morte del romanzo⁷⁶.

L'individuazione del progetto originario del *Libro dei Libri*, di cui il *Dizionario* è una derivazione diretta, e la sua (retro)datazione agli anni cinquanta e sessanta, conferma l'intuizione di Traina sulla temperie culturale in cui esso vide la luce.

Quanto al Postmoderno italiano, se si conviene con Remo Ceserani che la sua definitiva affermazione, dopo le spinte sperimentali della neoavanguardia e del Gruppo '63, si situa simbolicamente nel 1980 con la pubblicazione de *Il Nome della Rosa* di Umberto Eco⁷⁷,

⁷⁵ Comiso FB, MGB XVI (1), c.1.19v.

⁷⁶ Cfr G. Traina, *L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista*, cit., p. 143. Lo studioso è concorde con la nostra datazione poiché rimanda a un mio lavoro contenuto nello stesso volume, *L'opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*, pp. 173-204.

⁷⁷ Cfr. R. Ceserani, *Eco e il postmoderno consapevole*, in Id., *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 180-200.

potremmo considerare Bufalino come un precursore per le sue posizioni critiche maturate in quel torno d'anni, e messe in pratica con l'allestimento del *Libro dei Libri*.

La sensibilità di Bufalino verso le trasformazioni in atto nel mondo umanistico, e letterario in particolare, si riflette chiaramente nella produzione narrativa che, con molta probabilità, prese avvio proprio dallo studio condotto per le antologie: sebbene inizialmente composto per suo «semplice utile e gusto», il *Libro dei Libri* preparò il terreno affinché Bufalino, lettore erudito e instancabile, si misurasse finalmente con il genere romanzesco. Il passaggio dalla scrittura poetica a quella narrativa passò attraverso la lettura, la selezione e la raccolta dei brani da assemblare per l'ambizioso progetto della cretomazia. La scrittura narrativa, pertanto, si configura come l'esito naturale di questa ricerca. Tale ipotesi, come vedremo, è suffragata sia dai documenti autografi che dal contenuto dei testi stessi⁷⁸.

II.2.4 Dal *Libro dei Libri* al romanzo

Dall'analisi dei dossier genetici delle antologie condotta sinora, sono emersi alcuni dati, annotazioni, rimandi, citazioni, appunti ascrivibili ai due romanzi, *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*. Queste informazioni permettono da un lato di datare con più precisione le cretomazie, dall'altro di identificare le fasi che segnarono il passaggio dal progetto di una cretomazia costituita dalla raccolta e dall'assemblaggio delle citazioni provenienti dalla letteratura universale, alla composizione dei romanzi. Un esempio proficuo è offerto proprio dal materiale genetico contenuto nella cartella dell'antologia *La veglia e l'estasi* ma riferibile alle «Microanalisi». Lo scrittore si servì successivamente, con molta probabilità, di questi studi e del materiale raccolto per le antologie per trarne spunti, idee o semplici citazioni per la composizione dei romanzi. Questo spiega la presenza degli appunti che rimandano esplicitamente all'uno o all'altro romanzo. Nella «Microanalisi» che abbiamo analizzato, dedicata all'*Adélaïde* di Roger Allard, lo scrittore appone la nota «Materiale per l'analisi

⁷⁸ Sviluppare un raffronto diretto fra le citazioni presenti nei romanzi e quelle invece collezionate per il *Libro dei Libri* e per le cretomazie da esso estrapolate, sarebbe un lavoro di ricerca senza dubbio interessante. Tuttavia, la mancanza del testimone del *Libro dei Libri*, la vastità del materiale autografo da porre a confronto, nonché l'oggetto specifico di questa tesi, la ricostruzione genetica dei romanzi, non consentono una capillare ricostruzione delle citazioni prese in prestito dalle cretomazie e confluite nei romanzi pubblicati. In questa sede si offrono specificatamente gli appunti e le notazioni presenti negli autografi delle antologie e riferibili direttamente ai romanzi.

(Proposte, riferimenti, echi, ipotesi di lavoro ecc...); il suo, pertanto, non è solamente lo studio minuzioso del poema, ma anche un'analisi intertestuale dei rimandi e, soprattutto, un'ipotesi di lavoro. In un'altra «Microanalisi»⁷⁹ Bufalino appunta a inchiostro nero le impressioni scaturite dalla lettura dei *Fratelli Tanner* di Robert Walser, scrittore svizzero da lui molto amato, fra cui: «Masochismo leggero / Ama sentirsi rimproverare / Mistificazione di sé. Gli altri come dei. Fedeltà di cane / Paesi, sillabe chiare, morte nella neve / Voluttà di servire, d'essere umiliati di origine dostoievskiana così come il candore di Alioscia o idiota». Se si isolano le annotazioni invece trascritte successivamente a penna rossa, si leggono dei chiari e inequivocabili riferimenti a *Diceria dell'untore*, in particolare al personaggio di Marta il cui «stile» nei dialoghi dovrebbe imitare, appunto, quello usato da Walser: «Studiare stile Tanner per racconti Marta “Non fare discorsi sciocchi” (io Marta) // Quando cammini il tuo vestito sorride e bisbiglia sul pavimento» quest'ultima citazione, infatti, era stata inizialmente appuntata a inchiostro nero anche nel margine inferiore della pagina, probabilmente per essere riportata nel *Libro dei Libri*: «Citazioni. Guardava la gente per le strade: “Cari, mostruosi uomini”, pensò // Quando cammini il tuo vestito sorride e bisbiglia sul pavimento». Queste suggestioni scaturite dalla lettura di Walser, però, non confluiscono direttamente nel romanzo. È, tuttavia, interessante tentarne una possibile interpretazione: il riferimento ai dialoghi di Marta potrebbe alludere sia alla ricostruzione che ella fa del proprio passato di Kapò intessendo i suoi racconti di bugie e incongruenze tali da insospettire irrimediabilmente l'io narrante, minando così la sua fiducia nella donna («Ne veniva un rimpiazzino perpetuo fra menzogne e omissioni e ammissioni imperfette, quanto bastava a dare alle sue confidenze un bagliore intermittente e maligno, come di un faro in una sirte, manovrato da un prestigiatore»⁸⁰), che alle vesti; anche se la citazione non è ripresa letteralmente nel romanzo non mancano descrizioni metaforiche di abiti femminili, di Marta come di altre donne. Si potrebbe evocare come esempio la descrizione di Marta contenuta in uno degli ultimi capitoli, nel momento in cui i due personaggi si incontrano per fuggire insieme dal sanatorio: l'agilità della donna è paragonata a quella di un uccello proprio con l'uso del verbo «svolazzare» riferito al suo abito, e sottolineata con una serie di termini appartenenti al campo semantico della leggerezza: balzare, svolazzare; mulinello, lievi, seta:

⁷⁹ Comiso FB, MGB XI (2), c. 10, ms solo sul *recto* a penna nera e rossa.

⁸⁰ Cfr. *Diceria dell'untore*, p. 100.

E come mi parve bella nell'atto di balzare dal predellino del tram e di incamminarsi verso di me con passo eccitato, facendo svolazzare la gonna in movenze di mulinello attorno alle lievi elegantissime gambe! Mi schiaffeggiò affettuosamente col guanto di pizzo, con l'altra mano reggeva un'ampia borsa, colma di cianfrusaglie da donna. Persino un occhiale da sole ne estrasse, e una lunga sciarpa di seta [...]»⁸¹.

In un'altra «Microanalisi»⁸², che mette a confronto l'insonnia di Saffo con quella del poeta francese Mohrange, si legge un altro appunto («Effetto dilazione - Proroga - Slittamento progressivo del piacere // Effetto Ikebana / Reticenza») che rimanda alle note autoesegetiche di *Diceria dell'untore*, ovvero alle *Istruzioni per l'uso* che accompagnano il volume, nelle quali Bufalino raccoglie il materiale genetico redatto contemporaneamente alla stesura del romanzo: l'elenco dei personaggi, quello delle citazioni occulte presenti nel tessuto narrativo, lo schema della partita a scacchi fra il Gran Magro e il protagonista, nonché «Le tecniche scritte usuali» e una «Guida-indice dei temi»⁸³. Nella sezione dedicata alle «tecniche scritte» si legge:

Ironie correttive, autodenigrazioni, distanze: sono l'alibi a cui l'autore ricorre per cercare di sfuggire ai pericoli del lirismo [...]

L'ellissi: di nessuno si viene a sapere tutto. Solo colui che dice io, sia gli altri, lasciano in mano al lettore solo brandelli del loro passato, o qualche magra illusione [...];

L'alternativa ininterrotta; la dilazione viziosa: secondo una pratica consueta nei giochi d'amore, e con l'idea che la letteratura sia anche una variante dell'eros;

L'assolo cantabile: abbandono e fiducia nella parola⁸⁴.

Questi concetti sono ripresi in maniera più discorsiva nella voce «Idea del libro», anch'essa contenuta nelle *Istruzioni per l'uso*:

[...] non si trattò più di intrecciare ikebana di suoni o di interrogare e blandire le zone erogene dell'unico lettore previsto, ma insorse il bisogno e la passione di assumere entro le originarie ragioni formali una materia gonfia di pietà, e di dar corpo, come sopravviveva nella

⁸¹ Ivi, p. 112.

⁸² Comiso FB, MGB XI (2), c. 7r, ms a penna nera.

⁸³ Bufalino descrive la «Guida-indice dei temi» come una sintesi dei «nuclei tematici e i ricorsi stilistici e concettuali» presenti nel romanzo, ovvero un «manipolo di notizie, appunti e ipotesi di lavoro, e più o meno false testimonianze, cresciute ai margini del testo, prima, durante e dopo la materiale stesura». Il paragrafo invece dedicato alle «tecniche scritte usuali» fa parte della sezione dedicata alla «Scrittura», ovvero la spiegazione (ma Bufalino usa il termine di «giustificazione») di alcune scelte lessicali o stilistiche presenti nella «lingua archeologica, defunta, obbediente a un disegno di restaurazione signorile, di un recupero del registro alto» che caratterizza il dettato di *Diceria dell'untore* (*Istruzioni per l'uso*, pp. 1297 e 1343).

⁸⁴ Ivi, p. 1343.

memoria, a quel luglio nella Conca d'Oro [...] il pericolo era di abbandonarmi alla dismisura lirica [...] non so se sono riuscito a evitarlo, mediante talune autoironie seminascoste [...]⁸⁵.

Fra i temi elencati nella «Guida-indice» delle stesse *Istruzioni*, l'autore lista proprio quelli delle antologie, ovvero l'amore, il sogno e la memoria: «eros e morte», quindi amore e morte, declinato anche come amore-gioco nella partita a scacchi; «tema della memoria e del sogno, con confini incerti fra l'uno e l'altro»⁸⁶.

Nello stesso gruppo di carte di «Microanalisi», una citazione proveniente da *La prisonnière* di Marcel Proust, «La regarder dormir», commentata da Bufalino come «Insonnia accanto a una persona che dorme // senso di dominio e di angoscia»⁸⁷, è cerchiata con una penna a inchiostro rosso acceso, lo stesso usato per le correzioni apposte sul dattiloscritto del *Guazzabuglio* che, a pagina 97, cita testualmente la stessa frase pronunciata dal protagonista Serafino guardando dormire Ines, la donna di cui è innamorato, così come Marcel fa con Albertine.

Nella cartella che conserva gli autografi relativi all'antologia *Il libro della memoria*⁸⁸ è presente un gruppo di carte che reca il titolo di «Microcronache», sulle quali Bufalino annota alcune riflessioni che si riferiscono, piuttosto, alla storia e alla memoria della sua città natale, Comiso («scandaglio nella Comiso di sottoterra // solo che c'è da chiedersi quale storia? dei potenti o della gente? Quella delle battaglie o l'altra sommersa, dei piccoli eventi di economia o costume?»⁸⁹), seguite da una serie di appunti che debbono essere messi in riferimento all'elaborazione di alcuni passi del volume etnologico *Comiso Viva* pubblicato dalla Pro Loco della città nel 1976, a cui Bufalino contribuì, insieme ad altri illustri compaesani, come l'artista Salvatore Fiume, redigendo l'introduzione e tre saggi: *Una città-teatro*, *Miseria e malavita a Comiso tanti anni fa*, *Museo d'ombre*. Quest'ultimo saggio è il nucleo ampliato e sviluppato in cinque sezioni di un volume pubblicato nel 1982, subito dopo *Diceria dell'untore*, e che ne ereditò il titolo, *Museo d'ombre: Mestieri scomparsi; Luoghi d'una volta; Antiche locuzioni illustrate; Piccole stampe degli anni trenta; Visti lontani*.

⁸⁵ Ivi, p. 1299.

⁸⁶ Cfr. *Istruzioni per l'uso*, pp. 1287-1302.

⁸⁷ Comiso FB, MGB XI (2), c. 3r, dt con appunti e correzioni manoscritte a penna rossa.

⁸⁸ Comiso FB, MGB XI (1), la stesura si compone di 126 carte sciolte, sia mss che dt.

⁸⁹ Comiso FB, MGB XI (1), c. 18r.

Nell'elenco dei testi proposti da Bufalino a Enzo Sellerio ne figurava uno intitolato *Verbali di un'antica Sicilia*, il cui contenuto («microstorie e microcronache di fine di secolo nell'isola attraverso un'antologia dei giornali dell'epoca»⁹⁰), era il disegno originario, sebbene in chiave giornalistica, del testo poi pubblicato nel 1982 col titolo *Museo d'ombre*.

Il gruppo di carte conserva una serie di appunti sparsi, in chiave storiografica e di costume, intorno al concetto di «memoria: Il ricordo come favola felice / L'incantevole e stupendo pulviscolo del tempo»; Bufalino, pertanto, al fine di preparare i saggi per il volume *Comiso Viva*, quindi prima del 1976, attinge verosimilmente al materiale preparatorio della cretomazia sulla memoria per trarne delle citazioni o delle riflessioni e si interroga, altresì, sullo stile da adottare, semplice e di facile fruibilità:

Opera popolare e coinvolgente, che parlasse un linguaggio accessibile anche ai più umili fra i lettori // e che tenesse conto dei codici di decrittazione dell'uditorio. // Inutile mandare segnali in linguaggio morse o stenografico o Braille a chi non è uno stenografo o cieco o telegrafista⁹¹.

Quanto alla concezione del ricordo come «favola felice, incantevole e stupendo pulviscolo del tempo», questo sembra essere un chiaro riferimento anche al secondo romanzo, pubblicato nel 1984, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, che già nel suo titolo contiene entrambe i temi sviluppati in due delle cinque cretomazie, i sogni (*La veglia e l'estasi*), e la memoria (il *Libro della memoria*). L'esame del testo del secondo romanzo, infatti, mostra che nel tessuto narrativo sono diluiti entrambi i concetti: le occorrenze del primo sono numerosissime considerando che la felicità e il suo contrario, l'infelicità, corrispondenti a due tempi distinti, ovvero il passato felice e il presente infelice, sono i due perni sui quali ruota il romanzo, e che uno dei titoli possibili, come vedremo più avanti, era stato proprio *Fiaba dell'estate felice*, diventato poi *Di un'estate felice*. Il romanzo, inoltre, è strettamente legato da numerosi richiami intertestuali, sia a *Comiso viva*, del 1976, che all'introduzione di *Comiso ieri*, del 1978, che rappresenta la prima pubblicazione di Bufalino. L'occorrenza più interessante del tema del ricordo come fiaba felice è significativamente la fuga da casa di Maria Venera, la donna amata dal protagonista Gesualdo, che dà avvio all'azione vera e propria: «In una notte così Maria Venera scappò di

⁹⁰ L'appunto si legge sulla carta 1.18 in *Comiso FB*, XVI (1).

⁹¹ Cfr. *Comiso FB*, MGB XI (1), si vedano in particolare le 23 cc. della minuta.

casa, e a mezzanotte della stessa notte ebbe storicamente inizio la fiaba della mia stagione felice»⁹². La polvere del tempo, come metafora della felicità scaturita dal ricordo del passato, si ritrova nella descrizione della città di Modica illuminata dal sole, la cui personificazione nel romanzo la fa assurgere quasi a personaggio, a sfondo dei giorni della giovinezza ricordati dal vecchio Gesualdo, e del suo amore per Maria Venera:

Era d'una qualità rara, la luce, a Modica, in quei giugni e lugli del cinquantuno: un pulviscolo lucente che non ho più rivisto uguale da allora e che ricordo in soffici spifferi, a mo' di spirito santo, attraversare i fili penduli della moschiera, nella trattoria di don Cesare, e venire a curvare un'aureola d'oro attorno ai fianchi dei fiaschi⁹³.

Come accennato poc'anzi, anche all'interno del dossier genetico del *Dizionario dei personaggi di romanzo* è stato possibile isolare un certo numero di riferimenti alle opere narrative; è il caso di una carta sciolta inserita in uno dei due quaderni di formato A4 che lo compongono, corrispondente alla pagina 2 dell'inedito *Il guazzabuglio*, e della minuta della lettera che accompagnava l'invio del manoscritto di *Diceria dell'untore* a Elvira Sellerio, nella quale lo scrittore parla, come vedremo, anche del *Guazzabuglio*.

Sul *recto* della carta dattiloscritta appartenente al *Guazzabuglio*, è presente un titolo, *Prontuario delle maschere di romanzo*, seguito da alcuni appunti sparsi. La relazione fra i due, ma soprattutto con il *Libro dei Libri*, è testimoniata dai rimandi interni nonché dalla natura stessa dell'inedito che è, appunto, un libro formato da un "guazzabuglio" di citazioni, autentiche o contraffatte: se ne contano poco meno di duecento, da personaggi storici come Breznev, ad autori della storia letteraria come Dostoevskij.

Il guazzabuglio è frutto di un progetto narrativo sperimentale, scaturito a nostro avviso proprio dallo studio condotto per l'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo*. Il romanzo, però, ne è il rovesciamento ironicamente: se nel *Dizionario* egli aveva compilato un censimento dei personaggi romanzeschi della letteratura moderna e contemporanea, ordinato secondo un rigido criterio cronologico, ne *Il guazzabuglio* lo scrittore intese il testo di una fitta serie di citazioni letterarie, sebbene abilmente falsificate e contraffatte, amalgamato a numerosi rimandi riconducibili agli ambiti più disparati ed eterogenei come la filosofia, la musica, il gioco del calcio, solo per citarne alcuni.

⁹² *Argo il cieco*, p. 254.

⁹³ Ivi, pp. 242 e 243.

Si tratta di un progetto che, per la sua ambizione, sembra richiamare quello di Robinson, il protagonista di uno dei suoi racconti, *L'ingegnere di Babele* (1986): costui «ch'era stato bibliotecario in una grande città, poi licenziato per un affare di volumi, chi diceva rubati, chi mutilati con le forbici», ambiva a comporre, come Bufalino, il *Libro dei Libri* assemblando delle citazioni “apocrife” provenienti, a suo dire, dai capolavori della letteratura mondiale. Bufalino definì *Il guazzabuglio* come «un romanzo che ho rifiutato, che non pubblicherò mai», aggiungendo che lo aveva «considerato una specie di miniera da cui estrarre pagine, personaggi, battute per i suoi libri», era una sorta di «succursale a cui si rivolgeva per firmare gli assegni ed esigerli, e pagare così i suoi conti con la scrittura odierna. [...] Il titolo è *Il guazzabuglio* che, appunto, rispecchia la natura di serbatoio»⁹⁴. Bufalino, descrivendo l'opera di Robinson, sembra parodiare il contenuto del suo inedito “rinnegato”, nonché del suo stesso avantesto, il *Libro dei Libri*: «un'epitome certosinesca di *incipit* e *desinit* memorabili, un *panopticon* e *bric-à-brac* e *scrapbook* e *digest* e miniera e mosaico e *summa* di motti, epigrafi, lampi, moralità [...] apocrifi, citazioni da opere inesistenti»⁹⁵. Non solo, l'io narrante dell'*Ingegnere di Babele*, sollecitato da Robinson, trova nel *Libro dei Libri* un'inverosimile citazione desunta «da un capitolo perduto dei *Memorabili di Socrate*», «Preferendo al caffè della moglie una sostanziosa cicuta...», che effettivamente figura come epigrafe posta in esergo al primo capitolo dell'inedito *Il guazzabuglio*.

La somiglianza con il *Libro dei Libri* di Robinson appare evidente in una «Nota di lavoro» per il *Guazzabuglio*, che approfondiremo più avanti, in cui l'autore descrive il romanzo come un'opera di

umorismi linguistici, distorsioni volontarie di segni e sensi, civetterie culturali, ironie, limericks [limericks], parodie nascoste, pastiches, montagne russe dall'aulico al volgare, citazioni di fantasia che non sono solo ammicchi al lettore dotto ma nascono dalla baraonda mentale del narrante, ch'è, non dimenticarselo, un bibliomane inetto e visionario⁹⁶.

La contiguità fra il progetto di Robinson e quello, reale, del *Dizionario dei personaggi* di Bufalino, è stata rilevata anche da Alberto Cadioli che parla del racconto come la «proiezione

⁹⁴ G. Quatriglio, Bufalino “*Io lupo solitario, sempre tentato dalla socialità*», «La Sicilia», 15 novembre 1995.

⁹⁵ *L'ingegnere di Babele*, p. 468.

⁹⁶ Fiesole FPC, AV, «Nota di lavoro» dattiloscritta solo sul *recto*, inviata da Bufalino a Venturoli unitamente alla stesura del *Guazzabuglio*. La stessa «Nota di lavoro», un testimone identico a quello oggi conservato all'archivio di Fiesole, è custodito anche nell'archivio privato di Giovanna Leggio.

narrativa» del *Dizionario*, aprendo significativamente il suo saggio con una citazione tratta dall'*Ingegnere di Babele*⁹⁷. Cadioli, inoltre, individua all'interno della cretomazia i motivi tematici peculiari e pervasivi tutta l'opera dello scrittore: «il censimento degli spunti offerti mette infatti in risalto molti dei motivi che si rincorrono in tutta l'opera di Bufalino, dai testi narrativi agli articoli raccolti in *Cere perse* agli aforismi de *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*»⁹⁸. I rimandi intertestuali fra l'antologia e le altre opere bufaliniane permette a Cadioli di paragonare il *Dizionario* al progetto del *Libro dei Libri* di Robinson, proiezione narrativa dell'antologia. Tale proiezione può altresì essere ricollegata al progetto bufaliniano del *Libro dei Libri* o *Arca di Noè* o *Il citatore*, realmente avviato e sviluppato negli anni 1955-65.

L'ultima conferma del rapporto fra il *Libro dei Libri* bufaliniano, il romanzo *Il guazzabuglio*, e il progetto di Robinson de *L'ingegnere di Babele*, è costituita da una carta manoscritta, conservata nella cartella di *Marcia Nuziale* (in cui si trova anche, è bene ricordarlo, l'esergo poi confluito in *Diceria dell'untore* e riportato anche nel racconto dell'*Ingegnere*: «Che importa tutto questo a un uomo la cui moglie è vedova?»⁹⁹). La carta vergata a penna nera sul *recto* e sul *verso*, in parte citata all'inizio del paragrafo, reca il titolo *Citazioni apocrife*, mentre sul margine superiore sinistro lo scrittore aveva annotato un altro titolo, *Il citatore*. Si compone di una parte introduttiva, in cui Bufalino presenta il progetto del *Libro dei Libri*, e di una parte narrativa che coincide con alcuni passi del racconto *L'ingegnere di Babele*. Prima di approfondire i contenuti della sequenza, è utile ricordare che fra le carte donate da Bufalino al Fondo di Pavia, e in particolare quelle riferibili alla raccolta di racconti *L'uomo invaso* pubblicata nel 1986, mancano quelle relative alla stesura di questo racconto¹⁰⁰:

La durata media della vita umana s'allunga. Prosit. Ma vertiginosamente s'allunga la lista delle conoscenze (libri, pitture, musiche, visi, paesi lontani) di cui vorremmo stipare la microscopica valigia ch'è la nostra esistenza, e a cui, per difetto di tempo, dovremmo rinunciare per sempre. [...] Fra centomila anni, poniamo, l'uomo a furia di vitamine e trapianti,

⁹⁷ Anche Traina perviene alle stesse riflessioni critiche riguardo i rapporti fra il *Dizionario* e la sua trasposizione letteraria nel racconto *L'ingegnere di Babele*.

⁹⁸ Cfr. A. Cadioli, *Prefazione*, in G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, cit., pp. IX-XX.

⁹⁹ Comiso FB, MGB, XVI (3), cfr. la nota 33 del primo capitolo della tesi.

¹⁰⁰ Dei ventidue brani che compongono la raccolta al Fondo di Pavia ne mancano nove: *L'uomo invaso*, *Gorgia e lo scriba sabeo*, *Due notti di Ferdinando I*, *La vendetta di "Fermacalzone"*, *Passeggiata con lo sconosciuto*, *L'ingegnere di Babele*, *La panchina*, *Il vecchio e l'albero*, *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car*; mentre due, *Notturmo londinese* e *Dossier Lo Cicero* sono incompleti. Lo stesso Traina, nella sua lettura critica, considera la carta relativa al *Citatore* e l'introduzione all'*Arca di Noè*, *Reddo Rationem*, che cita parzialmente, come gli avantesti del racconto.

pervenga a toccare l'età [immobile] dei patriarchi, si troverà di fronte a uno scibile tanto cresciuto da non potersene occupare se non in omeopatiche dosi. Un rigo per Napoleone [corr. in Hitler], uno di più se si vuol fare posto ai mille e mille colleghi di quelli che avrà frattanto partorito la storia. Poiché una cosa è sicura: fra centomila anni agli studenti di liceo saranno ancora annoverate le vicende del mondo in un corso di tre volumi, di cui ciascuno comprenderà non tre secoli come oggi avviene, bensì trecento, uno per pagina, insomma...

Se così è sarebbe saggio sin d'ora pensare al Libro dei Libri, quello che salverà dei grandi che tali ci paiono non più di un detto memorabile, un pensiero minimo o l'avvio di una musica, un verso memorabile, una interiezione preziosa.

Il Citatore, ecco il libro che scriverò, dove m'accingo a raccogliere il fiore delle mie letture di mezzo secolo, un libro solo al posto di milioni che nei tre millenni scorsi hanno visto la luce; uno solo, il primo d'una biblioteca assoluta per i lettori del 101.000 dopo la nascita di Nostro Signore.

Questo Thesaurus o Arca di Noè o il Perfetto Arbasino o come diavolo l'intitolerò, sarà con tutte le cautele del caso sepolto a futura memoria, con ogni più vasta sembianza di questo nostro vivere duemillesco, in un bunker sull'Himalaya. [...] Che ci metterò? Ho qui davanti a me in copiose cartelle gli estratti. Piluccando, vediamo

Il Citatore // Lo trovo al bar ogni giorno alle 9, che scioglie con un cucchiaino una zolletta nella tazzina. Calvo, spiritato negli occhi...

Ma la parte più ghiotta è di citazioni... stavo per dire apocrife, ma a voi lo posso dire, sono citazioni veraci. Di opere perdute, però, o che mi furono scritte se non nell'insonnia o nel sogno. Di cui ho avuto certezza da un medico amico, in una seduta di tavolino. Seppure non mi siano fiorite sotto la penna per il principio di vasi comunicanti. Messo in sintonia con taluno cessato spirito defunto, dal suo pieno al mio vuoto per tramite che so io s'è generato un travaso di cui ecco un prezioso specimine, per trastullo dei giovinetti studiosi:

Preferendo al caffè ecc. / P Rossi (p 28) / La chanson de Roland Barthes (p 42) / Fiat Lux 48 Venerdì 56 / (Borgese e Hart 64 / Fruttero e Lucentini) [tira una linea e incolonna nella pagina a fianco] Brancati 79/ Stalin 86/ Giona 91/ Tiffany 97/ Laplace 112/ Hawthorne 120¹⁰¹.

Se nella prima parte si fa riferimento alla descrizione dell'*Arca di Noè*, cioè del *Libro dei Libri* bufaliniano, la seconda, che reca il titolo *Il citatore*, inizia con le prime righe del racconto *L'ingegnere di Babele*:

Lo vedevo ogni giorno al bar per il caffè delle nove, e ve lo ritrovavo la sera, seduto sullo stesso tavolo di marmo, con una sporta di libri accanto e una biro in allarme fra l'indice e il medio. Calvo, tarchiato, spiritato negli occhi, percorso ogni cinque minuti da un tic che gli elettrizzava la faccia. Febbrile lettore, s'interrompeva di quando in quando per ricopiare brevemente una frase su un notes, indi ricominciava. Un cliente senza nome, mi dissero, ma al bar lo chiamavano Robinson. Un mattino seppi perché. S'era messo a piovere, non potetti uscire. Stanco di far da unico spettatore a due pensionati che giocavano a flipper, mi sedetti di fronte a lui, mi presentai. Non mi rese la pariglia, mi additò su un rotocalco fresco di stampa un titolo: Torniamo a Matusalemme e un sottotitolo: La durata della vita umana s'allunga. E

¹⁰¹ Comiso FB, MGB XI (3), c. ms sul *recto* e sul *verso* a penna nera, non numerata. La prima parte del testo, dall'inizio sino a «trecento, uno per pagina, insomma...» è cassata con delle linee verticali a penna rossa.

come mi mostravo compiaciuto, squadrandomi fra indignazione e compatimento, cos' perorò: «S'allunga, e con questo? Prosit a tutti voi! Ma il vero vantaggio sarebbe se, viceversa, l'universo del conoscere si riducesse. A che serve codesta longevità, quando nella valigia del vostro cranio non sarete riusciti a stipare nemmeno la millesima parte dello scibile possibile?»¹⁰²

Il seguito del racconto riprende quasi alla lettera la “giustificazione” del *Libro dei Libri* di Bufalino che ritroviamo nel racconto attraverso le parole del personaggio Robinson:

Fra centomila anni, quand'anche l'uomo a furia di vitamine e trapianti pervenga a usurpare l'età degli antichi patriarchi, si ritroverà sommerso da una tal mole di carta da non potersene cibare se non in dosi da farmacista. Un rigo per Napoleone, non di più, uno per Hitler, se si vuol far posto ai numerosi colleghi che avrà saputo frattanto partorire la storia. Poiché una cosa è pacifica: fra centomila anni agli studenti del tempo le vicende mondiali saranno raccontate sempre in un corso di tre volumi, suppergiù alla media di trecentotrenta secoli l'uno: un secolo per pagina, insomma...» [...] «Io un rimedio ce l'avrei». Si corresse: «Che dico un rimedio, una miserabile pròtesi, e tuttavia meglio che niente. Il libro di Robinson, intendo»¹⁰³.

Il seguito del testo è costruito prelevando alcuni passi provenienti dal *Citatore*, altri da *Reddo rationem*, l'introduzione all'*Arca di Noè*, su cui ci siamo soffermati:

Dimmi, quali libri pensi che Crusoe porterà sulla spiaggia dell'isola la prossima volta? O piuttosto, poiché i suoi bagagli saranno presumibilmente tascabili, quale unico libro?» Stavo per aprir bocca, mi fermò con la mano: «La *Bibbia*, il *Mahābhārata*, il *Capitale* spiegato al popolo? Mai più, bensì la più aggiornata edizione d'un *Dizionario di citazioni: Dispar et unum*, *La mela di Eva*, *L'abecedario supremo*, o come diavolo si chiamerà...» [...] «Un centone», tagliò corto. «Non c'è altro vademecum o scatola nera a disposizione, chi voglia mettere in salvo per i posteri della post-storia una reliquia almeno di quel che l'uomo ha saputo pensare confusamente nei secoli». «Tutto qui?» feci. «Un fior fiore di frantumi avvolti nella stagnola? Non mi pare una grande idea. Mi ricorda quel governatore di Arizona o Nevada, non è gran tempo, che fece murare in fondo a una catacomba di calcestruzzo un concentrato del nostro vivere duemillesco da destinarsi ai sopravvissuti della prossima apocalissi»¹⁰⁴.

Nel passaggio appena citato ritroviamo quasi alla lettera l'*incipit* di *Reddo Rationem*, che riproponiamo al fine di agevolare il confronto:

Quali libri Robinson salverà sulla spiaggia, la prossima volta? O piuttosto, poiché i suoi bagagli saranno presumibilmente tascabili, quale unico libro?

¹⁰² In mancanza dei documenti autografi che ne testimoniano l'elaborazione, tutte le citazioni dell'*Ingegnere di Babele* provengono dall'edizione a stampa, pp. 465-472.

¹⁰³ Ivi, p. 466.

¹⁰⁴ Ivi, p. 467.

Sussurriamocelo all'orecchio: non sarà la Bibbia o il Corano; non il Capitale spiegato al popolo; nemmeno – benché servirebbe assai – il Manuale del perfetto marinaio oublié dans une île... Bensì la più fresca stampa di un dizionario di citazioni, L'intelligenza in trentaduesimo, L'uovo di Gutierrez, Il Larousse supremo, o come diavolo si chiamerà¹⁰⁵.

La stessa premessa prendeva le mosse, come abbiamo visto, evocando un «governatore dell'Arizona o del Nevada» che, cito nuovamente da *Reddo Rationem*, «non è gran tempo, le gazzette riferivano occupato a murare in fondo a una catacomba, per futura memoria, un minimo concentrato e spicilegio di umani segni destinato ai sopravvissuti della prossima apocalissi». Dal confronto fra i due scritti emerge un indizio cronologico interessante, la datazione interna ai testi: se nell'*Ingegnere di Babele* si parla del «vivere duemillesco» di cui il governatore vuole conservare la memoria, in *Reddo Rationem*, invece, del generico «per futura memoria». Verosimilmente Bufalino non fa riferimento alla fine del millennio perché l'introduzione fu scritta fra gli anni '50 e '60, quando il duemila appariva ancora lontano.

Sempre nella premessa all'*Arca di Noè*, Bufalino cita una serie di scrittori come lo svizzero Karl Kraus, oltre a Bixio Cherubini, nonché Nostradamus, a loro volta citati anche ne *L'ingegnere di Babele*. Nel racconto si ritrova anche quel «prezioso specimine, per trastullo dei giovani studiosi» del *Citatore*, ovvero una serie di ironici e improbabili accostamenti fra autori e opere inesistenti come *La chanson de Roland Barthes*. L'elenco di nomi e opere che segue questo esempio non è un elemento trascurabile poiché, appunto, Bufalino lo inserisce nel racconto:

[...] lui serio serio pretendeva l'inclusione nell'Opus, né ammetteva che si trattasse di falsi, bensì sosteneva ch'erano scoperte sue da opere ghiotte, introvabili, ignote alle bibliografie. [...] Leggevo, rileggevo gli apporti né mi davo pace: «Preferendo al caffè della moglie una sostanziosa cicuta...», questo era a suo dire, desunto da un capitolo perduto dei *Memorabili* di Socrate. E seguiva, da una *Storia dell'automobile* di Tristan Tzara e Isotta Fraschini, un bisticcio su Lux e Fiat che mi lasciò senza fiato. Ancora, una ricetta indigena, nei *Lieti tropici* di Venerdi, deplorava l'incommestibilità delle carni di naufrago, così tigliose... [...] Da allora non passò giorno che non portasse decine di simili insensatezze, trascritte su strisce sottili e incollate sui grandi fogli che ho detto. Sostenendo non più di averle dissepolte da qualche archivio segreto ma sognate sul far del giorno, ch'è indizio di verità. «Assoli d'olifante, telegrammi di poche parole!» declamò da un'improbabile *Chanson de Roland Barthes*. Oppure pretese d'impormi l'inizio delle *Memorie di un bagnino* d'un cotale Fleba fenicio [...] Tuttavia, il giorno che mi canticchiò un estratto delle *Liaisons dangereuses* di Bixio e Cherubini, fui costretto a rompere il sodalizio¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Comiso FB, MGB XI (3).

¹⁰⁶ *L'ingegnere di Babele*, p. 471.

Robinson ricorre, per collezionare e poi assemblare le false citazioni, allo stesso *modus scribendi* del suo autore-creatore Bufalino: ritaglia cioè i brani trascritti in lacerti di carta che poi applica su fogli di grandi dimensioni.

I nomi, associati ironicamente a delle opere del tutto immaginarie, sono gli stessi elencati nella carta appartenente al *Citatore*. Essi sono abbinati a numeri di pagina la cui successione però va da pagina 28 sino a pagina 120. Un confronto fra le pagine indicate nel *Citatore* e i nomi e le (false) opere citati nel *Guazzabuglio*, ci ha permesso di accertare la corrispondenza fra i due. Non solo, come accennato prima, l'epigrafe posta in apertura al primo capitolo del *Guazzabuglio* è proprio: «Preferendo al caffè della moglie una sostanziosa cicuta...», tratta da *Memorabili* di Socrate; ma ritroviamo anche, in apertura dell'ottavo capitolo del *Guazzabuglio* (c. 48r), quella tratta da una *Storia dell'automobile*: «Dopo di che, cacciata via Lux, solamente rimase, e invase l'orbe, Fiat...», nonché «Le carni di naufrago, così tigliese, vogliono lunga cucina Venerdì - I gai tropici» al capitolo nono (c. 56r).

Grazie a questi confronti possiamo identificare geneticamente tre fasi elaborative ovvero l'allestimento del *Libro dei Libri* (*Arca di Noè* - il *Citatore*), l'innesto di parti dell'antologia nel *Guazzabuglio*, e la stesura dell'*Ingegnere di Babele*. La scrittura fluida di Bufalino, a quest'altezza cronologica ancora scrittore segreto e privato, si esplica in una fitta rete di vasi comunicanti di cui è difficile, ma non impossibile, rintracciarne l'origine e i singoli innesti, fino alla destinazione finale.

Questa indagine mostra come lo scrittore mise in cantiere il progetto del *Libro dei Libri*, scaturito proprio dalla sua voracità di lettore, mosso dalla necessità di censire e appropriarsi dei testi letti negli anni, per poi suddividerlo in altrettanti progetti minori, le antologie tematiche. Questo procedimento però, dà vita progressivamente alla costruzione romanzesca e il *Guazzabuglio*, così come *Diceria dell'untore*, *Museo d'ombre*, *Argo il cieco*, tutti libri direttamente implicati nella redazione di quell'*Ur-Text* che fu il *Libro dei Libri*, ne sono la prova; la sua composizione può essere considerata a tutti gli effetti un apprendistato, uno snodo che dalla poesia, cui si era dedicato durante la guerra, approda al romanzo della fine degli anni '60, cioè *Diceria dell'untore*, che a sua volta apre la strada al secondo, il *Guazzabuglio*, e questi al terzo, *Argo il cieco*, attraverso una fitta rete di riscritture, travasi, interpolazioni da un testo all'altro, proprio come le prassi scrittorie dell'*Ingegnere di Babele*, sorta di autoritratto ironico dell'autore.

Robinson, dunque, è la proiezione narrativa dell'autore del *Libro dei Libri*, dell'"ingegnere" Bufalino e della sua opera ambiziosa e purtroppo inconclusa, e la sua follia

che sfocia nell'invenzione di improbabili citazioni appartenenti a opere false, attribuite a personaggi storici realmente esistiti, è la stessa da cui è affetto Serafino Lo Cicero che, a sua volta, intese *Il guazzabuglio* delle stesse false citazioni. Definito dall'autore il «documento di una nevrosi», *Il guazzabuglio* è la testimonianza letteraria del «marasma nervoso» che lo colpì nel 1956, all'indomani dell'avvio del *Libro dei Libri*.

Questo gioco di specchi fra realtà e letteratura, ma anche fra la letteratura e se stessa, è un percorso infinito di andirivieni che si allontana alla fine dal testo per tornare, falsificato, alla realtà: ne è la prova la dichiarazione rilasciata dallo scrittore all'indomani della pubblicazione nel 1986 dei racconti dell'*Uomo invaso*, fra cui appunto *L'ingegnere di Babele*, in cui, trent'anni dopo l'avvio del *Libro dei Libri*, Bufalino rinnega l'esistenza del progetto per ri-affermarne, tuttavia, la necessità:

Quello che vorrei scrivere e che non scriverò mai è un libro di cui fra l'altro parlo in uno dei racconti del mio nuovo libro [*L'ingegnere di Babele* in *L'uomo invaso*, 1986], cioè un volume-antologia, un'Arca di Noè, un Libro dei Libri, che racchiudesse tutto ciò che nella mia semisecolare carriera di lettore mi ha impressionato. Mi piacerebbe che l'essenza estrema delle letterature di tutti i tempi potesse essere racchiusa in una specie di grosso dizionario da mettere sul comodino come la Bibbia o da portare nell'isola famosa quando verrà il cataclisma universale. Il libro che non vorrò mai scrivere? Un libro brutto¹⁰⁷.

II.3 Una «luce nella notte assediata dai lupi»: Bufalino sceneggiatore di Fiume

Bufalino era uno scrittore che lavorava contemporaneamente a più progetti: oltre alle traduzioni di Baudelaire e di Toulet, e alla cretomazia *Libro dei Libri*, infatti, egli aveva in cantiere un altro progetto: la sceneggiatura cinematografica tratta dal romanzo *Viva Gioconda!* (1943) del comisano Salvatore Fiume¹⁰⁸.

¹⁰⁷ G. Quatriglio, *Io, Tarzan e spia*, «Giornale di Sicilia», 19 marzo 1986.

¹⁰⁸ *Viva Gioconda!* fu pubblicato la prima volta durante la guerra, nel 1943, dalla casa editrice Bianchi-Giovini di Milano; una seconda edizione, invece, è uscita nel 1975 per i tipi della Mursia Editore, sempre a Milano. La vicenda editoriale è ricostruita da Fiume nella *Prefazione* alla seconda edizione del romanzo: «*Viva Gioconda!* fu stampato nel 1943. Io avevo ventisette anni. La casa editrice Bianchi-Giovini che lo pubblicò era di quelle nate durante la guerra, [...] La vendita fu rapidissima e il suo successo immediato. [...] I bombardamenti su Milano, in quel periodo, costrinsero tutti a scappare, la città fu per metà fracassata e la casa editrice Bianchi-Giovini scomparve. [Per questa nuova edizione] non ho accettato il consiglio di rivedere la prima parte, di renderla più agile, perché ora, a distanza di trent'anni, penso che sarebbe una specie di plastica facciale che invece di ringiovanirlo lo invecchierebbe». S. Fiume, *Viva Gioconda!*, Milano, Mursia Editore, 1975, pp. 1 e 2.

Il cantiere della sceneggiatura fu avviato nei primi anni '60 sebbene, anche in questo caso, l'impulso a dar vita alla sceneggiatura è da ricondursi al periodo trascorso a Reggio Emilia durante la guerra. L'ipotesi è confortata da tre testimonianze: una lettera scritta ad Angelo Romanò il 23 aprile 1944, e due carte di appunti dattiloscritte, conservate in una cartella intitolata «Fiume»¹⁰⁹. Nella lettera Bufalino consigliava a Romanò la lettura di *Viva Gioconda!*, esaltandone le atmosfere a lui note e care:

[...] leggi, se ti capita, “Viva Gioconda!” di un Salvatore Fiume, mio concittadino e coadolescente. Vi si narra, con festosità tenera e sboccata, del mio paese e dei suoi mirabolanti abitatori. Mi piacerebbe, sul tuo controllo, determinare quante turbe sentimentali, e il ravvisare facilmente sotto labili travestimenti persone reali a me notissime, abbiano inciso sul mio giudizio¹¹⁰.

Lo scrittore chiedeva all'amico la validità del suo giudizio sul romanzo, inevitabilmente influenzato da suggestioni personali, poiché vi si narravano fatti e si evocavano persone a lui familiari. Bufalino parla di «turbe sentimentali» anche per riferirsi al rapporto affettivo con il libro che teneva sul comodino a San Ruffino durante il periodo dello “sbandamento”, nell'inverno del 1944. In un dattiloscritto intitolato «Per Viva Gioconda», datato da Bufalino «1972-3?»¹¹¹, egli rivela il rapporto affettivo col romanzo del conterraneo, testimonianza poi ampliata in un altro dattiloscritto di appunti intitolato «Su Fiume», avantesto del saggio *Fiume e la Sicilia* del 1985, in cui Bufalino elenca tre «intensi» ricordi che lo legavano all'amico; del secondo scrive:

Reggio Emilia, 1944, inverno: l'inverno più triste e spaventato della mia vita. In una casa di campagna, fra la neve, a pochi chilometri dalla Linea Gotica, col cuore in gola in attesa che la porta si aprisse spalancata dal calcio di uno stivale. Sul comodino due libri: *Conversazione in Sicilia* e *Viva Gioconda*. Non conta qui la qualità letteraria dei due libri, conta il mio rapporto con loro. L'uno mi insegnava la disperazione del sud, aveva i colori lividi e scheggiati della storia; l'altro mi parlava di favole antiche e di qualcosa di molto simile alla felicità:

¹⁰⁹ La cartella è conservata in Comiso FB, MGB IX (3), e raccoglie complessivamente 46 cc. sciolte, sia dattiloscritte che manoscritte. Durante la sua carriera da «scrittore pubblico», Bufalino dedicò due saggi all'opera letteraria e pittorica di Fiume: il primo nel 1985 intitolato *Fiume e la Sicilia*, (in *Pagine disperse*, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1991, edizione non venale; oggi si legge nel secondo volume delle opere complete, alle pp. 1234-1239); il secondo *Il dio “nunziataro” di Fiume*, uscito nel 1992 (fa parte del collettivo *Il colore della fede. La religiosità di Salvatore Fiume*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1992, pp. 129-134).

¹¹⁰ *Carteggio di gioventù*, cit., p. 44. Bufalino possedeva la prima edizione del 1943 di *Viva Gioconda!*, oggi conservata in Comiso FB; oltre alla dedica dell'autore, presenta delle sottolineature e delle pieghe in alcune pagine, a mo' di segnalibro.

¹¹¹ Comiso FB, MGB IX (3), c. 1r FIU. La carta è una copia fotostatica ritagliata nella parte inferiore.

cancellava il freddo, le calligrafie della pioggia sui vetri, popolava la mia stanza di voci e visi amici, tutta una folla di cari fantasmi. Ora per allora, dopo tanti anni, per quel regalo di luce nella notte assediata dai lupi, io devo dire grazie a Salvatore¹¹².

Il romanzo di Salvatore Fiume è indissolubilmente legato alla memoria privata dell'«inverno più triste e spaventato» nella vita di Bufalino, quello del '44, da lui già definito «*Annus terribilis*». La lettura del libro regalò attimi di felicità al giovane scrittore, consentendogli di rievocare, attraverso le pagine di *Viva Gioconda!*, i luoghi e i volti amici di Comiso. La paura di essere scoperto dai tedeschi qui evocata, rinvia al passo (punto 1) della minuta dell'intervista a Sciascia in cui lo scrittore ricorda l'accerchiamento da parte dei soldati tedeschi del casolare in cui aveva trovato rifugio nella zona di San Ruffino. L'esperienza autobiografica diventa nuovamente la materia per l'*inventio* bufaliniana, confermando ulteriormente il nesso indissolubile fra la formazione personale e quella creativa dello scrittore. Così come la traduzione dei versi di Baudelaire rispondeva alla necessità di curare il «marasma nervoso» del '56, l'idea della sceneggiatura scaturisce dall'«apprendistato di morte» del 1944, dall'affezione nei confronti di un libro che tenne compagnia e consolò lo scrittore durante i difficili momenti della guerra.

La trama (autobiografica) del romanzo s'impenna sulle storie d'amore incrociate fra due adolescenti, Totò (Salvatore) e Gioconda, e tra due giovani, don Giovannino e Maddalena, entrambe intrattenute per via esclusivamente epistolare. Nel finale si scoprirà che quella fra Totò e Gioconda era una messinscena organizzata dal cugino del protagonista che, con il falso proposito di farsi intermediario negli scambi fra i due, era il vero autore delle lettere firmate da Gioconda, in realtà ignara dell'amore di Totò. A queste vicende maggiori

¹¹² Comiso FB, MGB IX (3), c. 10 FIU dt solo sul *recto*. Bufalino utilizzerà gli appunti redatti in questa carta per la redazione del già citato saggio *Fiume e la Sicilia* (1985). Il passo è in parte rimaneggiato e ampliato nella versione pubblicata: «Dieci anni dopo, durante l'inverno più triste e spaventato della mia vita, in una casa di campagna bendata di neve, a ridosso della Linea Gotica, col cuore in gola nell'attesa che la porta si spalancasse sotto il calcio d'uno stivale, mi ritrovai sul comodino due libri: la vittoriniana *Conversazione in Sicilia* e *Viva Gioconda!* il primo è più bello dei libri di Salvatore. Ora qui non è in causa, si capisce, la qualità letteraria dei testi, conta la loro testimonianza sentimentale agli occhi del lettore febbrile ch'io ero. Poiché, mentre l'uno m'insegnava i lutti del sud ed esibiva le maschere del diluvio e della morte, l'altro mi parlava di amori come favole antiche, di serenate e malie, e faceva suonare in un mondo sporco di sangue e di storia un respiro di balenante felicità, quasi un regalo di speranza alla mia notte assediata dei lupi. Prometteva che ci sarebbero state ancora primavera sulla terra, e altre Gioconde alle finestre, i ragazzi di vent'anni pronti a morire non per odio ma per un amore. Con quelle pagine entravano nella casa di guerra, in quella stanza gelata, i cordiali fuochi del paese lontano, e tutta una folla di ombre, facce, pietre, voci di quaggiù. Ritrovavo sotto i nomi lievemente contraffatti il prete che mi aveva battezzato o il mio compagno di banco o la stessa Gioconda che avevo conosciuto bene, quando dal suo balcone, ai nostri sguardi ginnasiali e farabutti, levati in alto con la scusa di guardare una nuvola, offriva imprudentemente i misteri più generosi della biancheria femminile...» (cfr. G. Bufalino, *Fiume e la Sicilia*, in Id., *Il fiele ibileo*, cit., p. 1237).

s'intrecciano tutta una serie di storie minori e, sullo sfondo, la città di Comiso che, a ben vedere, è la vera protagonista del romanzo poiché è descritta non solo nella sua topografia ma anche attraverso una serie di metafore che riflettono le atmosfere ora gravi, ora liete, degli eventi narrati. Un aspetto del romanzo sul quale Bufalino si sofferma è quello antropologico e linguistico, quindi le usanze e i motti, i detti popolari, le tradizioni e le consuetudini degli abitanti di Comiso, che più tardi egli lamenterà perdute nel suo libro intitolato, significativamente, *Museo d'ombre* (1982).

Il termine *post quem* della sceneggiatura è ricavabile da uno scambio epistolare intrattenuto tra la fine del 1962 e gli inizi del 1963 da Bufalino con Rosario Errigo, all'epoca consulente cinematografico per il Ministero dello Spettacolo. Da questo breve scambio, si evince che l'idea era maturata durante una conversazione fra i due a Comiso: lo scrittore avrebbe preparato la sceneggiatura mentre Errigo si sarebbe occupato degli aspetti organizzativi avendo agevolmente contatto, tramite il Ministero, con registi e attori di fama nazionale. Dello scambio epistolare sono conservate a Comiso due lettere spedite da Errigo: dalla prima, del 27 ottobre 1962, si apprende che Bufalino aveva inviato la riduzione manoscritta a Errigo, il quale si congratula con il conterraneo per il «perfetto intuito cinematografico, che è – bada – una qualità non comune anche in persone colte e sensibili del *suo* rango»¹¹³, e ne condivide la scelta di ambientare la vicenda nel 1929, fedele a quella del romanzo di Fiume, e sul carattere di commedia paesana che avrebbe contraddistinto il film. Errigo si dice indeciso sul regista cui affidare il soggetto, ma esclude Zampa e Germi, forse suggeriti dallo stesso Bufalino. Nella lettera successiva del 14 marzo 1963, invece, Errigo informa Bufalino che avrebbe consegnato proprio a Zampa la sua sceneggiatura, che nel frattempo aveva fatto dattilografare inviandogliene una copia¹¹⁴. Sebbene tale copia non sia presente tra le carte lasciate dallo scrittore alla Fondazione di Comiso, è possibile ricostruire la fisionomia della sceneggiatura grazie a tre carte manoscritte che ne costituiscono l'avantesto, – due recano la sintesi della trama, una l'abbozzo della scena finale – e alla minuta di una lettera scritta da Bufalino a Errigo¹¹⁵, senza data, ma risalente

¹¹³ Comiso FB, segn. 3563. Lettera dattiloscritta con firma autografa a penna blu su carta intestata del «Ministero del turismo e dello spettacolo».

¹¹⁴ Comiso FB, segn. 52. Lettera manoscritta a penna blu solo sul *recto* su carta intestata «Ministero del turismo e dello spettacolo». La copia dattiloscritta della sceneggiatura è probabilmente andata perduta, non essendo conservata tra le carte donate da Bufalino alla Fondazione di Comiso.

¹¹⁵ Comiso FB, MGB IX (3), cc. 1- 5 FIU. mss a penna nera sul *r* e sul *v*, la prima porta l'intestazione dell'«Assemblea Regionale Siciliana». Oltre a questo gruppo di carte che testimonia la stesura della

all'ottobre del 1962, come si ricava dalla lettera di Errigo del 27 ottobre del 1962 che ne è chiaramente la risposta: Bufalino suggerisce di «sfrondare» il nucleo del romanzo imperniato sull'amore fra Totò e Gioconda, per sviluppare quello «tempestoso e teatrale» di Don Giovannino e di Maddalena, al fine di dar vita a una commedia paesana «ricca di umori, elegiaca e grottesca, quasi una *Vita Nova* dantesca tradotta in dialetto»¹¹⁶. Il riferimento al libro dantesco rinvia alla genesi di *Diceria dell'untore* ricostruita dallo stesso autore nelle *Istruzioni per l'uso*, e cioè all'iniziale struttura dell'opera in cui ogni capitolo era preceduto da una poesia. Non solo, ma rinvia anche al secondo romanzo bufaliniano *Argo il cieco* (1984), che nel risvolto di copertina redatto dallo stesso autore, riconduce alla *Vita Nova* il motivo centrale del libro: «Un diario-romanzo, insomma, che via via può leggersi come ballata del tempo che fu, o come *Mea culpa* di un vecchio che vanamente si ostina a muovere in leggenda, attraverso ilarotragici ingranaggi di parole, la sua povera “vita nova”»¹¹⁷. La «ballata del tempo che fu», inoltre, richiama esplicitamente il «sapore del tempo perduto»¹¹⁸ che Bufalino afferma di ravvisare nelle pagine di Fiume.

Nel caso della sceneggiatura di *Viva Gioconda!*, pertanto, Bufalino intende sviluppare la trama attraverso una selezione delle scene principali riguardanti l'amore tra i due adolescenti, sebbene dia maggiore enfasi a quello dei due adulti, Don Giovannino e Maddalena. Un problema che lo scrittore ravvisa è quello del linguaggio, proponendo come soluzione di ricorrere a un italiano «ricco di eloquenti espressioni dialettali» legate alle tradizioni popolari, a quei «motivi quotidiani e paesani, (frasi, usanze, soprannomi) che potrebbe dare colore al film: la naftalina nelle tasche dei morti per conservarne gli abiti sottoterra, ovverosia i lumi a petrolio, i canti degli acquaioli»¹¹⁹. L'ultima perplessità riguarda il tempo del racconto: se restare fedeli al romanzo, quindi ambientarlo alla fine degli anni venti (1929), oppure nella contemporaneità, cioè negli anni sessanta; lo scrittore sembra propendere per la prima soluzione poiché «darebbe alle vicende un suggestivo sapore di ricerca del tempo perduto». Queste, dunque, le linee guida del progetto, nella quali si

sceneggiatura, quella catalogata 46 FIU, un foglio a righe di formato A4, reca lo schema manoscritto dei personaggi.

¹¹⁶ Comiso FB, MGB IX (3), cc. 2-3 FIU, la minuta è manoscritta sul *recto* e sul *verso* a penna nera su carta intestata «Assemblea Regionale Siciliana».

¹¹⁷ Ci riferiamo al risvolto dell'*editio princeps*: G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984.

¹¹⁸ Comiso FB, MGB IX (3), c. 2v FIU. Così Bufalino descrive l'ambientazione del film, come vedremo più avanti.

¹¹⁹ Comiso FB, MGB IX (3), c. 2v FIU.

leggono, in filigrana, i motivi tematici del ricordo, della ricostruzione etnografica e dell'amore, cari a Bufalino.

Nelle tre carte manoscritte che seguono, Bufalino abbozza la sceneggiatura: le prime due sono dedicate alla sintesi della trama, l'altra allo sviluppo della scena più importante del libro, quella dedicata ai festeggiamenti della Pasqua (chiamata, a Comiso, *'A paci*) durante i quali il piccolo Totò, cui spetta nella processione l'importante ruolo dell'angelo, scopre l'inganno ordito alle sue spalle dal cugino, che aveva scritto le lettere d'amore con la falsa firma di Gioconda. Bufalino traccia una sintesi soffermandosi sugli snodi più importanti della trama, nonché sulla caratterizzazione dei personaggi principali ricorrendo alle descrizioni e ai termini utilizzati dallo stesso Fiume nel romanzo. Totò è descritto come un bambino «precocemente appassionato degli affari di cuore» che «ama di nascosto come Dante nella Vita nova, una ignara bambina di 10 anni, Gioconda, e la spia e la segue quando torna da scuola»¹²⁰. Bufalino riporta altresì le azioni consuete del bambino che «sta ore ad allargare la fessura della porta con un chiodo [della chiesa], sfilaccia la canapa dalle sedie, gioca coi barattoli vuoti, porta un sasso in mano»¹²¹, tutti particolari, questi, che rimandano al «film americano *L'escluso* (Quiet one)» o «alla passeggiata del bambino in *Germania anno zero*»¹²².

Il padre Luciano è descritto come una «figura singolarissima», «anziano (s'è sposato a 50 anni) ma estroso, vivace, imprevedibile, collerico e innocente, fanciullesco», nelle sembianze simile a Don Chisciotte. L'amore fra Don Giovannino, il giovane calzolaio, e Maddalena, «sottile e nervosa come uno zampillo d'acqua», descrizione citata dal romanzo, viene declinato da Bufalino introducendo un elemento assente nella trama di *Viva Gioconda!*, quello dell'inconciliabilità dei sentimenti provati dai due giovani a causa della loro diversa appartenenza parrocchiale: l'uno è devoto alla parrocchia di Maria Addolorata, l'altra a quella di Maria Annunziata, ovvero alle due chiese principali di Comiso storicamente rivali fra loro. Nella sintesi Bufalino pone particolare attenzione agli equivoci generati dalla fitta rete di lettere, vere o false, scritte e ricevute da ciascun personaggio: verosimilmente lo scrittore aveva pensato di «sfrondare» la trama utilizzando proprio il *fil*

¹²⁰ Comiso FB, MGB IX (3), c. 46r FIU.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*. Il primo, *L'escluso*, è un film del 1948 di Sidney Meyers ambientato in un istituto rieducativo per bambini e racconta la storia di Donald, un bambino disadattato che trascorre le giornate, come Totò di *Viva Gioconda!*, a tirare sassi alle vetrine. Il secondo riferimento, invece, è al celebre film di Roberto Rossellini, sempre del 1948, e alle note scene del vagabondaggio del bambino tra le macerie di Berlino.

rouge delle plurime corrispondenze intrattenute dai protagonisti, sviluppando maggiormente le situazioni amoroze che intorno a esse dovevano snodarsi.

Della sceneggiatura vera e propria ci resta un solo foglio di appunti, in cui lo scrittore descrive la scena della Pasqua attraverso una scaletta dei festeggiamenti, dall'alba che precede la festa, alla sera che la chiude. Bufalino si rivela un fine conoscitore del linguaggio e del montaggio cinematografico, come lo stesso Errigo aveva notato¹²³: la sceneggiatura, infatti, testimonia non già un copione in cui le componenti (montaggio, luci, movimenti di macchina) sono autonome, bensì si presenta come un testo completo e organico, in cui la fase di interpretazione del soggetto cinematografico è già avvenuta nel suo complesso. Lo scrittore ha ben chiari i movimenti della macchina da presa, come si ricava dai suoi appunti: «Alba - Tetti - Strade deserte - la guardia notturna - Prospetto della chiesa chiusa - Le campane immobili - Le carrettelle dei “caliari” - venditori coricati sotto i carri». Dalla panoramica a campo lunghissimo che apre la scena – attraverso l'inquadratura dall'alto, chiamata *plongé*, (l'alba e la vista dei tetti) – la sceneggiatura propone un montaggio alternato delle riprese, tutte fisse, a campo medio (la guardia notturna e i carrettieri) per poi passare, negli interni, al campo totale nella stanza dell' “angelo”, poi di nuovo ai campi medi. Gli stacchi sono segnalati nel testo da una barra verticale: «L' “angelo” addormentato [Totò] con abito e ali su una sedia. I “bandisti” addormentati / Nature morte di strumenti musicali / La “vara” [carro] in magazzino / Una ragazza addormentata / Scarpe bianche, calze su una sedia [...]». La scena, pertanto, si svolge nelle ore precedenti la festa, in cui tutti i personaggi dormono, seguita dal momento del risveglio, in cui la macchina da presa inquadra nuovamente le campane, stavolta in movimento e rischiarate dalla luce del sole, e torna poi negli interni, per mostrare gli stessi personaggi che si alzano e si preparano alla festa, mentre la guardia notturna rincasa dopo la ronda. Segue la scena della festa, lo scrittore suggerisce di «seguire le “vare” con frequenti primi piani - l'angelo che deve “eseguire” - L'angelo a pranzo - Sudore e stanchezza degli addetti - Il corteo dei bambini / La banda / Le offerte / Primi piani di Balconi / San Leonardo / Le “paci”». Da questa descrizione si evincono i

¹²³ Come abbiamo già visto, il registro dei prestiti '62-'64 è andato perduto, non ci è possibile pertanto ricostruire la bibliografia consultata da Bufalino per il progetto della sceneggiatura. Nel 1960 registra sei prestiti: *Storia del cinema muto* di R. Paoletta (Napoli, Giannini, 1956); *La vita di Charlot* di Georges Sadoul (Torino, Einaudi, 1952); *Estetica del film* di Balázs (Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1952); la sceneggiatura tratta dal film *La corazzata Potiomkin* di Ejzenstejn (a cura di P. L. Lanza, Milano, Bocca, 1954); *Tre maestri del cinema. Carl Theodor Dreyer, René Clair, Charlie Chaplin* di A. Solmi (Milano, Vita e Pensiero, 1956); *Panorama del cinema contemporaneo: 1954/1957* di L. Chiarini (Roma, Bianco e nero del Centro sperimentale di cinematografia, 1957); *L'occhio del cinema* di P. Bianchi (Milano, Garzanti, 1957).

movimenti di macchina a montaggio alternato, che dai primi piani dei carri e di Totò, passa al volto degli addetti al trasporto del carro, la cui stanchezza è colta attraverso il primissimo piano e il dettaglio (sudore). La scena conclusiva riavvolge in maniera simmetrica a quella iniziale e si chiude con l'immagine, a campo medio, della «guardia notturna [che] si veste, ritorna al lavoro fra le macerie della festa finita».

L'aspetto più interessante di questo progetto cinematografico è che contiene *in nuce* i temi che saranno sviluppati dallo scrittore sia nelle primissime pubblicazioni etnografiche, *Comiso viva* (1976) e *Comiso ieri* (1978), che nei romanzi, in particolare in *Argo il cieco*.

Se nella miscellanea *Comiso viva* Bufalino cura l'introduzione e dedica uno studio ai luoghi, ai detti e alle usanze paesane, in *Comiso ieri*, invece, lo scrittore restituisce un quadro della vita e della società di Comiso alla fine dell'800 attraverso gli scatti fotografici di due notabili, Gioacchino Iacono e Francesco Meli. I motivi ravvisati nel romanzo di Fiume sono centrali in queste due pubblicazioni e riecheggiano nell'introduzione a quella del 1976, nella quale Bufalino parla del rapporto fra la città e i suoi abitanti nei termini di una «schermata d'amore cavillosa e tenera, non diversa da quella che, fra allettamenti e riprese e guardinghi abbandoni, ci lega talora umanamente a una donna»¹²⁴. Bufalino, fedele allo sguardo di cineasta con cui aveva guardato Comiso, attraverso il filtro di *Viva Gioconda!* ne parla come di una «città-teatro» in cui «vie e piazze tutte sembrano proporsi come fondali e quinte ideali per i quotidiani mimiambi della vita cittadina. Qui, infatti, ogni persona tende senza sforzo a diventare personaggio; ogni gesto si accalora e s'illumina di enfatico fuoco»¹²⁵. Nel descrivere la quotidianità dei personaggi Bufalino ricorre proprio alla sceneggiatura in cui, attraverso una narrazione circolare, e un'espedito che richiama quello cinematografico della voce fuori campo, il sorgere del sole accende un ideale riflettore sulla città:

E ogni giorno, appena i riflettori dell'alba si accendono sui tetti, e dal fondo dei rioni un canto di gallo superstite si avventa a lacerare il cielo, nel momento in cui il più mattiniero dei comisani si affaccia sull'uscio a salutare il più nottambulo che rincasa, in quell'istante medesimo è come se un occulto lontanissimo gong desse il segnale d'inizio a uno spettacolo mai udito (o forse dramma, chissà?) davanti a una sterminata platea. Il sipario si alza. Tra un minuto si ricomincia¹²⁶.

¹²⁴ G. Bufalino, *Giustificazione*, in *Comiso viva*, Comiso, Edizioni "Pro Loco" Comiso, 1976, p. 4.

¹²⁵ Id., *Una città teatro*, in *Comiso viva*, cit., p. 179.

¹²⁶ Ivi, p. 184.

Nella lettera Bufalino suggeriva a Errigo, come abbiamo visto, di ambientare il film nel 1929, anno della narrazione del romanzo, poiché avrebbe conferito alle vicende «un'aria trasognata e ricerca del tempo perduto»¹²⁷ e nella sezione di *Comiso Viva* dedicata alle usanze, ai detti, ai luoghi comisani, intitolata *Museo d'ombre*, Bufalino pone in esergo una citazione tratta proprio da *La strada di Swann*¹²⁸ in cui il tema del ricordo, inteso come recupero di quel tempo perduto, associato nella sceneggiatura al «colore del tempo» e di un'epoca, è il motivo centrale.

Il trattamento cui Bufalino sottopone il testo di *Viva Gioconda!* è volto ad esaltarne alcuni *topoi* letterari come la corrispondenza intrattenuta dagli amanti, la personificazione della città di Comiso, il passato come «favola antica», si tratta di elementi presenti tutti anche nel suo secondo romanzo, *Argo il cieco*, a questa altezza cronologica verosimilmente già ideato o abbozzato. Nelle prime redazioni, infatti, lo scrittore pensava di imperniare la trama intorno alla corrispondenza epistolare fra le tre coppie di personaggi, e di svilupparne, attraverso questo espediente narrativo, l'intrigo: la segreta maternità di Maria Venera, – come la presunta maternità di Maddalena in *Viva Gioconda!*, annunciata a Don Giovannino con una lettera anonima, in realtà scritta dal sedicente amante di lei, Antonio Bergia – e al rifiuto della paternità del cugino Sasà Trubia; sia quello fra il protagonista e Maria Venera che, per rimediare alla situazione, cerca di farsi prendere in moglie da quest'ultimo in modo da garantire un padre al bambino che porta in grembo.

Bufalino, inoltre, introduce nella trama di *Argo il cieco* un elemento che rinvia significativamente al mondo del cinema: al fine di girare un film di Renoir, una troupe cinematografica è a Modica per fare i sopralluoghi preliminari alle riprese del film¹²⁹. Michel, il francese a capo della troupe, chiede al protagonista di fargli da guida e conosce così Maria Venera che, alla fine del romanzo, lascerà Modica con l'uomo nella speranza (poi disattesa) di ottenere un ruolo nel film. È importante sottolineare che, nelle prime redazioni di *Argo il cieco*, il regista del film doveva essere invece Luigi Zampa, ovvero lo stesso cui Errigo aveva affidato la sceneggiatura di *Viva Gioconda!* e che aveva girato nel 1952 la

¹²⁷ Comiso FB, MGB IX (3), c. 3 FIUv.

¹²⁸ Il passo citato da Bufalino recita: «Quando niente sussiste di un passato antico, dopo la distruzione delle cose, soli, ma più tenui, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore, lungo tempo ancora perdurano, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sopra la rovina di tutto il resto, portando sulla loro stilla quasi impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo....» (cfr. G. Bufalino, *Museo d'ombre*, in *Comiso Viva*, cit., p. 191).

¹²⁹ Bufalino fa riferimento, nel romanzo, al film di Renoir *Le carrosse d'or* del 1952, liberamente tratto dalla pièce teatrale *Le carrosse du Saint-Sacrement* di Merimée, con Anna Magnani come protagonista femminile e ambientato in Sicilia, sebbene girato negli studi di Cinecittà.

pellicola *Anni difficili*, sceneggiata in collaborazione con Vitaliano Brancati, proprio a Modica. Il riferimento al film di Zampa, pertanto, non aveva solo la funzione di garantire una verosimiglianza storica alla trama del racconto ma è anche un riferimento implicito alla propria esperienza di sceneggiatore. Sebbene vi siano molteplici ed evidenti differenze tra il romanzo bufaliniano e quello di Fiume – *in primis* il linguaggio, ma anche la struttura e, infine, la riuscita complessiva del romanzo bufaliniano rispetto a quello di Fiume – la redazione di *Argo il cieco* ha senz'altro tratto ispirazione dal progetto cinematografico del 1962, e da quegli elementi di *Viva Gioconda!* riconducibili allo stereotipo di una Sicilia arcaica, ma familiare allo scrittore; reale e, allo stesso tempo, «di favola».

Seconda Parte

Capitolo terzo

«*La parte migliore ma più pericolosa di me*». *Bufalino e la scrittura*.

L'analisi dei dossier genetici relativi alla produzione bufaliniana precedente al 1981 rivela quanto fosse attiva la vena creativa dello scrittore che si misurava con generi letterari diversi, dalla poesia alla traduzione, dalla sceneggiatura cinematografica alla cretomazia.

Dalla nostra ricostruzione è emerso come il dato biografico – le due malattie del '44 e del '56 – e l'ispirazione creativa convergano verso una tensione scrittoria duplice: da un lato il rigetto di ogni attività scrittoria che non fosse finalizzata alla ricezione e alla sistemazione delle opere altrui, come le traduzioni e le antologie, che lo occuparono maggiormente nel periodo che va dal 1955 al 1965; dall'altro la necessità di dare veste letteraria alle proprie esperienze esistenziali attraverso la scrittura poetica, e dopo il 1965, tramite la scrittura romanzesca, che racconta l'esperienza della malattia, quella tubercolosi come *Diceria dell'untore*, e nel *Guazzabuglio*, quella della nevrosi.

La critica si è servita esclusivamente delle dichiarazioni rilasciate da Bufalino per spiegare il periodo di “silenzio”, il rapporto con la scrittura e la tardiva pubblicazione del primo romanzo¹. Dopo l'esordio, incalzato dai giornalisti, lo scrittore giustificò i suoi indugi iniziali nel consegnare alle stampe *Diceria dell'untore* invocando ragioni di poetica, una personale concezione del romanzo come opera aperta, sempre *in fieri*, quindi perfettibile

¹ L'unica testimonianza precedente l'esordio di cui si disponeva a oggi era ricavabile dal *Carteggio di gioventù*. Con una lettera del 1976 Bufalino invia la stesura di *Diceria dell'untore* a Romanò, chiedendogliene un parere: «So (posso immaginare) come le tue ore siano contese e ti chiedo soltanto di sfogliarlo: quanto basta a decidere se ho fatto bene a tenerlo tanti anni chiuso (per superbia, indifferenza, paura...) dentro uno di quei capaci cassette del Sud, dove ai rarissimi gattopardi si accompagnano mille altre meno araldiche bestie. E lì lo avrei lasciato per sempre se, rileggendolo una due volte l'anno, e tornandomene a ripugnare e a piacere nel medesimo tempo il turgido e tiepido aroma di morte, non mi fossi stancato di chiedermi qual è l'emozione più giusta. [...] E non temere di essere severo. Voglio proprio sentirmi dire che non ho sbagliato a scegliere il silenzio, che non ho tradito nessuna chiamata» (cfr. *Carteggio di gioventù*, cit., pp. 205-206). Dalle parole di Bufalino si evince l'ambivalenza del rapporto con la scrittura e con la propria opera: da un lato il piacere della rilettura di quanto composto, dall'altro, come trapela anche nella lettera ad Anceschi di 13 anni prima, un sentimento di rigetto, di ripugnanza.

all'infinito, e il perentorio rifiuto del *ne varietur*. Con un atteggiamento autoironico, sempre in bilico fra lo svelamento e l'ambiguità, egli ribadì più volte il suo iniziale desiderio di esordire postumo, poiché considerava l'ingresso nella "galassia Gutenberg" come uno «spogliarello morale»²:

Innanzitutto io credevo (e in qualche modo credo ancora) nell'opera perfettibile all'infinito, l'opera cioè che cresce su se stessa e finisce soltanto con la vita dell'autore. Si capisce che in un'idea simile la pubblicazione è solo un incidente di percorso. 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. [...] Non tanto la paura del giudizio obiettivo, cioè la bocciatura o la promozione, non era questo che mi spingeva. Anche perché io per primo ero severo verso me stesso – e continuo a esserlo – da considerare l'opera eternamente imperfetta [...] perché l'opera perfetta è, nel caso mio, quella che non finisce mai. Accanto a questo c'erano delle obiettive ragioni pratiche. Si scrive un libro ma poi, vivendo in provincia, non si ha quel naturale commercio con altri intellettuali, con case editrici che possano, ad un certo punto, consentire una riprova³.

Un'altra testimonianza proveniente da una lunga intervista pubblicata nel 1996, introduce un altro aspetto emerso anche nella nostra ricostruzione biografico-letteraria, ovvero la funzione, attribuita alla scrittura, di medicina-placebo, di terapia per le malattie fisiche ed esistenziali:

Se proprio devo esibirmi, dirò che scrivere è per me un gesto che si proietta essenzialmente verso l'interno. Non rifiuta, ma nemmeno esige interlocutori. È un gesto per metà ludico, per metà esorcistico. E scrivo per passatempo, la scrittura per me è un giocattolo che mi distrae dal pensiero della morte, mi fa credere di durare. È un'autoterapia. Insomma, scrivo per guarire del vivere o comunque consolarmene. Detto altrimenti: scrivo per non morire, per ritardare l'esecuzione, per corrompere il carnefice. Shéhérazade si salvò così. O per dirlo in altro modo ancora, la scrittura mi serve da aspirina quotidiana, per rendere inoffensivo il dolore [...] scrivere può servire da analgesico, magari un placebo, [...] Ma scrivo anche per essere felice. [...] Scrivo ancora per testamento [...] per trastullo e ironia di me [...] E, per finire: scrivo per ricordare, ed è questa forse la motivazione suprema. Per sconfiggere l'amnesia, il silenzio, i

² Alla domanda di Linda Soldano («Avvenire», 2 dicembre 1982, *Sì, io narro anche per non avere paura*) che gli chiedeva se la pubblicazione fosse avvenuta in seguito a una scelta ponderata, lo scrittore rispose: «No, fosse stato dipeso da me non sarei salito su un autobus così affollato com'è quello della notorietà. Nascondermi è la cosa che più mi affascina al mondo. In un mondo di arrivisti preferirei non partire. Inoltre ho sempre pensato alla pubblicazione come a un gesto violento, una specie di spogliarello o di gogna. Se poi ho finito col pubblicare, e persevero, ciò si deve per metà a una imposizione del caso, per metà a una mia fiacchezza e fragilità di carattere». La frase «In un mondo di arrivisti preferirei non partire» torna sotto forma di aforisma: «In un mondo di arrivisti buona regola è non partire» (in *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, p. 1043).

³ L'intervista si legge in G. Savatteri, *Racalmuto: immagini della Sicilia di un tempo*, «Malgrado Tutto», giugno-luglio 1984, p. 3.

buchi grigi del tempo, per compiere in me quello che una volta, parodiando audacemente Shakespeare, ho chiamato il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere. [...] Insomma, si scrive per le stesse ragioni per cui si vive⁴.

Bufalino si accosta, dunque, alla scrittura per recuperare il passato e farlo rivivere, contraffatto, nel presente. Questo aspetto si riflette anche nelle opere e incide sia sulla caratterizzazione dei personaggi, sia sul meccanismo narrativo. Tutti i protagonisti, infatti, scrivono soprattutto per curare la nevrosi da cui sono affetti registrando nei rispettivi diari le proprie auto-analisi: in *Diceria dell'untore* la vicenda principale era inserita in una cornice narrativa, il «Diario alla Rocca», redatto dal protagonista in occasione di un nuovo ricovero, stavolta per una cura psichica; nel *Guazzabuglio* Serafino Lo Cicero scrive il suo diario in una clinica psichiatrica significativamente intitolata a «Robert Walser»; in *Argo il cieco*, il protagonista compone il suo diario a Roma, per rivivere la sua gioventù; nell'ultimo libro, *Tommaso e il fotografo cieco*, la narrazione è racchiusa dalla cornice narrativa del diario del protagonista Tommaso Mulè, anch'egli a Roma. I protagonisti bufaliniani ricorrono alla scrittura per gli stessi motivi elencati del loro autore: per «rendere testimonianza [...] di una retorica e d'una pietà» (in *Diceria dell'untore*); per persuadersi dell'esistenza della felicità (in *Argo il cieco*); per ingannare se stessi o gli altri (nel *Guazzabuglio*); e, infine, per «sfizio e lenimento del cuore» (in *Tommaso e il fotografo cieco*).

La simmetria tra le ragioni elencate da Bufalino e quelle dei suoi personaggi è esemplificata dalle parole dell'anziano Gesualdo protagonista di *Argo il cieco*:

Lettore, estate, diciamoci addio. C'era una volta un ragazzo che credeva d'essere un vecchio, ora le parti si sono scambiate, il vecchio s'è finto ragazzo e per ingannare meglio se stesso ha velato con un panno tutti gli specchi di casa. Sono espedienti leciti, se non necessari. Io ho scritto a scopo geriatrico, dopotutto, la mia mozione d'affetti non era rivolta ad altri che a me. Ma vorrà dire qualcosa se quelle antiche giornate piovono ancora nella memoria una bionda polvere d'oro. Mi sembra certe volte d'invecchiare incatenato alla mia memoria, come invecchiano nelle caverne i draghi custodi accanto al tesoro. [...] «Un ingranaggio che sia vece di vita» dicevo. Eccolo qui: non funziona. Eppure... Per qualche mese ha funzionato. In fondo era come se ripetessi a mio pro il famoso sotterfugio di Shéhérazade: raccontare per non morire. E per un po' ha funzionato⁵.

⁴ *Essere o Riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, (a cura di) P. Gaglianone, L. Tas, Roma, Omicron, 1996, pp. 14-17.

⁵ *Argo il cieco*, p. 393.

I personaggi bufaliniani, quasi tutti scrittori, sono accomunati fra loro da un sentimento di estraneità al mondo che li circonda alla maniera del protagonista dostoievskiano delle *Memorie dal sottosuolo*, citato a più riprese e in maniera esplicita da Bufalino⁶, e possono essere considerate figure speculari dell'autore che componeva i suoi libri dal «buco nero di provincia», come egli definì Comiso, al punto da adottare le sue stesse tecniche compositive, come nel caso di Robinson, l'ingegnere che ritagliava i lacerti contenenti le citazioni improbabili desunte dalla letteratura universale per redigere il proprio *Libro dei Libri*. Un altro aspetto comune a tutti i protagonisti bufaliniani è loro caratteristica di “invasi”, non soltanto per la loro ossessione letteraria, un vero e proprio pensiero dominante, ma anche per la mania citatoria cui ricorrono per infarcire il dettato e i dialoghi dei personaggi che, a loro volta, inventano. Per “personaggi invasivi” intendiamo, inoltre, l'impadronirsi di queste creature di “secondo grado”, cioè i personaggi inventati dagli scrittori-protagonisti bufaliniani, dello spazio del romanzo. Sia nel *Guazzabuglio* che in *Argo il cieco* e in *Tommaso e il fotografo cieco*, infatti, il protagonista abbandona la scrittura perché le figure da lui inventate avevano invaso il terreno del racconto, come i soldati nascosti nel cavallo avevano conquistato, di notte, la città di Troia⁷. Torneremo su questo importante aspetto dopo aver descritto, attraverso l'esame dei romanzi bufaliniani, la traiettoria del

⁶ In *Argo il cieco* (p. 339) si legge: «“Sono un uomo solo, sono un uomo malato...”. Qualcuno m'ha preceduto, sempre qualcuno mi precede. Benché malato io sia a maggior diritto di lui, una metastasi da capo a piedi; ma inetto a crescere in persona tragica, in uomo». In *Tommaso e il fotografo cieco*, invece, (p. 448): «Stop: è un ricordo vero ma sa di mistificazione. Cerchiamone un altro, falso ma plausibile: “Sono un uomo malato... sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente. Credo mi faccia male il fegato. Del resto non ci capisco nulla della mia malattia e non so con certezza che cosa mi faccia male...” Bello, no? Storcete il naso? Ohibò, ci siete cascati! Ho copiato, semplicemente copiato da un russo famoso che so a memoria. Non ditemi che ve ne eravate accorti.»

⁷ La metafora è bufaliniana ed è appuntata in alcune carte redazionali di *Argo il cieco*, nella quali rinvia a degli «Scarti cap. 14 // Scarti Cavallo di Troia» (Pv, CRTM, AC1 c. 292r) riferendosi al capitolo conclusivo del *Guazzabuglio*, scritto in parallelo all'abbozzo di *Argo il cieco*, come vedremo più avanti, in cui il protagonista Serafino Lo Cicero racconta che i personaggi del suo libro avevano invaso, di notte, la sua camera dell'ospedale psichiatrico “Robert Walser”: «Pareva un gioco felice e per un po' ha funzionato, ripeto. Cessarono le emicranie, ricominciai a muovere la gamba [...] Finché non s'infilarono talune facce bizzarre: come i musi nostri quando si schiacciano o si spandono nell'anamorfo di uno specchio. Furono parole d'un altro, d'un nemico, un nano, un buffone intruso, tutto pezze, sonagli e malignità. Ne troverai le fatte dappertutto, un unto di salsa pariglia, non ho nemmeno provato a levarle. Dietro di lui, l'invasione. E se devo dirti ogni cosa, s'è annunciata con una epigrafe. Quella stessa che trovi qui in cima, dai diari di uno di Salem, tanti anni fa, autentica, dopo tante che ne avevo escogitate, surrettizie e cervellose, di badiale e nero umore, come per un vento che avesse confuso le carte di Bouvard e Pécuchet. [...] Un mattino trovai più folto il fascicolo intestato a me stesso. Non so chi - ma chi se non io, io intelligente con gli assediati, io sicario di me? - vi aveva aggiunto di frode una sin troppo esplicita coda di nota obituaria e testimonianza di vigile al Largo di Santa Susanna e controdeduzioni dell'AR, Assicurazioni Romane, essendo che la polizza escludeva dal beneficio le vittime del decesso artificialmente voluto... E non mancava l'epitaffio nobile, copiato da una raccolta di Pietro Giordani...». *Il guazzabuglio*, cc. 122-123r.

“personaggio invasivo” che dal giovanile *Guazzabuglio* arriverà sino a *Tommaso e il fotografo cieco*.

Dalla lettera inedita a Luciano Anceschi e dagli ulteriori scavi negli archivi bufaliniani, è oggi possibile ricostruire in maniera più puntuale la sua attività letteraria nel venticinquennio 1955-1981, anche per quanto concerne la complessa relazione fra Bufalino e la scrittura, importante non solo perché offre ulteriori chiavi di lettura delle sue opere, ma anche perché chiarisce i meccanismi elaborativi che vi presiedono. La corrispondenza fra il dato biografico e il piano creativo appare, alla luce dei nuovi dati di cui disponiamo, ancora più stringente di quanto i testi editi mostrino: è proprio l'esperienza personale a dare avvio e a offrire materia alla scrittura bufalianiana e, come vedremo nel caso dei romanzi analizzati, i suoi “personaggi invasivi” rispecchiano, in chiave letteraria, la vicenda del loro autore. Questa proiezione letteraria, tuttavia, non vuole essere la drammatica riproduzione della sofferenza patita dall'autore, tutt'altro: i personaggi cui dà vita Bufalino sono rappresentazioni autoironiche di sé. Attraverso le lettere inedite, per definizione scritte intime e private, è possibile mostrare la relazione intercorsa fra Bufalino e la scrittura, e di conseguenza fra l'autore e i suoi personaggi. Se da un lato viene confermata l'estraneità dello scrittore agli ambienti letterari ed editoriali, dall'altro invece, gli scavi forniscono un quadro nuovo per quanto concerne i rapporti con gli intellettuali e i critici contemporanei. Contrariamente a quanto si era creduto sino a oggi, cioè al totale isolamento e all'assoluta reticenza di Bufalino a mostrare le «sue cose», in realtà egli invia le sue opere a esponenti di spicco del panorama letterario, artistico e politico italiano: le poesie al critico Luciano Anceschi, il progetto cinematografico a Errigo, *Diceria dell'untore* a Romanò e, unitamente al *Guazzabuglio*, a Marcello Venturoli. La pubblicazione etnografica *Comiso viva* (1976) gli consente un primo ingresso nella società culturale siciliana oltre i confini del paese natio, dove era già noto per la sua erudizione e statura intellettuale, mentre *Comiso ieri* gli permette di oltrepassare finalmente i confini dell'isola. Da quel momento avvia la collaborazione con la casa editrice palermitana in veste di traduttore dal francese curando nel 1980 *Susanna e il Pacifico* di Jean Girodoux e *L'amor geloso* di Madame de Lafayette.

Il 1978, dunque, con la pubblicazione di *Comiso ieri*, segna a tutti gli effetti uno snodo decisivo, poiché Bufalino si afferma come “scrittore pubblico” ottenendo, oltre al consenso

degli ambienti letterari, un valido “biglietto da visita” con cui presentarsi ad alcuni intellettuali, come Marcello Venturoli⁸.

III.1 Bufalino “scrittore segreto”

L’archivio della Fondazione Bufalino di Comiso conserva 3650 lettere ricevute dallo scrittore fra il 1944 e l’anno della morte, il 1996, la maggior parte delle quali ricevute dopo l’esordio del 1981. L’archivio epistolare testimonia i rapporti intrattenuti da Bufalino con personalità di spicco della cultura e della letteratura italiane e conserva, fra le altre, le lettere di Alberto Arbasino, Attilio Bertolucci, Ignazio Buttitta, Pietro Citati, Vincenzo Consolo, Maria Corti, Stefano D’Arrigo, Giulio Einaudi, Natalia Ginzburg, Mario Luzi, Giovanni Macchia, Indro Montanelli, Leonardo Sciascia, Elvira Sellerio. Il numero più cospicuo riferibile a un unico mittente è quello relativo al carteggio intrattenuto con Marcello Venturoli, che va dal 1979 al 1996 e comprende 90 lettere inviate da Venturoli contro le circa 60 spedite da Bufalino, attualmente conservate presso il Fondo Primo Conti di Fiesole.

⁸ Marcello Venturoli (Roma, 1915 - Roma, 2002) si laurea in legge nel 1940 e, come Bufalino, partecipa alla guerra raccontandone l’esperienza nel romanzo *I giorni di Ignazio* pubblicato dalla Sandron di Roma all’indomani della Liberazione, nel 1945. Nello stesso anno e per la stessa casa editrice esce *Interviste di frodo* che documenta il viaggio artistico condotto dal critico nella Roma occupata dai tedeschi. Dal ’50 avvia la sua regolare attività di critico d’arte, saggista e scrittore. Come esperto d’arte entrò in contatto con i più grandi artisti del novecento, in gran parte conosciuti durante i numerosi viaggi compiuti in veste di inviato speciale per il quotidiano «Paese Sera», con cui collaborerà sino al 1963, per poi allontanarsene a causa di alcuni dissidi ideologici. In quell’anno il direttore della rivista era Fausto Coen, mentre la Commissione Culturale del Partito Comunista era diretta da Mario Alicata. Dopo l’allontanamento da «Paese Sera» si ritira nella casa di Ostia e si dedica prevalentemente all’attività di poeta e romanziere. Il periodo di Ostia coincide con il sofferto e progressivo isolamento di Venturoli dagli ambienti artistici e letterari, testimoniato dettagliatamente nel carteggio con Bufalino dal 1979 circa sino al 1996, periodo in cui il critico si dedica con passione e costanza alla scrittura narrativa e poetica. Nonostante le difficoltà incontrate da Venturoli nel trovare una sede editoriale per la pubblicazione delle sue opere, una ristretta cerchia di scrittori e critici fedeli, fra i quali lo stesso Bufalino, sostenne pubblicamente la sua attività letteraria recensendo e curando le sue opere. I suoi articoli sono stati successivamente raccolti nei volumi *Dagli Impressionisti a Picasso* (Nistri-Lischi 1953); *Personaggi e vicende dell’arte moderna* (Nistri-Lischi, 1965); *Il viaggiatore in arte* (Rizzoli, 1966); *Tutti gli uomini dell’arte* (Rizzoli, 1968); *Le Biennali raccontate* (Riccitelli, 1986). Per quanto concerne la narrativa, si ricordano i romanzi *Lo spreca donne* (Rizzoli, 1965), *Dietro il silenzio* (Rizzoli, 1968), *Io, Saffo* (Newton Compton, 1992), *La stella di Giuditta* (Newton Compton, 1994) entrambi finalisti al Premio Strega appoggiati dello stesso Bufalino. Il suo romanzo di maggior impegno è *Il libro di Giona* (inedito). Le raccolte poetiche furono curate dai più importanti critici e scrittori dell’epoca: Pampaloni introduce *Canto plurale* (1976), Giudici *Il fiore buio* (1979), di nuovo Pampaloni *Il filo iridato* (1982), Spagnoletti *Racconti in versi* (1985) e, infine, Bufalino cura la prefazione a *Come dal giorno prima* (1988). Le raccolte sono tutte apparse presso le Edizioni L’Astrogallo di Ancona. Fra i suoi saggi si ricorda, in particolar modo, *Il dizionario della paura* (Premio Viareggio, 1951) che raccoglie la corrispondenza di Venturoli con l’esponente della sinistra marxista Ruggero Zangrandi dal 1949 al 1951. Tutte le opere edite e inedite di Venturoli a partire dal 1979 sino al 1996 sono state revisionate e corrette da Gesualdo Bufalino.

Questo carteggio⁹ consente di colmare la quasi totale mancanza di informazioni sul periodo che precede l'esordio, se si eccettua il *Carteggio di gioventù* con Angelo Romanò. Se quest'ultimo permetteva di ricostruire le tappe della formazione intellettuale del giovane Bufalino, il carteggio con Venturoli testimonia, invece, la conclusione dell'apprendistato scrittoria avviato un quarantennio prima e il definitivo ingresso nella società letteraria.

La scoperta di questo fondo, infatti, ci ha permesso di reperire informazioni preziose sull'attività scrittoria di Bufalino prima dell'esordio, e di mappare dettagliatamente la successione cronologica delle sue opere. A tali informazioni si è aggiunta inoltre una stesura, restata sconosciuta, di *Diceria dell'untore* inviata da Bufalino a Venturoli nel 1979. Sommata alle sette conservate all'archivio di Pavia, essa costituisce l'ottavo testimone del romanzo, corrispondente alla penultima redazione precedente la stampa. Questa nuova stesura attesta la fase redazionale del romanzo appena antecedente a quella finale testimoniata dalla stesura classificata (dal catalogatore) G, sulla quale figurano le correzioni apposte da Bufalino in vista della pubblicazione.

Il carteggio, oltre a chiarire alcuni aspetti della genesi delle opere bufaliniane, documenta i rapporti reciproci di affetto e stima che legavano Bufalino e Venturoli (e di cui fino a oggi non si aveva alcuna notizia). Nata da una profonda stima intellettuale e umana, il loro sodalizio si manifestò anche in un vicendevole e costante scambio critico: l'uno era il primo lettore ed esegeta dell'altro. Alle lettere, infatti, sono talvolta allegati alcuni minuziosi regesti redatti appositamente per segnalare eventuali errori, come quello inviato da Bufalino a Venturoli dopo la lettura del manoscritto del suo romanzo, il *Filo iridato*: «Ti allineo in un foglio a parte le mie minime scontentezze (per lo più si tratta di omissioni di punteggiatura e simili). Non so quanto un'operazione così umile possa esserti utile, ma a me piace l'aiuto concreto, anche infimo»¹⁰. Molto spesso i regesti prendevano la forma di accurati pareri di lettura, veri e propri saggi critici scritti dopo un'attenta analisi dei rispettivi manoscritti, il cui valore letterario è colto dallo stesso Bufalino che, in una lettera del 6 marzo 1979, scrive a Venturoli: «Chissà che la migliore letteratura italiana non sia quella sommersa, il lavoro nero e iceberg sott'acqua degli epistolari segreti?»¹¹. Queste sono solo alcune delle tante peculiarità offerte da questo ricco carteggio, interessante anche perché consente di

⁹ La trascrizione di alcune delle lettere scritte da Bufalino a Marcello Venturoli e viceversa è contenuta in *Appendice (III A)*.

¹⁰ Fiesole FPC, AV lettera s. d.

¹¹ Fiesole FPC, AV lettera del 6 marzo 1979.

scandagliare gli aspetti più umani e privati dei due, come la sofferenza patita da Bufalino per la morte del padre e per la malattia della moglie, cui fa eco quella di Venturoli per la perdita della madre e per l'esclusione dagli ambienti letterari.

In questo contesto ci limiteremo a evidenziare gli aspetti pertinenti la scrittura bufaliniana e la genesi dei romanzi, mentre per la trascrizione di un saggio del carteggio si rinvia all'appendice.

L'amicizia fra i due comincia nel 1979: Bufalino spedisce a Venturoli le fotocopie del suo «libretto» di fotografie apparso nel 1978, *Comiso ieri*. I due non si conoscevano personalmente; furono con molta probabilità gli artisti comisani Biagio Brancato e Gioacchino di Stefano a far loro da tramite¹². Da quel momento i loro rapporti furono costanti e si svilupparono quasi esclusivamente per via epistolare, basti pensare che il loro primo incontro avvenne a Roma tre anni dopo la prima lettera, nel 1981, mentre i colloqui telefonici furono, per volontà di entrambi, rarissimi.

Nella prima lettera inviata da Venturoli il 4 febbraio '79, in risposta a quella di Bufalino¹³, il critico esprime allo scrittore la sua ammirazione per lo «splendido materiale fotografico» e, soprattutto, «per la vastità degli interessi, storici, di costume, socio psicologici, letterari» messi in evidenza dalla sua prosa, di cui apprezza i «risvolti quasi autobiografici». Venturoli intuisce dallo stile alto e ricercato del saggio introduttivo le capacità retoriche, la vastità culturale e, soprattutto, l'abilità scrittoria del suo interlocutore: nella lettera successiva,

¹² Bufalino, oltre a essere amico dei due artisti, scrisse alcune pagine laudatorie in merito alla loro opera. Di Brancato esaltò l'aspetto post-impressionista: «Non è un caso che al colmo della sua maturità sia pervenuto ad un'arte senza spasimo, dove par di sentire come una debole eco dei Maestri del post-impressionismo (Bonnard, Vuillard) rivisitati e prosciugati dei loro sughi più morbidi» (si cita dalla presentazione della mostra del pittore Biagio Brancato, *Libertà e rigore: i colori del cuore* inaugurata l'8 dicembre 1993 a Modica; il testo è stato pubblicato il mese precedente sulla rivista culturale di Modica «Il dialogo». Il testo è riportato in appendice al volume di Paino già citato, *Dicerie dell'autore*, pp. 200 e 201). Quanto a Gioacchino Di Stefano, Bufalino espresse ammirazione per le tonalità e la luce emanata dai suoi quadri: «*Favole della genesi* verrebbe voglia di denominare, riprendendo un titolo illustre, le opere di Di Stefano, tanto è stregata l'atmosfera che circola nelle sue albe da cosmogonia; così candide ed indecifrabili, al confine fra il minerale e l'animale, le presenze che vi si accampano, inanellandosi come bolle di materia espresse dal nulla ad opera di un invisibile Dio... Così ogni quadro nell'atto in cui s'allinea sui placidi muri bianchi di calce e vi porta il dolcissimo scompiglio della sua luce, sembra obbedire ad un ricorrente disegno concettuale ed espressivo, racconta la medesima storia con una insistenza che potrebbe apparire pleonastica, se non si scoprisse ogni volta che al modulo noto s'è aggiunta una minuzia inedita, una più ricca variante di taglio e di colore. Chi vorrebbe negare, del resto, al nostro amico il diritto di esplorare in ogni piega ed in ogni anfratto la nuovissima isola che ha scoperto, prima di salpare per una ulteriore avventura?» (G. Bufalino, *Per Gioacchino di Stefano*, in Id., *Pagine disperse*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1991, p. 135, con l'indicazione d'autore in chiusura del saggio: «(Nota per una mostra, Comiso, 1971)»).

¹³ La lettera di Venturoli, come tutte quelle che citerò d'ora innanzi, è conservata in Comiso FB (segn. 1933). Quella di Bufalino a oggi non è ancora emersa dal materiale in via di catalogazione.

datata 10 marzo¹⁴, infatti, egli suggerisce a Bufalino di scrivere un romanzo ambientandolo proprio a Comiso. Il passo è decisivo: Bufalino risponde qualche giorno più tardi, il 25 marzo, ammettendo, non senza indugi, di conservare vari scritti nel cassetto, frutto di un'antica vocazione coltivata in segreto per anni. In questa confessione Bufalino descrive il rapporto con la scrittura come un «tafferuglio», e le sue opere come l'esito finale di una colluttazione con la pagina scritta:

[...] la spinta a dar corpo narrativo a quelli, o ad altri più insoliti fantasmi, non è che in me sia stata rattrappita o frenata per difetto di “modo” o “coraggio”. Né ho eluso quella che da molti anni da me stesso ho riconosciuto, a ragione o a torto, come una vocazione. Creda dunque che conservo i miei bravi cadaveri nel cassetto. Solo che – ma a questo punto il discorso rischierebbe di farsi patetico – ogni mio tafferuglio con la pagina scritta (come certi amori che il possesso estingue) è stata a termine e volutamente privato. Sarà stato un precoce contatto col pensiero della morte (in gioventù ho sofferto per due anni di un male, certo di morirne); sarà un abito di disincanto acquistato frequentando i cataloghi d'antiquariato librario, veridici camposanti di ambizioni e commozioni sbagliate; sarà l'avarizia un po' narcisa di conservarmi lettore unico, privilegiato, non contestabile, delle mie cose; oppure, più umilmente, la difficoltà di accesso alle segrete macchine editoriali...[...] La pubblicazione delle mie cose, per il poco che valgono, lascio che nasca dalle occasioni, son troppo vecchio per cercarla impetuosamente¹⁵.

Ecco dunque la rivelazione di Bufalino, espressa all'amico con sincerità e umiltà, quasi a volerlo complice del suo segreto. In queste righe lo scrittore riconosce l'origine della sua prosa nei “fantasmi” passati – la malattia giovanile e, con molta probabilità, allude anche alla nevrosi, – materializzati sulla carta allo scopo di esorcizzarli e guarirne. Tale «tafferuglio» è ben visibile nei suoi manoscritti che recano le tracce tangibili di una scrittura tormentata: il testo era infatti sottoposto a continue revisioni e le innumerevoli varianti alternative, frutto di ripetute campagne correttive, ne sono la prova più evidente. A livello macrotestuale, l'incontentabilità bufaliniana si traduceva in veri e propri interventi strutturali come lo spostamento di sequenze narrative, l'inserzione di nuovi episodi in fase di revisione o la cassatura di intere pagine, talvolta esitando, anche a distanza di anni, fra diverse soluzioni narrative, come nel caso del *Guazzabuglio* e del secondo romanzo edito *Argo il cieco*, che ebbero, durante la loro redazione, un rapporto di contiguità dimostrato dai rispettivi dossier genetici.

¹⁴ Comiso FB, segn. 1860.

¹⁵ Fiesole FPC, AV, lettera ms a penna nera r/v datata 25 marzo 1979.

La definizione dei suoi manoscritti come di «cadaveri» enfatizza il rigetto verso ogni iniziativa che contempra la loro pubblicazione; egli parla infatti del gusto privato della scrittura e lo descrive attraverso la metafora amorosa che, per la sua natura effimera, non giustificerebbe l'impetuosa ricerca di un canale editoriale essendo la sua, per di più, un'ambizione sbagliata. A ben vedere, a questa altezza cronologica, l'autoanalisi bufaliniana è pressoché invariata rispetto a quella espressa nella lettera ad Anceschi del 1963, se non fosse per un'importante differenza: quanto accumulato nei cassetti non viene ripudiato come avvenne invece per le "imperfette" poesie giovanili. Mentre le poesie erano il frutto di una poetica riconosciuta dall'autore come inadeguata, oltre che anacronistica, le nuove opere – le antologie, le traduzioni e i romanzi – erano l'esito di una concezione letteraria nuova, maturata durante un quindicennio.

Lo scrittore decide, dopo una lunga esitazione, di inviare a Venturoli, con la lettera del 20 maggio 1979, un «gonfio pacchetto» contenente due manoscritti inediti: quello del suo futuro capolavoro d'esordio, *Diceria dell'untore* e quello dell'unico romanzo rimasto inedito, *Il guazzabuglio*, entrambi accompagnati dalle rispettive «Note di lavoro». Questa lettera è una delle più significative dell'intero carteggio: Bufalino non si limita a donare all'amico le due stesure, frutto di un intenso, lungo e caparbio lavoro di scrittura, ma confessa con estrema umiltà di sentirsi uno scrittore autentico, sebbene ancora combattuto fra il potere benefico o malefico della sua vocazione:

Caro Venturoli,

ho esitato a lungo a risponderti combattuto fra il desiderio di dirti subito grazie per la tua liberale partecipazione a un destino straniero e un'ispida, immediata, quasi animalesca, sindrome di difesa. Quella stessa che, a somiglianza di tutti gl'inediti autentici, mi ha portato sinora a seppellire quelli che tu amabilmente chiami mitra, e sono probabilmente pistole giocattolo, in un profondo cassetto. Devo ora cavarveli, è un obbligo verso la tua gentilezza, e lo faccio volentieri, sollevato, anziché scoraggiato, da quel che mi dici sulla tua irrilevante forza d'intervento sul mercato editoriale. Perché questo? Perché io, mentre non ho ancora capito se l'esercizio dello scrivere è per me un contravveleno o un veleno, se cura o aggrava taluna nevrosi che m'insidia, di una cosa sono sicuro, e cioè che esso, come tutte le acrobazie, potrebbe rivelarsi pericoloso il giorno in cui mi lasciassi distrarre a guardare, dall'alto del mio trampolino, il pubblico giù. Insomma, io mi chiedo se non mi convenga meglio obbedire ai calcoli della mia igiene privata, restando a covarmi in eterno la mia opera, per il niente che vale; piuttosto che preoccuparmi di divulgarla (un'operazione di bassa lussuria). E so bene che il silenzio è la più comoda delle condizioni: [...] esentando dalle ansie e miserie dell'autore in questua di editori e recensori [...]¹⁶.

¹⁶ Fiesole FPC, AV, lettera dt r/v del 21 maggio 1979.

L'atteggiamento bufaliniano nei confronti dei suoi scritti si manifesta sin dalle prime righe della lettera, in cui rivela a Venturoli la doppia natura del suo sentimento, in bilico fra la riconoscenza per la partecipazione intellettuale al suo destino di scrittore inedito, e la difesa accanita del proprio *status* di "scrittore segreto" vinta soltanto dall'estraneità dell'amico agli ambienti editoriali. Proprio per questo motivo «disseppellisce» i due romanzi dal cassetto, certo della discrezione garantita da Venturoli. Bufalino parla della sua scrittura in maniera ambivalente giacché risponderebbe alla duplice funzione di antidoto e di «igiene privata», quindi a una medicina con cui curare la sua nevrosi, e al tempo stesso di veleno. La confessione, peraltro, non è esente da influenze letterarie: come abbiamo visto in precedenza, lo scrittore nel raccontarsi faceva coincidere la sua biografia intellettuale con quella privata; il suo atteggiamento sembra rievocare quello del personaggio di Zeno Cosini che componeva la propria autobiografia, accuratamente falsificata, allo scopo di guarire le sue nevrosi. La scrittura intesa come «igiene privata», infatti, è definizione sveviana per eccellenza, ripresa alla lettera da Bufalino che rimanda, implicitamente, alle parole dell'anziano Zeno nel *Vegliardo*¹⁷:

Lo scrivere sarà per me una misura d'igiene cui attenderò ogni sera prima di prendere il purgante. E spero che le mie carte conterranno anche le parole che usualmente non dico, perché solo allora la cura sarà riuscita. Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero che anche allora si trattava di una pratica di igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicanalitica. La cura non riuscì, ma le carte restarono. Come sono preziose! Mi pare di non aver vissuto altro che quella parte di vita che descrissi... Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre. Come in un orario ferroviario¹⁸.

Il riferimento sveviano non è casuale. La lettera, come abbiamo visto, accompagna i due manoscritti, uno dei quali, *Il guazzabuglio*, è un romanzo costruito su un doppio livello narrativo: una cornice costituita dal diario di Serafino Lo Cicero, un malato di nervi ricoverato nella clinica svizzera «Robert Walser», e il romanzo scritto dallo stesso Serafino a scopo terapeutico su consiglio del medico Fritz Bernasconi, come il dottor S. fa con Zeno

¹⁷ Il *Vegliardo* non figura tra i titoli della biblioteca personale dello scrittore, conservata presso la Fondazione di Comiso. Fra i testi consultati invece alla Stanganelli di Comiso si contano due monografie dedicate al triestino e prese in prestito nel 1973 e nel 1974: la prima è a cura di Mario Lunetta, *Invito alla lettura di Italo Svevo*, Milano, Mursia, 1972; la seconda è a cura di Giacinto Spagnoletti, *Svevo, la vita, il pensiero e scritti vari*, Milano, Accademia, 1972.

¹⁸ I. Svevo, *Racconti, saggi e pagine sparse*, (a cura di) B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 137.

Cosini. I rinvii alla *Coscienza di Zeno* non si fermano qui: come Zeno si sottrae alla cura, lo stesso Serafino si fa beffe del medico componendo, al posto del memoriale, un giallo «umoresco e pazzotico», da cui il titolo *Guazzabuglio*. Il romanzo, fra l'altro, rimanda esplicitamente alla condizione del suo stesso autore che, in una lettera scritta a Elvira Sellerio lo stesso anno, lo definisce «il documento di una nevrosi» e, poche righe dopo, le confida che, da molti anni, anche la sua «vita interiore corre sul filo di una nevrosi ben mascherata»¹⁹. Se il movente della scrittura è per Bufalino quello di dare forma alla propria malattia, sia fisica nel caso della tubercolosi che psichica nel caso della nevrosi, i suoi romanzi rispondono a questa esigenza. Anche nella forma privata della lettera, Bufalino ricorre alla *fictio* letteraria per raccontarsi abolendo così, in definitiva, il confine fra vita e letteratura, fra realtà e finzione. Nel materiale inviato a Venturoli, Bufalino acclude una lettera a un «editore del Nord, non spedita e di cui aveva perso memoria», che avrebbe accompagnato l'invio della stesura di *Diceria dell'untore*:

Benché a Milano nessuno legga...
Stendhal - De l'amour, pref. del 1843²

Egregio editore, chi Le scrive ha molti anni, vive in provincia, dorme male. Ha composto queste pagine or è gran tempo, ma per dispetto o indifferenza, le ha lasciate in fondo a una cassa profonda. Anche perché gliene ripugnavano abbastanza le mollicce violenze, l'oltranzismo lirico, l'intonazione unta e sazia, l'invincibile esitazione a dannarsi. Oggi, essendo invecchiato e bisognoso di gratifiche e giustificazioni notturne, amerebbe (blandamente) esser letto. Poiché teme tuttavia la abbastanza certa monotonia dei rifiuti porta dopo porta, né sopporterebbe, anche nel caso più fausto, di esser sottratto di colpo a quei piaceri di tipo vizioso che finora ha intrattenuto col suo manoscritto, ha creduto bene di non firmarlo se non con due iniziali probabilmente inventate. Abbandonandolo poi, come in una bottiglia, alle onde delle poste d'Italia e dei corridoi editoriali. Non se ne aspetta quindi risposta, non dà recapito, spedisce da una città non sua. Non cerca, lo giura, un insolito benché non inedito marchingegno per incuriosire la controparte. Vuole solo sbarazzarsi di un feto superfluo, esponendolo su una soglia o ruota d'ospizio, ma conservandosi un margine d'illusione, una specie di giocattolo, per addormentarsi soddisfatto di sé. È chiaro infatti che questo libro non potrete mai restituirglielo, né fargli sapere che l'avete bocciato, né impedirgli di presumere che domani o fra un secolo lo pubblicherete. Abbastanza contento di questa immortalità dei poveri, vi ringrazia e vi saluta

D.B.²⁰

¹⁹ Comiso FB, MGB X (2), c. 146 DP₂.

²⁰ Un altro testimone di questa lettera anonima si trova anche nella cartella *Interviste* conservata in Comiso FB, MGB XVI (3); la correzione della data è di mano dell'autore. Bufalino in *Bluff di parole* (1994), raccolta da lui definita nella quarta di copertina «seconda puntata del precedente libro *Il malpensante*, incorniciata fra

Da abile romanziera qual è, Bufalino sfrutta in maniera autoironica alcuni aspetti biografici o psicologici che lo riguardano: la reticenza nel pubblicare è trasposta attraverso l'espedito (letterario) della missiva anonima inviata a un editore nell'intento di consegnargli il suo primo romanzo, *Diceria dell'untore*, e vederlo, da semplice spettatore, edito o rifiutato. Mescolando biografia e finzione, Bufalino costruisce la vicenda fantastica della lettera anonima (sebbene le iniziali si riferiscano a Dino, nome col quale lo chiamavano gli amici, e che usava per firmare le sue lettere, ma anche il registro dei prestiti della Biblioteca comunale) e del manoscritto adespoto inviato all'editore per "sbarazzarsi" del suo romanzo che altrimenti, nella visione da lui teorizzata dell'*opus perpetuum*, perfettibile all'infinito, sarebbe un feto in eterna gestazione²¹. È interessante notare che nel negare la paternità del romanzo, lo scrittore riutilizza quasi testualmente le parole scritte ad Anceschi – «quei versi, vecchi di dieci anni, da dieci anni ormai mi ripugnava l'odore di languido sangue, e il frigido furore, l'invincibile esitazione a dannarsi» – come se Bufalino volesse dissacrare l'umiltà con cui confessò al critico quindici anni prima l'inadeguatezza del suo stile rispetto alle soluzioni formali proposte dalla poesia coeva. In questo caso, tuttavia, lo scrittore sembra assumere la posa di un poeta *maudit* che esibisce il proprio turbamento esistenziale e il volontario isolamento dalla società letteraria e, soprattutto, dal mondo dell'editoria. Per questi motivi la lettera all'editore del Nord appare un espedito letterario piuttosto che un reale intento poi abbandonato. Il "complesso della pubblicazione", giustificato da ipotetici rifiuti, è ostentato dallo "scrittore segreto" e in parte anche dal Bufalino "personaggio pubblico", accorto e autoironico testimone di sé, sempre in bilico fra lo svelamento e la reticenza²².

due lunari e divisa in capitoletti, è una miscellanea di citazioni, motti, macerie di diario, pensieri à gogo» allude all'epigrafe di Stendhal posta in esergo alla lettera anonima: «Conservo, da quegli anni, in una carpetta di 'lettere non spedite', un biglietto a non so che editore dove, nel presentare il manoscritto della mia *Diceria dell'untore*, esordivo con un'epigrafe tratta dalla prefazione 1842 di *De l'amour*: 'Benché a Milano nessuno legga...' e chiudevo, stendhalianamente ancora, con una firma inventata» (cfr. *Bluff di parole*, p. 959).

²¹ Nell'intervista già citata rilasciata a Gaetano Savatteri (*Racalmuto: immagini della Sicilia di un tempo*, «Malgrado Tutto», giugno-luglio 1984), Bufalino parla della pubblicazione come un aborto proprio perché l'opera, nella sua gestazione infinita, non arriverebbe mai all'effettivo compimento.

²² Molto spesso le convinzioni espresse da Bufalino in forma privata nelle lettere, tornano nelle sue opere sotto forma, nella maggior parte dei casi, di aforisma. Se ne porta qualche esempio tratto dal *Malpensante*: su di sé: «Chi sono io? Non lo so bene; se lo sapessi mi guarderei bene dal dirlo. Ognuno di noi di se stesso non conosce che il litorale. "Vetra sunt leones", com'era scritto nelle vecchie mappe dell'Africa, subito sotto la Marmarica»; sul suo tardivo esordio: «Dovrebbe essere imposto per legge di pubblicare solo opere postume», oppure «Essere l'unico lettore di sé, che vizio da imperatori!», tema strettamente legato a quello della pubblicazione: «Turbamento e sensi di colpa ogni volta che licenzio le bozze: come posassi su un corpo in crescita la lapide del *ne varietur*. Veramente un libro pubblicato è una bara».

Bufalino definisce la lettera, in una nota esegetica scritta di seguito, un «documento clinico» spiegandone le motivazioni, stavolta reali e convincenti, di natura essenzialmente psicologica:

Da un lato gli stimoli di taluna onesta ambizione; dall'altro, con segno più forte, il presentimento che un eventuale destino di scrittore contenesse non so che semi di sinistra e allarmante avventura; e la persuasione che si potesse esorcizzarlo solo lasciando marcire le proprie cose e lasciandosi ridurre a privato e inoffensivo maniaco della domenica. Solo così si spiega l'ostinazione con cui insistevo a isolare in quarantena la parte migliore ma più pericolosa di me, tenendomi con l'altra a galla nella vita, con bracciate lente, fra amici, scenari, viaggi, riposanti noie. In conclusione, non è l'identikit di un apprendista maudit, infingardo e protettivo di sé?

La spiegazione che Bufalino dà a Venturoli è volta a giustificare il riserbo sulle proprie opere, ma anche ad affermarne il valore di cui egli è pienamente consapevole dal momento che definisce quella dello scrittore «la parte migliore» di sé. È interessante notare che l'autore scrive la sua autoanalisi utilizzando il passato: avendo già all'attivo le poesie giovanili, il progetto del *Libro dei Libri*, due romanzi, due traduzioni e, verosimilmente, altri abbozzi in forma di racconti brevi (come il primo nucleo di *Argo il cieco*), Bufalino era cosciente che la fase dello "scrittore segreto" era conclusa e si consegnava, ormai maturo, al suo destino di "scrittore pubblico", che si affacciava sulla scena letteraria dopo l'uscita di *Comiso ieri* (1978) presso Sellerio.

Con le stesse parole Bufalino accompagna l'invio, poco tempo dopo, fra la fine del 1979 e gli inizi del 1980, del manoscritto di *Diceria dell'untore* a Elvira Sellerio²³. Nella minuta della lettera lo scrittore traspone quasi fedelmente il contenuto della nota esegetica appena analizzata e vi inserisce qualche minima variante che ne conferma la diretta discendenza:

Da un lato gli stimoli di illusa onesta ambizione; dall'altro, con segno più forte, il presentimento che un eventuale destino di scrittore contenesse non so che semi di sinistra avventura; e la persuasione che si potesse esorcizzarli solo lasciando marcire le proprie cose e riducendosi a forzato e inoffensivo maniaco della domenica. Da ciò l'ostinazione con cui finora ho insistito a tenere in quarantena la metà migliore ma più pericolosa di me, tenendomi

²³ L'analisi del dossier genetico riferibile all'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo* si è mostrata proficua non solo per la ricostruzione del suo processo compositivo, ma anche perché reca in una delle ultime pagine del secondo quaderno di formato A4 che ne compone l'avantesto, la minuta manoscritta della lettera a Elvira Sellerio; cfr. Comiso FB, MGB X (2), c.146 DP₂. La minuta della lettera, unitamente agli appunti riferibili all'invio del manoscritto a un critico, identificato con Marcello Venturoli, ci consente di determinare definitivamente il *terminus post quem* della lunga gestazione dell'antologia al 1980.

con l'altra a galla nella vita, con bracciate lente, fra amici, scenari, viaggi, riposanti noie. Una spiegazione comunque si può ritrovare nei dati della mia biografia esistenziale e intellettuale ma non starò a parlargliene. Tuttavia è forse indispensabile sapere che ho vissuto la mia adolescenza nel tempo fascista: sterminate letture, ma sempre nell'ambito di quello che poteva tecnicamente fornirmi un ambiente ch'era indietro di 50 anni. Pensi che ho scritto allora (1936-8) versi che, per una burla letteraria, sono stato spesso tentato di inviare a quei dissepellitori di simbolisti *début de siècle*, gabellandoli per la ritrovata opera postuma di un mio avo o bisavolo²⁴.

La lettera, che riprende testualmente le parole scritte a Venturoli, si arricchisce di altri elementi utili a capire il rapporto con la scrittura e la pubblicazione:

è con qualche esitazione che Le spedisco il più antico (1971) dei due manoscritti di cui si è discusso a telefono [...]. Perché non ho mai cercato editori o lettori? Sfiducia, superbia, pigrizia, mancanza di slancio vitale, ecc. Ma forse perché la mia vita interiore corre sul filo di una nevrosi ben mascherata e le mie scritture mi sono finora servite come giocattoli per distrarmene o medicine-placebo²⁵.

Bufalino confessa anche a Elvira Sellerio le finalità terapeutiche della sua scrittura e riconduce la ritrosia nell'esibire le «sue cose» alla disistima da un lato e alla presunzione di essere uno scrittore di qualità dall'altro. Le due lettere confermano la contiguità sinora rilevata fra la biografia esistenziale e quella letteraria: la scrittura bufaliniana nasce dall'urgenza di "letteraturizzare", per avvalerci di una calzante terminologia sveviana, la nevrosi. La concezione del potere salvifico della parola fu la spinta che diede avvio alla traduzione dei *Fiori del Male* negli anni cinquanta poiché Bufalino parla nell'introduzione della «medicina del tradurre» dovuta alla «fiducia nella prosodia come architettura simbolica e salvifica dell'universo». Le stesse ragioni lo indussero qualche tempo dopo a misurarsi con la scrittura narrativa.

²⁴ La minuta testimonia una scrittura molto tormentata, caratterizzata da numerose cancellazioni, correzioni e riprese del testo. Da un confronto con quanto scritto a Venturoli è possibile stabilire la discendenza della minuta dalla nota esegetica: se nella prima, infatti, Bufalino scrive: «Solo così si spiega l'ostinazione con cui insistevo a isolare in quarantena», nella minuta la prima parte della frase viene cassata e, soprascritta, si legge la correzione in «Da ciò l'ostinazione con cui finora ho insistito». Anche se non mi è stato possibile prendere diretta visione della stesura definitiva della missiva effettivamente inviata a Elvira Sellerio, il figlio Antonio mi ha dato gentilmente conferma che il contenuto è rimasto pressoché invariato nella trasposizione dalla minuta alla lettera. Paolo Mauri, inoltre, ha pubblicato un breve estratto della lettera inviata a Sellerio sul quotidiano «Repubblica» del 14 maggio 2009 in occasione dei quarant'anni dalla fondazione della casa editrice di Palermo, col titolo *I miei romanzi? Sono giocattoli per mascherare la nevrosi*, in *I quarant'anni di Sellerio nel segno di Sciascia*. A un confronto con la minuta da noi rinvenuta, non si registrano differenze.

²⁵ Comiso FB, MGB X (2), c.146 DP₂.

È interessante notare la contiguità fra le lettere e le dichiarazioni pubbliche come, ad esempio, la già citata intervista rilasciata a Sciascia alla vigilia dell'uscita di *Diceria dell'untore*:

Ma a questo punto mi chiedo: sto dicendo la verità? In un mio copialettere ce ne sono una decina dirette a editori, a critici. Non spedite, si capisce, ma... Ecco: anche con la signora Sellerio e con lei non sono stato io a muovere, sia pure pudicamente, le cose? D'altra parte, quando mi chiese notizie dei miei cassetti, ammi si le traduzioni ma tacqui del romanzo, che svelai mesi dopo, e non spontaneamente... Curioso ingorgo! Da un lato gli stimoli di un'onesta ambizione, dall'altro, con segno più forte, il presentimento che un eventuale destino di scrittore contenesse non so che semi di sinistra avventura...²⁶

Anche in questo caso la dichiarazione riprende *ad litteram* quanto scritto a Venturoli prima e a Sellerio poi. Il diretto confronto dei tre passi consente altresì una riflessione sull'immagine che lo scrittore offriva di sé ai suoi interlocutori. Il confine fra la scrittura privata, le lettere a Venturoli e Sellerio, e le dichiarazioni pubbliche è pressoché inesistente: una volta trovata la formula efficace attraverso la quale svelarsi, Bufalino non se ne discostava, probabilmente al fine di tutelare la sua vita privata e garantire, al tempo stesso, una coerenza rispetto a quanto dichiarato nelle interviste. Le sue affermazioni spesso iperletterarie erano espresse con la stessa preziosità linguistica che caratterizzava la sua prosa. La mancanza di una barriera fra l'oralità e la scrittura può essere considerata un vero e proprio espediente narrativo: come nota Lavagetto, «la contraffazione stilistica è una sorta di preliminare indispensabile della menzogna: è una menzogna - rivestimento che serve a far "passare" la moneta falsa, una vernice di verosimiglianza che neutralizza i sistemi di controllo» del destinatario²⁷.

Se la letteratura e la scrittura sono per Bufalino un filtro attraverso il quale raccontare il mondo o raccontare se stessi, non meraviglia la confessione fatta all'amico sull'inattendibilità della sua stessa immagine:

Caro Marcello, hai ragione, come l'oralità, fra amici, sopravanza e sconfigge lo scritto. È anche vero che ha anch'essa le sue maschere, i suoi tranelli fuorvianti. Ed io sono convinto da tempo che in ogni supporto si deve riaggiustare la mira cento volte prima di centrare il bersaglio. Voglio dire che le immagini che ci siamo finora scambiate, di persona, o seduti nel mio salotto, o al bar della stazione, o al ristorante di montagna, è probabile che siano pur esse tumultuose e ingannevoli. Io, per esempio, quella sera, proprio mentre sembravo più abbandonato, ero in buona misura un falso di me stesso, sia pure di buona mano. Poiché m'era

²⁶ Cfr. *Che mastro questo don Gesualdo!*, cit., p. 1314.

²⁷ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002, p. 118.

capitato di trovarmi in una situazione di passeggera emergenza. Quando si ha bisogno di parlare ad alta voce. A qualcuno. Meglio se è un forestiero, uno che parte domani. Del resto non invento nulla di nuovo. Da secoli la confessione è una terapia. E non per nulla il confessore è velato, dietro una grata, e ascolta, assolve, aiuta lo sfogo come un'esperta nelle case chiuse, trent'anni fa²⁸.

La confessione, come la scrittura, è per Bufalino una terapia sebbene non immune dall'inganno che implicitamente comporta: a ben vedere lo scrittore ricorre a una serie di termini appartenenti all'area semantica della menzogna come «maschere», «tranelli», «inganno», «falso se stesso», applicati più volte anche alla descrizione delle sue opere. Non solo, di frequente Bufalino descrive il suo rapporto con la scrittura ricorrendo all'immaginario amoroso e sessuale; in questo caso paragona la confessione all'atto sessuale consumato in un postribolo, come di un atto liberatorio, quindi terapeutico. Nella lettera a Venturoli del 25 marzo 1979 già citata, lo scrittore definiva il rapporto con la scrittura come una conquista momentanea ed effimera, paragonandolo agli «amori che il possesso estingue»: l'amore per la scrittura, una volta soddisfatto, si vanifica richiedendo, pertanto, una pratica solo occasionale.

La letterarietà di cui è intrisa la scrittura privata consentiva all'autore la trasposizione di alcuni brani delle lettere nelle sue opere, prevalentemente in forma aforistica. Bufalino stesso lo dichiara parlando del riuso di alcuni brani: «persino spiccioli di corrispondenza privata, estirpati dalla sede originaria, migrano altrove a testimoniare sensi altri e contrari (del resto, quante chiese medievali son state erette coi cocci del Foro?)»²⁹. Basti citare un esempio tratto dalla raccolta *Il malpensante*, che riprende fedelmente una frase già utilizzata nei tre brani analizzati: «Ho messo in quarantena per troppo tempo la mia migliore metà perché non mi convincessi ch'era la peggiore»³⁰. Le citazioni intertestuali più volte esaminate dalla critica bufaliniana, non riguardano solo i rapporti di contiguità fra i testi ma, anche, fra la scrittura privata e quella letteraria.

Allo scadere del 1979 gli impegni di Bufalino, ormai “scrittore pubblico”, si moltiplicano. A una lettura attenta delle lettere relative al quadriennio 1979-1984, appare evidente come

²⁸ Fiesole APC, AV, lettera ms r/v a penna nera senza data, ma ricavabile dal timbro postale di Comiso del 24-11-81.

²⁹ G. Bufalino, *In corpore Vili*, contributo inserito nel volume *Come si scrive un romanzo* di Maria Teresa Serafini (Milano, Bompiani 1996); oggi si legge in *Opere II*, p. 1364.

³⁰ *Il malpensante*, p. 1112.

l'autore procedesse a una riorganizzazione e a una riscrittura del materiale accumulato nei suoi cassetti: nella lettera a Venturoli del 12 ottobre 1979 egli accenna al progetto *in fieri* del «libro-biblioteca»³¹ *Museo del personaggio* (titolo provvisorio del *Dizionario dei personaggi di romanzo*, 1982), sebbene in realtà lo avesse già parzialmente completato e inserito fra le proposte editoriali inviate a Enzo Sellerio. Nel dicembre è impegnato «a sfogliare testi e redigere cappelli introduttivi» per l'antologia, accettata dalla Sellerio su consiglio di Sciascia, oltre che «nella traduzione d'un romanzo di Giraudoux», richiesta invece dall'editore³². Il lavoro assorbe totalmente l'esordiente Bufalino, tanto che nel 1980 si contano due sole lettere, mentre nel 1981 la corrispondenza si intensifica nuovamente: fra i progetti compare una riscrittura del *Guazzabuglio* che, tuttavia, definisce il rimaneggiamento un «progetto ancora informe», e annuncia l'uscita, due settimane dopo, della traduzione di Toulet³³. A luglio, invece, rielabora le pagine pubblicate nella miscellanea *Comiso Viva* (1976), un «librettino che dovrebbe uscire a fine anno, di minuzie siciliane, ricordini, piccoli poemi in prosa, schegge, rievocazioni della civiltà contadina» che «Sellerio vuole ritirare fuori, con le opportune riaggiustature. Titolo: Museo d'ombre»³⁴. A settembre vince il Campiello e, ai primi del 1982, scrive a Venturoli elencando tutte le opere in cantiere: «Lavoriamo, è un modo di curarsi. Io sto preparando, come sai, il Museo d'ombre. Più un'antologia del Personaggio nel romanzo (ed. Saggiatore). Più probabilmente una raccolta di vecchie (vecchissime) poesie. Inoltre ho in cantiere una revisione d'una traduzione delle *Fleurs du mal*»³⁵. Lo scrittore confessa a Venturoli, nell'aprile dello stesso anno, di essere «troppo assediato, troppo stanco. Scrivere lettere è quasi una tortura, dopo

³¹ La lettera è stata in parte riportata nella ricostruzione della genesi dell'antologia. Cfr. il paragrafo II.2.3. Del progetto Bufalino parla anche in un'altra lettera senza data ma ascrivibile anch'essa alla fine del 1979, giacché lo scrittore porge a Venturoli gli auguri «per l'imminente '80». Sebbene parli di un progetto ancora da realizzare, egli descrive l'opera nei suoi dettagli: «Ora, questo, in effetti, dovrebbe istituirsi più o meno come lo vedi tu: con ritratti e testi stringati, ridotti all'osso, ma abbastanza illuminanti da consentire al lettore un riepilogo fulmineo della storia del romanzo negli ultimi secoli, e, in seno ad essa, il rinvenimento di anagrafi e tipologie. Vero è che il volontario ricorso ai soli eroi del romanzo brucia molti spazi di quella storia, ed esclude di necessità molti nomi, da Edipo a Don Giovanni. Ma è anche chiaro che una chiamata alle armi generale, che comprendesse cioè anche gli eroi del poema, della favola, e, perché no? del mito, finirebbe con l'assumere la portata di un'alluvione». Fiesole FPC, AV, lettera di due fogli manoscritti a penna nera solo sul *recto*.

³² Fiesole FPC, AV, lettera dt solo *recto* con firma autografa, datata dicembre '79.

³³ Fiesole FPC, AV, Lettera ms r/v a penna nera datata 3 maggio 1981.

³⁴ La lettera è senza data ma può essere ascritta ai giorni intercorsi fra il 3 luglio 1981 e il 22 dello stesso mese, ovvero fra le due lettere scritte da Venturoli. Il contenuto di quelle inviate da Bufalino, infatti, è coerente rispetto a quelle di Venturoli che parla, fra le altre cose, della candidatura di Bufalino allo Strega, poi vinto da Umberto Eco il 2 luglio 1981. Fiesole FPC, AV lettera manoscritta r/v penna blu.

³⁵ Fiesole FPC, AV lettera ms penna nera r/v del 16 gennaio 1982.

una giornata di lavoro», fino a paventare la possibilità di una pausa sia dallo scrivere che dal leggere, «tanta è la nausea da carta stampata»³⁶. Nel frattempo, prepara il secondo romanzo *Argo il cieco*; sebbene nel carteggio non accenni alla sua elaborazione, ne annuncia a Venturoli l'imminente pubblicazione il 4 novembre del 1984: «Il mio romanzo esce fra poche settimane e si trascinerà dietro numerosi e faticosi adempimenti. [...] Per Sellerio, in occasione del 100° numero della "Memoria", sto preparando un'antologia di aforismi e pensieri vari sulla memoria, che dovrebbe uscire fra un paio di mesi»³⁷. Il primo quinquennio di attività da "scrittore pubblico" impegna Bufalino nella riscrittura e nella riorganizzazione delle opere che, verosimilmente, aveva scritto o abbozzato durante un trentennio: le poesie ('53-'55), le antologie ('55-'65), le traduzioni ('56-anni '70), i romanzi (anni '70); e la sorprendente velocità con cui tali opere escono in libreria altro non è se non la prova più lampante che Bufalino rimaneggiava in modo capillare e spesso in profondità gli scritti precedentemente pensati, abbozzati o compiuti.

Questa nuova condizione di esordiente improvvisamente noto, salito alla ribalta della scena letteraria con la premiazione del Campiello nel 1981, favorevolmente accolto dalla critica e dal pubblico nonché «corteggiato dagli editori», tuttavia, non mutò la convinzione di Bufalino sulla finalità privata e autoterapeutica della sua scrittura. Sin dai mesi successivi all'esordio, egli si dichiara disorientato dall'ingranaggio letterario, dal clamore suscitato da *Diceria dell'untore* e, ancor prima di aggiudicarsi il Premio Campiello nel settembre 1981, ribadisce all'amico Venturoli i motivi sottesi alla pratica scrittoria e l'importanza dei rapporti umani, autentici e fraterni:

Comunque vada, convinto come sono che si scrive soprattutto per non morire, per rinviare cioè (come Sheherazade) un'esecuzione, non starò troppo a badare alle liturgie laudatorie o stroncatorie, di cui, perfino da questo mio remoto "buco nero" di provincia, intravvedo i perversi e obbligati ingranaggi. Conta di più qualche legame e calore umano: la vita, tutto sommato, importa più dell'arte, finché si vive³⁸.

³⁶ Fiesole FPC, AV lettera ms a penna nera r/v datata 17 aprile 1982 e lettera ms solo *recto* del 25 giugno 1983 (data ricavabile dal timbro postale).

³⁷ Fiesole FPC, AV lettera ms a penna nera r/v datata 9 novembre 1984. L'antologia sulla memoria, intitolata *Il libro della Memoria oppure Le ricordanze*, di cui si è detto del precedente capitolo, è ancora inedita e conservata in Comiso FB, MGB XI (I).

³⁸ Fiesole FPC, AV, lettera del 20 febbraio del 1981.

L'ingresso nel mondo letterario coincide con la scomparsa improvvisa del padre cui lo scrittore era profondamente legato. Anche in questo frangente Bufalino ricorre alla terapia della scrittura, ormai diventata un "lavoro", e scrive qualche giorno dopo a Venturoli:

la memoria si difende come può, ingurgitando stimoli nuovi per isolare i tessuti malati, in attesa che si facciano cicatrice. Inoltre c'è il lavoro. Sono giù a preparare un libretto (vecchie cose, ritrattini memorabili del mio paese, pubblicati già in un volume miscellaneo). Dovrò pubblicarlo presto per permettere un altr'anno un'operazione di abbinamento con la Diceria in un volume richiesto dal Club degli Editori. Si tratta stavolta di una cosetta minore [...] il titolo sarà Museo d'ombra. È uscito intanto Toulet. Ho incaricato l'editore di fartelo avere.

Finalista dello Strega (per il rotto della cuffia), penso oggi come oggi di non venire a Roma per la finale. Se dovessi cambiare idea, te lo farò sapere. A Venezia invece (ai primi di settembre) andrò³⁹.

Vinto il Campiello, Bufalino entra a pieno titolo a far parte delle società letteraria italiana. Lo scrittore teme di dover rinunciare al suo *modus scribendi*, ai lunghi tempi redazionali che l'anonimato gli garantiva: «Quello che comunque mi terrorizza è l'idea d'un impegno assiduo e con scadenze precise. Fra l'altro m'impedirebbe di scrivere a modo mio e secondo i miei tempi lunghi e pensati»⁴⁰. Anche a distanza di un solo anno, l'autore nuovamente lamenta «il dispetto di non avere l'agio di una volta, la possibilità di sedersi un'ora tranquillo davanti a un bel po' di fogli bianchi»⁴¹.

La critica, ma soprattutto la società letteraria, continuarono a suscitare in lui perplessità: da un lato ne apprezzava le lusinghe, dall'altro, però, pativa una sorta di rimorso per quello «spogliarello», come lui definiva la pubblicazione, cui inevitabilmente la sua attività letteraria lo costringeva. Pochi anni dopo l'esordio, nel 1986, Bufalino scriveva all'amico:

Il fatto è che sono con la letteratura alla crisi del settimo anno (cominciai nel '79, con Comiso ieri) e sempre più spesso mi tenta l'idea di chiudere, di rifarmi scrittore segreto, se non addirittura di ammutolirmi, di non scrivere più. Il fatto è che il successo tanto esalta taluno quanto deprime me. Con le sue code, poi, di insostenibile petulanza (senza parlare delle mie cose private...). Tant'è: un giorno o l'altro disdeterò il telefono, butterò la posta nel cestino senza aprirla, me ne andrò in campagna a leggere i libri che vi conservo, vecchi feuillets di mio padre, di Sue, di Dumas, di Leblanc...

³⁹ Fiesole FPC, AV, lettera ms a penna nera r/v datata 21 giugno 1981. Bufalino avvisa l'amico della scomparsa del padre con un biglietto spedito il 25 maggio 1981: «Caro Marcello, a tumulazione avvenuta ti dò notizia della morte di mio padre avvenuta venerdì, 22 maggio. Io aspetto ora che si faccia la cicatrice. E intanto ti abbraccio e ti auguro ogni bene // Dino».

⁴⁰ Fiesole FPC, AV, lettera del 14 novembre 1981.

⁴¹ Fiesole FPC, AV, lettera del 5 aprile 1982.

Minacce-promesse di marinaio, forse. Forse uno di questi giorni tornerò a raccontare di qualche altro “moribondo” (hai colto benissimo questa qualità comune nei miei personaggi!), a parlare, cioè, di me e te, di tutti⁴².

Queste, in realtà, non furono semplici «promesse di marinaio» poiché Bufalino decise nel 1990, quattro anni dopo, di pubblicare il romanzo forse più autobiografico di tutti, *Calende greche*, in edizione privata e non venale per pochi amici intimi. Solo le insistenze dell'editore Bompiani, infatti, lo convinsero a darlo alle stampe due anni dopo, nel 1992. La materia del libro, un'ibridazione fra il genere autobiografico e quello fantastico, lo convinsero a non sottoporlo al giudizio della critica; non solo, ma alle motivazioni di carattere prettamente letterario si aggiunse una risoluta diffidenza per la società intellettuale e per i suoi rituali modellati su quelli della politica:

in realtà la mia “autobiografia fantastica” sta al di qua e al di là della letteratura ed è forse questa la ragione che m'ha spinto a sottrarla ad ogni verifica critica. D'altra parte ho voluto chiudere con i rumori e le guerre di carta d'una società letteraria che sempre più si modella a quella politica, e in cui non contano quasi più le opere ma governa, gigantesco e sovrano, il Pettegolezzo. Ti auguro ogni bene⁴³.

C'è in Bufalino il sentimento ambivalente del piacere dello scrivere e dell'insofferenza verso gli obblighi pubblici che tale pratica richiede. Il rifiuto di lasciare Comiso, la scelta di pubblicare le sue opere in forma privata per sottrarle al giudizio dei lettori e dei critici⁴⁴, entrambi potenziali fraintenditori, erano dei tentativi messi in atto per difendere la sua scrittura e in parte anche l'anonimato con cui, da scrittore privato, vi attese per oltre un quarantennio. La difesa dell'anonimato, o il tentativo di rifarsi “scrittore privato”, è ricercata

⁴² Fiesole FPC, AV, lettera del 6 aprile 1986. Bufalino cade in un *lapsus calami*, giacché la pubblicazione di *Comiso ieri* avvenne nel 1978.

⁴³ Fiesole, FPC, AV, lettera del 10 novembre 1990.

⁴⁴ La distanza dalla società letteraria, omologata a quella politica, si rileva in filigrana anche in uno degli aforismi di *Bluff di parole*: «Metamorfosi del critico: fu un tempo giudice areopagita; quindi patrono; quindi complice e sodale dello scrittore. Oggi, novanta volte su cento, mezzano e giullare del re» (pp. 933-934). Lo stesso tono sarcastico si riscontra anche in un altro motto, «Occhi di critici: miopi, ipermetropi, astigmatici. E nessuno che vada dall'oculista» (p. 935). Il concetto è ribadito apertamente in un'intervista pubblicata nel 1996, alla fine della sua carriera: «Anni fa una rivista mi chiese se ritenessi di essere inteso a dovere dai critici, e risposi: “Al quaranta per cento”, aggiungendo “mi basta, ne sono felice”. Mentivo. Non riguardo alla percentuale, ma alla soddisfazione. Nessuno è lieto di essere capito a meno della metà» (cfr. *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, cit., p. 47). In un'altra lettera inviata a Venturoli, senza data ma sicuramente precedente a quelle sinora riportate, si legge: «Bene. Ho deciso (ma ci riuscirò?) di rifiutare tutto per tre mesi: interviste, conferenze, collaborazioni, presentazioni, inviti a cena e a letto. Ho bisogno di tirare il fiato per vedere cosa mi conviene fare della mia vita. Cioè del pezzetto che mi resta. Certo la società letteraria, per il po' che ne ho visto, non mi spinge a nessuna militanza regolare. Farò il franco tiratore, il bracconiere...» (Fiesole FPC, AV, Lettera ms a penna nera sul *recto* e sul *verso*, s. d.).

da Bufalino attraverso tre espedienti: la macchinosa vicenda del romanzo adespoto, la pubblicazione privata, la pubblicazione con uno pseudonimo. Bufalino fa uscire in edizione non venale i paratesti di *Diceria dell'untore*, col titolo di *Istruzioni per l'uso* (1981), il romanzo *Calende greche* (1990, poi edito da Bompiani nel 1992), e infine *Il Guerrin Meschino* (1991), stampato successivamente da Bompiani (1993).

Se per *Diceria* aveva pensato all'espedito del manoscritto adespoto, Bufalino avrebbe voluto pubblicare *Qui pro quo* con uno pseudonimo e, a tale scopo, coinvolse Mario Andreose, direttore editoriale di Bompiani, per inscenare la farsa del manoscritto inviato da un'inesistente Agata Sotheby, a sua volta pseudonimo di Esther Scamporrino, la protagonista dello stesso *Qui pro quo*. Bufalino scrive ad Andreose le modalità con le quali svolgerebbe il piano minuziosamente congegnato:

ecco come io vedo lo svolgersi dei tempi e dei modi, fermo restando che tutto deve avvenire con rigorosa e totale discrezione: 1°) Io le invio, come sto facendo, il primo capitolo dell'opera, con letterina acclusa (anonima). Lei 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. Questo sarà utile come esperimento, sarà curioso vedere se sarò riconosciuto o sospettato o ignorato. Lei comunque serberà in tutti i casi il segreto. 2°) Avuto (si spera) parere favorevole, Lei prenderà contatto con la signorina indicata nella letterina. Un contatto pro forma, si capisce, ma che serve a dare, anche in azienda, il senso che l'autore è effettivamente un ignoto. 3°) Io invierò il resto dell'opera direttamente a Lei, che fingerà d'averla ricevuta da quella signora. Stabiliremo in seguito le ulteriori modalità⁴⁵.

Il piano esemplifica, stavolta in chiave ironica, la ritrosia dello scrittore nel pubblicare anche dieci anni dopo l'ingresso nella "galassia Gutenberg". Tale sentimento è ben sintetizzato in una lettera inviata a Venturoli nell'aprile del 1991:

Scrivere è cosa bellissima, ma non mi convincerò mai che stampare lo sia, salvo per il piacere fisico di vedere tradotti in bei caratteri i garbugli del primo manoscritto. Se dunque osassi darti un consiglio, ti direi di imitarmi: 100 copie a tue spese. Da distribuire agli amici⁴⁶.

La lunga fedeltà alla scrittura, come si evince chiaramente da queste righe, resterà la costante di tutta la sua carriera. Allo stesso modo, egli ribadì la sua fedeltà alla letteratura

⁴⁵ Il testo integrale della lettera e l'intera vicenda editoriale del romanzo è ricostruita nei dettagli da Giuseppe Traina nel saggio introduttivo dell'opera. Cfr. G. Traina, *Il "giallo" in trappola*, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 1991.

⁴⁶ Fiesole FPC, AV, lettera ms sul *recto* e sul *verso* a penna blu. La datazione si ricava dal timbro postale apposto sulla busta che la contiene, Comiso 8 aprile 1991.

che non era solamente una passione, ma un modo per esprimersi e per raccontarsi, un filtro efficace attraverso il quale interpretare la realtà e, soprattutto, se stesso, al punto da affermare significativamente, in un aforisma del 1987: «Senza la letteratura morirei»⁴⁷.

⁴⁷ *Il malpensante*, p.1067.

Capitolo quarto

La scrittura come «autopsia sperimentale»

«Ogni frontespizio è una lapide su un'ecatombe di varianti uccise».

G. Bufalino¹

Prima di ricostruire la genesi dei romanzi bufaliniani, sarà utile addentrarsi nel cantiere dello scrittore e comprendere il suo metodo di lavoro. Nel caso di Bufalino si può parlare effettivamente della scrittura come di un'operazione ingegneristica dal momento che, come vedremo, tutti gli elementi sono il frutto di una minuziosa opera di incastro e di lima, e concorrono alla costruzione di un'architettura solida e perfettamente congegnata.

La scelta di analizzare il processo scrittorio con un approccio genetico è suggerita dalla ricchezza dell'archivio letterario di Bufalino: la presenza, fra le carte dello scrittore, di appunti, brogliacci, note di lavoro, liste bibliografiche, ma anche di materiali eterogenei (numerosi supporti riciclati come buste da lettera, carte intestate di varia provenienza su cui lo scrittore annota promemoria e appunti) consente di chiarire non soltanto la fase redazionale, ma anche la fase di ideazione delle opere. In alcuni casi, come quello del *Guazzabuglio*, ma anche delle traduzioni di Baudelaire e di Toulet, nonché del progetto *Libro dei Libri*, gli appunti vergati nel corso della redazione consentono altresì di avanzare ipotesi sulla datazione delle opere, o di circoscriverne la scrittura entro un ristretto arco cronologico. Al tempo stesso, la riorganizzazione degli avantesti attraverso l'esame trasversale dei dossier genetici, in molti casi (come in quello delle antologie) imparentati l'uno all'altro, permette di cogliere un aspetto nuovo delle modalità scrittorie bufaliniane: Bufalino non attendeva mai alla composizione di una singola opera, bensì, come abbiamo già visto, lavorava a più opere, apriva più cantieri contemporaneamente. Sappiamo oggi, infatti, che mentre scriveva *Diceria dell'untore* [1971-1977], Bufalino redigeva anche *Il guazzabuglio* [1977], durante la traduzione dei *Fiori del male* [1956], allestiva il dizionario di citazioni *Libro dei Libri* [1955-1965], solo per riferirci a una parte della vasta produzione analizzata nei capitoli precedenti.

¹ L' aforisma è tratto da *Bluff di parole*, p. 924.

Un approccio genetico, pertanto, ci permette non soltanto di ricostruire le fasi del processo scrittoria di Bufalino, ma anche a proporre una datazione nuova per le opere composte prima dell'esordio, a oggi non ancora ascritte a un preciso arco cronologico, ed erroneamente ritenute successive al 1981. Le ipotesi di datazione alta delle opere, infatti, è stata resa possibile dall'inclusione nel nostro campo d'indagine di materiali «allogeni»² (annotazioni su carte sciolte; lettere datate o buste da lettera che contengono informazioni sui tempi di stesura; ritagli di giornale o appunti circa fonti bibliografiche consultate dallo scrittore), o meno indagati dalla «critica delle varianti», come nel caso delle traduzioni e delle antologie.

Se la critica genetica prende in considerazione tutto ciò che precede il testo, ovvero gli «amorces rédactionnelles qui renvoient aux processus les plus archaïques de la genèse»³, e segue tutte le fasi di svolgimento della scrittura considerandole come «une élaboration indéfiniment perfectible, à laquelle le poète sera tenté de revenir aussi longtemps que la vie lui permettra»⁴, gli autografi bufaliniani si prestano particolarmente a questo approccio poiché il *modus scribendi* di Bufalino è l'espressione tangibile, materiale e concreta, di una poetica dell'*opus perpetuum*, dell'opera infinita (e dilatabile all'infinito) che rifiuta la *ne varietur* e il cui termine è posto solamente dalla morte dello scrittore.

IV.1 Fase pre-redazionale

Bisogna fare una distinzione tra il *modus scribendi* adoperato da Bufalino per la redazione delle antologie, e quello invece usato per la scrittura narrativa: mentre nel primo caso la fase pre-redazionale, la raccolta dei materiali documentari, la trascrizione di appunti e di annotazioni, la scelta dei brani, è lunga e costituisce un nutrito *corpus*, nel caso dei romanzi, invece, questa si sovrappone alla fase redazionale, avviene contestualmente alla scrittura, e la consistenza dei manoscritti che la testimonia è, di conseguenza, nettamente inferiore; non solo, verosimilmente lo scrittore si disfaceva di gran parte dei documenti appartenenti alla

² Lo scrittore stesso ricorre a questo termine per indicare l'immissione di elementi apparentemente estranei in alcuni luoghi delle sue opere come, ad esempio, «riciclaggi di pagine» inizialmente composte «per altri contesti», ovvero lettere o «Note di lavoro». Cfr. G. Bufalino, *In corpore vili*, cit., p. 1364.

³ Cfr. P.-M. de Biasi, *Génétiq ue des textes*, cit., pp. 63-64 (tr. it.: «avvii redazionali che rinviano al processo più arcaico della genesi», cit., p. 63).

⁴ Ivi, p. 64 (tr. it.: «un'elaborazione perfezionabile indefinitamente, sulla quale il poeta sarà tentato di ritornare finché gli sarà concesso di vivere», cit., pp. 63-64).

fase pre-redazionale dei romanzi, come appunti, studi documentari (qualora ce ne fossero stati); ciò spiega la carenza, rispetto alle antologie, dei testimoni manoscritti relativi ai romanzi. La cernita da lui operata potrebbe essere giustificata inoltre dalla scarsa importanza che attribuiva al materiale autografo precedente la stesura dattiloscritta, ovvero minute e primi abbozzi manoscritti. Questa ipotesi è corroborata dagli autografi di *Diceria dell'untore*, il cui dossier genetico si compone di ben otto stesure dattiloscritte (le sette pavesi e quella inviata a Venturoli), ma non testimonia la fase manoscritta che, sicuramente, la precedette. Fa eccezione, invece, l'inedito *Guazzabuglio*, del quale possediamo il dossier quasi completo: in questo caso, tuttavia, lo scrittore conservò i materiali manoscritti e gli appunti di lavoro in vista di una riscrittura o per attingere ai «materiali utili», che chiamava anche «corsivi sfruttabili», da utilizzare per altre opere.

Durante la fase redazionale, come vedremo, Bufalino non estrapola dal *Guazzabuglio* soltanto alcuni materiali riguardanti, ad esempio, la descrizione fisica dei luoghi, o quella dei personaggi, ma anche brevi citazioni, o intere sequenze narrative. I travasi di interi passaggi dal dossier genetico di un romanzo all'altro sono resi evidenti dalle caratteristiche esterne delle carte dattiloscritte che li compongono, spesso mutile. Porzioni più o meno ampie del dossier genetico di un'opera si ritrovano così in quello di un'altra. Bufalino, infatti, non solo era solito spostare passi all'interno di una stessa opera ma anche di opere diverse ritagliando le carte con un taglierino, e incollando con nastro adesivo i lacerti così ricavati sulla nuova carta che doveva accoglierli. Si tratta di quella che lui definisce, riferendosi alla selezione dei brani operata per l'antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo*, un'«amputazione»: Bufalino, infatti, è come se infierisse sulle carte estraendo «chirurgicamente» i passi da trasferire in un'altra sede: in alcuni casi, si trattava di una singola parola, una variante ritagliata per essere apposta nella stesura successiva dell'opera; in altri, di sequenze più ampie. Lo scrittore stesso parlava nelle lettere a Venturoli, come abbiamo visto, del suo rapporto con la scrittura come di un «corpo a corpo», una colluttazione con la pagina scritta; i suoi autografi, dunque, mostrano chiaramente questo «tafferuglio». I trasferimenti dei lacerti, la loro interpolazione in altre carte della stessa opera, o nelle stesure di altre opere, disegnano, nella scrittura bufaliniana, un continuo andirivieni, un processo dinamico, fluido, di scrittura, revisione, riscrittura.

Bufalino non pianifica uno canovaccio prima di mettersi all'opera, la sua scrittura può essere definita, avvalendoci della terminologia proposta dalla genetica testuale, a «struttura redazionale»: è quella, cioè, di uno scrittore che «se construit son plan et ses articulations

narratives au fur et à mesure de l'élaboration de l'œuvre»⁵. La messa a testo, pertanto, non è preceduta dalla costruzione di uno scenario preliminare, definito attraverso abbozzi o schemi ma questo prende forma via via che la redazione avanza; questo metodo giustifica, in parte, la quasi totale mancanza di abbozzi manoscritti.

In un contributo del 1996, significativamente intitolato *In corpore vili*⁶, Bufalino fornisce informazioni preziose sulle «pratiche del suo lavoro», ovvero modi, tempi e abitudini del suo esercizio scrittorio. Per spiegare il titolo ricorre alla metafora medica e parla della sua opera come di un corpo: «Il titolo allude al valore di autopsia sperimentale» effettuata sul «corpo che conosco meglio: il corpo della mia opera. Da sezionare con la neutralità maggiore che posso, chirurgo e cavia a un tempo: uno che si spacca per vedere com'è fatto»⁷. La descrizione delle fasi genetiche della sua scrittura è sintetizzata in apertura del contributo, poi ripresa e ampliata nelle sezioni che seguono:

Scrivo a penna (una biro rossa, una nera, due Parker) su risme di carta qualunque, volentieri anche sul verso di vecchie bozze, di dattiloscritti da macero. A un certo punto un bisogno di pulizia mi spinge a copiare a macchina le pagine che abbiano una parvenza di definizione. Presto però intervengono ulteriori aggiunte, cancellazioni, rimaneggiamenti a rendere inintelligibile il testo. Copio una seconda volta, quindi rileggo. L'esito infallibilmente mi ripugna, sicché torno a correggere finché la ripugnanza diventi semplice scontentezza. L'operazione si ripete più volte, da scontentezza a soddisfazione. È il momento della bella copia. Sennonché sorge un ultimo o penultimo scrupolo. Illuso d'essere ormai giunto al traguardo, per evitare di perdere tempo, mi limito a riportare questi minimi emendamenti su striscioline di carta che incollo al posto delle parole o frasi da espungere. Ne risultano pagine a pelle di leopardo, sparse di chiazze che la fotocopia raddoppia, donde la necessità di ricopiare un'ennesima volta, sperando che sia la definitiva. Non lo è mai: il manoscritto non giunge mai in tipografia esente da cicatrici [...]⁸.

La prima ideazione del romanzo è, verosimilmente, mentale e nasce da quello che lo scrittore chiama un «processo di accumulo», ovvero il sommarsi di una serie di suggestioni culturali, influenze esterne, unite all'ispirazione letteraria:

Per quanto mi riguarda, di solito, la scintilla scocca da un *incipit* o un *desinit* che m'invento e che m'appare colmo di virtualità narrative [qui Bufalino porta l'esempio di alcuni *incipit* dei

⁵ Ivi, p. 75; (tr. it.: «costruisce il suo schema e le sue articolazioni man mano che l'opera viene elaborata», cit., p. 75).

⁶ Come spiega la nota in calce alla pagina, il contributo fa parte di una serie di testimonianze di scrittori, sollecitati da un questionario, inserite nel volume *Come si scrive un romanzo*, cit. (qui si cita, nuovamente, da G. Bufalino, *In corpore vili*, cit., pp. 1347-1370).

⁷ Ivi, p. 1347.

⁸ Ivi, p. 1354.

suoi romanzi]. A far tempo da un tale pre-testo s'avvia un processo d'accumulo, non troppo diverso dalla "cristallizzazione" amorosa. Subito un cantiere si apre, col concorso degli agenti più vari: idoli polemici, lieviti culturali, sussidi del costume, condizionamenti sociostorici e così via. La parte del leone, beninteso, spetta a quel poco di vocazione, fantasia, sensibilità, acuzie nervosa di cui mi ritrovo fornito. Qualche settimana trascorre e già cominciano a profilarsi da una loro nebbia d'inesistenza, i personaggi: acquistano nome, ticchi, fattezze, contegni caratteristici. Per ciascuno redigo un glossario di parole pertinenti; altrettanto per il passaggio, la meteorologia, il vestiario, i connotati dell'animo e della mente. L'intreccio ancora non si precisa ma fluttua ricco di irresolute evenienze come il destino d'ogni neonato⁹.

La prima fase di lavoro prende forma attraverso la selezione di alcune parole che Bufalino ritiene significative. Lo scrittore, infatti, dapprima annota alla rinfusa una serie di lemmi su alcuni fogli sparsi, poi li elenca secondo l'ordine alfabetico e infine li accosta seguendo una metodologia da lui definita «ikebana», ovvero un'associazione ottenuta secondo un'affinità musicale, o un «attrito». Il glossario che lo scrittore prepara non è casuale: prefigurando un capitolo o un episodio particolare, egli sceglie le parole di una determinata area semantica e, in qualche caso, le isola dal loro contesto usuale per ricavarne delle figure retoriche come ad esempio l'ossimoro, la più ricorrente nel suo dettato. La spiegazione di questo procedimento è offerta dallo stesso scrittore:

Poniamo il caso che io debba scrivere un capitolo sull'estate e che mi interessi far sentire al lettore l'odore, l'energia della canicola estiva. Ebbene, prima ancora di immaginare come si svolgeranno i fatti, o come i personaggi collutteranno tra loro, mi viene naturale crearmi un glossario di parole secche e tragiche: non necessariamente parole d'uso estivo, come *afa*, ma altre, *scheggia*, per esempio, che per la loro forza possono in qualche modo simulare quel senso di ferocia, di taglio o di distruzione che si avverte sotto l'incombere di un sole mediterraneo. Quindi scrivo, cercando di utilizzare quel mio tesoretto lessicale, subordinando anche, se occorre, gli eventi a quelle parole. Se l'evento non prevede la presenza di una scheggia, io l'invento; cioè invento un fatto da cui possa venir fuori la parola *scheggia*¹⁰.

Un esempio proficuo di questo procedimento è desumibile dall'avantesto di *Diceria dell'untore* facendo dialogare tra loro i materiali redazionali conservati presso il Fondo Manoscritti di Pavia e quelli posseduti dalla Fondazione Bufalino di Comiso. Fra gli allegati alla stesura classificata B, la seconda delle sette donate a Pavia, Bufalino acclude un fascicolo di carte sciolte fra cui una recante l'annotazione autografa «*Parole principali di un*

⁹ Ivi, pp. 1362-1363. Si noti il riferimento alla cristallizzazione amorosa, altro implicito rinvio alla *cristalisation* stendhaliana.

¹⁰ La dichiarazione è riportata nell'intervista *Gesualdo Bufalino: la retorica e la pietà* concessa a Gianfranco Marrone e pubblicata sulla rivista «Nuove Effemeridi» (n° 3) del 1988. Corsivi dell'autore.

capitolo non scritto», poi corretto in «*soppresso*»¹¹. La correzione del titolo a penna rossa potrebbe essere stata apposta dopo la redazione del capitolo, quindi dopo l'effettivo utilizzo delle parole, giacché uno spoglio dell'edizione a stampa ne conferma, per la maggior parte di esse, l'effettiva integrazione nel testo, sebbene in maniera diffusa e non limitata a un singolo capitolo. Ne proponiamo un campione con il riferimento al numero di pagina della *princeps*:

- Annona > carte annonarie, p. 120; atroce > stemmi di atrocità, p. 39
- Baracca > baracca delle prove, p. 53; bibite > chiosco delle bibite, p. 115
- Cabina > io solo nella cabina, p. 84; convincere > mi lasciavo convincere, p. 135
- Delazione > per rendere testimonianza, se non delazione, p. 196
- Essudato > essudati, ai suoi profluvii di emorroissa dannata, p. 115
- Fuggire > fuggire è la cosa che più mi affascina al mondo, p. 133
- Garofano > mi regala un garofano avvolto nella stagnola, p. 40; gemere > sulla scrivania che non ha smesso di gemere, p. 79
- Inseguire > spadaccini ciechi che s'inseguono, p. 45
- Kapò > Lesbia kapò, p. 142
- Mostri > dai mostri della guerra, p. 66
- Nebula > nebulosa ch'era lei, p. 93
- Paternità > vantava paternità, p. 31; presepe > il rampollo di un presepe meticcio, p. 144
- Raggiro > concertavano raggiro senza numero, p. 62; ricciuto > sentivo il suo corpo ricciuto, p. 41; > ricciute teste alluttate, p. 165
- Saraceno > Dio saraceno, p. 49; scorpione > gli occhi erano scuri e neri, di scorpioncino, p. 105; setaccio > che setaccio strano è la mente, p. 180
- Unghiata > catturò e stordì sotto un'unghia, p. 108; simili a lavagne che l'unghia riga di segni > 127
- Vino > il vino della messa è nero, un vino forte [...] vino denso, p. 49

È interessante notare che di ogni lemma si registra, nella maggior parte dei casi, una sola occorrenza, indizio ulteriore della revisione accurata cui Bufalino sottoponeva i suoi testi, al fine di evitare ripetizioni. La maggior parte dei lemmi è usata perlopiù per la creazione di figure retoriche, e sono, quindi, desemantizzati rispetto al loro contesto usuale¹².

Una volta disposte e combinate fra loro queste parole, Bufalino abbozza una prima idea dell'opera, un nucleo ristretto di due o tre note nel quale sintetizza una sorta di motivo;

¹¹ L'originale è conservato in Comiso FB, MRGB (01), c. 1r, formato A4 manoscritto sul *recto* a penna rossa con correzioni a penna nera. La stessa carta è conservata in fotocopia in Pv, CRTM, DU 2 all. ndc.

¹² Monica Zanardo ha rilevato lo stesso *modus operandi* in Elsa Morante: anche la scrittrice, infatti, elencava una lista di parole non soltanto al fine di evitare ripetizioni, ma soprattutto per valutarne la musicalità all'interno del testo. La studiosa ha ipotizzato che, proprio per «individuare la soluzione lessicale più armoniosa», la scrittrice le recitasse ad alta voce. Ringrazio sentitamente l'amica Monica Zanardo per avermi permesso di leggere il suo interessantissimo studio su Elsa Morante in corso di stampa presso le Edizioni di Storia e Letteratura di Roma: *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti per La Storia di Elsa Morante*.

procede quindi per «accumulo» e giustappone l'idea a un'altra preesistente; nelle fasi successive, la riprende e l'amplifica, la sviluppa in volute sempre più ampie e, per finire, ne lima le sfumature in direzione di una maggiore esattezza o ambiguità, secondo l'effetto desiderato. L'autore stesso dichiarò che questa sua tecnica era «qualcosa di meno maniacale delle scommesse di Roussel, essendo nel *suo* caso il legame tra le parole scelte non casualmente ritmico, né esoterico o cabalistico, ma insorgente da una parentela o coalizione espressiva e musicale, così come da un re, da un sol minore premeditato, nasce una sinfonia...»¹³. Il riferimento a Roussel è significativo: la scrittura combinatoria di cui il francese era stato uno dei maggiori esponenti, infatti, è un modello di riferimento per il gruppo di intellettuali riuniti nell'*Oulipo* a difesa dell'idea di letteratura potenziale che, scaturita dalle combinazioni foniche, non poteva non affascinare Bufalino, che rimanda esplicitamente, nella descrizione del suo metodo, al *procedé* postulato nel libro *Comment j'ai écrit certains de mes livres*¹⁴. L'interesse di Bufalino per le soluzioni letterarie proposte dalle neoavanguardie, non solo italiane, non si limitava dunque alle innovazioni riguardanti le strutture e gli espedienti narrativi, ma anche i processi di scrittura e la composizione delle opere.

Sono le parole, il motivo appunto, a creare la sinfonia dalla quale scaturisce l'idea, e non viceversa. La struttura quasi sempre binaria dei suoi libri, come vedremo, ricalca l'accostamento di affinità o di attrito tra le parole, giacché è volutamente costruita attraverso una sapiente alternanza di canto e controcanto fra il racconto del protagonista e la smentita dello scrittore che, in tono ironico e talvolta addirittura denigratorio, interrompe ripetutamente la narrazione.

Una volta accostate le parole e deciso un motivo di sottofondo, l'autore redige un primo abbozzo e in parte gli episodi, tratteggia la caratterizzazione dei personaggi. Il supporto, in questo caso, ha una specifica funzione: se il glossario e l'elenco degli episodi sono redatti su carte sciolte, ai quaderni a righe di formato piccolo, A5, destina l'elenco dei personaggi, corredando ciascun foglio di una breve «scheda» descrittiva, e la definizione del loro sistema all'interno della narrazione. Tra il materiale redazionale del *Guazzabuglio* è conservato un quaderno di piccolo formato sul quale lo scrittore delinea il profilo di ciascun personaggio,

¹³ L. Sciascia, *Che mastro questo don Gesualdo!*, cit., pp.1318-1319. Le stesse informazioni sulle tecniche stilistiche sono riportate anche nella *Guida-indice dei temi delle Istruzioni per l'uso*, pp. 1285-1302.

¹⁴ Nella biblioteca di Bufalino figura l'edizione del 1963 (Paris, Pauvert). Oltre a quest'opera, lo scrittore possedeva *Impressioni d'Africa* (Milano, Rizzoli, 1964) e *Locus Solus* (Paris, Pauvert, 1974).

il sistema che lo lega agli altri personaggi, e l'azione. Il giallo è imperniato intorno alla ricerca di un rullino fotografico, testimonianza inequivocabile della morte per overdose di una minorenne durante una festa di uomini facoltosi della capitale, organizzata in casa di una celebre nobildonna romana, detta Badalona. Il protagonista Serafino Lo Cicero e il suo amico, il filosofo Paolo Iaccarino, cercano il rullino per affidarlo alla polizia al fine di scagionarsi dall'accusa di aver ucciso il fotografo Cesare per sottrargli la pellicola e ricattare la Badalona. In un foglio del quaderno di formato A5, Bufalino tratteggia un primo abbozzo del sistema dei personaggi a partire dal punto di vista di Rosafalco, il direttore del giornale la «Zebra», anch'egli interessato al rullino perché partecipe alla festa:

Rosafalco

Dirige Zebra/ Vuole rullino/ sua moglie amante Ministro/ amico di Sebastiano/ incarico di trovare rullino/ colloquio in prigione/ grasso senza collo/ voce adenoidea/ pag. 22-25

Collezionista di erotikà// Visita mia da Rosafalco in villa con piscina e moglie

Cosa contiene rullino? Filmato in Superotto di party con due dodicenni di cui una morta di eroina fornite dalla Badalona, ruffiana./ Cesaretto autore del filmato, reporter di Mundula che intende ricattare Rosafalco per averne pubblicità// e si nasconde in ospedale/ Rosafalco incarica Pasotti del recupero, poi, morto lui, si rivolge a Sebastiano Police-

Ragazzina abbandonata in un portone con siringa accanto¹⁵

I nomi dei personaggi e il ruolo che Bufalino attribuisce loro, tuttavia, non sono quelli della stesura definitiva del romanzo, mentre lo svolgimento della trama resterà pressoché invariato. L'esempio di Rosafalco mostra chiaramente il metodo di lavoro di Bufalino che procede sviluppando l'azione dal punto di vista di ciascun personaggio, per poi intrecciarla a quello degli altri; non solo, i numeri di pagina posti tra parentesi confermano come l'intreccio si articolasse man mano che la redazione avanzava e non prima dell'avvio della scrittura.

Sui supporti più grandi, i quaderni A4, lo scrittore abbozza una sintesi degli episodi elencando alcune parole chiave per lui significative, che raramente sono ordinate attraverso nessi sintattici. Ciascun foglio, sia di piccolo che di grande formato, è generalmente numerato progressivamente e vergato con inchiostro nero o blu sia sul *recto* che sul *verso*; raro è il ricorso alla matita; le correzioni, invece, sono apposte prevalentemente a penna rossa. Un esempio, desumibile anch'esso dal dossier del *Guazzabuglio*, è la carta sciolta, proveniente da un quaderno di formato A4, su cui Bufalino annota la successione e lo

¹⁵ Comiso FB, MGB I (3a), GU All. 2, c. 1r ndc.

svolgimento degli eventi relativi al quindicesimo capitolo del romanzo, inizialmente considerato quello conclusivo: «Spiegazione - sconclusione // Iaccarino - convertito al caos - io alla ragione? - Mondo come opera aperta - Morte Cesare // Cambio bobine». Sul verso della stessa carta, riprende l'appunto inserendo un altro riferimento al protagonista (cui Bufalino si sovrappone, chiamandolo «io») e l'aggiunta della scena finale (un corteo), assente nella redazione definitiva: «Con Iacca, Rosa, Madama // La sconclusione // Io autore - io personaggio // Dibattito fra caos e cosmo // Fuori dalle finestre di Via Rondine passa un corteo, la Rivoluzione, ma chi, in nome di Dio, chi?»¹⁶.

Il *ductus* è perlopiù regolare, proporzionato ed elegante, sebbene si registrino dei cambiamenti nel tempo: la grafia da fitta e ordinata, leggermente inclinata verso destra, con le lettere ben allineate e di grandezze omogenee che caratterizza la prima fase dell'attività scrittoria fino alla metà degli anni '80 circa, si fa più ampia, le lettere sono meno definite, di grandezze disomogenee, a volte disallineate, le parole in qualche caso abbreviate nella fase compresa fra la fine degli '80 e il 1996. La differenza appare lampante a una comparazione fra due carte ascrivibili all'una o all'altra fase, ancor più perché la distribuzione dello scritto sulle carte è completamente diversa: nella prima fase i margini laterali, superiori e inferiori sono rispettati nel loro complesso e la grafia è minuta al punto che due righe manoscritte occupano lo spazio di una singola riga; nella seconda fase, invece, né i margini né gli spazi delle singole righe sono rispettati. Questa constatazione ha il vantaggio di agevolare l'attribuzione dei manoscritti a una prima o a una seconda fase cronologica dell'attività scrittoria, almeno durante l'esame preliminare delle carte.

La fase pre-redazionale comprende anche il processo documentario. Nel caso di Bufalino, però, è difficile attribuirlo a una sola fase poiché, con molta probabilità, accompagna anche tutta la redazione e non precede necessariamente la scrittura vera e propria. Una differenza da tener presente, infatti, riguarda innanzi tutto il genere letterario: se nell'antologia esso precede e accompagna tutta l'elaborazione e dipende dal costante aggiornamento bibliografico sul *corpus* delle opere selezionate; per i testi narrativi, invece, con molta probabilità il processo documentario comincia soltanto dopo che l'autore ha messo a fuoco e avviato la fase della redazione vera e propria.

¹⁶ La stesura del *Guazzabuglio* posseduta dalla moglie di Bufalino, Giovanna Leggio, conta XIX capitoli. Comiso FB, MGB I (3a), c. 3.4r e v GU All.

Nella cartella che contiene il materiale autografo del *Guazzabuglio*, ad esempio, sono conservati alcuni documenti di genesi raccolti in un fascicolo sotto la dicitura autografa «Documentazione per Guazzabuglio», ovvero le copie fotostatiche di 49 pagine provenienti da un testo che reca, sul *verso* della prima carta, il titolo manoscritto da Bufalino «Storia sinottica dell'ospedale neuropsichiatrico di Mendrisio», che corrisponderebbe però al volume *L'ospedale neuropsichiatrico cantonale di Mendrisio 1898-1978* stampato nel 1978, nonché alcuni ritagli di giornale provenienti da quotidiani usciti fra il 1981 e il 1982¹⁷. Sappiamo, tuttavia, che la redazione del romanzo si attesta al 1977: con molta probabilità l'autore, in questo caso specifico, ha raccolto la documentazione per il *Guazzabuglio* successivamente alla sua redazione allo scopo di apportare delle modifiche, integrare il testo o procedere a un'ulteriore stesura. Fra le carte manoscritte, invece, sono presenti alcuni appunti riguardanti le teorie scientifiche della cibernetica e della termodinamica: in questo caso si può affermare con certezza che lo studio avvenne preliminarmente alla redazione vera e propria, poiché la strutturazione del romanzo si basa proprio sull'applicazione di tali teorie, in particolar modo sul concetto di entropia, nella sua definizione di anarchia e di caos, che si traduce nell'impossibilità per il malato di nervi Serafino di mettere ordine nel giallo che sta scrivendo, quindi di guarire.

IV.2 Fase redazionale

Fatta eccezione per gli schemi e le annotazioni composti durante la prima fase di elaborazione, si può affermare che la redazione vera e propria è perlopiù dattiloscritta e, una volta avviata, difficilmente lo scrittore tornava ad avvalersi dei propri appunti, ma proseguiva direttamente nel dattiloscritto¹⁸. Nel caso di Bufalino non c'è una separazione

¹⁷ Comiso FB, MGB I (3a), cc. 5.1-5.24 GU All. Si tratta di un fascicolo di fotocopie di formato A3, sciolte e piegate nel mezzo, al cui interno Bufalino inserisce una serie di ritagli di giornale (cc. 5.25-5.29 GU All.): un numero di «Liberia Stampa» (Quotidiano del Partito Socialista Ticinese) del 7 novembre 1981; «La Repubblica» del 21 gennaio 1982, dal quale Bufalino ritaglia l'articolo di P. Guzzanti, *Il dottore dell'antimagia. C'è uno stregone freudiano che cura gli adulti bambini*; e due speciali sul Canton Ticino estratti dal «Corriere della Sera» del 1 aprile 1982, scritti da G. Licata, *Ticino, dove si trema quando il franco sale e Quando il sud, per gli stranieri, finisce ai confini del nostro Paese. Il Ticino difende la sua italianità*.

¹⁸ Bufalino utilizzò, a partire dagli inizi degli anni '80, la macchina Olivetti Lettera 35. Con molta probabilità lo scrittore sostituì la precedente poiché in *Diceria* e *Guazzabuglio* si registra la sola accentazione grave anche laddove quella esatta è l'acuta, e lo stesso nelle lettere dattiloscritte a Marcello Venturoli sino al 1979. In un appunto manoscritto su alcune carte allegate alle stesure di *Diceria dell'autore* inviate all'università di Pavia si legge, infatti: «Acquisto macchina dattilo; acquisto carta ciclostile; carta per battere; carta ciclostile

netta fra la minuta manoscritta e quella dattiloscritta. Verosimilmente la fase redazionale, ivi comprese l'apposizione delle varianti e gli spostamenti di blocchi narrativi, è realizzata quasi interamente a macchina. Una testimonianza significativa del *modus scribendi* di Bufalino è offerta dal dossier genetico di *Argo il cieco* (1984) che si compone di una stesura magmatica di 206 carte sciolte con numerazione discontinua, corrispondenti, appunto, alla primissima stesura interamente dattiloscritta con varianti manoscritte apposte in fase di revisione. Tra le carte è inserita qualche carta manoscritta sebbene in molti casi si tratti di una riscrittura ulteriore di alcuni brani precedentemente depositati nel dattiloscritto. La seconda stesura, invece, si compone di 134 carte, conta quindi oltre settanta carte in meno rispetto alla prima, magmatica, è anch'essa dattiloscritta e reca plurime campagne correttorie; infine, la stesura "in pulito", rilegata in due fascicoli, si compone di complessive 172 carte. Il 25 ottobre 1988 Bufalino scrive una lettera a Maria Corti con la quale accompagna la donazione dei materiali relativi a *Diceria dell'untore*, *Argo il cieco*, *Museo d'ombre* e all'*Uomo invasato*, e in cui descrive il *corpus* delle carte relativo ad *Argo il cieco*: «Riguardo ad *Argo il cieco* i due fascicoli cartonati rappresentano l'ultima redazione prima della stampa. Le altre carte sono materiale di redazione e di scarto»¹⁹. Nella stessa lettera, Bufalino descrive il suo metodo di lavoro:

Chi dovesse un giorno interessarsi di questi guazzabugli sappia che il mio metodo di lavoro è di scrivere a penna e correggere subito finché la pagina, risultando illeggibile, esige una chiarificazione dattiloscritta. Su questa intervengono correzioni ulteriori fino a un'ulteriore illeggibilità e così via²⁰.

Da questa descrizione sembrerebbe confermata l'esistenza di una prima fase manoscritta, come Bufalino dichiarò anche in *In corpore vili*, sebbene gli autografi (superstiti) non la testimonino, essendo questi perlopiù abbozzi e appunti. Raramente si ritrovano tra le carte manoscritte quelle relative alla stesura di un capitolo, o di una parte di esso. A un'attenta lettura della lettera, lo scrittore sembra confermare anche la nostra ipotesi circa la prevalenza della fase dattiloscritta su quella manoscritta: la separazione tra la minuta e la prima stesura, dunque, non è netta, ma fluida. Come abbiamo letto nel brano tratto da *In corpore vili*,

per stampare». Cfr. Pv CRTM, Fondo Bufalino, DU 8, c. 3v. Con molta probabilità Bufalino acquistò la nuova dattilografica alla vigilia del suo esordio di "scrittore pubblico", cioè poco prima della pubblicazione di *Diceria dell'untore*.

¹⁹ La lettera è riportata integralmente da Francesca Caputo in appendice alla monografia a cura di A. Sichera dedicata al romanzo *Argo il cieco*, *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, Ragusa, EdiArgo, 2006, p. 154.

²⁰ *Ibidem*.

Bufalino, nel descrivere il passaggio dalla minuta manoscritta alla prima versione manoscritta, sembra includere tutto il materiale accumulato fino alle bozze di stampa all'interno di un'unica fase scrittoria, senza tracciare confini precisi tra l'una e l'altra.

Durante la fase dattiloscritta lo scrittore definisce una trama ("implicita"), una sorta di canovaccio sul quale torna progressivamente durante il corso della redazione cambiandone lo sviluppo secondo le modifiche che vuole apportare al testo. Non si tratta di uno schema dettagliato, piuttosto di un piano redazionale fluido, una sintesi dell'opera. Nel materiale autografo del secondo romanzo *Argo il cieco* si contano ben otto versioni della trama chiamate «Digest» o «Locandina delle intenzioni», redatte da Bufalino man mano che la scrittura avanzava e che ci consentono di seguire le fasi di lavoro nel loro susseguirsi. La prima, ad esempio, è molto sintetica e ha per protagonista un «malato di nervi» che racconta al medico la sua giovinezza immaginandola felice; proseguendo nell'analisi, tuttavia, egli non è più in grado di distinguere la verità del suo ricordo dalla falsità dell'invenzione e comincia a progettare il suo suicidio. In una variante di aggiunta, Bufalino specifica che il malato di nervi è uno scrittore, caratteristica che il protagonista manterrà sino all'edizione a stampa²¹.

Il «digest» successivo, invece, testimonia la fase appena successiva alla separazione di *Argo il cieco* dal *Guazzabuglio* (opere inizialmente amalgamate), risalente verosimilmente al novembre 1982: al contenuto del primo digest viene aggiunto l'episodio finale, in cui il protagonista, leggendo casualmente un brano dei diari di Hawthorne, capisce che sta correndo un pericolo e abbandona la cura rimandando *sine die* la guarigione²².

Come si ricava da queste prime informazioni, la fase redazionale di *Argo il cieco* fu verosimilmente contraddistinta da fasi discontinue e lontane nel tempo e si intersecò con quella di *Diceria dell'untore* e del *Guazzabuglio*, comportando inevitabili cambiamenti nello sviluppo della trama nonché nella definizione del genere che, probabilmente, in una fase intermedia era quello giallo dell'inedito.

²¹ Pv CRTM, Fondo Bufalino, ACS2, c.76r ms a penna rossa.

²² Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1, c. 264r, ms a penna rossa. Questa carta reca sul margine superiore gli appunti per uno «Spoglio del Guazzabuglio», cui segue questo digest dal titolo «FIAB[A] Locandina». In una carta sciolta appartenente alla stessa cartella di *Argo il cieco*, infatti, si legge l'annotazione manoscritta a penna nera: «Decisione Novembre '82: Dividere Fiaba da Guazzabuglio / Utilizzare per entrambi vecchio Guazzabuglio». Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1, c. 282r.

Man mano che il romanzo prende forma, Bufalino trascrive lo schema dei capitoli, organizza l'intreccio e prefigura l'ambientazione del romanzo. Questo processo è testimoniato nuovamente dal materiale redazionale di *Argo il cieco* che, a differenza degli altri romanzi, tutti ambientati in uno spazio chiuso o geograficamente circoscritto, si svolge in tre luoghi differenti: a Modica bassa, a Modica Sorda e al mare²³. Lo scrittore pianifica i tre luoghi che faranno da sfondo agli avvenimenti: in uno schema del 1983 egli raggruppa i venti capitoli previsti secondo i luoghi in cui saranno ambientati, alcuni dei quali a questa altezza già scritti, secondo il seguente schema:

Cap.	1-8	Modica
	9-13	Sorda - soggiorno mio in villa - Gran ballo - Quadriglie di amori
	14-17	Mare
	18-20	Modica

La struttura del romanzo nella versione definitiva a stampa è diversa da quella abbozzata in questo schema, poiché i capitoli complessivi sono solo diciassette, cui si aggiungono il XVII bis e la poesia finale del XVII ter. Anche l'ambientazione è differente: se si escludono i capitoli intitolati «bis» e ambientati a Roma, i primi otto si svolgono a Modica; i successivi tre al mare (dal IX all'XI); il XII di nuovo Modica; i capitoli XIII-XV a Chiaramonte Gulfi, in occasione del Gran Ballo e, infine, i due capitoli conclusivi a Modica.

Assieme alla topografia Bufalino abbozza il sistema dei personaggi in uno schema piuttosto sintetico:

Bisogna

- 1- Presentare Corrado
- 2- Introdurre le coppie

Corrado <u>Corradina</u>	- ama Serafino Gesualdo
Galfo <u>Venera</u>	- per ripicca e gratitudine
Trubia <u>Cecilia</u>	- per noia, ambigua (ama lettere /contro rozzo Trubia mostacciuto)

Le tre amano il protagonista onde gelosie e ripicchi, poi dopo equivoci alla Feydeau, si ricreano i vecchi amori

²³ Lo schema, peraltro, risponde a una riorganizzazione della struttura del romanzo che, dopo il novembre 1982, viene diviso dal *Guazzabuglio* col quale ebbe evidenti rapporti di contiguità.

L'intreccio si doveva sviluppare intorno alla terna di personaggi maschili e femminili (i nomi indicati dall'autore sono quelli corrispondenti alla prima stesura del romanzo) le cui vicende amorose dovevano concentrarsi intorno alla figura del protagonista ricalcando il modello della commedia degli equivoci di Feydeau. Si tratta, com'è evidente, di indicazioni estremamente sintetiche volte solo a programmare il sistema dei personaggi e il movente che doveva presiedere alla loro azione. In questo caso specifico, fra l'altro, Bufalino è tornato sull'abbozzo preesistente per riorganizzare la struttura del romanzo e pianificare il seguito, sviluppato interamente nel dattiloscritto.

Da questi esempi si deduce che il processo scrittoria bufaliniano non guarda alla conclusione già programmata del romanzo ma, al contrario, la stesura si snoda attraverso brevi sequenze narrative, episodi, descrizioni, che prendono vita proprio negli elenchi redatti durante la prima fase di scrittura. Questo *modus scribendi* è ben visibile anche a un esame attento delle versioni a stampa dei suoi romanzi come, giusto per citare due esempi, *Diceria dell'untore* e *Argo il cieco*, nei quali la struttura poggia su singoli capitoli che possono essere letti anche come racconti autonomi e conclusi, legati tra loro da un sottile filo rosso, ovvero la narrazione del protagonista.

Bufalino, all'atto pratico, dattiloscrive i testi servendosi di bifoli al cui interno inserisce un foglio di carta copiativa in modo da ricavarne contemporaneamente due esemplari, sui quali, successivamente, interviene con correzioni o aggiunte manoscritte. Sull'originale si stratificano le campagne correttorie, la maggior parte delle quali sono immediate: un'attenta analisi delle carte consente di identificare la stratificazione grazie al colore degli inchiostri usati. Generalmente la prima campagna correttoria era condotta con penna blu, la seconda con penna nera, la terza, infine, con la penna rossa. Fa eccezione *Il guazzabuglio*, in cui l'ordine degli inchiostri e delle relative campagne correttore va invertito: la prima campagna correttoria è vergata con penna rossa, la seconda con penna nera, l'ultima, rispondente a un progetto di riscrittura del romanzo, con la penna blu.

La copia, invece, rimane sempre pulita probabilmente per consentire all'autore di fissare i vari momenti redazionali – o anche semplicemente per conservare una copia “di sicurezza” – prima di dislocare singole parole, alcuni brani, sequenze narrative o intere pagine all'interno dello stesso testo o da un testo all'altro. Per rendere possibili le interpolazioni, Bufalino ritaglia meticolosamente dalle carte vari lacerti che applica con nastro adesivo su versioni precedenti o successive in modo tale da ottenere, in alcuni casi, un «palinsesto»

estremamente stratificato. Lo stesso scrittore ammette, nella lettera a Maria Corti già citata, che:

Quando poi la pagina mi appaia vicina all'optimum, per evitare di copiarla per intero in bella, mi limito ad aggiungere le correzioni sopravvenute mediante striscioline di carta aiutate da colla o scotch, che sostituiscano le espressioni rifiutate. Col comico risultato che talvolta, crescendo via via le correzioni fino a occupare tutta la pagina, ne risulti un palinsesto totale, fatto di collage senza numero. I quali tuttavia nascondono la stesura precedente. Per ritrovare la quale, nell'improbabile ipotesi che i miei testi meritino una filologia così indiscreta, occorrerebbe rimuovere delicatamente le giunte... deliri da invasati "variantologi", che non mi illudo di meritare²⁴.

In questa fase del processo compositivo Bufalino attua una vera e propria operazione ingegneristica perché tutto il suo lavoro si concentra sulla struttura e, se necessario, sullo spostamento delle sequenze narrative al fine di rendere il testo confacente al risultato che intende ottenere. Bufalino avanza nella scrittura procedendo per accumulo, cioè condensa in una singola opera tutto il materiale redazionale composto in parallelo (epigrafi, mappe topografiche, note di lavoro) dando vita a un corposo peritesto, e poi procede per smembramento, sottraendo o dislocando tali materiali in altre opere, oppure li destina al paratesto in modo da offrire al lettore alcune chiavi interpretative dell'opera o notizie sulla genesi.

L'esempio più significativo è costituito da *Diceria dell'untore*: durante la lunga gestazione dell'opera, Bufalino decise di porre in apertura di ciascun capitolo una citazione e delle poesie giovanili, poi pubblicate in *Amaro miele*; l'appendice, invece, avrebbe dovuto accogliere degli elementi metanarrativi, come le cartelle cliniche e le lapidi dei personaggi ricoverati nel sanatorio, lo schema della partita a scacchi fra il protagonista e il medico della Rocca, il dossier relativo al passato di ex-collaborazionista del personaggio di Marta. Il romanzo, inoltre, avrebbe dovuto essere racchiuso in una cornice costituita dal diario del protagonista, verosimilmente intitolato «Diario alla Rocca» che, in occasione di un nuovo ricovero, ripercorreva l'episodio giovanile del ricovero nel sanatorio. Questa, inizialmente, doveva essere la struttura «multipla» dell'opera; tuttavia, nella *princeps* non è stato accolto nessuno degli inserti pensati ed elaborati in un primo tempo. Se le poesie furono espunte (con molta probabilità) per volere dell'editore, lo smembramento del progetto originario è stato operato in fase di revisione dallo scrittore. I materiali "superstiti" furono riorganizzati

²⁴ Cfr. *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, cit., pp. 154-155.

e pubblicati, a eccezione del «Diario alla Rocca», il racconto-cornice tuttora inedito, con funzione paratestuale nell'edizione non venale con il titolo *Istruzioni per l'uso*, distribuita a pochi amici all'uscita del romanzo, poi integralmente nell'edizione per il Club degli Editori del 1982. La cornice, asse portante dell'intero romanzo, non era stata pianificata prima, ma durante la redazione: sul *verso* della c. 3 della stesura intermedia classificata D ritroviamo manoscritta la minuta dell'*incipit* del «Diario»: «Alt, sto sbagliando tutto»²⁵; e nella stesura immediatamente seguente E, si legge una nota che rimanda allo stesso brano abbozzato in D: «Intercalare altro brano? Alt, sto sbagliando tutto (?)»²⁶. Questo dato non conferma soltanto la natura «progressiva» della scrittura di Bufalino, ma anche quali fossero le modalità compositive: dopo l'iniziale «accumulo», l'autore procede per sottrazione, operazione, questa, che agisce sull'intera struttura dell'opera, non sul singolo segmento narrativo, e concorre al raggiungimento di una virtuosa stabilità della sua architettura.

Al fine di pianificare e progettare gli sviluppi futuri dell'opera, lo scrittore compone degli schemi di lavoro sui quali trascrive le riflessioni sopravvenute nel corso della redazione e i conseguenti cambiamenti da apportare al testo. Un esempio di questo modo di procedere proviene dalla «Nota di lavoro» redatta al termine della prima stesura del *Guazzabuglio* (che sia successiva alla redazione del romanzo lo confermano gli appunti relativi ai numeri di pagina, 19, 48 e 116 delle 126 carte complessive), nella quale Bufalino, oltre a tracciare un bilancio complessivo del romanzo, ne individua i punti perfezionabili e, soprattutto, annota gli intenti iniziali: «Una scommessa impossibile: la miscela calligrafia con disperazione. // Sapessi conferire a tante fatuità un senso solenne, la gravità del nulla»²⁷.

Come nel caso del «Diario alla Rocca», scritto per *Diceria*, alcune carte vengono espunte dalla redazione del romanzo perché ritenute inservibili, raggruppate ed etichettate come «corsivi sfruttabili», talvolta solo come «corsivi», ovvero scritture riutilizzabili in altri contesti, mobili appunto. Questa dicitura, talvolta fraintesa da coloro che si sono occupati dell'archivio letterario di Bufalino, intendendola come un appunto relativo alla tipologia di carattere da utilizzare, cioè l'italico, è in realtà un indizio preziosissimo per la comprensione degli spostamenti da un testo all'altro perché, se da un lato consente di capire cosa l'opera comprendesse in corrispondenza di un determinato stadio compositivo, dall'altro ci permette

²⁵ Il brano si trova manoscritto in Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*. Stesura D, c. 3v.

²⁶ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*. Stesura E, c. 3r.

²⁷ La «Nota di lavoro» è acclusa alla lettera spedita a Venturoli il 20 maggio 1979 unitamente alle due stesure di *Diceria dell'untore* e del *Guazzabuglio* e conservata in Fiesole FPC, AV.

di isolarne i singoli prestiti, i «corsivi» appunto, e di ricostruirne tutti i passaggi sino al testo definitivo.

Questo procedimento si traduce, a livello macroscopico, con lo spostamento e il riuso di interi blocchi narrativi. È proprio la sua scrittura a mosaico, che si sviluppa intorno a singoli episodi autonomi gli uni dagli altri, a consentire all'autore i travasi dei singoli brani da un contesto all'altro. La struttura multipla, costituita da una cornice rigida entro cui si inseriscono le vicende narrate, è funzionale alla tenuta dei singoli frammenti e ne garantisce l'equilibrio e l'omogeneità. Per quanto concerne il processo scrittoriale, questo metodo consente all'autore di modificare le singole parti, o episodi, senza intaccare il nucleo originario dell'opera²⁸.

Il «Diario alla Rocca», una volta privato della sua funzione originaria di cornice entro cui inserire l'esperienza del protagonista nel sanatorio di Palermo, diventerà, ampliato e riadattato, il diario di Serafino, ovvero la cornice di un altro romanzo, il *Guazzabuglio*, che Bufalino immagina scritto dal suo protagonista durante il ricovero in una clinica psichiatrica. Solo nel 1984 troverà definitiva collocazione nel secondo romanzo, *Argo il cieco*, sotto forma di «capitoli bis», ovvero di inserti metanarrativi composti dal protagonista Gesualdo (ma in un primo tempo chiamato anch'egli Serafino) nella stanza d'albergo romana dove ricostruisce le sue memorie di gioventù. I «capitoli bis» sono quindi una sorta di «controcanto», per usare un termine caro allo scrittore, al racconto del protagonista. In tutti e tre i romanzi, pertanto, la funzione della cornice è centrale poiché assicura la compattezza della narrazione e “moltiplica” la struttura dell'opera: due sono i racconti, due i tempi, due i luoghi in cui si svolge la narrazione. I cambiamenti che l'integrazione dei «capitoli bis», o diario che dir si voglia, impongono all'opera sono, a livello macroscopico tre: innanzi tutto essi, avendo la funzione di cornice, racchiudono i singoli capitoli e li raccordano l'uno all'altro; in secondo luogo, duplicano il tempo narrativo fra il presente del diario e il passato della narrazione; infine, creano uno spazio ideale di dialogo fra il protagonista e il personaggio del medico-lettore. Nel caso di Bufalino, dunque, si può parlare

²⁸ La particolare importanza che per Bufalino assume la strutturazione dell'opera è testimoniata anche dai consigli elargiti a Venturoli dopo la lettura del *Libro di Giona*, quando nota: «Alla fine del libro, tuttavia, l'impressione di un disagio strutturale: come se mancasse un'ultima spruzzata di cemento a saldare il tutto e a farne una macchina rigorosa. Ma, torno a dirti, il mio è un giudizio epidermico e nasce dalla lettura di uno che dorme tre ore la notte. Fanne quindi il minimo conto che devi e abbiti un forte abbraccio» Fiesole FPC, AV lettera ms r/v penna nera datata 5 giugno 1981.

effettivamente dell'ideazione e composizione dell'opera come di un'operazione ingegneristica. Lo stesso autore ebbe a dichiarare, in una lunga e interessante intervista, che scrivere è, per lui, «un'operazione soprattutto di calcolo, di ingegneria», poiché l'opera viene realizzata «attraverso una fusione di elementi di ordine razionale e ingegneresco con altri di ordine emotivo»²⁹. La struttura e la costruzione sintattica rispondono a un calcolo matematico (lo studio dei teoremi di Nerst per il *Guazzabuglio* ne è la massima rappresentazione), mentre i significanti e i contenuti complessivi soggiacenti all'atto stesso della scrittura, all'«ordine emotivo».

Da questa descrizione del *modus scribendi* si deduce che Bufalino non attendeva alla scrittura abbozzando precedentemente una trama o uno schema bensì lavorava per brevi sequenze narrative o episodi, poi mescolati e disposti all'interno di un mosaico ideale nel quale, però, ciascun tassello conserva la propria autonomia. Questo procedimento, una vera e propria *ars combinatoria*, gli consentiva così di riprendere brevi segmenti narrativi per rielaborarli, ricollocarli, interpolarli in altri contesti narrativi. E proprio questa tecnica compositiva a mosaico, produsse opere distanti tra loro per genere, ma legate da un fitto sistema di vasi comunicanti. Lo scrittore descrive questo procedimento nel già citato contributo *In corpore vili*, in cui parla dell'inclusione di elementi “estranei” nel tessuto narrativo, nonché dello spostamento e del riuso di sequenze narrative provenienti dal *Guazzabuglio* confluite nel romanzo di genere “pseudo-autobiografico” *Argo il cieco*; mentre la materia gli servì, nel suo complesso, per la redazione del giallo *Qui pro quo*:

Conta più, forse, denunciare l'immissione di elementi all'altro all'interno dell'opera: criptocitazioni, ironie invisibili, riciclaggi di pagine mie scritte per altri contesti, [fra cui] parecchi frammenti d'un romanzo sperimentale rifiutato (tentativo di giallo demenziale e incunabolo primo di *Qui pro quo*) son confluiti, con gli opportuni aggiustamenti, in *Argo il cieco*... [...] Come dire che da una opera all'altra corre il filo di solidale consanguineità e che tutte insieme cospirano a comporre una *lanx satura* servita in tavola da un cuoco menzognero e travesti³⁰.

Attraverso la metafora della *lanx satura*, Bufalino definisce la sua opera come una mescolanza di generi diversi ottenuta mediante un procedimento combinatorio, l'*ars combinatoria* di cui si è detto, che giustifica, altresì, la parentela tra i testi bufaliniani.

²⁹ L'intervista è una testimonianza imprescindibile per chiunque voglia indagare più da vicino il meccanismo scrittoriale bufaliniano. Cfr. G. Marrone, *Gesualdo Bufalino: la retorica e la pietà*, cit., pp. 9-15.

³⁰ G. Bufalino, *In corpore vili*, cit., p. 1364.

Talvolta l'interpolazione non riguardava soltanto una breve sequenza, bensì interi capitoli i quali mantengono la propria autonomia rispetto al testo che li accoglie. Basti pensare, per citare un esempio, al X capitolo di *Diceria dell'untore* dedicato a Sebastiano, un personaggio tutt'altro che secondario, poiché l'autore ne racconta l'intera parabola vissuta nel sanatorio sino alla sua morte volontaria. Il capitolo è stato aggiunto nella stesura classificata E, prossima a quella definitiva, senza che questa interpolazione provocasse sconvolgimenti nell'impianto originario del libro. Un altro capitolo, l'undicesimo, si somma ai sedici già esistenti solo nella settima stesura G³¹.

La creatività bufaliniana si manifesta in tutte le sue potenzialità proprio nella fase di revisione poiché, essendo la sua opera sempre in divenire, essa coincide molto spesso con una vera e propria fase di ri-scrittura. Sebbene Bufalino facesse spesso rilegare l'originale e tenesse sciolta (e spesso in pulito) la copia ottenuta mediante carta copiativa, non lasciava mai la prima intonsa, tutt'altro. Come abbiamo visto, in essa potevano migrare lacerti provenienti da scritture precedenti o poteva accogliere, sia sul *verso* che sul *recto*, correzioni e varianti. Generalmente alla prima carta erano destinati l'elenco e le prove dei vari titoli, nonché la cosiddetta «Pandetta», o «Digest» definitivi, cioè un riassunto dell'opera, applicato con il nastro adesivo. Per *Diceria* i titoli si ricavano da un foglio sciolto dattiloscritto, intitolato appunto «Ipotesi di titoli», redatto probabilmente a posteriori con l'intento di riorganizzare il materiale accumulato durante la gestazione e la stesura del romanzo³². In *Argo il cieco*, invece, i titoli sono elencati sulla prima carta dell'esemplare rilegato, una stesura pressoché definitiva, su cui figura dattiloscritto il nome dell'autore e il primo titolo pensato per il romanzo, *Fiaba nera*, cui segue l'elenco redatto a penna nera contenente venti prove per il titolo e ventiquattro per il sottotitolo³³.

³¹ Questo capitolo non figura nella stesura posseduta da Venturoli, copia fotostatica di G ma senza le varianti manoscritte apposte successivamente; pertanto, è stato aggiunto prima della stampa giacché è allegato alla stesura G in carte sciolte.

³² Pv CRTM, Fondo Bufalino, DU4, c. 10 all: «Annale del malanno; I fuochi neri; Il labbro gonfio; Elogos in baroco; Io, Marta e altre lacrime; Aegri ephemeris; Le vanitose agonie; Falsa testimonianza; L'obolo falso; Pas de deux; Diceria del monatto; Diceria dell'untore».

³³ Pv CRTM, Fondo Bufalino AC2, c. 2r.: «La brace e il vento ovvero La memoria disubbidiente, il ricordo disubbidiente; i castighi della memoria; i traballi; le sventure; i dispiaceri; Argo il cieco ovvero: Le sventure della memoria; I sogni; Opera; Operetta dei pupi; Operetta ovvero i sogni della memoria; ovvero le maschere delle memoria; corruzioni; invenzioni; bugie; finzioni; le disgrazie; le miserie; l'inutile medicina; Il cielo cieco; ovvero la memoria della notte; le disgrazie della memoria. Tutto cassato, sotto trascrive: La mala fiaba; La fiaba buffa; La fiaba nera ovvero Le disgrazie della memoria; La brace fredda ovvero L'inutile medicina; Il cielo cieco ovvero Le disgrazie della memoria; Il cielo cieco ovvero la memoria disubbidiente; La fiaba baruffa;

Sul piatto di copertina o sulle ultime carte, invece, sovente Bufalino trascrive tutte le occorrenze di una singola parola accompagnate dal numero di pagina e, nel caso in cui questo procedimento metta in evidenza una ripetizione, soprascrive una variante che, in effetti, viene poi accolta nella stesura successiva. Allo stesso supporto è destinato l'elenco delle citazioni esplicite o implicite presenti nel testo, accompagnato dal relativo numero di pagina che Bufalino contrassegna nel margine destro del testo con una "X". L'esame del materiale autografo di *Argo il cieco* lo dimostra chiaramente: la stesura pressoché definitiva presenta lo "spoglio" delle citazioni, tutte contrassegnate dal simbolo "X" sul margine destro, solo nel primo capitolo, ad esempio, se ne contano ben nove³⁴. Nella fase di revisione, inoltre, lo scrittore rileva tutte le porzioni di testo, o i brani, che rievocano le frasi già usate in altre opere. Un esempio proficuo può essere tratto, nuovamente, dal materiale redazionale di *Argo il cieco*: nelle due stesure, la prima e la seconda stesura dattiloscritta, si contano ben nove appunti, depositati sul margine destro o sinistro delle carte, in cui lo scrittore rimanda a *Diceria dell'untore*. Si tratta, perlopiù, di passi già utilizzati nei dialoghi del primo romanzo e che Bufalino individua puntualmente nel secondo. Questi riferimenti a *Diceria dell'untore* sembrano confermare l'ipotesi, sin qui sostenuta, che la redazione (parziale) del secondo romanzo sarebbe avvenuta in concomitanza con la revisione di *Diceria* e con la stesura del *Guazzabuglio*, quindi durante gli anni settanta, e che il legame intercorso tra le tre opere non si limitava al riuso del «Diario alla Rocca» per la composizione degli inserti metanarrativi presenti in *Argo il cieco* (i «capitoli bis») e nell'inedito, ma si estendeva anche alla narrazione vera e propria, sebbene nella misura di frasi brevi, motti, citazioni³⁵. Un altro esempio del rilevamento sistematico dei segmenti già usati in altre opere è presente nel materiale redazionale di *Tommaso e il fotografo cieco* (1996) in cui si contano tre riferimenti ad *Argo il cieco* e una serie di rinvii, accompagnati dal numero di pagina, all'inedito *Guazzabuglio* che, come abbiamo già accennato, è l'avantesto di *Tommaso*. In questi casi, tuttavia, alcune annotazioni che si riferiscono ad *Argo il cieco* sono seguite dal punto interrogativo: verosimilmente Bufalino non ricordava esattamente se la citazione provenisse

Fiaba; Operetta; Rondò; Falsa testimonianza; La poca vita o (anche) Le allegrie della memoria; Il fuoco breve ovvero Allegrie e miserie; Le fiabe della memoria; Gli scacchi; Le bugie / I sogni».

³⁴ Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC2, cc. 4-11. Le citazioni sono sia letterarie che extraletterarie e vanno da «Lina Cavalieri e la bella Otero», esplicito riferimento alle famose cantanti liriche; alla citazione implicita di *Aden Arabia* (1931) di Paul Nizan: «Ora io non permetterò a nessun sapientone di Francia di venirmi a dire che non si è felici a vent'anni»; alle espressioni dialettali come «*u ciarmavermi*», che in siciliano significa, come spiega l'autore stesso nel testo, «venditore di alghe marine».

³⁵ L'esame puntuale delle annotazioni che rinviano a *Diceria dell'untore* sarà oggetto del settimo capitolo dedicato ad *Argo il cieco*.

dal *Guazzabuglio* o da *Argo il cieco*; altro indizio inequivocabile, questo, della gestazione e composizione dei due romanzi avvenuta in parallelo.

La fase di revisione si conclude con un «programma di revisione», ovvero un calendario utile per il “confezionamento” dell’opera, come si legge dal testimone classificato B di *Diceria dell’untore*: «Finire copiatura entro 5 agosto // Rilettura 5-20 agosto con a) doppioni, incongruenze // b) inserzioni lessicali // 20-30 agosto: Appendice e revisione finale // Settembre per copiatura +»³⁶. Il controllo che l’autore esercita sul testo è capillare e minuzioso, al punto che in alcuni casi egli torna sulle stesure precedenti per verificare nuovamente l’uso di alcuni termini e le correzioni successivamente intervenute. Bufalino rileva la «costruzione ingegneristica» della poesia di Toulet, ottenuta attraverso l’armonico accostamento delle parole e il concatenarsi dei versi, e lo stesso può dirsi della costruzione sintattica del periodo bufaliniano, ottenuta attraverso continui aggiustamenti, spostamenti, cancellature e riscritture di una o più parti della frase. Il computo e l’elenco delle occorrenze dei lemmi della fase di revisione, fa emergere un andamento circolare dell’elaborazione poiché, a tutti gli effetti, l’ultimo passaggio consiste nella limatura delle singole parole, da cui, come abbiamo visto, Bufalino partiva per ideare il suo romanzo. Sono dunque gli elenchi di parole a segnare anche il termine della fase scrittoria. Nella stessa intervista in cui paragona la sua scrittura a un’operazione ingegneristica, Bufalino precisa, ricorrendo alla stessa area semantica, che la sua officina è «un complesso di operazioni preliminari e successive di lima, di carpenteria, di lavoro fisico sulla parola, sui personaggi»³⁷.

Una volta superata una stesura, una volta ritenuta cioè inservibile, i suoi fogli potevano divenire il supporto fisico per un’altra opera. Bufalino non riciclava soltanto i singoli fogli, usandone il *verso* ancora pulito, ma riutilizzava l’intera stesura rilegata che, capovolta, riportava il nuovo titolo sul *verso* dell’ultima carta (che diventava, pertanto, il *recto* della prima) ed era, così, pronta ad accogliere fra le sue pagine i ritagli appartenuti ad un altro romanzo. Faremo qui solo un esempio: i ritagli espunti dalla stesura non rilegata dell’inedito *Il guazzabuglio*, di cui ci occuperemo ampiamente, in quanto «corsivi sfruttabili», vennero incollati sulle pagine della stesura recante la traduzione delle *Controrime* di Toulet. Ad una collazione con l’altro testimone esistente delle *Controrime*, infatti, la stesura riutilizzata per

³⁶ Pv CRTM, Fondo Bufalino, DU2, c. 104v. Il segno + riportato in chiusura è spesso utilizzato per indicare l’effettiva realizzazione di quanto programmato.

³⁷ *Gesualdo Bufalino: la retorica e la pietà*, cit., p. 10.

accogliere i lacerti del *Guazzabuglio* appare antecedente e, dunque, nell'ottica di Bufalino, superata, quindi inservibile e riciclabile.

Il riuso del *verso* di singole carte sciolte, però, rende ancora più complesso situare cronologicamente un testo poiché i tempi di elaborazione del *recto* e quelli di un'altra opera testimoniata sul *verso* della carta possono differire. È il caso, ad esempio, delle poesie di *Amaro miele*, pubblicate nel 1982, ma inizialmente composte per essere alternate ai capitoli di *Diceria dell'untore*. Il *verso* di queste carte è stato riutilizzato per una primitiva redazione del secondo romanzo di Bufalino, *Argo il cieco*, e sono riconoscibili da tre caratteristiche principali: la numerazione progressiva sul *recto* delle carte, che differisce da quella delle stesure dattiloscritte di *Amaro miele* approntate per la stampa; il formato dei fogli, un po' più grande di un normale A4 (misurano 33 × 21,9 cm); infine il colore, poiché tutte queste carte sono visibilmente ingiallite dal tempo. Non è detto, però, che il momento della redazione delle poesie coincida con quello del riuso del loro *verso*, ovvero con l'elaborazione di *Argo il cieco*. Eppure, se paragonate a quelle su cui dattiloscrive il racconto *Dossier Lo Cicero* – inizialmente pensato come cornice al *Guazzabuglio*, ulteriore «multiplo» affidato al medico che presentava ai colleghi «medici dell'anima», il giallo scritto da Serafino Lo Cicero – le caratteristiche esterne di queste carte consentono di attestarne la redazione agli anni settanta, poiché sono le stesse su cui Bufalino verga gli appunti redazionali del *Guazzabuglio* e la scrittura del primo nucleo di *Argo il cieco*.

IV.3 Fase pre-editoriale

Abbiamo detto che lo scrittore considera la sua opera sempre *in fieri*, un *opus infinitum* la cui fine è determinata solo dalla morte dell'autore. Questa poetica, espressa da Bufalino in più occasioni, trova un riscontro tangibile nell'esame dei manoscritti sottoposti a continui cambiamenti: la tessitura a mosaico delle sue opere, infatti, agevolava le operazioni di scomposizione e ricomposizione delle singole parti costitutive dell'opera in qualsiasi fase redazionale, persino in quella pre-editoriale. Dalle testimonianze offerte dal carteggio con Mario Andreose ed Elisabetta Sgarbi³⁸ – all'epoca, quando Bufalino passa a Bompiani da

³⁸ Il carteggio con Andreose Sgarbi dal 1986 al 1996, anno della morte di Bufalino, è conservato a Milano presso l'Archivio della Casa Editrice Bompiani (d'ora innanzi FCS ACEB) proprietà della Fondazione Corriere della Sera. Ringrazio la dott.ssa Francesca Tramma per il prezioso supporto alle mie ricerche. Mario Andreose

Sellerio, nel 1986, rispettivamente direttore editoriale ed editor presso Bompiani – si evince che Bufalino, infatti, non solo consegna loro le stesure ancora provvisorie, con i lacerti incollati con il nastro adesivo e gli interventi manoscritti, senza trascrivere il testo in pulito, ma interviene più volte, come vedremo con esempi specifici, sull'impianto strutturale dei testi sebbene già approdati in casa editrice.

Dalla lettera inviata ad Andreose che accompagnava la stesura del romanzo *Le menzogne della notte* (1988), si evince quali fossero le caratteristiche esterne del dattiloscritto inviato prima della stampa:

Caro Andreose, eccole il dattiloscritto del mio romanzo. Leggibile, credo, benché, secondo il mio solito, ridotto peggio di un palinsesto dalle mille giunte e correzioni con scotch. Ribatterlo a macchina sarebbe stata troppa fatica [...] Comunque, ripeto, la lettura è possibile se non agevole al massimo³⁹.

Un aspetto estremamente interessante è l'attenzione riservata da Bufalino ai paratesti. Com'è noto, i suoi libri sono sempre accompagnati da accuratissimi e nutriti apparati paratestuali che l'autore redige di suo pugno: dalla quarta di copertina (trama e nota biografica), alle note, all'individuazione delle citazioni o delle criptocitazioni volte in qualche caso a orientare il lettore, altre volte a depistarne l'interpretazione. Come egli stesso affermò, infatti, «[a]l cosiddetto paratesto attribuisco valore totale di testo. Sicché titolo, dediche, epigrafi, note, risvolti, pre e postfazioni, in quanto carne dell'opera stessa, ne spiegano o integrano o modificano il senso, quando non servano, artatamente a depistare il lettore»⁴⁰.

La funzione del paratesto è duplice poiché, se da un lato, come si è appena visto, assolve la funzione di accompagnare il cammino interpretativo del lettore, dall'altro risponde all'esigenza di accogliere i materiali composti in parallelo all'opera ma considerati da Bufalino «di scarto», divenuti inservibili perché non riutilizzabili in altri testi (a differenza, ad esempio del «Diario alla Rocca» che, espunto dalla stesura G di *Diceria dell'untore* diventerà l'avantesto del *Guazzabuglio*).

e Gesualdo Bufalino erano legati da una profonda amicizia e stima, come Andreose stesso mi ha raccontato durante una lunga conversazione, nonché da una forte intesa, come dimostra anche il carteggio intercorso tra i due per pianificare la pubblicazione di *Qui pro quo* con lo pseudonimo della narratrice del romanzo, Agata Sotheby. Andreose ricorda lo scrittore in due capitoli di *Uomini e libri*, Milano, Bompiani, 2015. Ringrazio sentitamente Mario Andreose per la squisita gentilezza e per la generosa disponibilità nei miei confronti.

³⁹ FCS 570ACEB, 1.1.5 Bufalino Gesualdo. Lettera dt con datazione e firma autografe, Comiso, 1-12-1987.

⁴⁰ *In corpore vili*, cit., p. 1365.

La particolare attenzione riservata alle “soglie” non è una consuetudine acquisita da Bufalino dopo la notorietà, finalizzata alla promozione editoriale del libro, bensì si riscontra anche negli avantesti di tutte le opere composte prima del 1981. Basti pensare nuovamente al primo romanzo, *Diceria dell'untore*, la cui appendice, intitolata *Giunte e allegati*, raccoglie tutti i materiali che erano stati inizialmente pensati per essere dislocati nel testo, ma che furono espunti in un secondo tempo, anche se non definitivamente poiché Bufalino li colloca in appendice alla settima stesura classificata G.

Dall'analisi degli “scartafacci”, emerge come il paratesto accolga il materiale endogenetico, cioè il materiale documentario che testimonia le fasi di lavoro come i brogliacci e le notazioni⁴¹, accumulato durante la scrittura: negli «Appunti di lavoro» di *Diceria dell'untore* inviati a Venturoli si leggono i punti chiave dell'opera, quelli che saranno pubblicati nelle *Istruzioni per l'uso*⁴²:

Composizione: l'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Poi smisi, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti.

[...] Il tema di fondo sia questo: L'idea della morte come corruzione d'un'innocenza, seconda e più misteriosa pubertà; la malattia come stigma-stemma, itinerarium necis che ambisce a farsi vanitosamente itinerarium crucis; la guarigione come degradazione, sospensione a divinis (e tuttavia umanamente sperata, con conseguenti malefedi di comportamento); il sanatorio come campo di sterminio, ma anche isola, foderò, castello d'Atlante; una malintenzionata fornicazione col divino; tutt'intorno la latitanza, o comunque una indecisione o inerzia della storia, anche se un film di ferocie e feste temporali s'intravede sfilare per incidente dietro le spalle dei protagonisti. In quanto alla vicenda, addirittura d'amore, vi dominano vanità, tremore e teatro. Teatro, soprattutto, essendo comune ai due eroi, pur nel repentaglio che li sovrasta, una vocazione irresistibile all'assolo cantabile⁴³.

A ben vedere, negli «Appunti di lavoro» confluiscono a loro volta alcuni segmenti metanarrativi provenienti dal «Diario alla Rocca»:

19 ottobre, mercoledì

Seconda dichiarazione d'intenti: il libro sia il racconto di un'educazione a morire. Itinerarium necis che ambisce a farsi itinerarium crucis. La tisi meno stigma che stemma. La

⁴¹ Cfr. P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, cit., pp. 84-92; tr. it, pp. 85-93.

⁴² Fiesole FPC, AV, allegato alla lettera del 20 maggio 1979.

⁴³ La lettera è datata Comiso, 20 maggio 1979 e conservata in Fiesole FPC, AV. Bufalino allude alla vanità dell'«itinerarium crucis» patito dal protagonista; a tal riguardo è utile sottolineare che nelle prime redazioni del romanzo (stesura A e B) il titolo completo era *Diceria dell'untore ovvero le vanitose agonie*.

guarigione patita come sospensione e divinis, spretazione. Il sanatorio: campo di sterminio, ma anche ruota dei trovatelli, isola Di Robinson, vascello dell'olandese. Fra le righe un vizioso corteggiamento di Dio⁴⁴.

Ritroviamo entrambe le descrizioni con funzione paratesuale di commento all'opera nelle *Istruzioni per l'uso*:

Tempi di stesura: l'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Smisi quasi subito, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti. Da allora una revisione ininterrotta fino alla pubblicazione (1981)⁴⁵.

Quanto al «tema di fondo», Bufalino smembra il brano contenuto negli «Appunti di lavoro» e lo riorganizza secondo un criterio tematico nella sezione delle *Istruzioni per l'uso* intitolata *Guida-Indice dei temi*, indicando per ciascun tema il numero di pagina relativo:

Tema della morte come corruzione di un'innocenza, e seconda, più misteriosa pubertà, iniziazione quasi amorosa

Tema dell'olocausto: la malattia come stigma-stemma, *itinerarium necis* che ambisce a farsi vanitosamente *itinerarium crucis*, vanitosa imitazione di Cristo. Così la malattia sfiora i confini oscuri del sacro

Tema della guarigione come infrazione, tradimento di un patto mafioso fra moribondi, sospensione *a divinis*, degradazione (e tuttavia umanamente sperata come con susseguenti malefedi di comportamento)

Tema dell'occultamento: il sanatorio non solo campo di sterminio, ma anche isola, fodero, castello d'Atlante; la morte come tana prudente

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)⁴⁶.

La migrazione degli inserti metanarrativi del «Diario alla Rocca» negli «Appunti di lavoro» e la loro successiva inclusione nel paratesto del romanzo conferma non solo che gli elementi posti a corollario del testo scaturivano dalla «carne dell'opera stessa», ma mostra altresì la funzione, indispensabile, di supporto al testo che Bufalino attribuiva loro, poiché essi scaturivano dalle riflessioni critiche da lui maturate in fase di redazione (poi trascritte negli «Appunti»), contenevano cioè gli indizi rivelatori dell'originario progetto del

⁴⁴ Comiso FB, FSGB (01), c. 142r nda, 4 ndc.

⁴⁵ *Istruzioni per l'uso*, p. 1299.

⁴⁶ Ivi, pp. 1297-1298.

romanzo⁴⁷. Se si eccettua *Diceria dell'untore*, il cui risvolto di copertina si deve a Leonardo Sciascia, a partire da *Argo il cieco* (1984) Bufalino compose i risvolti di tutte le sue opere sino all'ultimo romanzo *Tommaso e il fotografo cieco* (1996). L'articolazione del risvolto di copertina, ovvero la suddivisione in sezioni specifiche quali genere, trama, personaggi, strutture, lingua, ricalca infatti quelle degli «Appunti di lavoro».

Alla sua cura si devono anche le informazioni biografiche, presenti nei materiali genetici a partire dal secondo romanzo in poi, come si intuisce anche dall'appunto manoscritto vergato sulla stesura intermedia di *Argo il cieco* col titolo *Risvolto*:

G. B. è nato e vive a C., in Sicilia. Scrittore segreto e geloso di sé, è pervenuto tardi alla notorietà con la *Diceria dell'untore* (1981) che gli valse il Premio Campiello. Altre opere: *Comiso ieri* (Sellerio 1980), *Museo d'ombre* (Sellerio 198), *Dizionario () L'amaro miele* (poesie Einaudi). Ha tradotto molto (Giraudoux, Mme De Lafayette, Renan, Terenzio, Toulet, Baudelaire). Collabora ai più importanti giornali italiani⁴⁸.

⁴⁷ È interessante notare che le riflessioni affidate agli «Appunti di lavoro» si ritrovano anche nella lettera che Bufalino spedisce a Romanò nel 1976 unitamente alla stesura di *Diceria dell'untore*: «questi erano i pensieri che, mentre scrivevo, mi giravano alla rinfusa per la mente: l'idea della morte come corruzione di un'innocenza, e seconda, più misteriosa pubertà; la malattia come stigma-stemma, itinerarium necis che ambisce a farsi vanitosamente itinerarium crucis; la guarigione come sospensione a divinis, e tuttavia umanamente sperata (con conseguenti malefedi di comportamento); il sanatorio come campo di sterminio, ma anche isola, foderò, catacomba, castello d'Atlante; un ambiguo rapporto col divino; tutt'intorno una latitanza o, comunque, una indecisione e maschera della storia (anche se un film di ferocie, feste e tristezze temporali sfilava per incidente dietro le spalle dei personaggi). Infine vi è una vicenda, addirittura d'amore, in cui dominano vanità, tremore e teatro. Teatro, soprattutto, essendo comune ai protagonisti, pur nel repentaglio crudele che li sovrasta, una vocazione invincibile all'assolo cantabile. Quindi m'è venuta naturale una scrittura febbricitante, tenera e pomposa, non esente da viziose e manieristiche rugie. Tant'è. Il parossismo e il falsetto, non so rassegnarmi a emendarmene, quando così pietosamente aderiscono al mio stesso sentimento lirico-tragico della vita, e a una pena che più vera non potrebbe essere. Forse per questo ad ogni capitolo ho fatto seguire dei versi (quasi coretto o controcanto dietro le quinte), nati da occasioni omologhe a quelle che la prosa registra (del resto l'intenzione originaria era di comporre una Vita Nova ipertesa e funebre)» (cfr. *Carteggio di gioventù*, cit., pp. 205-206).

⁴⁸ Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC2, c. 2v. È interessante notare che Bufalino sbaglia la data di *Comiso ieri*, poiché l'opera è stata pubblicata nel 1978, e non specifica l'anno delle restanti opere. Si può ipotizzare che, essendo i testi in via di pubblicazione a quell'altezza cronologica (usciranno tutti nel 1982), lo scrittore lascia volutamente lo spazio della data in bianco. Le traduzioni escono fra il 1980 e il 1983: nel 1980 Giroudoux e Mme De Lafayette, nel 1981 Renan e Toulet, nel 1982 Baudelaire (con Prandi di Reggio Emilia pubblica i primi *Trentatré Fiori del male*; la traduzione integrale invece con Mondadori nel 1983). La traduzione dei *Due fratelli (Adelphoe)* di Terenzio è stata invece commissionata nel 1982 dall'Istituto del dramma antico per la realizzazione di una rappresentazione teatrale andata in scena nell'estate del 1983 al teatro di Segesta e pubblicata lo stesso anno. Queste indicazioni cronologiche permettono di datare la stesura fra la fine del 1981 (cioè con la premiazione del Campiello avvenuta nel settembre del 1981) e il 1983 (anno in cui pubblica la traduzione de *I due fratelli*). *Argo il cieco*, infatti, uscirà nelle librerie nel novembre del 1984. Trattandosi di una stesura pressoché definitiva rispetto alla *princeps*, questa ipotesi cronologica conferma che l'elaborazione della stesura è precedente al 1983.

Bufalino, inoltre, sceglieva personalmente le immagini per la copertina, come si ricava dai ritagli conservati nei dossier delle opere⁴⁹. Che la scelta delle copertine non fosse una consuetudine acquisita dopo l'esordio è confermato dall'avantesto del *Guazzabuglio* poiché l'autore acclude, nella cartella contenete i materiali redazionali del romanzo, i ritagli delle *Quattro stagioni* di Arcimboldo, verosimilmente destinati al corredo dell'opera. L'immagine raffigurata nei dipinti, com'è noto, è ottenuta dalla sapiente combinazione di molteplici elementi e rimanda esplicitamente al contenuto del romanzo costruito non solo su una struttura multipla, ma anche sulla combinazione di innumerevoli citazioni.

IV.4 Fase editoriale

Della fase editoriale possediamo pochi elementi poiché nei Fondi che raccolgono l'archivio letterario di Bufalino sono assenti le bozze di stampa inviate allo scrittore da Sellerio (fino al 1985) e da Bompiani (dal 1986 in poi)⁵⁰. Il controllo stringente che lo scrittore esercitava sulla fase editoriale, legata alla promozione dei suoi libri, è documentato, tuttavia, da un gruppo di carte appartenenti al romanzo *Le menzogne della notte* (1988), erroneamente inviate al Centro Manoscritti di Pavia anziché all'università di Messina che ne conserva gli autografi⁵¹. Le carte recano la minuta dattiloscritta, con varianti manoscritte, del risvolto di copertina suddiviso in «Argomento, Anacronismi - Anatopismi, Scrittura,

⁴⁹ Per una descrizione dettagliata delle immagini scelte per le copertine dei libri pubblicati con l'editore Bompiani, si rimanda alle accurate *Note ai testi* di Francesca Caputo in *Opere* II, pp. 1389-1478. Per quanto riguarda il romanzo *Qui pro quo* Bufalino intendeva corredare il testo con quindici immagini; Marina Paino, a partire dall'analisi degli "scartafacci" del romanzo, individua accuratamente tutti i nessi fra le proprietà visive delle descrizioni bufaliniane e le immagini inizialmente selezionate precisando che «Il "supporto visivo" sembra dunque essere per l'autore un elemento irrinunciabile del libro, e non in funzione di orpello ornamentale, ma proprio quale componente intrinseca di esso, come del resto conferma la dinamica semantica della narrazione, a ben guardare ruotante di continuo intorno alla sfera della visualità» (cfr. M. Paino, *Bufalino e la detection 'per imago'*, «Arabeschi», n°6, luglio-dicembre 2015, pp. 74-87); rimando inoltre al saggio di Paino dedicato anch'esso a *Qui pro quo*, *Visioni in giallo*, in Id., *La stanza degli specchi*, cit., pp. 91-109.

⁵⁰ Fa eccezione *Il Guerrin Meschino*, di cui la Fondazione custodisce anche le bozze precedenti la stampa con le correzioni autografe dello scrittore (cfr. Comiso FB, MGB IV (I-IV)).

⁵¹ Le carte sono catalogate come allegati a *Diceria dell'untore* (Pv, CRTM, Fondo Bufalino, DU 8) e sono accompagnate da una nota manoscritta dall'autore: «Qui sono contenute 1) le prime 6 pagine di un'antica stesura della *Diceria*, probabilmente fanno parte di una delle stesure già in possesso dell'università di Pavia (dove dovrebbero risultare mancanti). // 2) La stesura del risvolto delle *Menzogne* (da aggiungere a quel manoscritto) // 3) una pagina, relativa alle *Menzogne*, che contiene una ventina di titoli alternativi // 4) 3 poesie di *Amaro miele*». Quanto alle carte di un'antica stesura della *Diceria* si tratta di sei fogli dattiloscritti solo sul *recto* con correzioni a penna nera e rossa: la prima carta, recante l'incipit del romanzo, è successiva alla stesura intermedia completa classificata E, essendo le correzioni di quest'ultima già emendate nella stesura successiva, le restanti sono copia di E.

Soprasensi, Doppi sensi, Debiti» e, in chiusura, figura la voce «Pubblicità - Un romanzo conversazione, che è un melodramma - thrilling, che è anche una favola metafisica»⁵². Lo scrittore suggerisce alla casa editrice la frase di lancio del libro, ma non solo. Segue, nella carta successiva, la «Frase pubblicitaria per i giornali» e, in chiusura, la sintesi del romanzo «per i Librai». Lo scrittore, pertanto, si occupa personalmente di tutta la filiera editoriale, compresa la sintesi del romanzo che doveva figurare sui cartelloni esposti nelle librerie.

Alla biografia lo scrittore aggiunge una nota, anch'essa dattiloscritta, che precisa: «Non per spocchia ma per senile riluttanza a viaggiare, dichiara di non concorrere a premi letterari che richiedano la presenza del vincitore al di sopra del 38° parallelo». La dichiarazione, volutamente ironica, meraviglia ancor di più se si considera che proprio il romanzo *Le menzogne della notte* valse allo scrittore l'ambito Premio Strega nel 1988⁵³.

Nella lettera già citata ad Andreose riguardante *Le menzogne della notte*, Bufalino non si preoccupa tanto della stesura, inviata con giunte e varianti manoscritte, quanto delle tempistiche di pubblicazione («Se il libro le piace, io proporrei la pubblicazione per marzo»⁵⁴) e delle modalità di “confezionamento”: «Ho aggiunto un risvolto d'autore che le chiarirà il senso e l'ambizione dell'opera. Questo risvolto, firmato G. B., vorrei fosse usato com'è, nella sua forma un po' insolita di paragrafi successivi»⁵⁵. Il titolo inizialmente proposto era *Qui pro quo o La morte in maschera*, che, cambiato nel definitivo *Le menzogne della notte*, sarà utilizzato per il romanzo successivo, *Qui pro quo* appunto. Il riuso del titolo è giustificato dallo stesso Bufalino che lo ritiene «Breve, divertente da pronunciare, memorizzabile». Quanto alla copertina, egli acclude delle immagini «in fotocopie varie (Ensor fra gli altri)»⁵⁶.

Bufalino, com'è evidente, si dedicava al confezionamento dell'opera in tutti i suoi dettagli, con la stessa perizia con cui, nella fase di scrittura e correzione, limava le parole. La sua sorveglianza sul testo era attenta e scrupolosa, come si ricava dal carteggio che intrattenne con Mario Andreose ed Elisabetta Sgarbi. In una lettera del 9 ottobre 1986

⁵² Il genere «Melodramma» viene cassato.

⁵³ La nota posta in fondo alla biografia viene corretta in: «Non per superbia ma per sola insofferenza dei viaggi, non desidera concorrere a premi letterari». Pv, CRTM, Fondo Bufalino, DU8 c. 10r. Le due righe che compongono la frase pubblicitaria per il libro recitano: «In una cella di penitenziario risorgimentale, la notte prima dell'esecuzione, cinque condannati si raccontano la propria vita per capire la propria morte». Pv, CRTM, Fondo Bufalino, DU8 c. non numerata.

⁵⁴ FCS, 570 ACEB, 1.1.5 Bufalino Gesualdo; lettera dt solo sul *recto* con data e firma autografe, Comiso, 1-12-1987

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

Bufalino trasmette a Sgarbi le correzioni al suo libro di aforismi *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu* (pubblicato l'anno dopo). La perizia minuziosa con cui lo scrittore seguiva il processo editoriale lo porta, in questo caso, a dei ripensamenti sulla struttura dell'opera. Bufalino elimina intere sezioni di motti e brevi frasi, e le sostituisce con parti nuove: si contano cinquantotto aforismi e un'intera pagina soppressi e rimpiazzati da «sei nuove cartelle (di equivalente durata)». Lo scrittore, malgrado espunga porzioni considerevoli dal testo già composto, si premura di non intaccare la struttura e la coesione dell'opera poiché la sostituzione mantiene inalterata l'estensione del testo. Sebbene non sia possibile ricostruire i cambiamenti in assenza delle bozze preparatorie, l'importanza dell'intervento sostitutivo è deducibile dalla struttura dell'opera che, essendo un lunario, si snoda attraverso le stagioni, a loro volta suddivise nei dodici mesi dell'anno. Il ripensamento probabilmente è il frutto di una revisione dell'intero assetto del libro, strutturale e testuale. La conferma proviene anche da «qualche correzione testuale [...] in un foglietto a parte» che accompagna la lettera, introducendo delle modifiche da apportare anche al testo invece approvato⁵⁷.

La revisione non si limitava alle bozze di stampa, poiché Bufalino annotava i refusi anche nelle *princeps* in suo possesso. Queste, infatti, testimoniano la revisione successiva alla stampa, poiché recano annotazioni e suggestioni di lettura: sia nella *princeps* di *Diceria dell'untore* che in quella di *Argo il cieco*, infatti, lo scrittore evidenzia nel margine destro alcune porzioni di testo e segna con una “X” le citazioni; poi nel foglio di guardia riporta i numeri di pagina ad esse relativi. Emblematico è il caso della *princeps* di *Diceria dell'untore*, su cui l'autore opera una vera e propria analisi a posteriori del testo, individuando dapprima le tematiche specifiche e trascrivendone poi i relativi numeri di pagina; questo procedimento ricalca lo schema proposto nella sezione *Guida-indice dei temi* delle *Istruzioni per l'uso*, come mostrano gli appunti vergati sulla pagina di guardia posteriore:

Temi Morte 2^a pubertà 16, 73

Presagi di morte 94, 102, 128, 129, 175

Suicidio 51, 100, 101, 110, 187, 196

Pedaggio 13, 196

Olocausto/Stigma e Stemma/Itinerarium necis-crucis 16, 44, 45, 143, 183

Guarigione, tradimento 35, 149, 150, 151, 153

⁵⁷ FCS, 570 ACEB, 1.1.5 Bufalino Gesualdo; lettera ms sul *recto* e sul *verso* a penna nera datata Comiso, 9 ottobre 1986.

Morte tema, sanatorio fodero 17, 25, 47, 104, 135, 195

Spionaggio 75, 84, 85, 99, 106, 113, 121

Teatro 17, 18, 52, 56, 88, 117, 122, 136, 170, 191, 192, 196⁵⁸

Un confronto con l'edizione non venale delle *Istruzioni per l'uso*, fatta stampare dallo scrittore in cento esemplari destinati agli amici, mostra che le pagine annotate nei fogli di guardia della *princeps* del romanzo corrispondono esattamente a quelle indicate da Bufalino nelle stesse *Istruzioni*⁵⁹.

Questo procedimento si verifica anche per la pubblicazione del primo volume delle opere complete licenziato nel 1992, dopo l'attenta sorveglianza dello stesso scrittore. Bufalino, infatti, collabora attivamente con Francesca Caputo segnalandole, per il tramite di Elisabetta Sgarbi, i refusi presenti nelle edizioni già pubblicate dei suoi romanzi, le fornisce le indicazioni biografiche, le suggerisce i contributi per la sezione *Fortuna critica*⁶⁰. Bufalino però, non si limita a sorvegliare le edizioni successive dei suoi testi, bensì pianifica, già dal 1993, il piano editoriale per il secondo volume delle opere complete «a futura memoria» (uscito postumo nel 2007)⁶¹, che redige con cura facendone pervenire il progetto, dopo svariati ripensamenti, sia a Elisabetta Sgarbi che a Francesca Caputo. Nel Fondo Bompiani

⁵⁸ Le *princeps* possedute dall'autore sono conservate in Comiso FB.

⁵⁹ L'edizione privata delle *Istruzioni per l'uso* è stata stampata dalla tipografia Luxograph di Palermo l'11 febbraio 1981 (la stessa che stampa le opere per Sellerio) e conta complessivamente 22 pagine divise in quattro sezioni: *Istruzioni per l'uso*; *Guida indice dei temi*; *I personaggi*; *La scrittura*. Nel passaggio dall'edizione privata a quella pubblicata con il Club degli Editori nel 1982, Bufalino espunge il paragrafo intitolato *Argomento* dalla sezione *Guida-indice dei temi*, e le sezioni *I personaggi*, *La scrittura*, mentre amplia la prima parte, *Istruzioni per l'uso*, aggiungendo quarantaquattro voci di commento, ovvero le note esplicative di alcune criptocitazioni presenti nel testo, alle quarantanove dell'edizione privata. La prima edizione tascabile Bompiani delle *Istruzioni per l'uso* che accompagnano *Diceria dell'untore* (1992), invece, ristabilisce la lezione dell'edizione privata integrandola con la versione pubblicata nel 1982.

⁶⁰ FCS, 570 ACEB 1.1.5 Bufalino Gesualdo, lettera fax dell'8 settembre 1992. L'articolo cui Bufalino fa riferimento è *Le séquestré de Comiso ou le complexe de Schéhérazade* di Daniel Chambet conservato in un fascicolo di 9 pagine in fotocopia con un appunto di mano di Bufalino sull'ultimo foglio: «Cara Elisabetta, ti prego di far pervenire alla signora Caputo questo scritto di un critico francese, che potrà servirle per aggiornare la bibliografia straniera. Lo scritto apparirà (o è già apparso) sulla rivista «Critique». Appena avrò i dati esatti te li comunicherò». Lo scrittore non si sbaglia, l'articolo infatti doveva apparire su «Critique» pochi mesi dopo nel numero 53-54 del giugno-luglio 1993 (pp. 409-420). Bufalino conservava in una cartella da lui intitolata *Bibliografia* l'elenco bibliografico, costantemente aggiornato, non solo delle sue opere ma anche dei contributi via via apparsi sui quotidiani e sulle riviste italiane e straniere. Tale materiale è oggi conservato a Comiso FB, MGB XVI (4) e consta di 81 carte sciolte sia dattiloscritte che manoscritte.

⁶¹ Che il progetto editoriale per il secondo volume delle opere complete fosse nel cantiere di Bufalino già dal 1993, si evince da una lettera inviata a Elisabetta Sgarbi il 24 febbraio 1993 in cui, oltre a una serie di correzioni per il volume di aforismi *Bluff di parole*, allega «Un ulteriore, spero, definitivo schema per il 2° (postumo) volume dei Classici». FCS, ACEB 1.1.5 Bufalino Gesualdo, lettera dattiloscritta con datazione e firma autografe.

sono conservate, infatti, una lettera a Elisabetta Sgarbi del 15 aprile 1995⁶², e la copia di quella inviata a Francesca Caputo tre mesi prima della morte, il 1 marzo 1996⁶³. Presso la Fondazione di Comiso, inoltre, è conservato un fascicolo di carte che documenta la preparazione del piano dell'opera: uno schema reca la datazione autografa del 6 gennaio 1995, un altro, senza data, è quello da considerarsi definitivo⁶⁴. Il volume edito, che rispecchia le ultime volontà dell'autore⁶⁵, è stato oggetto di un lavoro che potrebbe essere definito "filologico": lo scrittore, per quello che gli schemi permettono di congetturare, eseguì dapprima un censimento dei refusi contenuti nelle *princeps*; poi trascrisse i titoli delle opere in ordine cronologico (dal 1989 al 1994), indicando per alcune la loro precedente, parziale, pubblicazione in rivista sotto forma di racconti brevi; infine, selezionò i brani da accludere in appendice, fra cui figurano anche alcune pagine dell'inedito *Il guazzabuglio*. L'intenzione di pubblicarne un estratto, tuttavia, sembra venir meno nelle lettere a Sgarbi e Caputo, non perché Bufalino avesse cambiato idea, ma perché *Il guazzabuglio* costituirà l'avantesto dell'ultimo romanzo, *Tommaso e il fotografo cieco*, la cui redazione prese avvio, secondo l'annotazione autografa apposta sulla sua minuta, la «seconda settimana di luglio del 1995»⁶⁶. La scrupolosità dell'autore nel pianificare il progetto dell'opera nasceva dalla necessità di raggruppare, compiuti i 70 anni, quanto pubblicato nel tempo ma anche di emendare alcuni errori, uno dei quali particolarmente rilevante: l'omissione, nel primo volume delle *Opere*, dell'ultima pagina del testo teatrale *La panchina*⁶⁷. Bufalino esprime il suo disappunto a Elisabetta Sgarbi nella lettera del 24 febbraio 1993 definendo la svista un «grosso infortunio», ipotizzando addirittura la riedizione dell'intero volume o, in alternativa, prospettando «l'ingrata soluzione» di pubblicare la pagina mancante nel secondo volume

⁶² FCS, 570 ACEB 1.1.5 Bufalino Gesualdo; lettera dt con aggiunte e firma autografa a penna nera.

⁶³ FCS, 570 ACEB 1.1.5 Bufalino Gesualdo; copia fotostatica della lettera ms datata 1 marzo 1996.

⁶⁴ Comiso FB, MGB XVI (1), cc. 2.14 e 2.15 ndc.

⁶⁵ Nel volume, tuttavia, mancano le due sceneggiature preparate da Bufalino: una per *Argo il cieco*, l'altra per un progetto di film, mai realizzato, sulla figura di Franca Florio, del quale non si conservano negli archivi i materiali relativi alla sceneggiatura cui pure Bufalino fa riferimento. Lo scrittore, inoltre, aveva espresso il desiderio di accludere al volume anche una scelta di pagine provenienti dalle sue traduzioni, oltre ai saggi introduttivi a quelle di Baudelaire (effettivamente riportata in *Scrittura, Scrittori, Personaggi*) e di Toulet.

⁶⁶ La datazione si legge sulla carta conservata in Comiso FB, MGB V (4), TF c. 90m r. L'indicazione cronologica, a ben vedere, è da ricondursi non soltanto alla scrupolosità "filologica" dall'autore, ma anche alla volontà di indicare che l'avvio della redazione era appena successiva al delicato intervento cardiologico cui si era sottoposto poco tempo prima a Milano.

⁶⁷ *La panchina* fa parte di un trittico di testi teatrali scritti da Bufalino, Vincenzo Consolo (*Catarsi*) e Leonardo Sciascia (*Quando non arrivarono i nostri*, con A. di Grado) e pubblicati dalla casa editrice catanese Sanfilippo a cura di A. Di Grado e G. Lazzaro Danzuso nel 1989. In *Opere I* si legge alle pp. 1305-1321.

sotto l'indicazione *errata corrige*⁶⁸. Lo scrittore, a mo' di promemoria, acclude a ciascun piano redatto del secondo volume la pagina mancante della *Panchina* e paventa la soluzione della sua integrazione fra gli *errata corrige* anche nella lettera già citata a Francesca Caputo⁶⁹. Le sue perplessità appaiono giustificate: come lui stesso indica alla sua editor, si tratta della pagina conclusiva della sceneggiatura che, a ben vedere, ha lo scopo di “riavvolgere” la narrazione su se stessa: il finale ripete l'inizio del primo atto disegnando così un andamento circolare. La mancanza dell'ultima pagina nella pubblicazione definitiva della sceneggiatura, infatti, ne intacca irrimediabilmente la struttura che Bufalino prefigurava come un ideale palindromo⁷⁰.

Lo scrittore sembra preoccuparsi della sorte dei suoi testi già a partire dal 1989, data in cui il timore di non poterne in futuro sorvegliare le fasi pre-editoriale ed editoriale sembra farsi man mano più pressante rispetto alla stessa fase creativa e redazionale. Bufalino, infatti, confortato dall'amichevole disponibilità dei suoi editor, procede a un capillare riordino dei suoi scritti, editi e inediti, e a programmarne la loro raccolta in volumi monografici coesi e definitivi: decide così di imporre la sua (ultima) volontà d'autore. Dal materiale d'archivio conservato presso Bompiani, infatti, si deduce che in tre casi specifici lo scrittore solleciti la collaborazione della casa editrice per poter dare assetto definitivo alle sue opere: il primo è quello più importante e riguarda la pianificazione del secondo volume delle opere (che abbiamo appena visto), che impegnò per ben tre anni l'autore, dal 1993 al 1996; il secondo caso concerne invece il volume di aforismi *Bluff di parole*, uscito nel 1994, due anni prima della morte, ma pronto fin dal 1989; il terzo, infine, pertiene alla raccolta di elzeviri editi e inediti sulla Sicilia, che vedrà la pubblicazione con il titolo di *Fiele ibleo*, nel 1995, ma anch'esso pronto prima del 1993.

⁶⁸ FCS, 570 ACEB 1.1.5 Bufalino Gesualdo, lettera dt con data e firma autografe a penna nera.

⁶⁹ FCS, 570 ACEB 1.1.5 Bufalino Gesualdo; copia fotostatica della lettera ms datata 1 marzo 1996.

⁷⁰ Le ragioni del disappunto potrebbero ricondursi anche a motivazioni affettive giacché il progetto originario della *Panchina* si potrebbe ascrivere agli anni precedenti l'esordio. La sua gestazione, infatti, è strettamente legata a un'altra sceneggiatura intitolata *L'ostruzione* e posta quale inserto metanarrativo nell'ultimo romanzo *Tommaso e il fotografo cieco*. Non solo l'uso dei medesimi supporti (fogli di computisteria manoscritti e visibilmente ingialliti) ma anche gli appunti vergati sulla minuta della *Panchina*, riferibili al *Guazzabuglio* e ad *Argo il cieco*, ne attesterebbero la simultanea composizione con *L'ostruzione*. Di quest'ultimo progetto, inoltre, si ha notizia in una lettera scritta da Bufalino a Venturoli il 26 settembre 1979 in cui lo scrittore dichiara di avere intenzione di comporre una sceneggiatura in un unico atto intitolata, appunto, *L'ostruzione*. Tuttavia, dalla minuziosa descrizione che Bufalino fa del progetto, sembrerebbe che l'atto unico fosse stato già stato composto. La pagina mancante è riportata in *Appendice (IV A)*.

Il caso del volume di aforismi è indicativo della crescente necessità avvertita da Bufalino di vedere pubblicate secondo la sua volontà le opere già redatte e conservate nei suoi cassetti. In una lettera senza data che accompagna il dattiloscritto di *Saldi d'autunno* (uscito nell'aprile del 1990⁷¹), quindi sicuramente antecedente al 1990, Bufalino scrive a Elisabetta Sgarbi che acclude al dattiloscritto anche «un secondo manoscritto di aforismi, bluff di parole, ancora mancante di risvolto e preambolo introduttivo [...] per liberarsene e anche per fargliene giudicare la consistenza e la pubblicabilità». Se *Saldi d'autunno* arriva nelle librerie nei primi mesi del 1990, verosimilmente nel 1989 egli aveva già pronto il secondo volume di aforismi, *Bluff di parole*, effettivamente pubblicato solo cinque anni dopo, nel 1994.

Con lo stesso scopo di raggruppare le “sue cose”, nel 1993 Bufalino scrive a Mario Andreose che ha «organizzato e ordinato la materia» dei suoi scritti sulla Sicilia, «recuperandola dalle tante confuse carpette che ha in casa», e che amerebbe pubblicare, dopo *La luce e il lutto* (1988), la somma delle sue “sicilianerie”. Com'è suo solito, però, Bufalino precisa di non avere più «smanie di pubblicazione. L'opera potrebbe venire alla luce postuma o in edizione privata. Secondo il suo vizio»⁷². Si tratta del *Fiele ibleo*, che lo scrittore darà alle stampe con la piccola casa editrice Avagliano nel 1995⁷³, molto probabilmente perché la Bompiani non disponeva di una collana adatta ad accogliere un testo di scritti siciliani, come l'autore stesso osservò nella lettera.

Oltre ad aiutarci a capire quali fossero le ultime volontà dell'autore per alcune delle sue opere, il carteggio con i referenti di casa Bompiani offre una preziosa testimonianza sulla loro cronologia compositiva e conferma l'ipotesi sin qui sostenuta: in tutta la produzione bufaliniana la data di redazione e quella di pubblicazione delle sue opere raramente coincidono. Anche dopo la notorietà e il passaggio da «scrittore segreto» a “scrittore pubblico”, Bufalino continua a scrivere per suo «puro gusto e piacere» proponendo i suoi testi alla casa editrice solo quando sente l'esigenza di vedere «tradotti in bei caratteri i garbugli del primo manoscritto», come scrisse a Venturoli⁷⁴. Da questi dati emerge, dunque, che i saggi raccolti nel volume *Fiele ibleo* erano già stati composti, compresi quelli inediti,

⁷¹ L'ipotesi di datazione è confortata dal contenuto stesso della lettera poiché essa accompagna il manoscritto di *Saldi d'autunno*, pubblicato da Bompiani nell'aprile del 1990.

⁷² FCS, 570 ACEB, 1.1.5 Bufalino Gesualdo, lettera dt datata 1 giugno 1993.

⁷³ G. Bufalino, *Il fiele ibleo*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1995.

⁷⁴ Fiesole FPC, AV, lettera ms sul *recto* e sul *verso* a penna blu. La data, ricavabile dal timbro postale dell'8 aprile 1991.

nel 1993, ovvero due anni prima della pubblicazione e, soprattutto, che gli aforismi di *Bluff di parole*, alcuni dei quali estrapolati dal *Guazzabuglio*, erano stati elaborati e organizzati in un'opera compiuta già nel 1989, cinque anni prima di uscire in libreria, e a soli due anni di distanza dalla precedente raccolta *Il malpensante* (1987).

In questo contesto, e per le stesse ragioni di ri-pianificazione e rimaneggiamento dei suoi scritti, non meraviglia che Bufalino, nel 1995, avviasse la stesura di quello che sarebbe stato il suo ultimo libro, *Tommaso e il fotografo cieco*, utilizzando quale avantesto quel vecchio romanzo composto vent'anni prima, a cui attinse in più occasioni e che, tuttavia, era rimasto “silente” nel cassetto: *Il guazzabuglio*. Verosimilmente, Bufalino tornò a lavorarci con l'intento di darlo alle stampe, sebbene ne modificò in parte il disegno originario, per non rinunciare alle potenzialità che l'opera possedeva e in cui lui, probabilmente, aveva creduto nonostante avesse affermato pubblicamente il contrario⁷⁵.

Appare evidente da questi esempi che lo scrittore riorganizzò le sue opere a partire dai primi anni '90 rielaborando quegli scritti che non avevano soddisfatto il suo intento iniziale: nel caso del *Guazzabuglio*, Bufalino probabilmente temeva di lasciarne incompiuto il progetto che, insieme alla *Diceria*, era stato il nucleo generatore di gran parte delle opere successive. La preoccupazione di lasciare “orfano” quel «figlio prodigo» e imperfetto, come egli definì anche i suoi versi giovanili, lo persuase a rimaneggiarlo e a scrivere, infine, *Tommaso e il fotografo cieco*. Nel consegnare *Tommaso* alle stampe, due mesi prima della morte, Bufalino sembra suggellare definitivamente la sua produzione letteraria.

Possiamo affermare che, da “ingegnere” attento e visionario qual era, Bufalino ci ha consegnato, infine, tante singole opere, che sono tutte tasselli indispensabili di una struttura imponente e minuziosamente congegnata, tenuta insieme da tanti invisibili fili, quanti sono i richiami intertestuali e le autocitazioni presenti nei suoi testi, che ne garantiscono una perfetta tenuta complessiva. Tornando al suo *Guazzabuglio*, quel romanzo “antico” quanto *Diceria*, l'attività scrittorica di Bufalino, come le sue opere, disegna un andamento circolare, un *opus perpetuum* potenzialmente infinito.

⁷⁵ Bufalino, in un'intervista concessa a Giuseppe Quatriglio apparsa il 15 novembre 1995 sul quotidiano «La Sicilia», definì *Il guazzabuglio* come «un romanzo che ho rifiutato, che non pubblicherò mai».

Terza Parte

Capitolo quinto

Il primo «romanzo multiplo»: Diceria dell'untore.

Il romanzo d'esordio di Bufalino fu accolto, com'è noto, da un vasto consenso di critica e di pubblico, consolidato dalla vittoria nel 1981 del prestigioso premio Campiello. Il successo ottenuto dall'opera è confermato dai numerosi contributi critici che si sono susseguiti nel tempo, la maggior parte dei quali volti a individuare quei *topoi* letterari presenti nel romanzo e che caratterizzano l'intera produzione bufaliniana: l'amore, la morte, la malattia, la religione¹.

Quanto ai contributi filologici, si deve a Francesca Caputo il merito del primo lavoro condotto sugli autografi di *Diceria dell'untore*, e delle altre opere bufaliniane, pubblicato nel 1992 in appendice al primo volume delle opere complete², tuttora l'unico strumento a disposizione per una descrizione sommaria degli autografi. Lo studio di Caputo fornisce una ricognizione generale del materiale redazionale del romanzo, sia per l'analisi linguistica a campione delle varianti, che mette in evidenza i cambiamenti, a livello macrotestuale, intervenuti tra una stesura e l'altra, delle sette conservate a Pavia.

¹ La già menzionata monografia *Dicerie dell'autore* di Marina Paino analizza sia il rapporto tra autore, narratore e protagonista nell'opera di Bufalino, dando particolare risalto allo scarto tra la biografia e la *fiction* letteraria, sia i temi pervasivi della sua opera come il binomio malattia-salute, ricordo e menzogna, declinata anche nelle forme della teatralità dei «personaggi-burattini» bufaliniani (per *Diceria dell'untore* si rimanda alle pp. 45-65; 88-91; 113-119). Per un'analisi linguistica del romanzo si legga F. Caputo, *Diceria dell'untore. Sondaggi sulla sintassi in Simile a un colombo viaggiatore*, cit., pp. 83-96; nello stesso volume, inoltre, si legga il saggio di Giuseppe Pitrolo dedicato al rapporto tra memoria e finzione, *Gli inventati ricordi di Gesualdo Bufalino: l'ambiguità e la memoria in Diceria dell'untore* (pp. 61-72). Per una lettura critica approfondita dell'opera rimando alla sezione *Un romanzo della tarda modernità: Diceria dell'untore* (pp. 185-320) contenuta nel primo «Quaderno della Fondazione Bufalino», *Bufalino narratore fra cinema, musica, tradizione*, cit., in particolare si vedano i saggi di N. Zago, *Nascita di un romanzo (e di un'amicizia)*, M. Guglielminetti, *Il codice autobiografico della Diceria dell'untore*, A. Di Grado, «*Che mastro questo don Gesualdo!*», R. M. Monastra, *Diceria dell'untore tra sacro e profano*, G. Traina, *Un palcoscenico di voci soliste? Il gioco dei personaggi in Diceria dell'untore*. Sulla religione nell'opera di Bufalino si veda A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio*, cit., mentre per un approfondimento dell'analisi lessicale in *Diceria dell'untore* si veda A. Sichera, *Echi scritturali e lessico religioso nel primo Bufalino*, in *Il miglio fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, (a cura di) N. Zago e G. Traina, cit., pp. 85-104.

² Cfr. F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere II*, pp. 1325-1343. Caputo rileva tre modalità di correzione, volte a rendere maggiormente incisive le metafore, attraverso una ridefinizione più precisa dei campi semantici di riferimento; a potenziare il linguaggio figurato; infine, all'eliminazione di alcune similitudini, probabilmente perché «meno convincenti e originali», finalizzate a un alleggerimento complessivo del dettato.

Siamo oggi in grado di integrare il meritorio lavoro di Caputo con nuovi elementi emersi nel corso dei nostri scavi condotti negli archivi bufaliniani. Essi suggeriscono inoltre una rilettura dell'opera e, di conseguenza, un riassetamento dell'intera produzione critica. Tali elementi di novità riguardano gli aspetti principali del romanzo, esterni e interni. Gli aspetti esterni concernono la biografia dello scrittore che, ricostruita attraverso l'uso di nuovi dati archivistici hanno permesso di identificare alcune esperienze personali cui Bufalino diede veste letteraria nel romanzo; fatti storici in parte già indagati nella ricostruzione biografica contenuta nel primo capitolo. Gli elementi interni, invece, riguardano la storia redazionale del romanzo; le fonti letterarie cui lo scrittore attinse, in particolar modo quelle a fondamento dell'opera che si ricavano dalle «Note di lavoro» e da altri documenti di genesi, fino a oggi ignote; il già menzionato «Diario alla Rocca» che, come vedremo, consente di ricomporre l'originaria fisionomia di *Diceria dell'untore*.

V.1 L'origine storica della diceria: persone, personaggi e ambientazione

Il romanzo d'esordio di Gesualdo Bufalino narra la storia di un reduce di guerra che, ammalato di tisi, è ricoverato nel 1946 nel sanatorio della Conca d'Oro di Palermo. Qui entra in contatto con altri ammalati, tutti segnati dallo stesso destino di morte, fra cui la ballerina Marta, con cui il protagonista vivrà una breve ma intensa storia d'amore, Padre Vittorio, il piccolo Adelmo, lo studente di medicina Sebastiano. A queste figure si affianca quella del medico, Mariano Grifeo Cardona di Canicarao, chiamato dai pazienti più corrvivamente il Gran Magro, amante della ballerina, amico e poi rivale in amore del protagonista, destinato anch'egli alla morte per una cirrosi.

All'uscita del romanzo, Bufalino non nascose il sostrato biografico cui la trama attingeva, specificando però che gli unici elementi di verità contenuti nel libro erano la sua malattia, e il successivo ricovero nel sanatorio di Palermo. Altre informazioni si sono aggiunte nel tempo, la maggior parte delle quali deducibili dal carteggio intrattenuto con Angelo Romanò, pubblicato nel 1995 quando Bufalino era ancora in vita, sino a oggi l'unica e più completa testimonianza dello stretto legame tra la vicenda personale dell'autore e la finzione romanzesca; alcune delle missive che lo compongono, infatti, furono scritte da Bufalino proprio nel periodo del ricovero nel sanatorio «Ingrassia» di Palermo, come abbiamo visto. Ulteriori informazioni sono ricavabili dalla minuta dell'intervista concessa a Sciascia, qui analizzata nel primo capitolo, in cui Bufalino descrisse il “tirocinio” di morte e di amore che

caratterizzò il quinquennio 1942-1947, cioè gli anni che vanno dall'arruolamento al ricovero nei sanatori di Scandiano e di Palermo. Il confronto tra le informazioni contenute nella minuta dell'intervista e la trama del romanzo, rivela come la materia da cui Bufalino trasse ispirazione fosse non soltanto autobiografica, ma circoscritta in particolar modo proprio a quel quinquennio (1943-1947), trascorso perlopiù in Emilia.

Del primo abbozzo del romanzo è rimasta una sola carta, uno schema in sette punti relativi alla costruzione del personaggio di Marta, all'epoca chiamata Liliana, custodito presso la Fondazione di Comiso. Si tratta di un foglio proveniente da un quaderno di formato A5, manoscritto a penna nera sul *recto* e sul *verso*³. Bufalino stila in sette punti una breve caratterizzazione della donna e le battute da attribuirle, alcune delle quali pronunciate dai personaggi di Luigi (settimo punto) e di Sebastiano (primo punto) nella versione definitiva del romanzo:

1. Sapeva di avere sei mesi di vita, a patto che si fosse risparmiata, come una pianta, che si fosse protetta contro ogni emozione o passione. Non volle accettare questo ignobile ricatto della morte. "Quando mi si ruba tutto, voglio pure regalare qualcosa" - diceva -
2. La malattia le aveva disfatto il corpo ma non il viso, che era solo un po' pallido.
3. Di giorno stava sdraiata a lungo, di sera la invadeva una vivacità artificiale, una esaltazione momentanea, come un fuoco che si sarebbe spento a mezzanotte.
4. Le piacevano le vetrine nei negozi di via Maqueda. Stavamo ore a guardare. M'insegnò a entrare nei negozi di dischi (D'Alfonso, Ragona ...) per farci suonare le musiche che volevamo, con la promessa (non la mantenevano mai) di comprarne qualcuna.
5. Sapeva vecchie canzoni tristi. La voce era roca, ormai, distrutta. La gola le diventava subito rossa, in modo spaventoso e bellissimo.
6. "Peccato che la recita debba interrompersi al I° atto - diceva- peccato che tu non possa sapere che donna sarei stata io fra 3 anni, fra 6 anni, rimarrai sempre con la curiosità di sapere il seguito".
7. Prima di morire mi consegnò dieci lettere suggellate; volle che le promettessi che le avrei aperte una l'anno. Sulle buste c'era scritto a penna: 1947, 1948, 1949... "Ho scoperto un modo di sopravvivere - disse - ho rubato dieci anni al Nulla". Io lessi le lettere tutte insieme, così vile sono stato.

Sul *verso* della carta c'è una nota manoscritta da Bufalino nel 1995, al momento, cioè del ritrovamento dell'abbozzo di Marta tra le sue carte:

³ Comiso FB, MGB I (1); c. ms r/v penna nera, formato A5. La riproduzione anastatica dell'autografo è pubblicata in appendice al volume e analizzato in una nota da Nunzio Zago in *Nascita di un romanzo (e di una amicizia)*, cit., pp. 324-325. Il punto 1 e 7 della nota bufaliniana sono stati recentemente analizzati da Zago in *I sortilegi della parola*, cit., pp. 66-67. Oltre alla nota di Zago, non è stata sinora condotta nessuna indagine accurata sul contenuto dell'abbozzo, né di un suo confronto con il testo a stampa.

Ritrovo oggi 16 maggio 1995 questo appunto di quaranta e più anni fa, primo abbozzo di Marta. L'avevo fatalmente dimenticato. La ragazza di cui si parla è esistita, alla Rocca, con quel nome. Ma il n. 7 così come la battuta n.1, sono invenzioni mie che si trovano nella *Diceria*.

Lo scrittore conferma l'esistenza di una ragazza ammalata di tubercolosi ricoverata nel sanatorio di Palermo, chiamata, appunto, Liliana. Da un confronto fra questi appunti, risalenti ai primi anni '50, e l'edizione invece a stampa, emerge che a quell'altezza cronologica lo scrittore non aveva ancora ideato il profilo di tutti i personaggi, poiché a Liliana-Marta sono attribuite le battute che pronunceranno nella redazione definitiva i personaggi di Sebastiano e di Luigi. Si tratta dunque, come l'autore dichiarò, di un piano di lavoro preliminare alla costruzione del personaggio, verosimilmente antecedente la redazione stessa e rimasto per lungo tempo l'unico abbozzo del futuro romanzo.

Sebastiano nel romanzo è un giovane ammalato di tisi, ricoverato anch'egli alla Rocca, che si toglie la vita gettandosi dalle scale. Il narratore anticipa la sorte dell'amico e il sentimento che accompagna il suo ricordo già nelle prime pagine dedicate alla descrizione dei suoi compagni di sventura: «Sebastiano si uccise senza lasciare un rigo, sfracellandosi nella tromba delle scale, e m'aveva detto inspiegabilmente un mattino, con un riso senza luce: “Quando mi rubano tutto, voglio pure regalare qualcosa”. È la sua, nel mio albo di croci, quella che tuttora fa male»⁴. La descrizione della morte di Sebastiano, com'è evidente, è una rielaborazione del primo punto dell'abbozzo di Liliana, da cui l'autore estrapola anche l'ultima frase pronunciata dal giovane prima di uccidersi. La caratterizzazione del personaggio di Angelo, invece, è tratta dal punto sette in cui è sintetizzata la “strategia” del personaggio: continuare a vivere attraverso le lettere postdatate; anche se letta singolarmente, questa sequenza ha una densità narrativa tale da sembrare un racconto autonomo rispetto al resto del romanzo:

Angelo diceva che la morte è un paravento di fumo fra i vivi e gli altri. Basta affondarci la mano per passare dall'altra parte e trovare le solidali dita di chi ci ama. Purché si lascino péste, uste, minuzie che conservano il nostro odore. Fu forse questo pensiero che lo spinse ad affidare 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 messaggio in cui si prolungava indefinitamente l'eco della cara voce scomparsa. Sarebbe stato per lei come

⁴ *Diceria dell'untore*, p. 23.

avere un figlio oltremare, a San Paolo, a Little Italy. Lei morì subito dopo di lui, tuttavia, e suor Tarcisia, se non l'ha saputo, continua certo ancora oggi a impostare queste inferie di un morto a una morta, che nessun postino potrà mai restituire al mittente (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?)⁵.

A Sebastiano è attribuito infine anche il suono rauco della voce (punto cinque), e non a Liliana/Marta di cui, al contrario, viene esaltata la musicalità e l'artificiosità con il termine «birignao»⁶, usato nella scena della rappresentazione teatrale di *Romeo e Giulietta*, in cui la donna fa la sua prima comparsa nel romanzo. Lo scrittore riprende una parte dei punti due e cinque dell'abbozzo e li rielabora mescolandoli al fine di descrivere l'immagine di Marta, sottolineandone la figura esile (le «membra minute»), indulgiando sul particolare della sua gola «tinta di fiamma, per una irradiazione sottopelle del sangue» mentre ballava⁷.

Sul suono della voce di Sebastiano, invece, l'autore indulgia nella *princeps* in una lunga e dettagliata descrizione:

Il fatto è che Sebastiano aveva una voce balorda. Con toni rustici e rochi, fra cui, a bruciapelo, proprio nei momenti di maggiore concitazione, scoppiava un tremito, un dubbio, che si propagava alle ultime sillabe, facendole impennarsi come cavalli alla Croce di Sant'Andrea, sì da suscitare in chi l'ascoltava il sorriso, e in lui parlante un intasamento che diventava domanda, quando non si liberava in un'eruzione di sacramenti grandiosi⁸.

Quanto al sesto punto, alla fine prematura della donna, metaforicamente rappresentata da una sceneggiatura teatrale inconclusa, nel testo a stampa viene del tutto ribaltata. Marta, infatti, mostra al protagonista una sua foto precedente alla guerra, quando era ballerina alla Scala di Milano: «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”»⁹. Il testo definitivo conserva, infine, anche il terzo punto elencato nell'abbozzo, relativo alle giornate d'ozio di Liliana/Marta ma, anche in questo caso, la situazione descritta viene attribuita al passato della donna, al periodo precedente al ricovero

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 40.

⁷ Ivi, pp. 41-42.

⁸ Ivi, p. 75.

⁹ Ivi, p. 64.

nel sanatorio quando, adolescente, «passava le ore sdraiata ai piedi del terrapieno, in una cunetta *sua*, fra l'erba, lungo la strada ferrata, a giocare con la terra e i suoi popoli»¹⁰.

Un riferimento, piuttosto effuso, al punto quattro, relativo alla predilezione di Liliana/Marta per i negozi di dischi di via Maqueda, invece, si ritrova nella descrizione della passeggiata del protagonista con la donna: «C'incamminammo perciò a braccetto, col portamento di due giovani sposi, sostando solo di tanto in tanto, più per specchiarci insieme nelle vetrine degli argentieri che per vagheggiarne le inservibili magnificenze»¹¹. Il motivo del rispecchiamento torna in un'altra descrizione che riguarda, stavolta, gli amori del protagonista intrattenuti durante la guerra con le donne incontrate al Nord, a Sacile o a Reggio:

Osservare le mostre dei negozi, specchiarvi fino all'ultimo spigolo le scarnificate figure, e sentire con gratitudine che nessuno se n'accorge, nessuno si volta. [...] In piedi, nella fiumana di folla, è bello sceglierne una mentre si allontana, e battezzarla per poterla chiamare quando non c'è, e fare coppia con lei nella fantasia, seduti sulla spalletta di un fiume, Tresinaro o Livenza... Io accarezzo la curva della sua gota, le dico "D'accordo, domani", le dico "Domani, alle sette. Davanti al Caffè dei Portici, davanti al cinema Odeon", le dico "Ciao Sesta", "Ciao, Silvia". Lei giunge fra tintinni di similori, con un passo di streghina, di gitanella. Lentigginosa da intenerire. Ha una bocca troppo dipinta, un berretto di paggio inclinato da un lato, la borsetta ad armacollo. Le piacciono i segreti che si sussurrano all'orecchio, gli oracoli, le stizze, le bugie. Non vuole in me che questo: un affiliato di cospirazioni e allegrezze. Si rammenta gli anniversari più futili, le cantafavole improvvisate una volta e lasciate a metà. M'incolpa di colpe inesistenti per potermele perdonare dopo un istante. Mi regala un garofano avvolto nella stagnola, un pacchetto di Tre Stelle, uno stupido *Toi et moi*. È la mia ragazza, guardatela, sta per attraversare la strada col semaforo rosso...¹²

Nella lezione a stampa di *Diceria* Marta è spesso associata al nome di un'altra donna, Sesta Arduini che deve essere identificata con Sesta Ronzon, la giovane di Sacile con cui Bufalino ebbe una breve relazione amorosa nei giorni successivi all'armistizio, e che lo aiutò a fuggire dalla cattura dei tedeschi e dalla deportazione nei campi di concentramento. Queste informazioni si leggono in un articolo intitolato *La moviola della memoria*, scritto in occasione del quarantesimo anniversario dell'otto settembre, in cui Bufalino, ricordando Sesta, ammantava il racconto di una patina letteraria e onirica, trascurando gli aspetti e i dati obiettivi tipici di una ricostruzione storica:

¹⁰ Ivi, pp. 66-67.

¹¹ Ivi, p. 63.

¹² Ivi, pp. 28-29.

Dopo un po' non si vide più, dissero che l'avevano presa i tedeschi e ammazzata. Dissero altri che, viceversa, s'era messa con un capitano di Coblenza, bellissimo, e faceva per lui in Piemonte la spia contro i partigiani. Chissà chi aveva ragione, chissà che ne è stato di lei. Sempre che sia in qualche modo esistita... [...] Sesta, devo averla incontrata in un libro, devo averla vista in un film, all'anagrafe di Sacile non c'è mai stata, m'hanno risposto, la nominata in oggetto Sesta Ronzon¹³.

La donna di Sacile, Sesta Ronzon, è nominata nel romanzo in due luoghi specifici: nel sogno che apre il romanzo, e nel finale in cui è descritta la morte di Marta. Lo scrittore crea una referenzialità esplicita attraverso la ripetizione, in entrambi i luoghi del libro, dello stesso segmento narrativo: nel sogno con cui si apre il romanzo, in mezzo alle nuche di «uomini vestiti di camici bianchi», il protagonista intravede un «uomo, vecchio, una serpaia di rughe fra due lembi di bavero», cioè il Gran Magro, e dietro di lui «la dissepolta e rapida nuca di lei, Euridice, Sesta Arduini, o come diavolo si chiamava». Già da questo primo riferimento si coglie nella figura della donna la proiezione immaginifica di Marta-Euridice. L'*incipit* del romanzo manifesta la centralità della componente onirica quale elemento di straniamento in grado di elevare lo spazio del narrato a una dimensione surreale poiché il protagonista apre il racconto evocando un sogno che si ripete anche nell'*explicit*, nel momento in cui Marta muore. La componente onirica, pertanto, racchiude il romanzo e ne svela in parte il finale: solo alla fine, infatti, si scopre che il sogno dell'*incipit* è premonitore della salvezza del protagonista e delle morti di Marta (Euridice/Sesta) e del Gran Magro, il vecchio seduto intorno agli altri medici, simboleggiati dai «camici bianchi». L'accostamento tra Sesta e Marta contenuto nell'*incipit*, e il significato della sovrapposizione delle due figure, si chiarisce nella scena della morte della donna:

Ed ora che le viole degli occhi e i cavernosi oracoli della tosse annunziavano in lei prossimo lo sfasciamento finale, mentre a me era dato in sorte sottrarmene, fuggendo per una feritoia sottile quanto un capello, 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...¹⁴

La ripetizione concorre a definire l'andamento circolare della narrazione e a svelare definitivamente il significato della sovrapposizione delle figure femminili: il riferimento esplicito a Euridice sembra suggerire una rilettura bufaliniana del mito che, peraltro, anticipa di un quinquennio la materia di un racconto, *Il ritorno di Euridice*, appartenente alla raccolta

¹³ G. Bufalino, *La moviola della memoria*, in Id., *Cere perse*, pp. 992-993.

¹⁴ *Diceria dell'untore*, p. 116

L'uomo invaso (1986). Bufalino offre un'interpretazione diversa del mito secondo cui Orfeo si sarebbe girato di proposito a guardare Euridice nell'oltretomba per assecondare un suo gesto di vanità e, disattendendo alle regole imposte da Ade, avrebbe causato la ri-discesa dell'amata agli Inferi¹⁵. Allo stesso modo il protagonista di *Diceria* si volta a guardare Marta in punto di morte “consentendole” di morire, come se il prezzo della propria sopravvivenza consistesse proprio nella perdita della donna. Orfeo, dunque, si volta sacrificando l'amata per sottrarsi alla morte, e lo stesso fa il protagonista del romanzo che, nel finale, comprende il significato di quel sogno (posto in apertura) nel quale veniva incitato a salvarsi e in cui compare anche l'immagine di Euridice/Sesta Arduini/Marta. Con l'avverarsi del sogno, pertanto, si scrive l'epilogo della storia d'amore fra il protagonista e Marta: «Riconobbi allora, o credetti, l'ingranaggio del mio desiderio diviso e del mio sogno di tutte le notti»¹⁶.

La descrizione quasi onirica di Sesta Ronzon nella *Moviola della memoria* si accorda perfettamente alla stessa patina di ambiguità e di sogno che avvolge tutto il romanzo e, in particolar modo, il personaggio di Marta. Se nell'articolo *La moviola della memoria* Bufalino allude al presunto ruolo di collaborazionista di Sesta, nel romanzo anche Marta è sospettata di connivenza con i nazisti, e di aver intrattenuto una relazione amorosa con un ufficiale tedesco aggravata, nel finale del libro, dalla scoperta di «un cognome da sussurrare all'orecchio: Levi»¹⁷. Il presunto ruolo di spia in favore dei nazisti e la relazione con un uomo asservito al regime, conferiscono un'aura di mistero alla fisionomia di Marta e, allo stesso tempo, un'impenetrabilità alla quale il protagonista non opporrà difese poiché, quando il Gran Magro gli consegnerà il fascicolo contenente i documenti con le vere generalità della donna, nonché i dettagli delle sue relazioni “sospette”, egli lo brucerà lasciando, così, intatto il suo segreto.

Oltre a Sesta Ronzon, nel libro è evocata un'altra donna, Silvia. Nell'articolo già citato *La moviola della memoria*, Bufalino racconta di essere stato ospite della famiglia Zaghet grazie all'intercessione di Sesta, che lo mise in contatto con loro. Silvia era verosimilmente

¹⁵ Il racconto è narrato in terza persona e si focalizza esclusivamente sul punto di vista della donna. Bufalino, con questo espediente narrativo, capovolge i ruoli e relega Orfeo, contrariamente alla tradizione del mito, in una posizione subalterna seppure, a ben vedere, decisiva; lo scrittore conclude: «Allora Euridice si sentì d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto, e trionfalmente, dolorosamente capi: Orfeo s'era voltato apposta». *Il ritorno di Euridice*, in Id., *L'uomo invaso*, p. 418. Per un paragone con *I sonetti a Orfeo* di Rilke e la rilettura del mito bufaliniana, si veda A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio*, cit., pp. 42-54.

¹⁶ *Diceria dell'untore*, p. 124.

¹⁷ Ivi, p. 131.

la figlia del patriarca Zaghet poiché, nella seconda stesura (B) di *Diceria dell'untore*, Bufalino soprascrive al nome di Sesta quello di Silvia Zaghet¹⁸.

La critica ha spesso individuato nella persona di Sesta Ronzon l'origine del personaggio di Marta, poiché l'autore stesso ne incoraggia la sovrapposizione attraverso la sequenza triadica di nomi: Sesta, Marta, Euridice. Bufalino però, immette nel racconto un'altra donna di cui non rivela il nome, ma che torna in due luoghi specifici del testo, all'inizio e metà della narrazione. È necessario fare un passo indietro e tornare alla biografia dell'autore prima di approfondire l'analisi testuale. Dal quadro biografico e intellettuale ricostruito nel primo capitolo sono emersi elementi nuovi riguardo al periodo bellico e, in particolare, al quadriennio '42-'46, trascorso da Bufalino a Reggio. La testimonianza dello scrittore relativa a un periodo che presenta ampie zone d'ombra, e che ha reso altresì più complessa la ricostruzione genetica dei suoi scritti, è da considerarsi di estrema importanza anche per la sua trasposizione letteraria nel romanzo d'esordio: preziosi, a tal proposito, si rivelano, come abbiamo visto, i passaggi rimasti inediti della minuta dell'intervista a Sciascia. Le cinque sezioni tematiche di cui si compone il paragrafo dedicato alla guerra nella minuta – la paura, la morte, l'amicizia, l'amore, la cultura contemporanea – racchiudono il consuntivo delle esperienze maturate dallo scrittore nel quinquennio che va dal 1942, ovvero l'anno in cui è mobilitato, al 1947, l'anno della guarigione e della dimissione dal sanatorio di Palermo, avvenuta nel novembre del 1946.

Nella seconda sezione, in cui Bufalino ricorda le morti alle quali ha assistito durante la guerra, abbiamo visto che lo scrittore sembra far riferimento ai personaggi di *Diceria dell'untore*:

2) la morte: di una ragazza che mi era cara, arsa viva coi lanciapiamme e, in una rappresaglia, di un tedesco ferito in un'imboscata e portato nella mia stanza d'ospedale, e che vegliai tutta la notte; di un medico che mi curava, fucilato dalle brigate nere; di un ragazzo a cui insegnavo un po' di latino, e che a quindici anni s'era infanaticchito per la repubblica sociale.

Fu preso una notte e ucciso, non era il caso.

Insieme a queste morti accadute, la mia, imminente, già scritta¹⁹.

¹⁸ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura B, c. 76r. Il nome di Silvia Zaghet è poi cassato. Nella prima stesura A e nella seconda B, inoltre, i nomi che figurano nel passo appena citato sono Silvia Casagrande, Sesta Ronzon, Marina Magrini.

¹⁹ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 3r (18 ndc).

A una lettura attenta di questo brano si possono individuare in filigrana i personaggi principali di *Diceria dell'untore*: la ragazza cara allo scrittore sembra potersi identificare con Marta; il medico col Gran Magro; il ragazzo allievo di latino con il piccolo Adelmo. L'ultima frase, invece, si presta a una duplice lettura: può essere intesa sia come la probabile morte di tubercolosi, confortata dalle inquietanti statistiche sulla mortalità dell'epoca, come lo stesso autore disse a Sciascia nell'intervista: «negli anni del dopoguerra [...] la tubercolosi uccideva e segnava ancora come nell'Ottocento»²⁰; sia come la contrapposizione tra le morti realmente accadute e quella invece scampata dall'autore, di cui resta la testimonianza scritta, la *Diceria* appunto.

Nell'articolo *Un siciliano a Reggio*, che scrisse verosimilmente rielaborando una parte dell'intervista a Sciascia, Bufalino non identifica la ragazza a lui cara, che nella minuta dell'intervista muore «arsa viva coi lanciapiamme», e figurava tra le vittime della locanda alla Bettola, dove tra le poche persone scampate alla tragedia c'era una bambina chiamata proprio Liliana, come il nome della protagonista femminile dell'abbozzo, poi cambiato in Marta. Il legame fra la donna di Bettola, che abbiamo identificato come Emma Marziani, e la trasposizione letteraria di Marta appare chiaro nel romanzo poiché Bufalino fa esplicito riferimento alla località in provincia di Reggio e, come nel caso di Sesta, sovrappone la figura della donna a Marta/Euridice.

Com'è noto, la Conca d'Oro è il luogo che accoglie il sanatorio, tuttavia la città di Palermo non è mai citata esplicitamente bensì solo tramite alcuni rinvii alla sua topografia come, ad esempio, il corso Catalafimi che collega il sanatorio alla città, o attraverso dei riferimenti artistici come l'affresco *Il trionfo della morte* che si trovava, all'epoca, nel cortile di Palazzo Sclàfani, mentre oggi è conservato a Palazzo Abatellis. Bettola, invece, è l'unico luogo nel romanzo indicato con precisione dallo scrittore e, non a caso, è associato alla figura di Marta:

Ore di una lentezza e sospensione che non so dire, con quel viso e corpo ininterrottamente stampato sotto le palpebre. E io che lo assedio, lo invado, con carezze alla rinfusa, secondo i modi imparati di fresco, negli amori di guerra, con Sesta, Silvia, le altre. Queste, chissà

²⁰ L. Sciascia, *Che Mastro questo don Gesualdo!*, cit., p. 1318. Lo scrittore ne riporta le statistiche anche nel romanzo: «“Anche per il mio male vale la stessa percentuale di sopravvivenza, lo dicono le vostre statistiche”. (Era vero, l'avevo letto su un trattato di Sebastiano [studente di medicina], e ne avevo fatto parola a lui e ad Angelo, insieme. “Uno su tre” avevo detto, e ci eravamo sorpresi tutt'e tre a guardarci malinconicamente ridendo e pensando tutt'e tre la medesima cosa)» (cfr. *Diceria dell'untore*, p. 106).

dov'erano. Di una lo sapevo troppo, avevo visto chiudere in una cassa, con un po' di panni, il mucchio di carbone e calce ch'era divenuta, dopo l'incendio della Bettola, e m'ero segnato il posto, all'ombra di un cespuglio d'aquilegie, se così si chiamavano, mentre contavo le palate. Sorte mia e dei miei di procedere sempre in un'aria di catastrofi: fasce nere al braccio e malocchi dietro la nuca; ostinandoci a vuoto con testate di giovini tonni contro le maglie della rete, mentre intorno ogni lancio d'arpione solleva spruzzi di schiuma vermiglia. Marta? Ebbene, l'amavo²¹.

Il contrasto fra la sorte delle donne amate durante la guerra, e quella ragazza invece morta nell'incendio a Bettola, è reso ancor più evidente dalla descrizione dei resti del suo corpo senza vita, e dalla sua sepoltura. I due rinvii alla calce e ai fiori di aquilegie, inoltre, sono un evidente riferimento alle cave di gesso presenti nella zona emiliana e ai fiori che costituiscono la flora dei monti intorno a Bettola. Non solo, le aquilegie fioriscono nei mesi di maggio e giugno, e la strage avvenne la notte precedente la festa di San Giovanni, tra il 22 e il 23 giugno del 1944²². Nel testo le aquilegie diventano un indizio prezioso per riconoscere nella ragazza di Bettola l'identità della donna cui il protagonista fa riferimento nelle prime pagine del romanzo, quando varca la soglia del sanatorio della Conca d'Oro:

Non avevo altro bagaglio, né vi era dentro gran che: un pugno di ricordi secchi, e una rivoltella scarica fra due libri, e le lettere di una donna che ormai divorava la calce, fra Bismantova e il Cusna, sotto un cespuglio di fiori che avevo sentito chiamare aquilegie²³.

Anche in questo caso i due monti reggiani, la Pietra di Bismantova e il Monte Cusna, e i fiori posti sulla tomba della donna, fanno riferimento esplicitamente alla ragazza «arsa viva» a Bettola. La sovrapposizione del personaggio di Marta con Sesta Ronzon, ed Euridice, è esplicitata dallo stesso autore nelle *Istruzioni per l'uso* in cui, suggerendo al lettore le *Ricorrenze miticoeroiche* presenti nel romanzo, come i riferimenti a Orfeo ed Euridice (ma anche ad Alceste, Filottete, Agamennone), precisa: «E allora Sesta potrebbe essere (morta, combusta, insalvabile) un'Euridice perduta per sempre; e Marta un'Euridice soccorsa solo per finta, da un eroe vigliacco che si volta di proposito»²⁴. Nella sovrapposizione romanzesca tra le donne amate durante la guerra dal protagonista, come Sesta e Silvia, e Marta (Euridice),

²¹ Ivi, p. 72.

²² L'indicazione è ricavata dal libro posseduto dallo stesso Bufalino, oggi conservato alla Fondazione di Comiso, Henry Cocker, *Come, dove quando coltivare i fiori*, Milano, Garzanti, 1972, p. 273.

²³ *Diceria dell'untore*, pp. 10-11.

²⁴ *Istruzioni per l'uso*, p. 1343.

c'è anche la ragazza di Bettola e la sorte di Sesta espressa tra parentesi tramite i tre aggettivi fra cui «combusta», lo indica chiaramente.

Lo scrittore utilizza gli stessi aggettivi anche nel testo, nel passo in cui il protagonista comprende che Marta si appresta alla fine: «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...»²⁵. La donna morta nella strage di Bettola, Emma Marziani, dunque, è richiamata dall'autore nel romanzo e la sua figura andrà a costituire materia romanzesca per la costruzione del personaggio di Marta.

A una attenta lettura del testo e delle *Istruzioni per l'uso* che accompagnano *Diceria dell'untore*, tuttavia, emerge che in realtà Sesta Ronzon non è la donna incontrata a Sacile, bensì la donna morta nella strage di Bettola; lo scrittore indica chiaramente nel paratesto che Sesta e la donna arsa viva sono la stessa persona:

p. 10: *Sesta, Euridice...*: Sesta ritornerà ancora in seguito (pag. 10 e 72) più o meno esplicitamente. Morta bruciata viva dopo una rappresaglia tedesca (pag. 72), sepolta nella calce (pag. 10), ne restano poche lettere e un'ombra, in sogno²⁶.

La pagina 72 cui l'autore fa riferimento è proprio quella in cui egli cita la località di Bettola e descrive l'efferata uccisione della donna. L'ambiguità con cui egli ricorda la Sesta di Sacile nella *Moviola della memoria* – «Sesta, devo averla incontrata in un libro, devo averla vista in un film, all'anagrafe di Sacile non c'è mai stata, m'hanno risposto, la nominata in oggetto Sesta Ronzon» – è volutamente ricercata da Bufalino poiché, grazie alla comparazione fra questi nuovi dati e il romanzo, possiamo affermare che la donna identificata come Sesta sia nell'articolo che nel libro, è colei che venne brutalmente uccisa a Bettola la notte fra il 22 e il 23 giugno del 1944. Lo scrittore parla del Friuli e non di Reggio per non svelare la provenienza e l'identità di questa donna con la quale intrattenne, probabilmente, una relazione amorosa clandestina. La sovrapposizione delle figure femminili di Sesta e Marta è l'esito narrativo di questa voluta e ricercata ambiguità. La rilettura del mito di Orfeo, inoltre, in cui egli si volta di proposito a guardare Euridice condannandola a vagare negli inferi in eterno, è la trasposizione mitico-narrativa del

²⁵ *Diceria dell'untore*, p. 116

²⁶ Ivi, p. 1288. Nelle *Istruzioni per l'uso* dell'edizione Tascabili Bompiani, è riportato nell'ultima parentesi il riferimento alla pagina 72 e non alla pagina 10: «sepolta nella calce (pag. 67 [72 nell'ed. da cui cita]), ne restano poche lettere e un'ombra, in sogno» (cfr. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, Milano, Bompiani, 2007, p. 166).

sacrificio della donna di Bettola per la salvezza dello scrittore stesso, disertore dopo l'8 settembre del '43 e nascosto in un casale a San Ruffino, a pochi chilometri dal luogo che fu teatro della strage. La sovrapposizione tra Sesta e Marta non è solo letteraria poiché, a ben vedere, tra le donne vittime dell'eccidio di Bettola c'è un'altra persona che risponde al nome di Emma, Emma Ronzoni²⁷. Lo scrittore riprende il cognome di questa vittima e lo associa, nella *Moviola della memoria* e nel romanzo, a Sesta Ronzon sovrapponendo poi la figura della donna al personaggio di Marta. Questo procedimento di sovrapposizione, probabilmente, risponde al proposito di mantenere il segreto sulle vere generalità di colei che ispirò il personaggio di Marta. Nel romanzo, infatti, Marta racconta della sua prima giovinezza trascorsa in un casale nell'Oltrepò, dove viveva insieme a un parente anziano che faceva il guardiano di un casello ferroviario: «Ero come orfana, i miei stavano oltremare, vivevo con un parente vedovo e vecchio, che, quando aveva bevuto, timidamente mi toccava. Poi lo mettevo a letto, restavo a fare la guardia per lui, alle sbarre del passaggio a livello»²⁸. Questo passaggio del romanzo è fondamentale poiché da un lato apre la sequenza delle testimonianze inattendibili del personaggio femminile, dall'altro implicitamente svela al protagonista la relazione fra la donna e il medico, chiamato più volte dal narratore col dispregiativo di “vecchio”, poiché ella stessa, in un dialogo, ammette: «Volevo andarmene dal mondo col ricordo di una carezza giovane addosso, dopo tante carezze di vecchio»²⁹. Emma Marziani, come abbiamo visto, viveva con il suocero Francesco Balestrazzi, ed è probabile che l'episodio narrato da Marta sia stato ispirato alla convivenza dei due in un casale accanto alla locanda.

Nella già citata intervista a Giorgio Calcagno del 1993, Bufalino la ricorda mentre balla nella casa di San Ruffino, ascoltando il grammofono; allo stesso modo, il protagonista di *Diceria* vede Marta per la prima volta mentre esegue una danza sulla musica di un grammofono, diffusa da un altoparlante nascosto sullo sfondo. Costruendo il personaggio di Marta, dunque, Bufalino fa rivivere la ragazza amata a Scandiano, amplificando ed esaltando alcuni particolari indissolubilmente legati al suo ricordo, come quello del ballo, che farà di Marta una ballerina del più importante corpo di ballo italiano, della loro breve ma intensa

²⁷ La donna all'epoca della strage aveva 45 anni ed era di passaggio alla locanda della Bettola insieme al marito Giuseppe Magnani, entrambi sfollati dalle località vicine a causa dei bombardamenti, e al figlio Paolo che, con Liliana, è uno dei sopravvissuti alla strage. Proprio perché avventori della locanda, quindi ospitati solo provvisoriamente, è da escludere che fosse Emma Ronzoni la donna con cui Bufalino intrattenne una relazione. Emma Marziani, invece, era residente proprio a Bettola.

²⁸ *Diceria dell'untore*, cit., p. 66.

²⁹ Ivi, p. 92.

relazione, interrotta dalla morte. A questo procedimento lo scrittore affianca quello, sistematico, del “capovolgimento della realtà”: in *Diceria*, infatti, la protagonista femminile è spesso associata all’elemento dell’acqua. Se la donna amata da Bufalino a San Ruffino era morta «arsa viva dai lanciafiamme», in *Diceria*, durante la prima scena del ballo Marta «annega» metaforicamente nella musica di «archi e ottoni»³⁰ e, durante un sogno, il protagonista la sovrappone al ricordo di una ragazza che emerge dal Serchio:

Allora una bagnante entrava nel mio sognare, con un costume tutto nero e una gocciola di mare sulla coscia sporca di sabbia, e oscillava su e giù nell’aria, come da un’amaca di nebbia che dondolasse sul mio capo adagio, su e giù sempre, per l’eternità. Il ventilatore parlava da un angolo della stanza, e le scompigliava i capelli. Ed erano i capelli di Marta, i capelli di un’annegata³¹.

Marta, nel romanzo, è sospettata di essere una collaborazionista per aver avuto una relazione amorosa con un ufficiale tedesco, come lei stessa rivela al protagonista. Bufalino, attingendo alla vicenda realmente accaduta a Bettola sembra invertirne i fatti: i 32 civili vennero brutalmente uccisi dai nazisti perché sospettati di aver collaborato con i partigiani al progetto (poi fallito) di distruggere il ponte davanti alla locanda, via di comunicazione strategica per i tedeschi di stanza al vicino villaggio di Casina. Nel momento in cui le truppe della Wehrmacht si recano sul posto per un sopralluogo, vengono sorprese da un agguato da parte di alcuni partigiani, che in quel momento si trovavano proprio all’interno della locanda. La rappresaglia dei tedeschi nei confronti dei civili ospiti della locanda, pertanto, era “giustificata” dal sospetto nei loro confronti di collaborazione con i “ribelli”, e questo determinò la loro brutale esecuzione. Bufalino, quindi, sembra invertire il ruolo di Marta, in quanto amante di un ufficiale, lasciando tuttavia in sospeso il giudizio sul suo passato poiché il suo ruolo di spia è solo adombrato. Il rifiuto del protagonista di conoscere le vere generalità della donna attraverso la documentazione consegnatagli dal medico, può essere letto anche in senso metaforico: egli, infatti, brucia il fascicolo in una stufa, e la vicenda legata al passato di Marta resta insoluta, arsa nel fuoco, come fecero i nazisti che, infatti, appiccarono il fuoco per cancellare le tracce della carneficina compiuta a Bettola. La cancellazione del passato di Marta, infatti, avviene in tre momenti, tutti attraverso la combustione: il primo subito dopo

³⁰ Ivi, p. 125.

³¹ Il riferimento al fiume Serchio, che in Emilia sfiora anche la città di Reggio, è un ulteriore richiamo al periodo ivi trascorso da Bufalino. Ivi, p. 135.

la sua morte avvenuta in una locanda sul mare dove i due amanti si erano rifugiati dopo aver lasciato il sanatorio, contrariamente alle disposizioni del medico:

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. Lei, non la rivedo più, la cesura di una tela cerata si frappone ogni volta fra me e la sua faccia, esposta sul bigliardo, fra quattro ceri, all'agonia viscosa delle ultime mosche³².

In questo passo il protagonista ricostruisce in una lunga digressione, gli attimi immediatamente successivi alla morte della donna, e non a caso usa la metafora del fuoco associata al ricordo frammentato e lacunoso, come una raccolta di fotografie bruciate.

Il secondo momento è quello del funerale della donna, quando il medico brucia i suoi effetti personali a scopo igienico:

Ai funerali di Marta non volli assistere. Bensì al bruciamento delle cose di lei nel forno crematorio della Rocca. Il Magro era al mio fianco, e insieme seguimmo con lo sguardo le vestaglie, le babbucce, i tutù della sua cassapanca d'attrice, spinti dall'attizzatoio dell'infermiere a pigiarsi nella cavità del congegno, ardere, crepitare, incenerirsi. Anche un mazzetto di foto, che avrei preteso di risparmiare, seguì la medesima sorte, e fra le molte una – dove era lei sulle ginocchia di un *oberleutnant* in uniforme, con una dedica dietro «a Garance», firmata Von Tizio o Von Caio – m'inferse una punta di baionetta nel ventre, mentre s'attorcigliava fra le fiamme³³.

Alla fine definitiva di Marta, metaforicamente bruciata nella stufa, viene contrapposta nel testo la funzione liberatoria e riparatrice della pioggia, salutata dal protagonista come segno di una rinascita, di una salvezza imminente:

Intanto quieta quieta veniva giù di nuovo la pioggia. Io restavo col capo sporto fuori a metà, sotto l'acqua che gocciava dai coppi del tetto, e mi sentivo stranamente lieto. O pago, piuttosto, mentre guardavo nel giardino il prato imbevversi ancora e l'acqua battere il suo mite alfabeto sulle sedie di ferro rovesce, sul fogliame e gli aghi degli alberi.

E mi dicevo che l'estate era finita, e la mia gloria insieme. E che di tante febbri, e frasi, e fazzoletti zuppi di lacrime e sangue, perfino il ricordo presto si sarebbe consumato [...] Come tutte le grandi pesti, anche questa infima mia finiva con una pioggia. In compagnia dell'acqua che mi colava dai capelli e mi rigava le gote, il male si scorporava da me, se ne andava. Ma con esso ogni resto d'orgoglio; con esso, forse, la gioventù. Mi attendevano altre strade, domani. Facili, rumorose, comuni³⁴.

³² Ivi, p. 130.

³³ Ivi, p. 132.

³⁴ Ivi, pp. 131-132.

Il terzo e ultimo passo relativo alla cancellazione del passato di Marta, e con esso della donna stessa, avviene, come abbiamo visto, con la distruzione del fascicolo nella stufa, descritta con brevità e asciuttezza per enfatizzare il gesto fermo del protagonista, e la sua scelta di non voler svelare i segreti della donna amata: «La stufa era lì accanto, non esitai»³⁵.

Emblematica del coinvolgimento emotivo dello scrittore riguardo la strage è la presenza della località di Bettola anche in quello che può essere considerato l'avantesto di *Diceria dell'untore*, ovvero le poesie dell'*Amaro miele*, la maggior parte delle quali composte proprio negli anni della guerra. Fra i componimenti l'ultimo, una sorta di consuntivo che chiude la raccolta intitolato *Poscritto dopo molti anni* e composto nel 1961, come indica l'autore nella nota esegetica, rievoca nella terza strofa la strage e allude al tempo stesso a un amore di gioventù:

Poi la luna si chiuse nei pozzi, / l'unghia d'inverno recise / i mazzi di robinie spruzzolati di sangue, / migrarono gli uccelli dai nidi delle caserme... / Chi guarirà dentro di noi tutti quei morti / che palpano con mani cieche / la notte smisurata che li mura? / Chi nel nero tizzone risveglierà una guancia / per ripetere «t'amo» al ponte della Bettola?³⁶

Insieme alla donna morta nella strage di Bettola, anche altri compagni incontrati da Bufalino a Reggio Emilia nel periodo dal 1944 al 1946, sono richiamati nel romanzo d'esordio.

Lo scrittore parla nella minuta dell'intervista a Sciascia di un ragazzo cui «insegnava un po' di latino, e che a quindici anni s'era infanaticito della repubblica sociale. Fu preso una notte e ucciso, non era il caso». Nell'articolo *Un siciliano a Reggio* pubblicato sulla rivista «Ricerche Storiche» (1995), Bufalino identifica il suo giovane allievo di latino come un «tale Lasagni», ovvero Pietro Lasagni, detto Nanni, presumibilmente torturato e ucciso dai partigiani nei primi giorni del 1945, il cui corpo non è mai stato ritrovato. Probabilmente Bufalino si ispirò a lui per il personaggio del piccolo Adelmo di *Diceria dell'untore*, il bambino malato di tubercolosi ricoverato alla Rocca di Palermo. Nel *Carteggio di gioventù*, Bufalino racconta a Romanò che nel sanatorio di Palermo c'era un reparto per i bambini, di aver assistito ai loro giochi nel giardino comune e di aver stretto amicizia con alcuni di loro; tuttavia, la rievocazione di Pietro Lasagni, insieme a quella della donna morta a Bettola, fa supporre che proprio il giovane reggiano ucciso dai partigiani fosse la persona cui Bufalino

³⁵ Ivi, p. 138.

³⁶ *L'amaro miele*, pp. 811-812.

si sia ispirato per la creazione del personaggio di Adelmo. Nella *fictio* romanzesca il protagonista insegna infatti al bambino uno «scioglilingua» ottenuto coi riferimenti classici del regno dei morti e dei nomi degli dei greci dell'amore e della vendetta, «Erebo, Eros Erine». A lui è affidato il compito di recapitare le lettere scritte dal protagonista all'amata Marta e la sua morte determina la fine dello scambio epistolare fra i due. Anche la morte di Adelmo può essere ricondotta a quel "capovolgimento della realtà" applicato al personaggio di Marta. Il narratore racconta la morte del giovane Adelmo insistendo sul sentimento di delusione da lui provato dopo aver compreso di essere stato ingannato dal protagonista: convinto che il chinino potesse guarirlo, il bambino ne chiese una pasticca all'amico che, invece, gli dà un placebo. Adelmo poco prima di morire «non volle più parlare, si limitò a buttarmi, prima di girarsi dall'altra parte, un'occhiata di debole astio...»³⁷. Il giovane Lasagni sapeva che Bufalino era un disertore e lo stesso scrittore ammise, nell'articolo *Un siciliano a Reggio*, che temeva di essere denunciato dal giovane rivelando ai fascisti la sua presenza a Scandiano. Nel romanzo, invece, Bufalino sembra ribaltare la situazione: è lui che tradisce la fiducia del bambino, illudendolo che la pasticca datagli prima di morire lo avrebbe salvato. Adelmo muore girandosi verso la parete, offeso per aver compreso l'inganno e il tradimento.

Un caso emblematico della trasposizione letteraria delle persone incontrate a Reggio, accennato nella ricostruzione biografica dell'autore, è quello di Cristoforo Carabillò (1917-1945), il partigiano originario di Castelbuono, un piccolo comune in provincia di Palermo. Dalla testimonianza del periodo di ricovero con Bufalino, intitolata appunto *Inverno '44: un incontro con Bufalino*, in cui Renzo Bonazzi ricostruisce i fatti di Reggio del biennio '43-'45, si apprende che Carabillò era medico al sanatorio di Scandiano e svolgeva contemporaneamente l'attività di partigiano: «la resistenza, aveva all'interno dell'ospedale qualche sua propaggine. Infatti vi lavorava un giovane medico palermitano, Cristoforo Carabillò, che, uscito dall'ospedale nel gennaio 1945 [...] rividi spietatamente riverso sulla neve macchiata di sangue, e di quello di tre suoi compagni che giacevano scomposti accanto a lui, il 3 febbraio 1945»³⁸. Dall'anagrafe dell'Associazione Nazionale dei Partigiani d'Italia, infatti, risulta che Carabillò era nella Squadra di Azione Patriottica con il nome di battaglia "Cris", insieme a uno studente universitario suo amico, Vittorio Tognoli detto "Marco", di

³⁷ *Diceria dell'untore*, p. 23.

³⁸ R. Bonazzi, *Inverno '44: un incontro con Bufalino...*, cit., pp. 9-10.

Scandiano, e fu arrestato il 27 dicembre 1944, prelevato dal carcere, torturato e ucciso il 3 febbraio del 1945 per una rappresaglia in cui morirono cinque militari fascisti, insieme a Sante Lusuardi (nome di battaglia “Dario”), Dino Turci (“Erocole”) di Correggio e Vittorio Tognoli³⁹. La fucilazione, oggi nota come l’«Eccidio di Porta Brennone», dal nome della via centrale di Reggio in cui avvenne l’esecuzione dei quattro partigiani, è ricordata anch’essa nell’articolo *Un siciliano a Reggio*, in cui Bufalino lo rievoca come «un amico, giovane e conterraneo, Carabillò, che agiva in pianura da borghese contro gli occupanti», e di cui ricorda che «fu scoperto, torturato, fucilato, lasciato cadavere in una piazza di Reggio, nella neve, per tre giorni, a mo’ di esempio dissuasivo e tremendo»⁴⁰. Questa descrizione è perfettamente coincidente con quella di Bonazzi e, a una lettura attenta, a quella contenuta nella minuta dell’intervista a Sciascia, in cui lo scrittore fa riferimento al medico che lo aveva in cura fucilato dalle brigate nere: questi non potrebbe essere altri che Cristoforo Carabillò: «la morte: [...] di un medico che mi curava, fucilato dalle brigate nere»⁴¹.

L’ipotesi della corrispondenza fra le persone incontrate da Bufalino nel periodo reggiano, come quella riguardante la donna di Bettola, e i personaggi del romanzo, sembra nuovamente confermata dalle poesie composte in guerra e pubblicate in *Amaro miele* (1982). Se nel *Poscritto* Bufalino parla esplicitamente dei morti a Bettola, nel componimento *Lapide per Pietro Carabillò*, ascrivibile al triennio ’42-’45 come lo stesso Bufalino precisa nella nota autoesegetica alla seconda edizione (1989)⁴², lo scrittore parla di Carabillò rievocando le stesse immagini con cui si riferisce, nella *Diceria*, alla donna di Bettola:

Ecco l’allarme lamentoso dei corni / risale, covo dietro covo, le valli / fra Castelnuovo e il Cusna, si rinnova / tenera e procellosa / la nube di dicembre ai pozzi dei canali, / ma tu con la stagione non ritorni. // Dunque il viso che avevi di prode / dov’è, e le grandi mani? / Più non giochi a morire sull’erba, / più fra i denti non mastichi / l’infantile superbia di un fiore. / Bianco come la luna dei tuoi monti, / gremito di putridi colpi / con dita quiete invano / tenti la calce dura che ti veste. // Che rimane di te sulla brughiera, / ora che il bosco non ha più pace / e la morte ha lavato / i morti dalla bocca polverosa? / Solo io racconto il tuo passo celeste / nel sole nudo, dietro la caserma: / poi contro il muro fosti, eretto e cieco, / una faccia, una cosa ferma⁴³.

³⁹ Le informazioni sono ricavabili dal sito www.ampi.it (consultato il 20 aprile 2016).

⁴⁰ G. Bufalino, *Un siciliano a Reggio (1944-45)*, cit., p. 124.

⁴¹ Comiso FB, MGB XVI (3), c. 3r (18 ndc).

⁴² Bufalino, infatti, precisa: «Il materiale è desunto da tre successivi quaderni: d’anteguerra (1939-41), fino a *Versi ritrovati*; di guerra (1942-45), da *Vedetta notturna* a *Due epitaffi*; di dopoguerra (1946-54), a partire da *Bagnante*». *L’amaro miele*, cit. p. 181. Il componimento fa parte del quaderno di guerra (1942-45).

⁴³ *L’amaro miele*, p. 163.

Nel rievocare il giovane medico e partigiano, nonché amico e conterraneo, Bufalino in questo antico componimento precisa il luogo geografico fra Castelnovo ne' Monti (comune dove si trova la Pietra di Bismantova) e il Monte Cusna e, come per la donna di Bettola «che divorava la calce fra Bismantova e Cusna», ricorre alla stessa immagine della calce che ricopre la salma del ragazzo e la sua bocca polverosa, riferimento alle cave di gesso presenti nella zona emiliana. Lo scrittore, inoltre, è l'unico a preservare la memoria della morte del «prode» amico, consapevole che il suo sacrificio, come quello dei civili di Bettola, si sarebbe perduto nell'oblio del tempo, insieme ai tanti altri eccidi perpetrati in quegli anni di guerra. Bufalino non si sbagliava poiché solo le ricerche più recenti hanno restituito alla Storia le identità e le biografie delle vittime della seconda guerra mondiale, molte delle quali comprensibilmente parziali. Inequivocabile in questi versi è l'immagine quasi epica dell'uomo quale eroe (il suono dei «corni»; «prode»; «grandi mani»; «passo celeste nel sole nudo») morto giovane («infantile superbia») sul campo da battaglia sotto i («putridi») colpi dei nemici. Queste rispondenze fra le persone incontrate nel reggiano, e la loro trasposizione nelle poesie prima e nel romanzo poi, sembra confermarne ulteriormente l'origine.

Il giovane (finto) medico dell'ospedale di Scandiano potrebbe infatti aver ispirato il personaggio del Gran Magro, il «falso o vero nobiluomo» Mariano Grifeo Cardona di Canicario, dottore del sanatorio della Rocca di Palermo che in realtà, come abbiamo visto, potrebbe essere la proiezione narrativa della Rocca dei Boiardo di Scandiano. Bufalino conferisce al personaggio del medico di *Diceria dell'untore* una solida caratterizzazione: egli infatti, si distingue per la mania citatoria, il temperamento lunatico e collerico, ma anche per la sua «ilarità di saltimbanco». Il suo destino, inoltre, è diverso da quello di tutti gli altri personaggi, segnato dalla tubercolosi, poiché egli muore per una cirrosi; la sua malattia è descritta attraverso il sentimento di pena provato dal protagonista durante l'ultimo incontro con il medico: «Mi avvicinai al letto, donde lui offriva allo sguardo, con una sottomissione, finalmente, la povertà risoluta della barba lunga, della faccia color terra, che s'andava corrompendo a vista, di minuto in minuto. Come lavorava presto, con che abili dita, la malabestia dentro di lui, come aveva fretta di finire»⁴⁴. Significativo appare il riferimento esplicito alla *Chanson de Roland* che segue nel testo: le ultime parole pronunciate dal Gran Magro un attimo prima di morire, infatti, sono quelle che aprono la scena della morte di

⁴⁴ *Diceria dell'untore*, p. 136.

Orlando: «Già sente Orlando che la vista ha perduto»⁴⁵. Se il personaggio del medico è ispirato a Cristoforo Carabillò, finto medico a Scandiano e partigiano morto sacrificandosi per la patria, questa citazione sembra suggellare la corrispondenza fra i due. Orlando muore sul campo di battaglia da eroe valoroso, difensore dei principi di fedeltà a Carlo Magno e alla patria, e Carabillò si distinse per il coraggio e per la fedeltà ai compagni di battaglia poiché, sebbene torturato in carcere prima dell'esecuzione, egli non fece i nomi degli altri partigiani⁴⁶. La citazione, inoltre, svela la fonte letteraria della poesia *Lapide a Pietro Carabillò* citata poc'anzi: la descrizione della morte del giovane partigiano, sembra riecheggiare quella del valoroso Orlando nelle strofe (dalla CLXX alla CLXXIX) in cui si narrano gli attimi precedenti la morte del conte paladino: la sua caduta nell'erba, la descrizione del volto rivolto verso i pagani perché Carlo Magno possa stimare il suo coraggio in battaglia, il suono delle trombe ordinato dall'imperatore che ne annuncia la morte.

Nel romanzo il suo cognome è attribuito al vecchio custode della Rocca, Carabillò appunto, la cui provenienza siciliana è inalterata nella trasposizione letteraria, anzi, resa manifesta dai proverbi tratti dalla tradizione isolana e da lui ripetuti ai malati del sanatorio. Il custode, una sorta di Caronte che governa il flusso dei dannati fra la vita e l'Ade, fa la sua apparizione in due luoghi del romanzo, il primo quando il protagonista esce dal sanatorio e si reca in città per i settimanali incontri amorosi, raccomandati dal medico ai degenti, il secondo, invece, nel momento della sua dimissione dal sanatorio, dopo la morte di Marta e del medico. Proprio Carabillò è l'ultimo dei personaggi della Rocca con cui il protagonista sopravvissuto si congeda, e il suo saluto in vernacolo siciliano, «“Acqua davanti” mi disse “e ventu darrerì”», è un auspicio benevolo a non vedersi più, a non tornare indietro. Il protagonista gli risponde, sempre in siciliano, «Vassa benedica», cioè «vostra eccellenza mi benedica», chiedendogli la benedizione prima di lasciare definitivamente quel luogo di morte e tornare nel mondo di tutti, a essere «uno dei tanti della strada». Attribuendo alla persona reale di Carabillò la figura romanzata del custode della Rocca, Bufalino sembra affidare al primo il compito di vegliare la sua permanenza nel sanatorio, di farsi metaforicamente custode del suo destino.

⁴⁵ Ivi, p. 137; la citazione bufaliniana si riferisce alla strofa CLXX.

⁴⁶ Alcune informazioni, oltre che dalle interviste di Bufalino e Bonazzi, sono state tratte dal sito dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, <http://www.anpi.it> e dal sito dell'Atlante delle Stragi Naziste e Fasciste in Italia, <http://www.straginazifasciste.it> (consultati il 20 aprile 2016).

Nell'intervista a Sciascia Bufalino rievoca dunque, pur senza fare riferimento alla loro funzione nella genesi del romanzo, tutte le persone conosciute e morte a Reggio e a Scandiano fra il 1944 e il 1945, cui lo scrittore aveva offerto una nuova vita nella finzione letteraria di *Diceria dell'untore*. Fa eccezione, tra i personaggi più importanti del romanzo, solo Padre Vittorio, il cappellano della Conca d'Oro, che deve essere identificato con Raffaele da Mestre (al secolo Ferruccio Armando Spallanzani), un frate cappuccino che Bufalino conobbe nel sanatorio di Scandiano o a Gaiato nel 1945, la località di montagna dove i malati trascorrevano l'estate, come si ricava da una lettera inviata dal dott. Giberti a Bufalino nel 1993, in cui questi lo informa, su richiesta dello scrittore, della morte di padre Raffaele Spallanzani, avvenuta nel 1972. Come il personaggio del romanzo, un giovanissimo frate ammalato di tubercolosi e originario del Veneto, anche Padre Raffaele era nato a Mestre, proveniente da una famiglia modenese benestante:

Chissà com'era venuto a finire fra noi, lui del Nord, mentre avrebbe potuto farsi ricoverare nel sanatorio per religiosi [...] o in una clinica per ricchi, a due passi da casa [...] Per compiere in qualche maniera il grande tour meridionale sognato a lungo da novizio in un triste convento veneto dal cancello a punte di lancia?⁴⁷

Padre Vittorio, che ha un ruolo centrale nel romanzo perché stabilisce con il protagonista un dialogo-scontro sui temi della fede, e sulla concezione della malattia come travagliato percorso spirituale («Fratello fu [...] padre Vittorio per me, durante tutto il tempo che insieme lottammo, vincendo e perdendo entrambi un poco, lui a persuadermi della Rivelazione, io a inquinare come potevo quando l'una quando l'altra delle sue certezze»⁴⁸), muore in *Diceria*, ma non nella realtà di quell'anno terribile, a riprova del legame stretto tra il romanzo e quell'anamnesi autobiografica che è la prima versione dell'intervista a Sciascia. A differenza degli altri personaggi principali, infatti, il narratore non descrive la morte di padre Vittorio bensì ne riporta l'ultimo colloquio e inserisce nel romanzo gli aforismi prelevati dal diario dell'amico dopo il suo trapasso. La sua fine è annunciata quasi casualmente, con una sola frase nell'*incipit* dell'ottavo capitolo: «I giorni dopo la morte del frate furono di fuoco»⁴⁹. È probabile, dunque, che Bufalino attinga ai dialoghi di carattere religioso intrattenuti con padre Raffaele da Mestre, e li utilizzi per la caratterizzazione del

⁴⁷ *Diceria dell'untore*, p. 32. Padre Raffaele proveniva da una famiglia di commercianti e aveva due fratelli, mentre nel libro il personaggio è figlio unico.

⁴⁸ Ivi, p. 33.

⁴⁹ Ivi, p. 53.

personaggio di padre Vittorio. Come si evince dal profilo biografico del frate delineato da Giandomenico Mucci, gli anni in cui questi era ricoverato a Scandiano e convalescente a Gaiato (1942-1945) furono caratterizzati da una riflessione profonda sulla fede e sulla teologia, considerata «una scienza che accosta l'oggetto della fede e così il Regno di Dio», e gli uomini di Chiesa come «professionisti di Dio ma non altri Cristi»⁵⁰. Solo provando le stesse sofferenze di Cristo, sembra dirci padre Raffaele, è possibile professare la religione cattolica. Il personaggio di Padre Vittorio affida al suo diario i dubbi sull'esistenza Dio e sulla Fede ma, al tempo stesso, afferma il proprio Credo e, nei dialoghi col protagonista, paragona la malattia e la sofferenza patita da lui e dai compagni a un'immedesimazione con Cristo, «un giovane apostolo che *gli* raccontava nell'Altra la nostra Passione», e il cui supplizio è da lui stesso accresciuto scegliendo di ricoverarsi in Sicilia: «una volta accennò balbettando a una missione di obbedienza ch'egli si sforzava, pur in quarantena, di adempiere, e per la quale ci volesse uno scenario di crete e ulivi, una Giudea tutta triboli»⁵¹. Gli aforismi di padre Vittorio riportati nel romanzo si ritrovano, in parte, nelle lettere scritte dal giovane Bufalino durante il periodo di degenza trascorso a Scandiano. Una testimonianza preziosa proviene dalla corrispondenza (inedita) intrattenuta con Giovanna Poli, staffetta partigiana conosciuta proprio nel periodo reggiano, di cui sono conservate alla Fondazione di Comiso le lettere originali che la donna restituì a Bufalino nel 1987⁵². In una lettera senza data, ma dal timbro sulla busta che la conteneva si evince l'anno, il 1946, e località (Palermo), Bufalino confida all'amica la sua disperazione e lo sconforto verso ogni possibilità di riscatto per sé e per la sua generazione:

I miei giorni sono senza spiragli, hanno il colore neutro dei sogni, colano monotoni e feroci fra mura di fumo e giorni vigliacchi. A volte penso che mi converrebbe buttarmi allo sbaraglio, rischiare tutto senza ragione. Ma so che il mio gesto accadrebbe in un'aria

⁵⁰ Le parole di Raffaele da Mestre sono riportate da G. Mucci nell'articolo *Padre Raffaele da Mestre*, in «La civiltà cattolica», a. 159, v. III, quaderno 3793, 5 luglio 2008, pp. 152-157.

⁵¹ *Diceria dell'untore*, pp. 32-33.

⁵² Come si evince dal carteggio, Bufalino e Giovanna Poli erano legati da una lunga e profonda amicizia. La donna, infatti, faceva regolarmente visita al giovane Bufalino durante il ricovero a Scandiano, talvolta accompagnata da alcuni amici partigiani (tra cui Nilde Iotti), e sovente lo intratteneva con la lettura e la conversazione. Dopo il rientro di Bufalino in Sicilia, tuttavia, le lettere si diradarono; solo dopo l'esordio del 1981, i due ripresero i contatti e lo scrittore chiese alla donna di mandargli una copia delle lettere da lui inviate durante quel periodo, Giovanna Poli, invece, spedisce a Bufalino gli originali, che oggi sono conservati alla Fondazione di Comiso. Si tratta di 16 missive scritte da Bufalino dal 1944 al 1948, e un biglietto datato 30 novembre 1987, lo stesso in cui lo scrittore chiede alla donna la copia delle lettere. Quelle scritte da Giovanna Poli, invece, sono andate pressoché tutte perdute, a eccezione di tre missive, tutte successive al 1981.

indifferente, nessuno è così benevolo da raccogliere le mie povere sfide, sono prigioniero dei miei giochi di dadi, e del calcolo estremo con cui ogni volta studio troppo a lungo i minuti, senza mai osare viverli all'improvviso. Andrò avanti così, dunque, non so fino a quanto. Beata voi, d'altra parte, che sapete dove sono e chi sono gli uomini veri. A me pare invece che il mondo sia una grossa pazzia, e che uomini veri siano solo i morti. Ma che importa, dopotutto. Dino Bufalino⁵³.

La caratterizzazione di padre Vittorio è definita attraverso gli aforismi da lui vergati nei margini di un libro, la *Filotea*, di cui il protagonista entra in possesso dopo la sua morte, e che vengono anticipati nel quinto capitolo per caratterizzare il personaggio e introdurre i suoi dubbi sulla Fede. Da un confronto con la lettera scritta da Bufalino a Giovanna Poli è possibile stabilire che lo scrittore estrapolò da quest'ultima alcuni passi per la redazione degli aforismi del frate, come il brano seguente tratto dal romanzo dimostra chiaramente:

Non ho domeniche, i miei giorni colano col colore dei fiumi e dei sogni, fra parapetti di ferro, in un silenzio che fa meraviglia. Fossero, una volta almeno, una fanfara di trombe o una disfatta gridata. Ma io temo che la mia voce accadrebbe in un'aria indifferente, nessuno è così benevolo da raccogliere i miei cartelli e molli colpi di guanto, sono prigioniero per sempre della prudenza con cui studio troppo a lungo i minuti senza osare mai viverli all'improvviso⁵⁴.

Il brano confluito nel romanzo è un ulteriore caso di travaso di sequenze provenienti dalla scrittura privata di Bufalino e trasferite in quella pubblica, come abbiamo già riscontrato più volte nella corrispondenza con Marcello Venturoli.

Da questa ricostruzione appare evidente che Bufalino, attraverso un'opera sapiente di travestimento letterario, popola il sanatorio della Conca d'Oro con le persone incontrate a Reggio nel 1944, da lui definito, si è già sottolineato più volte, l'«annus terribilis». La «Rocca» diventa il luogo immaginifico dove queste persone riprendono vita e dove lo scrittore concede loro il «miracolo del Bis, il bellissimo Riessere»⁵⁵. La scrittura diventa lo strumento in grado di riportare in vita alcune delle persone che appartengono alla sua storia personale, alla sua memoria privata. L'operazione è anche la risposta di Bufalino all'oblio che aveva avvolto la strage della Bettola, la barbara esecuzione dei partigiani nel centro di Reggio Emilia, l'uccisione di Pietro Lasagni, che solo ricerche recenti stanno riportando in luce. Sebbene Bufalino non volesse ristabilire la memoria storica, collettiva, dell'assassinio di Emma Marziani, del caporale tedesco, di Cristoforo Carabillò, di Pietro Lasagni, la loro

⁵³ Comiso FB, Archivio Corrispondenza, segn. 3642, BUF-POL (4), lettera di 2 cc. mss sul *recto* e sul *verso* a penna nera datata Comiso 7 gennaio 1947.

⁵⁴ *Diceria dell'untore*, p. 34.

⁵⁵ Ivi, p. 81.

riconoscibilità – resa possibile dalle informazioni ricavabili dal suo archivio, e dalle dichiarazioni che rilasciò nel corso degli anni – suggerisce una nuova lettura del romanzo: non più solo testimonianza intima della sua sofferta parabola esistenziale, bensì trasfigurazione letteraria dell'esperienza della guerra e della Resistenza, di quella Storia, cioè, che toccò anche il «giovane soldatino venuto dal Sud»⁵⁶ e che oggi si legge in filigrana nelle pagine di *Diceria dell'untore*.

Non è un caso, infatti, se nel romanzo *Calende greche*, in cui ripercorre la sua biografia letteraria mescolando nel testo dei brani provenienti dai precedenti romanzi, Bufalino intitola proprio *La neve e il sangue* (1944)⁵⁷ la ricostruzione del periodo reggiano e popoli il casolare di San Ruffino con la donna morta a Bettola e con l'amico Carabillò: «La contumacia comune, e il presente sodalizio d'anime perse fra me, lui, la Iside, coraggiosa zitella, scampata, unica della sua famiglia, ai lanciapiamme della Bettola, il giorno della carneficina»⁵⁸. L'autore sublima le sofferenze patite dai compagni, le sottrae alla Storia e le riconduce alla sua memoria privata:

la stanza [di San Ruffino] rimane immune di sangue, di storia; si libra, volume d'eliso, fra siepi lente di nuvole; naviga, odorosa d'aglio e di sughi, gremita di fantasmi innocenti, per tutta un'aria d'infinito Appennino, scansando le traiettorie degli obici, le misteriose scie di bengala...⁵⁹

Grazie ai nuovi dati offerti dalla prima versione dell'intervista a Sciascia e dalla rilettura di una serie di testimonianze che Bufalino rilasciò su quell'esperienza drammatica, oggi possiamo accertare quanto, in realtà, *Diceria dell'untore* fosse intrisa della «Storia Maggiore», perché costituita dall'intrecciarsi di una serie di private, sottili, «storie minori». In *Calende greche*, dopo aver rievocato la donna morta a Bettola, gli amici partigiani, il tedesco ferito, il giovane Lasagni, «tutti morti, mentre io solo li penso, io vivente, nel tepore

⁵⁶ Id., *Un siciliano a Reggio*, cit., p. 119.

⁵⁷ È utile ricordare, a questo proposito, la descrizione di Cristoforo Carabillò che si legge nell'articolo *Un siciliano a Reggio* («torturato, fucilato, lasciato cadavere in una piazza di Reggio, nella neve») e quella di Renzo Bonazzi («spietatamente riverso sulla neve macchiata del suo sangue») permettono non solo di spiegare l'origine del titolo, ma anche di identificare con lui la figura del partigiano descritta nel capitolo. Benché in *Calende greche* sia chiamato Andrea e sia di origine sarda, la sua descrizione fisica, «un giovane gigante, ma dagli occhi piccoli e girovagli, intelligenti» e quella della sua attività partigiana «[...] vestito metà borghese metà militare, ora in bicicletta ora a piedi, egli s'avventura per piano e monte» rimandano a quella contenuta nell'articolo «agiva in pianura da borghese contro gli occupanti».

⁵⁸ *Calende greche*, p. 71.

⁵⁹ Ivi, p. 66.

di un pigiama prestato»⁶⁰, Bufalino descrive l'atto iniziale della scrittura, la genesi del suo capolavoro, *Diceria dell'untore*, ispirata proprio dal loro ricordo, definito «maceria privata»:

[nel romanzo] includerò, si capisce, le speranze uccise, i sentimenti cresciuti male, le catastrofi dell'innocenza: ma anche questo o quel frammento di vita altrui, raccolto casualmente prima del buio, e di cui mi resta un aculeo di futile strazio nel cuore [...] Vorrò, mediante il balsamo o il veleno d'una parola, sorprendere un fantasma almeno dei tanti venuti a trovarmi sul lenzuolo nero del sonno. Mi basterà un accordo d'inizio, un la da suggerire all'orchestra d'archi e d'ottoni, alla loro animosa incontinenza di dire. Per esempio: «O quando tutte le notti, per pigrizia, per avarizia, ritornavo a sognare lo stesso sogno...»⁶¹.

Nelle prime interviste concesse all'uscita del romanzo nelle librerie, travolto dal successo al punto che la critica parlò di lui come un “caso letterario”, egli dichiarò che l'unico vantaggio ottenuto dalla notorietà era il ricongiungimento con alcune persone care, perse di vista da molti anni e felicemente ritrovate, soprattutto dopo la visibilità ottenuta con la vittoria del Premio Campiello. In una di esse, infatti, Bufalino parlò dell'emozione provata nell'«aver ritrovato tante voci, di aver ricucito tanti lembi del passato, di aver ritrovato una folla di persone che per *lui* erano morte»⁶². Le testimonianze ricavabili dall'archivio epistolare confermano non soltanto le parole di Bufalino, ma anche il rapporto tra l'esperienza reggiana e il romanzo. Prima tra tutte, la lettera di Giovanna Poli che, come abbiamo visto, rimase in contatto con lo scrittore dopo la sua partenza dal sanatorio di Scandiano e che, dopo averlo riconosciuto alla consegna del premio Campiello, gli scrive commossa:

Sono anche grata di quel bel libro che hai scritto dedicato anche un po' a me, che sono una che sa. Ti sono grata anche perché ci sei e sei ancora così vero e intenso come quando eri più giovane e malato e speravi che l'attentato a Hitler avrebbe avuto successo e io ti ho portato i *Canti Orfici* nella campagna di Scandiano.

Ci davamo del voi, ho scelto il tu perché ti sento amico come io ti sono ancora amica⁶³.

La dedica posta in esergo a *Diceria dell'untore*, «A chi lo sa», è interpretata da Giovanna Poli come un segno d'intesa, un ammiccamento tra lo scrittore e coloro che come lei sapevano, ovvero agli amici di Reggio e Scandiano che condivisero le esperienze della

⁶⁰ Ivi, p. 85.

⁶¹ Ivi, p. 90.

⁶² R. Salemi, *Che noia il successo. Spero solo che passi*, cit.

⁶³ Comiso FB, lettera ms solo *recto* a penna blu, datata Reggio Emilia 8 settembre 1981 segn. P3-Pol-(1).

guerra e della malattia col giovane Bufalino. Altre lettere si uniscono a quella di Giovanna Poli, come quella di Giorgio Prodi, fratello di Romano, che riconoscendo Bufalino gli scrive: «Ricorda l'ospedale di Scandiano? Sono passati molti anni, ma mi piacerebbe molto poterla rivedere. Mi pare che allora io avessi sui 24-25 anni. Molti cari saluti da un vecchio fondo di memoria»⁶⁴. Renzo Bonazzi, che abbiamo visto condivise con Bufalino la stanza numero 3 all'ospedale di Scandiano, chiede conferma allo scrittore se fosse proprio lui il ragazzo taciturno e timido, appassionato di letteratura francese, di cui egli conservava intatto il ricordo:

È lei che nel 1944-45, in una stanza dell'ospedale di Scandiano, grande e spoglia, a pochi passi dalla Rocca, ad un tiro di schioppo dal Tresinaro, leggeva, più per sé che per il ragazzino taciturno che la ascoltava: “Tes beaux yeux sont là, pauvre amante. Reste longtemps, sans les reouvrir, Dans cette pose nonchalante ...” A me, che ascoltavo, è parso di identificarla, leggendo la “diceria”⁶⁵.

L'identificazione di Bonazzi della Rocca di Scandiano come il “teatro immaginifico” che fa da sfondo al romanzo, è un ulteriore elemento di conferma della nostra ipotesi, cioè che Bufalino ri-crei l'ambientazione reggiana e la dislochi in Sicilia, (sebbene lo scrittore avesse più volte parlato esclusivamente della Rocca di Palermo).

Rosé Corradi, invece, riconosce Bufalino a distanza di tempo, solo nel 1990, e ipotizza che anche sua madre sia entrata nella trama del romanzo:

Mi aveva incuriosito un suo riferimento alla signora Corradi e alla sua casa di Pratissolo. Mi eccitava pensare che mia madre, anche se solo marginalmente, potesse figurare in una sua opera. Ho chiesto e scoperto senza ombra di dubbio, che lei ha conosciuto la mia famiglia e frequentato la nostra casa di Pratissolo. [...] Dai racconti di chi l'ha conosciuta a quei tempi, sono anche riuscita a ricostruire un suo ritratto. Lei è ricordato come “al Profesour”, un siciliano riservato e gentile, forse un po' diverso dal gruppo di conterranei che, in quei giorni, si nascondeva fra Pratissolo, Scandiano e Ventoso. [...] Certamente non si ricorderà di me, ero la figlia piccola e un po' selvatica della signora, ho una sorella maggiore, Valentina, che di lei ha un ricordo vivissimo⁶⁶.

Queste testimonianze, se da un lato confermano la nostra rilettura dell'opera come una testimonianza biografica, ma anche storica, abilmente contraffatta, del periodo reggiano,

⁶⁴ Comiso FB, lettera ms solo sul *recto* a penna blu su carta intestata «Università degli studi di Bologna Istituto di Cancerologia Bologna», datata 28 aprile 1981, segn. P3-PRO-(1).

⁶⁵ Comiso FB, Reggio Emilia, lettera manoscritta a penna nera sul *recto* e sul *verso*, carta intestata «Senato della Repubblica», datata 17 settembre 1981, segn. B-BONAZ- (1).

⁶⁶ Comiso FB, lettera di 2 cc. mss solo sul *recto* a penna nera, datata Piacenza 2 dicembre 1990, segn. C-CORR (1).

dall'altro inducono a una ulteriore riflessione sull'archivio dello scrittore e sulle modalità con le quali egli lavorò al suo allestimento. Donare l'archivio epistolare e soprattutto le lettere che rivelano nuovi dati sulla sua giovinezza a Scandiano, favorendo una rilettura alternativa e più completa del suo romanzo d'esordio, rappresenta la volontà dello scrittore di mettere a disposizione degli studiosi i documenti utili a fornire nuove chiavi interpretative delle sue opere. Il suo archivio, pertanto, può essere considerato nel suo complesso come una sorta di autoritratto che Bufalino – selezionando, ordinando, donando le sue carte – ha consegnato a futura memoria, in vista di una fruizione postuma.

V.2 Storia redazionale del romanzo

Diceria dell'untore arrivò nelle librerie per i tipi Sellerio nel mese di febbraio del 1981.

La gestazione del romanzo d'esordio di Bufalino si protrasse per circa un ventennio, dal primo abbozzo risalente al 1950 sino alla prima redazione completa del 1971, cui seguì un'ininterrotta revisione sino al 1977, poi ripresa in vista della pubblicazione. Bufalino stesso chiarì la vicenda redazionale nelle interviste rilasciate nel corso degli anni e nelle *Istruzioni per l'uso* che dall'edizione Club degli Editori del 1982 accompagnano l'opera. Nella *Guida-Indice dei temi*, sotto la voce *Tempi di stesura*, lo scrittore specifica che iniziò a scrivere nei «primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Smisi quasi subito, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti. Da allora una revisione ininterrotta fino alla pubblicazione»⁶⁷. Da un esame attento degli avantesti, tuttavia, sembrerebbe che l'avvio dell'elaborazione risalga alla seconda metà degli anni '60.

Il materiale autografo, donato dallo scrittore nel 1989 all'università di Pavia, si compone di sette stesure dattiloscritte classificate da Francesca Caputo secondo l'ordine diacronico suggerito dalle varianti da A a G, di cui quattro sono complete (A, B, E, G) e tre incomplete (C, D, F). A queste bisogna aggiungere l'ottavo testimone, da me rinvenuto presso il Fondo Primo Conti di Fiesole, inviato a Marcello Venturoli il 20 maggio 1979 (d'ora innanzi stesura V) che corrisponderebbe alla copia fotostatica di G, ma priva delle varianti manoscritte apposte da Bufalino in G, verosimilmente, in occasione dell'invio del romanzo a Elvira Sellerio nel 1980 circa.

⁶⁷ *Istruzioni per l'uso*, p. 1299.

Prima di individuare l'originaria fisionomia del romanzo, occorre chiarire i rapporti genetici fra le varie stesure poiché, a un loro attento esame, esse presentano alcune incongruenze cronologiche.

Classificazione Stesura	Datazione o riferimento cronologico d'autore	Numerazione d'archivio delle carte
A	1 ^a stesura da distruggere	c. 1r
	1 ^a stesura '71	c. 6r
B	(penultima redazione)?	c. 2r
	Al presente manoscritto, anni '60? [...]	c. 102v
C	Diceria-revisione estate '77	c. 50r
D	/	
E	terzUltima revisione (estate '77) // (Da distruggere)	c. 1r
	Diceria dell'untore // revisione '77	c. 2r
F	/	
G	dicembre 1971	c. 145r
V	[spedita nel 1979 a Venturoli]	

La prima stesura (A) e la settima (G) recano la datazione autografa «1971» e «dicembre 1971», mentre su quelle classificate C ed E Bufalino appose a penna rossa l'appunto «revisione estate '77» e «terzUltima revisione (estate '77) // (Da distruggere)». Riguardo la stesura E, Francesca Caputo nelle *Note ai testi* legge sulla copertina la datazione autografa «Terzultima redazione (estate 1977)»⁶⁸: trattandosi di una redazione, ne deriverebbe che il *terminus post quem* non è il 1971, come sostenuto anche dall'autore, bensì il 1977. Tuttavia, se si trattasse di una «terzultima redazione» (e non di una revisione) avvenuta nel 1977, non si spiegherebbe la nota posta in chiusura della successiva stesura completa, la settima G,

⁶⁸ Cfr. F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere I*, p. 1330.

ovvero «dicembre 1971». La correttezza della nostra interpretazione è suffragata anche dall'appunto, posto dall'autore nella prima carta della stessa stesura E, che riporta nuovamente: «Diceria dell'untore // revisione '77 estate»⁶⁹.

Un'altra informazione, in evidente contrasto con le annotazioni riportate sulle copertine di queste stesure, è ricavabile dalla quella classificata B, la seconda (copia fotostatica di A ma con varianti manoscritte), in cui l'autore sembra far risalire la stesura agli sessanta. Sull'ultima carta, infatti, Bufalino trascrive posteriormente, al momento cioè della donazione dei materiali preparatori al Centro di Pavia nel 1989, l'indicazione:

Al presente manoscritto (anni sessanta?) erano accluse (poi ritagliate ed espunte) poesie di commento ad ogni capitolo (che si trovano nella prima parte di Amaro miele). Quindi seguiva un'appendice che avrebbe dovuto comprendere a) cartelle cliniche dei personaggi principali; b) La notazione d'una partita a scacchi; c) una cronologia; d) un elenco di lapidi ricopiate (per ciascuno dei personaggi); e) un elenco di epigrafi per ciascun capitolo; f) una pianta della Rocca; g) una nota d'incinerazione (abiti di Marta, elenco prima del fuoco); h) il copione della rivista di cui nei primi capitoli. / Quello che di tale progetto rimane è qui in fotocopia⁷⁰.

Data la minuziosità della descrizione dell'originario progetto del romanzo, e tenendo conto che la redazione di G risale al «dicembre 1971», è possibile ipotizzare che il processo redazionale sia avvenuto nella seconda metà degli anni sessanta e sia stato completato fra il 1970 e il 1971. Una revisione capillare e definitiva, invece, si ascriverebbe al 1977, seguita da una fase pre-editoriale nel 1980 testimoniata dalle varianti apposte nella stesura G, d'ora innanzi G₁, mancanti nel testimone inviato a Venturoli. Che le varianti di G₁ siano quelle precedenti l'invio a Sellerio (1980), o la stampa, è confermato dalla stesura V sulla quale figurano pochissimi interventi manoscritti, mentre la G₁ testimonia un'intensa attività correttoria, oltre all'integrazione di un capitolo (l'undicesimo). Verosimilmente, questi cambiamenti sia strutturali che stilistici, furono apportati dall'autore successivamente al 1979. A sostegno della nostra ipotesi di datazione ci sono altri due dati, uno di ordine cronologico, l'altro strettamente legato al processo compositivo bufaliniano.

Se la fase redazionale di *Diceria dell'untore* si attestasse alla seconda metà del 1960, essa si inserirebbe perfettamente nel quinquennio appena successivo a quello durante il quale Bufalino attendeva alla composizione del *Libro dei Libri* che lo occupò fra il 1955 e il 1965. Le tematiche preponderanti nel progetto del “dizionario universale”, inoltre, erano quelle

⁶⁹ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura E c. 1r.

⁷⁰ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura B, c. 103r.

che pervadono il tessuto narrativo del romanzo: l'amore, la morte, il ricordo e il sogno che apre, emblematicamente, la narrazione. Non solo, l'inizio della gestazione apparirebbe cronologicamente coerente anche con la "conversione" avvenuta nel 1963, quando Bufalino rifiutò la propria poetica e i componimenti che ne erano il frutto, in favore di una nuova visione letteraria, più favorevole agli sperimentalismi delle neoavanguardie, e di un nuovo genere, quello della prosa. Non è un caso se l'autore, in tutte le dichiarazioni rilasciate in merito al periodo di elaborazione di *Diceria dell'untore*, parlò della sua sfiducia nei confronti del neorealismo, ricorrendo alla definizione spregiativa di «glaciazione».

Quanto alle ragioni riconducibili al processo scrittoriale, come abbiamo visto Bufalino non conservava gli abbozzi, gli appunti e i materiali riferibili alla fase pre-redazionale, ma custodiva invece le stesure dattiloscritte; da ciò la mancanza di testimonianze manoscritte del romanzo, nonché di dati specifici circa la datazione. L'unico caso in cui l'autore annota la data di inizio di un'opera, lo ricordiamo, è *Tommaso e il fotografo cieco* (iniziato la «seconda settimana di luglio del 1995») tuttavia, essendo la materia del romanzo tratta (in parte) dal *Guazzabuglio*, il dossier genetico, seppur completo, non testimonia la fase manoscritta. La data, in questo caso, può essere stata apposta dall'autore in quanto rimandava a un evento per lui significativo perché coinciderebbe con il suo ritorno a Comiso dopo il delicato intervento al cuore cui si sottopose poco tempo prima.

L'avvio della redazione di *Diceria dell'untore*, dunque, si potrebbe attestare alla seconda metà del 1960, mentre la (prima) stesura completa al 1971, come i testimoni indubbiamente dimostrano.

Nel 1988, in occasione di un seminario sulle maniere di scrivere, Bufalino, infatti, dichiarerà:

abbozzata sin dai primi anni cinquanta, con punte anche più antiche, di brani del '47, fu poi finita al principio degli anni Settanta e già risente di più adulte esperienze. Vero è, d'altronde, che originariamente voleva essere una sorta di *Vita Nova*, con poesie alternate ai capitoli. E in tale veste approdò in casa editrice, salvo a essere poi ridotta nella forma odierna, mentre le poesie finivano col far corpo con le pagine di *Amaro miele*⁷¹.

In questa occasione, lo scrittore non parla di tempi pre-redazionali precisi, bensì colloca la composizione del romanzo in un arco temporale che va dal '47 all'inizio degli anni '70,

⁷¹ *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., pp. 31-32. I brani più antichi cui Bufalino fa riferimento sono quelli pubblicati sull'«Uomo» per il tramite di Angelo Romanò: *Freddo in Sicilia* (30 novembre '47); *Viaggio sentimentale a Siracusa* (20 aprile '48); *Tempo di dimenticare* (19 settembre '48).

quando porta a termine la prima redazione; ai restanti dieci anni, dal '70 all'80, ascrive la revisione dell'opera. La strutturazione originaria descritta da Bufalino, con le poesie in apertura a ciascun capitolo, è testimoniata solo nella prima stesura A mentre in B, copia fotostatica di A ma con interventi manoscritti, le poesie sono state (materialmente) espunte dal dattiloscritto con un tagliacarte. In C-D-F, stesure incomplete costituite da carte sciolte, e in E, invece completa e rilegata, i componimenti non figurano; fanno la loro ricomparsa nella stesura G e in quella V raggruppate, in entrambi i casi, in un capitolo conclusivo, una sorta di appendice, intitolato *Giunte e Allegati ovverosia Salon des refusés*. Questa sezione conteneva anche altri materiali redazionali, molti dei quali poi confluiti nel paratesto del romanzo intitolato *Istruzioni per l'uso*: «poesie, epigrafi cancellate, prove di titoli, lapidi ricopiate»⁷²; mancano, invece, l'elenco di alcune citazioni, con il commento dell'autore, che si trova invece nell'edizione a stampa. Nell'originario disegno del romanzo questa appendice doveva contenere anche degli «Omissis», verosimilmente rimasti allo stadio di mera intenzione⁷³, che Bufalino annota in una delle ultime pagine della stesura G: «Pianta della Rocca, Regolamento sanitario interno, cartelle cliniche scelte, copialettere, corredo di Marta (nota d'incinerazione), indice obituario, Philoctete's blues (copione per una rivista)»⁷⁴.

La nostra collazione dei testimoni pavesi non rivela cambiamenti strutturali intervenuti tra una stesura e l'altra, se si eccettuano due capitoli, X e XI, che fanno la loro comparsa rispettivamente nelle stesure classificate C e G⁷⁵. Il X capitolo è funzionale a una migliore caratterizzazione del personaggio di Sebastiano (che altrimenti sarebbe stato del tutto marginale), il giovane studente di medicina, ricoverato al sanatorio e che, alla fine del romanzo, si toglierà la vita gettandosi nella tromba delle scale. In secondo luogo, il capitolo arricchisce la trama di un ulteriore e decisivo indizio sulla relazione fra il medico della

⁷² Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura G, cc. 148-163.

⁷³ Come si legge nel fax inviato a Benedetta Centovalli in cui erano contenute le indicazioni per l'allestimento delle *Istruzioni per l'uso* nell'edizione tascabile Bompiani del 1992, di cui è conservata copia alla Fondazione Bufalino, unitamente al materiale redazionale relativo al paratesto (cfr. Comiso FB, MGB, cc. 14-21).

⁷⁴ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura G, c. 139r.

⁷⁵ Nella stesura classificata B lo scrittore deposita alcuni appunti manoscritti che prefigurano l'aggiunta di un capitolo inizialmente numerato «9 bis», che diventerà il X a partire dalla stesura successiva C (cfr. Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura C, c. 79r). In G fa la sua comparsa un altro capitolo, l'XI, sotto forma di fascicolo dattiloscritto inserito manualmente nella stesura rilegata e catalogato dall'archivista come uno degli «allegati» alla stesura (cfr. Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura G-allegati, cc. 2-9). Il capitolo XI manca nella stesura inviata a Venturoli indizio, questo, che la stesura G testimonia le variazioni e le integrazioni sopravvenute in vista della stampa e successive al 1979, anno in cui lo scrittore invia la stesura all'amico.

Rocca, il Gran Magro, e la ballerina Marta: nelle pagine conclusive, il protagonista e l'amico trovano rifugio, per sfuggire a un temporale, in un capannone in cui il Gran Magro conservava gli abiti di scena degli spettacoli teatrali annualmente organizzati nel sanatorio; qui i due si insospettiscono alla vista di un giaciglio «gualcito un poco da una premura recente di membra, e inoltre sparso di mucillagini e capelli, come un letto di nozze abbandonato all'alba»⁷⁶. Alla vista del nascondiglio dei due amanti, l'io narrante ammette che «un sospetto, che so, una gelosia, *gli* veniva mordicchiando il cuore»⁷⁷.

Il capitolo XI, invece, rievoca il giorno del primo rapporto amoroso del protagonista con Marta, il 18 agosto 1946, e al tempo stesso suggerisce al lettore la poetica di fondo del romanzo, ovvero quella che nel testo Bufalino, parodiando Shakespeare («Riessere, *this is the question*»⁷⁸), chiama il «Miracolo del Bis, il Bellissimo Riessere»⁷⁹. Una poetica del ricordo che può essere estesa a tutta la sua produzione, in cui la scrittura diviene il mezzo necessario e fondamentale per rievocare il passato e ricrearlo (talvolta falsificandolo) sulla pagina bianca. La scrittura, infatti, è il mezzo per conservare, anche a costo di mistificarli, i fatti e per ristabilire in *Diceria dell'untore* la memoria delle persone care «di fronte a tanta inimicizia del tempo, e all'oltranza di quelle morti»⁸⁰. Solo attraverso la scrittura il «miracolo del Bis» può compiersi, consentendo alle persone di «riessere» e ai fatti di riaccadere, pur nel contesto fittizio della narrazione. Questo capitolo, pertanto, chiarisce e anticipa il finale del romanzo in cui il protagonista, lasciando il sanatorio, fa della sua testimonianza una ragione di vita: «Per questo forse m'era stato concesso l'esonero; per questo io solo m'ero salvato, e nessun altro, dalla falceria: per rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà»⁸¹. La sopravvivenza del narratore-protagonista trova giustificazione nella sua missione, ovvero far rivivere le persone defunte a lui care (quelle incontrate durante la guerra e in Emilia) nello spazio della *fictio* letteraria attraverso la retorica e la pietà, la scrittura e la partecipazione emotiva, e come un demiurgo mutare i loro destini, riscrivere le loro esistenze.

⁷⁶ *Diceria dell'untore*, p. 79.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 81.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 54.

⁸¹ *Ivi*, p. 142.

V.3 Il «Diario alla Rocca»

Dall'esame attento della settima stesura classificata G, oltre all'integrazione del capitolo XI nella struttura del romanzo, si deduce che l'autore aggiunse, per poi espungerle, una decina di pagine destinate alla sezione conclusiva intitolata «Allegati», la stessa dove riunì i materiali inizialmente pensati a corredo del romanzo, ovvero le *Istruzioni per l'uso*. La sezione doveva contare complessivamente 21 carte (da 137 a 158); la numerazione d'autore, invece, presenta una lacuna di nove carte, da 139 a 147. Queste carte, mancanti dalla stesura G e dalla stesura V⁸², furono espunte da Bufalino e riunite in un fascicoletto graffettato di nove fogli, tutti dattiloscritti e senza correzioni, oggi conservato alla Fondazione di Comiso⁸³, e recano il titolo «Dal quaderno del '70 intitolato *Presunzioni e pensieri di dubbio dell'autore sul libro che sta scrivendo*». In un appunto Bufalino fa riferimento verosimilmente a queste pagine chiamandole altresì il «Diario alla Rocca»⁸⁴. Esse hanno una funzione memorialistica di cornice al cui interno si sarebbero collocate delle lunghe digressioni dell'io narrante nel sanatorio di Palermo, cioè la *Diceria*, strutturando il romanzo attorno a un doppio asse cronologico, il presente in un albergo nelle vicinanze di una clinica tedesca e il passato alla Conca d'Oro di Palermo. Questi inserti metanarrativi, infatti, scandiscono i tempi della narrazione attraverso l'indicazione della data e del giorno della settimana, e si presentano pertanto come il diario del protagonista scritto diversi anni dopo l'esperienza della tubercolosi (1946), in occasione di una nuova malattia, un crack-up. Il protagonista compone il proprio diario per nove giorni, dal sabato 15 ottobre al lunedì 24

⁸² Come abbiamo detto, la stesura inviata a Venturoli è una copia fotostatica della stesura G conservata a Pavia, ma senza varianti. Verosimilmente Bufalino, con l'intento di spedire all'amico il dattiloscritto del romanzo nel 1979, fece fare una fotocopia della stesura dopo aver espunto le nove carte riferibili al «Diario alla Rocca». Anche nella stesura V, infatti, si ritrova la stessa lacuna nella numerazione delle pagine che va da 139 a 147.

⁸³ Cfr. Comiso FB, FSGB (01), *Dal Quaderno del '70 intitolato Presunzioni e pensieri di dubbio dell'autore sul libro che sta scrivendo*, cc. 137-147. Si tratta verosimilmente di una copia bifolio, ottenuta con carta copiativa, i cui originali sono andati dispersi.

⁸⁴ L'appunto è conservato in una cartella rosa contenente 32 fogli sciolti manoscritti recanti il titolo autografo «Carta bianca PROGETTI EDITORIALI per Sellerio Passigli ecc... più COLLABORAZIONI-CORRISPONDENZA Mercatino della memoria» conservati in Comiso, FB, MGB XVI (1). Come si apprende dalla minuta di una lettera senza data, ma verosimilmente ascrivibile al 1978 e indirizzata a Enzo Sellerio (già analizzata nel secondo capitolo), Bufalino fu coinvolto dall'editore nell'ideazione di nuove collane da avviare in collaborazione con Sellerio. Lo scrittore annotò una trentina di ipotesi e, fra tutti questi appunti, ce ne sono alcuni relativi all'elaborazione delle sue opere, come ad esempio la traduzione dei *Fleurs du mal* di Baudelaire e, appunto, di un non altrimenti attestato «Diario alla Rocca».

ottobre che, a un confronto con il calendario perpetuo, corrisponderebbero agli anni 1955, 1966 o 1977⁸⁵. L'appartenenza di queste carte al romanzo è confermata, oltre che dal titolo, dalle stesure del romanzo conservate a Pavia. La prima carta del fascicoletto infatti, corrispondente al primo giorno del diario del protagonista, il sabato 15 ottobre, termina con l'*incipit* di *Diceria dell'untore* nella stesura classificata E: «Farò mente locale ritornando una settimana a vivere in mezzo a camici e fiale. E avrò tempo in albergo, se potrò evitare il ricovero; fra un'analisi e l'altra. Sia questo dunque l'attacco: “A quel tempo tutte le notti, per prudenza, per abitudine...”»⁸⁶. L'*incipit* del romanzo è una delle porzioni di testo che, nel corso dell'elaborazione, ha subito il maggior numero di cambiamenti, come dimostrano le numerose varianti alternative presenti nelle stesure, in particolare quelle trascritte nel testimone E richiamano direttamente la pagina del «Diario alla Rocca»: «A quel tempo, tutte le notti – per pigrizia/ testardaggine/ cautela/ prudenza/ precauzione, per economia/ avarizia [...]»⁸⁷. Alla fine del primo capitolo del «Diario alla Rocca», pertanto, doveva collocarsi il primo capitolo di *Diceria dell'untore*. La funzione del «Diario», come si evince già da questo primo esempio, era quella di intervallare la narrazione del protagonista che rievocava gli anni trascorsi nel sanatorio nell'immediato dopoguerra. Un altro esempio è fornito dalla seconda pagina del «Diario» («16 ottobre, domenica, in albergo»), che richiama la fine del secondo capitolo di *Diceria dell'untore*: «“...dannazione e salvezza degli altri tutti: del dottore, del frate, della ragazza!” Alt, sto sbagliando tutto, condannatemi subito»⁸⁸. Nella stesura E del romanzo, infatti, si legge: «Fossi riuscito a perseverare così sino alla fine, avessi evitato di colluttare, oltre che con la mia, con la dannazione e salvezza degli altri tutti: del dottore, del frate, della ragazza!»⁸⁹. In fondo a questa carta della stesura E si legge un appunto manoscritto in cui Bufalino richiama il brano appena citato del «Diario alla Rocca» («Intercalare altro brano, Alt sto sbagliando tutto?») confermando così non solo l'appartenenza del fascicoletto a *Diceria dell'untore*, ma fornendo altresì alcune preziose

⁸⁵ Nell'opera di Bufalino l'esatta corrispondenza tra le date indicate e il giorno della settimana non è mai casuale. Limitandoci a *Diceria dell'untore*, lo scrittore riporta nell'undicesimo capitolo la data «domenica 18 agosto» che, ad un confronto con il calendario perpetuo dell'anno 1946 in cui il romanzo è ambientato, cadrebbe proprio di domenica.

⁸⁶ Comiso FB, FSGB (01), c. 139r nda, 1 ndc.

⁸⁷ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura E, c.1r. Sempre nel «Diario alla Rocca», precisamente nel penultimo dei giorni del diario, la domenica 23 ottobre, l'io narrante ripete nuovamente l'*incipit* a mo' di ricapitolazione, («“A quel tempo tutte le notti, per economia, per pigrizia...”») che richiama le stesse varianti della stesura E.

⁸⁸ Comiso FB, FSGB (01), c. 140r nda, 2 ndc.

⁸⁹ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura E, c. 4r.

indicazioni sulla sua datazione. La stesura E, come abbiamo visto, reca sulla prima pagina l'annotazione autografa «revisione estate '77»: vista la presenza dell'appunto manoscritto che rinvia al «Diario» alla fine del primo capitolo della stesura E, si può verosimilmente sostenere che nel 1977 questo fosse già stato composto. Non solo, nella stesura precedente classificata D (incompleta), si ritrova il medesimo appunto collocato sul *verso* dell'ultima pagina del secondo capitolo («Fossi riuscito a continuare allo stesso modo sino alla fine, avessi evitato di colluttare, oltre che con la mia, con la dannazione e salvezza degli altri tutti: del dottore, del frate, della ragazza!»); stavolta, però, si tratta di una vera e propria rielaborazione manoscritta del passo, indizio di una gestazione in corso:

(Alt. Sto sbagliando tutto. Ego scriptor, senza paragone più ipocrita di te, mio dissomigliante e caino lettore. Mio inesistito ~~me stesso~~ doppio, a cui ~~grido~~ sussurro dal fondo di uno specchio (~~O da una bara di mogano dalle borchie d'ottone~~). O da un camino spento. Sto sbagliando e non me ne importa, questa sera ^{di pioggia} del ~~cinquantanove~~^{sessantaquattro}, in una ^{questa} ~~stanza d'albergo~~ stanza d'albergo del "Central Corona" mentre aspetto una prostituta.

Io sono un abile, un ciarlatano)⁹⁰.

Come si evince dalle varianti introdotte nel passo, tutte immediate trattandosi di un'elaborazione manoscritta avvenuta di getto, probabilmente Bufalino riprende un'idea già maturata e la modifica, si tratta di un accenno a quello che diventerà, dattiloscritto e ampliato, il «Diario alla Rocca». La correzione dell'anno da cinquantanove a sessantaquattro, tra l'altro, sembra suggerire una datazione del «Diario» stesso poiché nelle opere di Bufalino, e soprattutto in *Diceria dell'untore*, il tempo della narrazione coincide sovente con quello della redazione. Già nella prima stesura A, che riporta la datazione autografa «1a stesura 1971», si legge «Anche stanotte, cinque dicembre del settantadue, vigesimo sesto anniversario della mia dimissione dalla Rocca, mi sono svegliato col sapore del sangue nella gola»⁹¹ che in B è corretto in «cinque dicembre del settantuno, venticinquesimo anniversario»⁹², variante poi accolta nella successiva stesura (completa) E⁹³ e conservata sino alla lezione a stampa. La variante, pertanto, corregge la datazione in funzione di una maggiore corrispondenza tra il tempo della narrazione e quello redazionale del romanzo. È probabile che scrivendo il passo sulla stesura D, Bufalino facesse riferimento a un primo abbozzo del «Diario», già esistente nella forma di canovaccio, o già previsto

⁹⁰ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura D, c. 3v.

⁹¹ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura A, c. 94r.

⁹² Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura B, c. 98r.

⁹³ Il capitolo non è testimoniato da nessuna delle tre stesure incomplete classificate C-D-F.

nell'impianto generale del romanzo. Tale ipotesi è confortata dall'appunto manoscritto, già citato nel paragrafo precedente, che fa risalire la seconda stesura B (copia fotostatica di A) agli anni '60. Il riferimento cronologico nel passo del «Diario» annotato in D, cioè il cinquantanove poi corretto in sessantaquattro, farebbe supporre una sua datazione a quegli anni. Inoltre, le quattro stesure pavesi complete A, B, E, G testimoniano una fase di scrittura già avanzata del romanzo, se non interamente conclusa, e le datazioni apposte dall'autore confermano, come abbiamo visto, che la redazione dell'opera fu portata a termine nel '71, mentre dal '71 al '77 il testo fu sottoposto a revisione, fatta eccezione per l'integrazione dei due capitoli IX e XI. Il «Diario alla Rocca», pertanto, sarebbe stato composto in parallelo al romanzo, poi ampliato e posto nella sezione «Allegati» durante la fase di revisione.

Se il primo abbozzo del romanzo si attesta all'inizio degli anni cinquanta, – come dichiarato dall'autore nell'intervista a Sciascia e nelle *Istruzioni per l'uso*, e come l'abbozzo del personaggio di Liliana/Marta sembrerebbe confermare – e se la redazione vera e propria avesse preso avvio dal 1965 in poi, la composizione del «Diario alla Rocca» si collocherebbe tra il primo abbozzo di *Diceria dell'untore* e la sua prima stesura; poi sarebbe stato ripreso e inserito nella sezione «Allegati» della settima stesura G, infine definitivamente espunto. Il rinvio manoscritto presente in E dimostrerebbe, inoltre, come queste pagine non furono mai poste a inframmezzare i capitoli di *Diceria*, ma restarono sempre *in limine*, contigue, parallele al romanzo come, del resto, le poesie poi confluite nella raccolta *Amaro miele*.

Il passo manoscritto in D, corretto e ampliato, diverrà il secondo giorno del «Diario alla Rocca» (domenica 18 ottobre):

~~Alt sto sbagliando tutto~~... dannazione e salvezza degli altri tutti: del dottore, del frate, della ragazza!”

Alt, sto sbagliando tutto, condannatemi subito. Eccomi: sicofante e baro, bibliotecario a guardia di un'incenerita Alessandria. Supino qui, stanotte, a cinquant'anni, ragionevole età per morire, non altrettanto per scrivere un libro, in un letto a due piazze dello Stachus Hotel, dove aspetto l'alba sommando, come dobloni d'avoro, parole, con una cicca di matita, sul rovescio bianco di una pianta di città. [...] Ahi ahi, mio solitario lettore...Ma tu l'avevi capito sin dal principio, abominevole sosia e caino, a cui sussurro da queste grinze di cartapecora. Dunque perché non confessartelo? Scrivere è solo per me una livida pròtesi del vivere, di questo moncherino di vita. E ogni tropo ripete un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto di un gabinetto. Menzogna, gogna, vergogna. Eppure il y avait quelque chose là-dedans⁹⁴.

⁹⁴ Comiso FB, FSGB (01), c. 140r nda, 2 ndc. È interessante notare che anche in questo caso la cronologia della narrazione e quella compositiva sembrano corrispondere: Bufalino, nato nel 1920, aveva esattamente 50 anni nel 1970, quando cioè scriveva il romanzo.

Il «Diario alla Rocca» di *Diceria dell'untore*, come si evince chiaramente da questo passo, altro non è che un “controcanto” (auto)ironico, per usare un’espressione cara a Bufalino, della tragica esperienza dell’io narrante nel sanatorio. L’importanza di questo passo, tuttavia, è costituita dalla lampante parentela con il secondo romanzo pubblicato da Bufalino, *Argo il cieco*: ritroviamo, infatti, elaborata già in questa sede quella che sarà poi la chiusa del romanzo:

Perché non confessartelo, dunque? Scrivere è stato per me solamente un simulacro del vivere, una pròtesi del vivere. E ogni tropo ripeteva, ripete un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto di un gabinetto. / Menzogna, gogna, vergogna... Eccoti, lettore, la mia testa sopra una picca. *Pourtant j'avais quelque chose là-dedans...*⁹⁵

Il «Diario alla Rocca», infatti, può essere considerato l’avantesto dei «capitoli bis» di *Argo il cieco*, di cui ci occuperemo dettagliatamente nel prossimo capitolo: in esso sono già presenti gli elementi principali dell’opera quali il dialogo con il lettore, l’albergo come spazio nel quale l’io narrante ricorda e, infine, il motivo della scrittura come medicina.

La funzione del «Diario alla Rocca» in *Diceria dell'untore* (come i capitoli «bis» in *Argo il cieco*) è pertanto quella di moltiplicare i livelli narrativi, dando così vita a un romanzo doppio: due sono i tempi della narrazione (il 1946 e gli anni ’70); due i luoghi (il sanatorio di Palermo e una stanza d’albergo a Monaco di Baviera); due le malattie da cui è affetto il protagonista (la tubercolosi e la nevrosi); due, infine, i finali (la guarigione dalla tisi; la diagnosi sbagliata, quindi l’inesistenza della nevrosi). L’originaria struttura di *Diceria dell'untore*, pertanto, era a tutti gli effetti quella di un «romanzo multiplo», come l’avrebbe definito l’autore, o metaromanzo, come *Tommaso e il fotografo cieco*.

V.3.1 Il «Diario»: trama di una nevrosi

Sin dall’inizio il lettore del «Diario alla Rocca» sa che il protagonista è scampato alla tubercolosi, poiché la narrazione si svolge al tempo presente e che il suo scopo è di raccontare l’esperienza giovanile nel sanatorio di Palermo nell’immediato dopoguerra. L’occasione da cui nasce il racconto è una nuova malattia, che lo costringe a partire per la Germania, dove troverà alloggio in un albergo nei pressi di una clinica. Il protagonista

⁹⁵ Cfr. *Argo il cieco*, p. 399.

comincia il suo doppio racconto in treno, in viaggio verso la Germania, il sabato 15 ottobre, e affida al diario non solo le preoccupazioni per la sua salute, nonché una confessione sul suo stato di uomo solo e depresso, ma anche le riflessioni scaturite durante la scrittura dei due racconti. Il diario, come il titolo suggerisce, è soprattutto il resoconto dei «dubbi e dei pensieri dell'autore sul libro che sta scrivendo», una sorta di «diario di genesi» o «diario di lavoro» scritto in parallelo alla composizione del romanzo oggi conosciuto come *Diceria dell'untore* (la trascrizione integrale del «Diario alla Rocca» si legge in *Appendice V B*). La prima giornata prende avvio con le intenzioni dell'autore sull'opera:

L'idea, la prima idea, sarebbe di far crescere sui versi di allora, non importa se impronti o bambini, una storia di oltraggio e grazia, una specie di Vita Nova, tante razos quante rime. Di mescolare, secondo le forze del mio polso e la mia stupidità, melodramma, teofobia e mistero giallo. Prendendo a modello l'oprante del teatro dei pupi. Cercando un do infinito e scarlatto di tromba, una sola nota, alta, sfogata. Avendo il coraggio di tenerla, per tutto il libro. Tutto ciò in un luogo inverosimile e vero, in un tempo storicamente succulento, ma non più reale di un sogno, con colpevoli intercambiabili, ciascuno dei quali sia tanto sfacciato quanto sfuggente: come i corpi nudi al "Lido,, nelle intermittenze dei proiettori. Una scrittura con falsetti e manieristiche rugiate, ma non senza abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigli, ahimè, alla mia stessa condizione di ora, mentre corro sul Brenner Express verso una diagnosi che spero e temo, un processo che ho voluto altrove, in una lingua non mia, sotto un cielo che non mi vuol bene. L'occasione è buona, mi accorgo, per cominciare. Farò mente locale ritornando una settimana a vivere in mezzo a camici e fiale. E avrò tempo in albergo, se potrò evitare il ricovero; fra un'analisi e l'altra. // Sia questo dunque l'attacco: "A quel tempo tutte le notti, per prudenza, per abitudine..."⁹⁶.

L'idea dell'autore è quella di scrivere una storia prendendo lo spunto da alcuni versi antichi, giovanili, come in effetti Bufalino fece con *Diceria* riprendendo i versi scritti durante e dopo la guerra, alcuni dei quali posti in apertura dei capitoli del romanzo, e poi pubblicati in *Amaro miele* (1982); gli stessi che diede in lettura a Luciano Anceschi a Pesaro nel 1963. Il confronto con le «Note di lavoro», ovvero il foglio sul quale Bufalino riporta le riflessioni e le intenzioni scaturite durante la redazione del romanzo, poi inviate nel 1979 a Marcello Venturoli insieme alla stesura di *Diceria*, mostra che il «Diario alla Rocca» non è soltanto il memoriale del protagonista ma, in un gioco di rispecchiamenti tipicamente bufaliniano, è anche il «diario di lavoro» dello stesso Bufalino. Come abbiamo visto nel quarto capitolo, che ricostruisce le modalità compositive bufaliniane, nel «Diario alla Rocca» sono descritte le fasi genetiche del romanzo che saranno in parte pubblicate nelle *Istruzioni per l'uso*: un

⁹⁶ Comiso FB, FSGB (01), c. 139r nda, 1 ndc.

passo di questa prima giornata del «Diario alla Rocca» confluirà nella *Guida-indice dei temi* del romanzo, nella sezione intitolata, non a caso, *Qualche intenzione*, in cui si legge:

Una era di scrivere, più che un romanzo, un poemetto narrativo. Nel senso che l'abbandono lirico e fantastico prevalessse sul vero e proprio ingranaggio degli eventi. Erano previste poesie all'inizio d'ogni capitolo e *razòs* esplicative, come per una Vita Nova turgida e mortuaria.

[...] Altra intenzione: di ricercare nel lirismo esibito e nell'artificio del "recitar cantando" gli stessi effetti di distacco da una materia dolente che altri nel "recitar straniato".

Un'umile ambizione: coniugare favola e memoria e insinuare sotto le più preziose maschere della maniera qualche tremito di strazio e una remota dimenticata pietà.

Tutt'intorno una latitanza, o comunque indecisione o inerzia della storia, anche se un film di ferocia o feste temporali s'intraveda sfilare *per incidens* dietro le spalle dei personaggi. Il luogo stesso dell'azione, poi, è una Sicilia di fantasia, fra fiaba e orrore, con personaggi estranei ai suoi modi e miti, finiti qui per caso o per occulti richiami, ma sempre da ospiti fuggitivi: personaggi eccezionali, com'è eccezionale chiunque stia per morire⁹⁷.

Il protagonista ricorre alla scrittura per esorcizzare il passato e curare la sua nevrosi ma il proposito sembra ben presto fallire: comincia a insinuarsi nella sua mente, e nella trama del «Diario», la vocazione al suicidio. Nella pagina datata lunedì 17 ottobre, solo due giorni dopo aver raggiunto l'albergo a Monaco di Baviera, egli confessa:

Un letto con un piumino troppo grande; un comodino senza nemmeno una Bibbia; una città straniera precocemente d'inverno, in regola con la sua tessera: cielo a brandelli; asfalto che fischia e brilla sotto le scarpe; ombrelli, loden, visi bianchi, malincuore. Era necessario venire fin quassù per ricominciare a scrivere, a gemere, a dirsi di no? E perché quest'ardesia che è la memoria, e su cui gli anni lavorano con muffe e lebbre, lasciandoci mille notti incatenati con un fantasma, murati con lui putrefatto; perché questo palinsesto, quest'intonaco labile, può fare così male in una sera di Baviera, coi gomiti sul davanzale, trenta metri più in alto del marciapiedi? Lo so, lo so bene: ciascuno di noi arde e si consuma, fiammifero fra due bui; ma innumerevoli altre cassazioni ci insidiano all'interno di quell'unico ardere. E, in forza di esse, ombre su ombre precipitano per una cruna oscura, delle quali vanamente ci facciamo pescatori e sentinelle. S'invecchia. Ci si stupisce che gli altri invecchino insieme a noi⁹⁸.

La riflessione che lo scrittore matura nella stanza d'albergo è, come si evince da questo brano, estremamente pessimistica. Egli soffre una sorta di estraneità rispetto al luogo che lo ospita, e la descrizione desolante della camera ne è una chiara metafora, e più in generale nei confronti della vita, di cui avverte l'inutilità. Questa forma di pessimismo, che si riallaccia al nichilismo schopenhaueriano, investe anche la scrittura poiché il tentativo di

⁹⁷ *Istruzioni per l'uso*, p. 1301.

⁹⁸ Comiso FB, FSGB (01), c. 141r nda, 3 ndc.

superare la nevrosi con l'esercizio scrittorio e con la rievocazione del passato si rivela del tutto inutile, se non controproducente. L'io narrante, poco più avanti, si domanda:

E insomma, cos'è meglio, la presenza o l'assenza, ricordare o dimenticare? Da un così futile dubbio io non so spremere risposte, ma solo strazio. E mi viene da pensare, devo averlo letto in un libro, che, se fossi Dio, avrei pietà del cuore degli uomini⁹⁹.

Nel pensiero del protagonista, pertanto, si insinua il dubbio sull'efficacia della sua opera, e del ricorso alla memoria quale rimedio alla sua nevrosi. Ne deriva una condizione di smarrimento, la constatazione che il breve lasso di tempo che è concesso all'uomo di vivere è scandito da un susseguirsi di «innumerevoli cassazioni», negazioni cioè di ogni illusione di felicità e di benessere. Questo sentimento si rafforza nelle pagine seguenti, in un crescendo che si coagula intorno all'idea del suicidio che, tuttavia, il protagonista per viltà non riesce ad attuare, come dichiara nella pagina del diario datata 18 ottobre, martedì:

Qui dove alloggio, all'ottavo piano, tenta di somigliare a un trabocchetto per suicidi, ma riesce a essere appena una matrimoniale con bagno. Quanti spaghi, però, quante finestre. [...] In compenso lampadari e tappeti, la clinica a dieci minuti di tassi, la poliglossia e avvenenza delle cameriere, le risme di carta intestata che m'hanno fatto trovare sul tavolo e che adopero, oh se le adopero! [...] Ipotalamo, ipotalamo insonne senza pace. Ma bastano poche pastiglie di...(copiamo) diidronitrofenilbenzodiazepin, sillabe di preghiera, nome segreto di Dio. Basterebbero poche pastiglie bianche, non senza prima un biglietto di scuse per il bureaudirektor, è così gentile. E invece, come sempre, me ne starò a spiare i concerti della notte, tarli, passi nel corridoio, voci di vento tra i fili del bus, bisbigli, inspiegabili nei giornali che a pallottole ho sparso sul pavimento e che un moto interno – cos'è, un assestamento di faglie o, al contrario, il bisogno di uno squilibrio? – fa scricchiolare nel buio. Accendo, spengo. Ma frattanto non smetto un attimo, con parole grasse o magre, di raccontarmi¹⁰⁰.

Se queste pagine del «Diario alla Rocca» diverranno l'avantesto dei «capitoli bis» di *Argo il cieco*, e degli inserti metaletterari ne *Il guazzabuglio*, il passaggio datato lunedì 17 ottobre, e la chiusura di quest'ultimo saranno riutilizzati per la stesura del passo introduttivo alla sezione *Piccole stampe degli anni trenta* di *Museo d'ombre* (1982), in cui Bufalino ricostruisce le usanze, i mestieri, la lingua di una civiltà, quella di Comiso agli inizi del '900, al fine di preservarne la memoria dall'oblio del tempo:

⁹⁹ Comiso FB, FSGB (01), c. 141r nda, 3 ndc. La citazione nell'ultimo rigo («Se fossi Dio avrei pietà del cuore degli uomini») è dello scrittore Maurice Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*). L'autore francese è richiamato più esplicitamente per il riferimento al personaggio di Melisenda nelle pagine successive del «Diario alla Rocca».

¹⁰⁰ Comiso FB, FSGB, c. 142r nda, 4 ndc.

Forse il nodo d'ogni nostro destino, quello che ci perde o ci salva, sta qui, in questa vicenda del ricordare e del dimenticare. Si sa qual è sulla terra la condizione dell'uomo: bruciare un attimo e spegnersi, fiammifero fra due bui. Ma in seno a quel frettoloso bruciare, quante minori cancellature c'insidiano, quante ombre perdiamo senza tregua, come chi si dissangua. Delle quali stoltamente ci facciamo mendicanti e pescatori, senza stancarci di tirar su dal pozzo secchi e secchi di cenere nera. Frattanto s'invecchia, è la legge. Ci si stupisce che gli altri invecchino insieme a noi; gli altri e le cose tutte. ma non sarebbe meglio se su questa ardesia ch'è la nostra mente, e su cui il calendario lavora di raspa e di lima, lasciandoci, sentinelle incatenate, a guardare una sponda di nebbie e di spettri; non sarebbe più giusto se su questo palinsesto, su questo intonaco troppo scritto, una mano cancellasse in una volta sola sembianze felici e malecopie corrotte? Insomma non converrebbe più a tutti l'assenza che la presenza, l'amnesia più cieca che la memoria più astuta? Da un così futile dubbio io non so spremere risposte, ma miele e strazio insieme. E come il giocatore al suo tavolo, torno al vizio (benedetto, maledetto) di rivisitarmi a ritroso¹⁰¹.

Bufalino rielabora le due sequenze del «Diario» per *Museo d'ombre*, libro uscito agli inizi del 1982, a un anno di distanza da *Diceria dell'untore*, dopo aver deciso di espungerli definitivamente dal romanzo. Questa indicazione cronologica, pertanto, ci consente di stabilire che proprio nel 1982 Bufalino abbandonò il proposito di inserire gli inserti metaletterari nelle sue opere. Tuttavia, la loro migrazione e rielaborazione nei «capitoli bis» di *Argo*, fa supporre che egli ripensò e ampliò la struttura di quest'ultimo che, verosimilmente a questa altezza cronologica già ampiamente abbozzato, sarà ripreso e pubblicato due anni dopo, nel 1984.

Nonostante la depressione, la spinta al suicidio, l'insonnia, la sfiducia nei confronti della cura, il protagonista continua a scrivere e a raccontarsi. Così, nella pagina datata 19 ottobre (mercoledì), riprende il suo progetto di scrittura e affida al diario una seconda dichiarazione di intenti, nella quale tratteggia anche la caratterizzazione dei tre personaggi principali di *Diceria dell'untore* al se stesso protagonista; di Marta, la ballerina; del Gran Magro, medico della Rocca:

Seconda dichiarazione d'intenti: il libro sia il racconto di un'educazione a morire. Itinerarium necis che ambisce a farsi itinerarium crucis. La tisi meno stigma che stemma. La guarigione patita come sospensione e divinis, spretazione. Il sanatorio: campo di sterminio, ma anche ruota dei trovatelli, isola Di Robinson, vascello dell'olandese. Fra le righe un vizioso corteggiamento di Dio. In quanto ai tre, ecco: io, un debole, goloso, ipocrita, altolouquente ragazzo, che ha letto qualcuno in più di tutti i libri; moribondo in pectore (doppiosenso che mi

¹⁰¹ *Museo d'ombre*, p. 203. L'opera scaturisce dagli studi etnografici condotti e pubblicati nella miscellanea *Comiso viva* (1976) arricchendosi di numerosi brani, tra i quali questa introduzione alla sezione *Piccole stampe degli anni trenta*. Per i dettagli riguardanti l'integrazione dei nuovi brani nel volume si rimanda alle esaustive *Note ai testi* di F. Caputo, in *Opere I*, alle pp. 1346-1353.

diverte: segnarselo; metterlo in bocca al Magro); in lei vanità, tremore e teatro, vocazione all'esaltato cantabile, puerilità improvvise, Violetta e Melisenda, falci di esangui labbra e musiche di vecchie pavane... Non senza due o tre scheletri nell'armadio; nel Magro mescolare Celionati, Dulcamara, Caligari, certi tic e discorsi miei dell'estate del '53 (e volergli bene, non essere ingiusto con lui, ora che lo guardo come se fossi suo orfano). Comunque il nodo centrale è di allogare sotto i panni di un solo io che ~~narra~~^{parla} il martire, l'attore e il referente. Sicché un'unica voce ~~declami, descrivi e elami~~^{narri, clami e declami} allo stesso microfono del deserto. Il tono che ci vorrebbe m'era venuto in mente pocanzi, sul lettino dei prelievi:

“Sono un uomo solo, sono un uomo malato...” Peccato che me l'abbiano portato via un secolo fa¹⁰².

Come già accennato, questa seconda dichiarazione d'intenti riproduce in parte le «note di lavoro» dello scrittore, e anticipa alcuni brani che confluiranno nelle *Istruzioni per l'uso*, nella sezione *Guida-Indice dei temi* (cfr. cap. 4). In questo “piano di lavoro” o dichiarazione d'intenti che dir si voglia, infatti, ritroviamo gli elementi principali dell'opera, come l'ideazione dei personaggi di Marta e del Gran Magro descritti attraverso degli esempi letterari o tratti dall'opera lirica e dal cinema. Per la caratterizzazione di Marta, Bufalino richiama la Violetta de *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas, o della *Traviata* di Verdi; Melisenda, la figlia del re di Gerusalemme, cui si ispirò Carducci nella poesia *Jaufre Rudèl* in *Rime e Ritmi* del 1898, ma anche il Maeterlinck del dramma *Pelléas et Mélisende*, del 1892, poi musicato da Debussy. Per il Gran Magro, invece, egli pensa a Celionati, il personaggio carnevalesco de *La principessa Brambilla* di Hoffmann, l'archiatra che influenza e determina l'azione degli altri personaggi¹⁰³, al truffaldino dottor Dulcamara dell'*Elisir d'amore* di Donizetti, nonché al personaggio cinematografico del dottor Caligari (dal film di Robert Waive del 1920, *Il gabinetto del dottor Caligari*), anch'egli una sorta di archiatra, uno psicologo che, manipolando un suo paziente, Cesare, lo costringe a commettere degli omicidi. Il riferimento alla pellicola e al suo protagonista non è casuale: il «Diario alla Rocca» è il memoriale di una nevrosi e l'ambientazione del film, nonché la sua doppia struttura narrativa (quella del personaggio di Francis, ricoverato in una clinica psichiatrica, e la storia da lui raccontata del dottor Caligari), rinviano sia alla materia che alla struttura binaria dello stesso «Diario». La descrizione che il protagonista fa di se stesso, invece, doveva evocare quella del protagonista dostoevskiano delle *Memorie del sottosuolo*.

¹⁰² Comiso FB, FSGB (01), cc. 142,143r nda; 4 e 5 ndc.

¹⁰³ Si legga a tal proposito il passo in cui il ruolo di “regista” nel sistema dei personaggi è reso più esplicito: «Mi venni poi con gli anni persuadendo che di me egli avesse voluto servirsi torbidamente per insinuare una terza scenica presenza nel suo altrimenti corrivo sodalizio con Marta. Una pietra d'inciampo, un germe di peripezia e di teatro, che lo eccitava, forse, e in ogni caso movimentava le sue giornate», in *Diceria dell'untore*, p. 138.

Questo rinvio non soltanto accomuna il «Diario alla Rocca» al *Guazzabuglio*, ad *Argo il cieco* e a *Tommaso e il fotografo cieco*, poiché il brano è citato esplicitamente in tutti e tre i romanzi, ma crea una parentela tra i protagonisti, già definiti “invasi” (nonché malati di nervi e scrittori), che si riconoscono e immedesimano nel protagonista dostoevskiano. In questa seconda dichiarazione d'intenti, pertanto, Bufalino rinvia sia agli elementi centrali di *Diceria dell'untore*, sia a quelli che caratterizzano il «Diario» in modo da ottenere una stringente coerenza narrativa tra il racconto del '46 e quello del '70.

Il monologo del narratore prosegue, non a caso, con una prescrizione, un «recipe, prima di continuare», in cui elenca le regole da osservare nel proseguo del romanzo, tra cui:

Non vergognarti degli aggettivi. È il solo modo che ti resta per contrastare l'ossificazione del mondo, gli aggettivi senza qualità, i gesti senza passione. Non pensare a chi ti leggerà. Ti priveresti dei tuoi errori più belli. Ama i tuoi eccessi più teneramente che puoi. Non cantare l'inferno degli altri che conosci male. Ricordati che tutte le persone che inventi sei tu. Non lasciarti tentare dall'ascetismo. Fra due scritture scegli sempre la meno secca e sfebbrata. Tache de beauté o verruca che cresce, tu scriptor, tu scribe. In ogni caso, un neo.

Moltiplica le toppe, ma nascondi le chiavi. Diffida del colore locale, usalo con parsimonia. La Rocca sia un castello in aria, la tua isola un fondale dipinto. E comunque liberala dall'ancora folclorica, falla navigare in Europa. Diffida della storia, usala con parsimonia. Solo un film di ferocie e feste e tristezze temporali sfilo per incidente dietro le spalle dei personaggi, scandito dagli ipocriti anapesti del cuore. [...] Nel ghetto dove hanno ormai rinchiuso le parole nobili e le storie da piangere, aggirati in bautta ma senza ironia. Adoperando l'effetto che i pittori dei carretti chiamano spolvero. Non cercare lettori ma complici. Ripetiti che anzi che l'unico tuo possibile lettore sei tu. E che a te si confà la parte dello spione che occhieggia e ride nell'ombra. E che se nessuno ti giudica, nessuno può rubarti il balocco dell'immortalità. Pensa che solo i postumi prendono sonno col sorriso sulle labbra e non temono chi li smentisca. Alla fine, come il Magro, trova qualcuno che bruci tutto. Disobbediscimi molto, naturalmente¹⁰⁴.

In questo ultimo programma di scrittura, che si legge alla data del 22 ottobre, sabato, Bufalino si identifica completamente con il protagonista. Egli dichiara la sua distanza stilistica dal neorealismo, cui egli oppone una lingua «umida», cioè ricca, usata però, come dice il narratore del «Diario», solamente nel «ghetto» dalla minoranza dei difensori dello stile alto. Alla scelta stilistica lo scrittore abbina il riferimento alla grande tradizione della letteratura moderna europea, in cui la Rocca dovrebbe «navigare». In queste righe si ritrovano inoltre la concezione bufaliniana (diffidente e disincantata) della storia, la presa di distanza nei confronti del lettore, il suo desiderio, più volte dichiarato, di esordire postumo.

¹⁰⁴ Comiso FB, FSGB (01), c. 145r nda, 7 ndc.

Riguardo alle modalità compositive, oltre alla scelta di uno stile alto e alla letteratura europea come quadro di riferimento, significativa è la frase, quasi un aforisma, «moltiplica le toppe, ma nascondi le chiavi», che può essere intesa sia come il proposito di ricorrere ad alcuni espedienti letterari depistanti per il lettore (tra cui l'inattendibilità del narratore, l'ambiguità sul passato dei personaggi, come quello di Marta, sospettata di essere un'ebrea collaborazionista), sia come riferimento alle tante citazioni intertestuali con cui Bufalino intesse la trama del romanzo.

Il «Diario», come *Diceria dell'untore*, non è privo di legami con la biografia dello scrittore. Come abbiamo visto, Bufalino nel 1956 soffrì di un crollo nervoso, probabilmente in seguito alle terribili esperienze della guerra e della malattia, che egli riversa nella trama attraverso gli inserti metanarrativi del diario includendo, così, nel romanzo d'esordio entrambe le vicende personali che lo riguardarono in giovinezza. È come se lo scrittore avesse affidato al primo libro, e quindi alla scrittura, lo scopo di testimoniare, anche nella forma diaristica, quella più vicina al genere dell'autobiografia, l'esperienza delle due malattie. In questa prospettiva, infatti, appare ancora più significativo che lo scrittore avesse accluso al romanzo anche le poesie giovanili che furono composte proprio in quegli anni tra la guerra, il ricovero e la sua dimissione.

Da quanto si legge nel «Diario alla Rocca», tuttavia, il protagonista sembra abbandonare il progetto del libro chiudendolo, in maniera volutamente ironica e dissacratoria, con un pensiero, «Quel dolore, a destra, era poi solo aerofagia»¹⁰⁵, annotato nell'ultimo giorno del soggiorno bavarese, il lunedì 24 ottobre, mentre abbandona l'albergo. Il diario della nevrosi è sbrigativamente interrotto da un banale disturbo fisico per il quale il narratore decide di liquidare non solo il progetto di romanzo, ma anche la terapia inizialmente intrapresa, quella della scrittura.

Se dal punto di vista genetico il «Diario alla Rocca» è importante per ricostruire i movimenti di scrittura, lo smembramento dell'originario disegno e la migrazione degli inserti metanarrativi da un libro all'altro (da *Diceria dell'untore* a *Il guazzabuglio* a *Argo il cieco*), dal punto di vista letterario esso rappresenta il primo progetto bufaliniano di «romanzo multiplo», che si attesta tra la metà degli anni '60 e gli inizi degli anni '70. Prima ancora de *Il guazzabuglio* che Bufalino considerava un romanzo sperimentale proprio per la sua «costruzione multipla», *Diceria dell'untore* appare un'opera apripista, innovatrice dal

¹⁰⁵ Comiso FB, FSGB (01), c. 147r nda, 9 ndc.

punto di vista linguistico (il ricorso al *pastiche*, il recupero di una lingua “arcaica” mescolata a quella moderna) e delle strutture. L’alternanza tra lo stile alto di *Diceria*, e il tono minore del «Diario», infatti, conferivano al romanzo un effetto straniante, ottenuto attraverso l’accostamento di raffinato lirismo e ironico “controcanto”; lo stesso effetto che ritroveremo in *Argo il cieco*, romanzo basato su uno schema ad alternanza di stile e su una duplice struttura, come lo scrittore stesso lo definì. La scelta dell’autore di privare *Diceria dell'untore* del «Diario alla Rocca», tuttavia, appare ben giustificata. Il «Diario» non solo avrebbe appesantito la narrazione del ’46, ma avrebbe inevitabilmente sminuito il suo significato complessivo, sviando l’interpretazione del lettore: la sofferta testimonianza della tubercolosi, si sarebbe appiattita sullo sfogo del protagonista (falso) nevrotico, oltre che ipocondriaco.

Espunto dal progetto originario, il «Diario alla Rocca» diventerà il diario di un nuovo personaggio bufaliniano, Serafino Lo Cicero che, come Hans Castorp della *Montagna incantata*, si recherà in Svizzera per tentare (nuovamente) di guarire la sua nevrosi. Stavolta con un giallo, *Il guazzabuglio*.

V.4 Nuove “Istruzioni per l’uso”

Lo scavo negli archivi bufaliniani permette non soltanto di datare alcune opere, o di scoprire progetti letterari sino a oggi sconosciuti, ma anche di ricostruire attraverso documenti ancora inediti la genesi del capolavoro d’esordio, *Diceria dell'untore*. Ai materiali conservati a Pavia, e studiati da Caputo, oggi possiamo affiancare altre preziose informazioni sulle fonti consultate dallo scrittore durante la redazione del romanzo, importanti sia per l’interpretazione complessiva dell’opera, sia per seguire le tappe dello studio da lui condotto per la caratterizzazione dei personaggi, per la descrizione dell’ambientazione interna (il sanatorio), ed esterna (il paesaggio, la Sicilia). Queste nuove informazioni sono ricavabili da due documenti: una «Nota di lavoro» (cfr. *Appendice V B*) inviata da Bufalino a Marcello Venturoli il 20 maggio 1979 unitamente alla stesura del romanzo (V)¹⁰⁶; e un foglio di appunti intitolato «Allegazioni» custodito alla Fondazione di

¹⁰⁶ Come abbiamo visto, con la lettera del 20 maggio 1979 Bufalino manda in lettura a Venturoli sia *Diceria dell'untore* che *Il guazzabuglio*, entrambi accompagnati dalle relative «Note di lavoro». Cfr. Fiesole FPC, AV, lettera del 20 maggio 1979 e allegati.

Comiso¹⁰⁷. Sebbene la tesi abbia per oggetto i legami genetici tra i romanzi bufaliniani, daremo una sommaria descrizione di queste nuove fonti, nonché della loro influenza sul romanzo bufaliniano, al fine di completare le informazioni relative alla scrittura “sommersa” dell'autore, quella cioè meno nota perché antecedente l'esordio del 1981.

Nella «Nota di lavoro» inviata a Venturoli, Bufalino precisa: «Diceria: il termine vale racconto, dettato, monologo, come nella “Diceria dell'inquieto” di Carlo Gozzi». Lo scrittore incappa in un errore poiché *Diceria dell'inquieto* è un dialogo della raccolta *I marmi* (1552-1553) di Anton Francesco Doni. Tuttavia, egli potrebbe aver avuto in mente anche l'autobiografia *Le memorie inutili* (1797) di Carlo Gozzi, il lungo memoriale in due volumi scritto dal commediografo veneziano. I *Marmi* sono in parte costruiti su una serie di testi “plagiati”, l'esito di una riscrittura (abilmente dissimulata) delle fonti cui Doni attinse per la loro stesura, come ricorda Giovanna Rizzarelli, che parla di una sapiente «operazione di ricomposizione del già scritto e del già immaginato»¹⁰⁸; elemento, questo, non secondario per giustificare l'attenzione portata da Bufalino all'opera del fiorentino, dal momento che, com'è noto, la trama del suo romanzo è intessuta di riferimenti letterari più o meno esibiti. Nel dialogo *Diceria dell'inquieto*, cui Bufalino esplicitamente rimanda, è narrata la storia di un giovane (l'Inquieto), perennemente insoddisfatto della propria esistenza, nonostante i tanti tentativi fatti per ottenere un appagamento e una serenità interiori: dapprima si dà a una vita mondana e sregolata, dilapidando i suoi beni in facezie di ogni sorta, poi si rinchioda in casa, dedicando il suo tempo allo studio e alla meditazione; ben presto, tuttavia, si sente nuovamente insoddisfatto («malinconico»), e riprende la vita mondana. Stanco degli uomini, ma anche dei libri, che gli sembravano oramai ripetitivi, l'Inquieto comincia a viaggiare ma, ancora una volta, constata che gli uomini e i paesi sono tutti uguali: spostarsi con l'intento di conoscere mondi diversi, in definitiva, per l'Inquieto è una pratica del tutto inutile. Come questi dichiara al Doni, l'inquietudine era diventata per lui una sorta di follia: «Io son ricco, son d'un trentasette anni, son libero, ho qualche poco di lettera, un poco di zolfa, fo assai buona lettura, come vedete. Ma ho solo un peccatiglio, di star poco saldo»¹⁰⁹. Il racconto della diceria si conclude con la visita dell'Inquieto a un negozio di anticaglie a Fiesole, un “museo” di oggetti dimezzati, frammenti di statue, cocci che rinviano non soltanto alla

¹⁰⁷ Comiso FB, FSGB, c. 55 nda, 3 ndc.

¹⁰⁸ *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, (a cura di) G. Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2012, p. XIII.

¹⁰⁹ Si cita da *Scritti vari* di Anton Francesco Doni, nell'edizione Formiggini stampata a Roma nel 1925², posseduta da Bufalino, p. 92.

frammentazione (interna) alla narrazione dei *Marmi* stessi, e alla loro natura eterogenea, ma sono anche la metafora dell'impossibilità per l'uomo di raggiungere uno stato di grazia, di soddisfazione completa e appagante. La perpetua insoddisfazione e la conseguente ricerca del piacere, ci dice Doni, può essere mitigata accontentandosi dei "frammenti" di felicità ricevuti casualmente dalla vita, poiché la ricerca spasmodica di un'esistenza perfettamente coincidente al nostro ideale non soltanto è un'illusione, ma è del tutto inutile. Inutile è dunque la stessa "diceria", come si evince dalla chiusa in cui il Doni, interpellato dall'Inquieto, ammette che non può aiutarlo, non soltanto perché la sua ricerca è vana, ma anche perché la «diceria è stata sì lunga che io mi son scordato il principio»¹¹⁰. Il senso del racconto è ripreso da Bufalino nell'epigrafe in esergo a *Diceria dell'untore* dove, citando il dizionario Tommaseo-Bellini, definisce la diceria come «il troppo discorrere intorno a persona o cosa...». Il significato complessivo dell'inutilità veicolato dal dialogo del Doni spiega anche l'apparente *lapsus calami* in cui incappa Bufalino che, attribuendo la *Diceria dell'inquieto* a Carlo Gozzi, sovrappone il senso del racconto del fiorentino al titolo dell'autobiografia del veneziano, *Le memorie inutili*.

Altre informazioni sulle fonti del romanzo sono ricavabili da un foglio di appunti intitolato «Allegazioni Epigrafi e Titoli // Citazioni-Memoranda»¹¹¹ nel quale Bufalino riporta una lista di autori, o titoli di romanzo, affiancati dal numero di pagina, talvolta da una parola chiave:

Allegazioni	Epigrafi e titoli Citazioni- Memoranda
Meaulnes 15 (period... reggendo...)	60.80.130.183.43.37.130
Soldati Commendatore	136 (stanza) - 138 (dialogo)
Colette Tirocinio	190 + Quinta caffè
Balletto Storia + Encicl. Spettacolo per gergo / Degas	

¹¹⁰ Ivi, p. 95.

¹¹¹ Si tratta di un foglio di computisteria manoscritto a penna nera sul *recto* e sul *verso* con correzioni a penna rossa e numerato 55 sul *recto* dall'autore (cfr. Comiso FB, MGB (01), c. 55r nda; 3 ndc). Che questa carta si riferisca alla redazione di *Diceria dell'untore* è confermato dalle epigrafi riportate in fondo alla lista (da Shakespeare a Tucidide), presenti nella stesura classificata G). In essa sono trascritti, inoltre, gli allegati previsti come il «Diario alla Rocca», qui chiamato «Diario di lavoro», dal quale desumere gli «intercalari e i corsivi». Il foglio fa parte di un fascicolo di 21 cc. corrispondenti rispettivamente a: appunti per la redazione del capitolo *Giunte e allegati* dell'ultima stesura G (cc. da 1 a 3); materiali preparatori dell'edizione non venale delle *Istruzioni per l'uso* voluta dall'autore in 100 copie da distribuire agli amici nel 1981 (cc. da 4 a 11); appunti per la traduzione in spagnolo delle *Istruzioni*, successivi alla loro uscita, in abbinamento al romanzo per il Club degli editori nel 1982 (cc. 12-14); elaborazione delle *Istruzioni* per la prima edizione tascabile Bompiani uscita nel 1992 che prevedeva, tra l'altro, anche il capitolo *Passatempi alla Rocca* di *Calende greche* pubblicato lo stesso anno (cc. 15-21).

Tobino Magliano 18 (Paese) 102.132.118 (suore) 134
 Pratolini 287
 Kafka Angeli I (Sogno)
 Nizan 51-59-65 / 88-9 (Caserme)
 Vittorini Le città
 Conrad Strale 87.101
 Castorp, 497 499
 Morte Aschenbach 53
 Landolfi. Des mois 123 (periodo [?])
 Giornale di Sicilia 1946. collezione//

Si tratta in tutti i casi di testi appartenenti alla biblioteca personale di Bufalino oggi conservata alla Fondazione di Comiso¹¹²: *Il giovane amico* di Alain-Fournier (1913); *Il padre degli orfani* di Soldati (in *A cena con il Commendatore*, 1950); *Il mio tirocinio* di Colette (1924); *Le libere donne di Magliano* di Tobino (1953); probabilmente *La costanza della ragione* di Pratolini (1963); *Il sogno* di Kafka (1914-15); *La cospirazione* di Nizan (1938); *Le città del mondo* di Vittorini (1969); *Lo strale d'oro* di Conrad (1919); *La montagna incantata* e *La morte a Venezia* di Thomas Mann (1924 e 1912); *Des mois* di Landolfi (1967)¹¹³. Sebbene la lista faccia pensare inizialmente a delle citazioni poi confluite nel tessuto narrativo di *Diceria dell'untore*, in realtà si tratta di suggestioni di lettura trascritte da Bufalino perché particolarmente evocative, spunti da cui trarre materia, una sorta di mappatura dei «memoranda» redatti durante la stesura del romanzo. Il confronto con il testo bufaliniano, infatti, non permette di stabilire una parentela diretta, di identificare una frase o un rinvio a queste pagine a eccezione, come vedremo, delle due opere di Mann e del racconto di Kafka. Questi libri, tuttavia, sono apparentati tra loro per i generi cui appartengono, ovvero quello biografico, o memorialistico, talvolta sotto forma di diario, come in *Des mois* di Landolfi o nelle *Libere donne di Magliano* di Tobino. Non solo, ma una lettura attenta delle pagine indicate da Bufalino, permette di accostare tra loro alcuni passi seguendo tematiche specifiche, come la descrizione degli esterni, soprattutto nelle

¹¹² Restano escluse da questa sommaria mappatura le opere citate da Bufalino nella loro interezza, come *Le città del mondo* di Vittorini, il «Giornale di Sicilia» dell'anno 1946, i riferimenti all'Enciclopedia.

¹¹³ Tutte le citazioni a seguire nel testo sono desunte dalle edizioni bufaliniane, a differenza della *Morte a Venezia*, di cui Bufalino possiede un'edizione del 1981 e *Le città del mondo* di E. Vittorini, compreso in *Romanzi*, collezione Meridiani di Mondadori del 1982; Alain-Fournier, *Il giovane amico*, Milano, Mondadori, 1945; M. Soldati, *Il padre degli orfani* in *A cena col commendatore*, Milano, Mondadori, 1964; Colette, *Il grano d'erba e Il mio tirocinio*, Milano, Mondadori, 1964; M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, Milano, Mondadori, 1967; V. Pratolini, *La costanza della ragione*, Milano, Mondadori, 1974; F. Kafka, *Il sogno* in *I racconti*, Milano, Longanesi, 1955; P. Nizan, *La cospirazione*, Milano, Mondadori, 1961; J. Conrad, *Lo strale d'oro*, Milano, Bietti, 1934; T. Mann, *La montagna incantata*, Milano, Dall'Oglio, 1945; T. Landolfi, *Des mois*, Milano, Longanesi, 1972.

visioni dei paesaggi e del loro mutare con il passare delle stagioni (Tobino; Landolfi); degli interni, evocati nelle ambientazioni bufaliniane del sanatorio, della stanza del protagonista (Alain-Fournier; Nizan); o la caratterizzazione e descrizione (psicologica e fisica) dei personaggi (Nizan; Soldati; Conrad; Pratolini; Colette). Un discorso a parte, come vedremo, va fatto per i rinvii ai romanzi di Mann e al racconto di Kafka, che sono ripresi in funzione della descrizione dei paesaggi (onirici), della caratterizzazione dei personaggi e, più in generale del messaggio complessivo che queste tre opere, soprattutto quelle di Thomas Mann, offrono al lettore. Bufalino inserisce i testi di questa lista in un dialogo ideale (e virtuale), come altrettante coordinate di un sistema letterario cui la *Diceria* attinge materia e ispirazione. La modalità di lettura bufaliniana, un metodo di ricerca trasversale che assembla le fonti (distanti e diversissime tra loro) per temi, è dell'antologista più che dello scrittore, e rimanda alle modalità compositive del *Libro dei Libri*, ma anche delle altre antologie inedite, allestite selezionando i testi rappresentativi di alcune tematiche come l'amore, l'insonnia, il ricordo. Per mostrare le modalità con le quali Bufalino attinse ai testi, adatteremo un criterio tematico, riportando gli esempi secondo la funzione che assolvono nel romanzo e trascurando l'ordine della lista e quello cronologico di stampa.

Per descrivere la pioggia che prelude alla dimissione del protagonista dal sanatorio, quindi alla sua guarigione intesa come una sorta di nuovo battesimo, Bufalino sembrerebbe fare riferimento a due brani desunti dai romanzi di Tobino e Landolfi. Nel penultimo capitolo di *Diceria dell'untore*, dopo i funerali di Marta, il protagonista guarda fuori dalla finestra il giardino che circonda la Rocca, imbevuto di pioggia:

Allora uscii sulla veranda e m'affacciai a guardare il giardino. Era buio, il giardino, ma distinsi il lustrare di una cesoia dimenticata nell'erba, percepii la soddisfazione delle radici dentro la terra bruna e bagnata. È piovuto, ecco dunque l'autunno. [...] Intanto quieta quieta veniva giù di nuovo la pioggia. Io restavo col capo sporto fuori a metà, sotto l'acqua che gocciava dai coppi del tetto, e mi sentivo stranamente lieto. O pago, piuttosto, mentre guardavo nel giardino il prato imbevuto ancora e l'acqua battere il suo mite alfabeto sulle sedie di ferro rovesce, sul fogliame e gli aghi degli alberi. Bisogna che parta, mi dissi, troppo tempo ho perduto fra i morti, simulandomi morto, scordandomi dell'ironia¹¹⁴.

La scena evoca due luoghi delle *Libere donne di Magliano* di Tobino e di *Des mois* di Landolfi. Nel primo brano la narrazione indugia su una brevissima descrizione del manicomio di Magliano, in cui il protagonista svolge la mansione di psichiatra e appunta sul

¹¹⁴ *Diceria dell'untore*, pp. 132-133.

suo diario gli studi fatti sui pazienti, che richiama le alte mura antistanti la Rocca bufaliniana, nonché la focalizzazione interna della narrazione, lo sguardo sereno del protagonista che contempla il giardino bagnato dalla pioggia:

il manicomio, che possiede intorno una bella campagna e giardini tra le sue mura, è tutto gocciolante d'acqua piovana ché son circa venti giorni, ed è maggio, che ogni poche ore il cielo nuvoloso scrolla una grondaia; le erbe verdissime e pulite sono cresciute per ogni dove con grandi baffi; [...] un felpato sereno ricopre e offusca tutta la cerchia del manicomio; i malati, essendo chiusi a causa del tempo nelle sale di soggiorno, non si sentono; c'è quella sonnolenta pace come si fosse d'autunno quando nelle cantine gorgoglia lentamente il mosto¹¹⁵.

Anche il brano tratto da *Des mois* di Landolfi, di cui Bufalino appunta la pagina (123), descrive la pioggia, stavolta in chiave di una vera e propria personificazione, e sembra richiamare la pioggia descritta come una “voce” che incita il protagonista a lasciare il sanatorio («Bisogna che parta, mi dissi»):

La pioggia era una sfida e un risucchio; come in certi miti, quando i campioni cadono dal cielo, ciascuna goccia battendo il suolo si trasformava in cavaliere armato; di tra le cortine d'acqua partiva un richiamo; l'aria tutta, misteriosamente rinnovata, m'intronava gli orecchi: «Vieni. Tu dicevi di voler fare qualcosa: questo è il momento. E non qualcosa, tutto potrai fare»¹¹⁶.

Il passo di *Diceria* in cui è descritta la Rocca in estate («Tropo netto si staccava l'azzurro sui doccioni della Rocca, con un solo falchetto lassù, e nessuno scudo di nuvola che stornasse l'avvento del giorno di Dio. Poiché c'è un giorno, uno solo, di luglio, nell'isola, che si snatura dagli altri e non si dimentica più»¹¹⁷), assona inoltre con quello del manicomio di Magliano riportato a pagina 134: «il manicomio senza la distrazione dell'estate, torna evidente, vivo, mio dominatore [...] in un'aria celeste e rarefatta ma nella quale si sentono bene le parole»¹¹⁸.

Quanto agli ambienti interni, la sequenza in cui è descritto il capannone in cui il protagonista di *Diceria* sospetta che Marta e il Magro abbiano consumato un rapporto amoroso, sembra richiamare il romanzo *Il giovane amico* di Alain-Fournier:

¹¹⁵ Cfr. M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 102.

¹¹⁶ Cfr. T. Landolfi, *Des mois*, cit., p. 123.

¹¹⁷ *Diceria dell'untore*, p. 53.

¹¹⁸ Cfr. M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 134.

[...] sull'altro versante del poggio, a ridosso del padiglione-teatro dove il Magro preparava in segreto i figuranti dei suoi spettacoli. La corsetta sotto la pioggia aveva finito di stremarmi e, soffiando, con un grido di clacson che mi squillava dentro le orecchie, m'abbandonai contro la porta. Fu Sebastiano ad accorgersi che cedeva sotto la spinta dei dorsi, era chiusa solo a metà. Non restò dunque che entrare [...] un giaciglio a terra c'insospetti, gualcito un poco da una pressione recente di membra, e inoltre sparso di mucillagini e capelli, come un letto di nozze abbandonato all'alba [...] Sebastiano, fu peggio. La faccia gli si cangiò in una maschera losca, come di un bambino che piangerà fra un istante¹¹⁹.

Alla pagina 80 del *Giovane amico*, infatti, si legge:

Meaulnes s'avvicinò. Doveva trattarsi di una specie di grande parco per il bestiame, o di un ovile abbandonato. La porta cedette con un gemito. La luce della luna, quando il gran vento metteva in fuga le nubi, filtrava attraverso le fessure dell'assito. Vi regnava un odore di muffa. Senza cercare altro, Meaulnes si distese sulla paglia umida, con i gomiti in terra e la testa tra le mani [...] Pensò allora alla coperta della giumenta che aveva lasciato sulla strada e si sentì così infelice, così adirato contro se stesso che gli venne una gran voglia di piangere¹²⁰.

La caserma descritta nel romanzo *La cospirazione* di Nizan, invece, in cui Simon meditava la fuga,

[...] dove si coricava di fianco alla bandiera del reggimento e a casse piene di trofei di guerra, elmetti, bandiere tedesche, galloni strappati dalle maniche dei morti, di fronte a una finestra lacerata dai lampi violetti di Parigi, ascoltando, quando non dormiva, fischiare i treni del Nord. Pensava solo a scappare [...]¹²¹

richiama la stanza accanto al casello dei treni in cui abitava Marta prima di diventare una ballerina di fama:

[...] a furia di parlarmi da sola, a sussurri, davanti al casello dove abitavo, mentre aspettavo i treni, la notte. Ero come orfana, i miei stavano oltremare, vivevo con un parente vedovo e vecchio [...] Lo mettevo a letto, restavo a fare la guardia per lui, alle sbarre del passaggio a livello [...] Avrei voluto partire un mattino su uno di quei treni, alla ventura¹²².

Più interessante è l'uso che Bufalino fa delle fonti per la caratterizzazione dei suoi personaggi. Anche in questo caso non siamo in presenza di riprese dirette dai libri riportati nella lista: è come se Bufalino avesse cercato di costruire loro un passato ideale, letterario, ai suoi personaggi attingendo alle vicende degli eroi romanzeschi somiglianti alla fisionomia

¹¹⁹ *Diceria dell'untore*, p. 79.

¹²⁰ Alain-Fournier, *Il giovane amico*, cit., p. 80.

¹²¹ P. Nizan, *La cospirazione*, cit., p. 88.

¹²² *Diceria dell'untore*, p. 66.

che aveva pensato di conferirgli. I personaggi cui lo scrittore si rifà, dunque, “prestano” le loro caratteristiche e la loro storia personale a quelli di *Diceria*. Se ne deduce che lo scrittore non ricorre a fonti storiche per ricostruire gli avvenimenti da porre sullo sfondo del romanzo, bensì si affida a suggestioni letterarie che, seppur fittizie, sono in grado di restituire i sentimenti, le impressioni legate alle vicende dei suoi personaggi. Gli esempi sarebbero molti, citeremo solo quelli che ci paiono evidenziare un legame diretto.

I protagonisti della *Cospirazione* di Nizan, giovani studenti con ambizioni rivoluzionarie poi fallite, vivono il presente senza pensare alle conseguenze delle loro (potenziali) azioni sovversive, senza sentirne il peso, come gli stessi giovani reduci di *Diceria dell'untore*, che mentre partecipavano alla guerra, non percepivano del tutto (se non più tardi, negli anni immediatamente successivi) la gravità dell'uccidere il nemico, la follia di agire contro i loro principi per rispettare un ordine, ma erano in preda alla spensieratezza giovanile:

Di tanti giorni di ebbrezza e di felici rincorse sugli Appennini, coi fazzoletti di colore attorno al collo e i soprannomi da romanzo, restavano a galleggiare pochi scarabocchi e stemmi di atrocità o amore: un fischio d'intesa, un fumo di sera su una cascina, un crepito di parabellum davanti a noi, in un sentiero senza scampo. Mentre, sopra ogni altra cosa, soverchiando ogni lutto o splendore della memoria, ferinamente trionfava nel vento il tanfo della città bombardata¹²³.

Se il protagonista di *Diceria dell'untore* rievoca con il distacco di un reduce ormai maturo e consapevole le vicende della guerra e della tubercolosi a distanza di venticinque anni (dal '46), anche le esperienze di Laforgue e dei suoi compagni sono raccontate successivamente (agli anni venti del novecento), quando la distanza dagli accadimenti consente al narratore di ricostruirne più chiaramente le cause e gli effetti, o di enfatizzare l'inconsistenza dei loro propositi:

nulla è più difficile dello sfruttamento metodico di un avvenimento del cuore, nulla si acquieta più rapidamente delle onde di un colpo di fulmine. Gli esami, la pigrizia, la letteratura, la curiosità per la donna, tutti i falsi maneggi in cui si disperde la vita degli adolescenti impedirono per lungo tempo a Laforgue e ai suoi amici di trarre dai ricordi del 24 e 25 novembre tutte le conseguenze pratiche che avrebbero dovuto implicare; la cosa per anni e anni fece parte solamente dei loro ricordi¹²⁴.

¹²³ Ivi, p. 28.

¹²⁴ Cfr. P. Nizan, *La cospirazione*, cit., p. 51.

Contrariamente a *Diceria dell'untore*, nel romanzo di Nizan la cospirazione (come il titolo suggerisce) non si traduce mai in una vera e propria azione, ma resta un mero proposito. Verosimilmente Bufalino fa riferimento al testo di Nizan per la descrizione della giovinezza e delle speranze vacue che gli sono proprie, di cui il francese era uno dei massimi narratori, anche nel romanzo *Argo il cieco* – maggiormente incentrato sulla gioventù e sulla spensieratezza che contraddistingue i primi innamoramenti – che, come vedremo, nella sua prima fase elaborativa è strettamente legato a *Diceria dell'untore*.

La distanza tra il concetto di felicità maturato dai personaggi prima della guerra e quello successivo agli accadimenti bellici è al centro del dialogo contenuto nel racconto *Il padre degli orfani* di Soldati – di cui Bufalino appunta la pagina seguita dall'indicazione «dialogo» – in cui il commendatore spiega la sua concezione di «coscienza» e di «verità»:

«come vedi io sono tranquillo. Non sono mai stato così felice. Credo di avere fatto a puntino quello che era il mio dovere.» // «Beato te» sospirai. // «Perché? Non mi credi?» fece brusco, irritato. «Non credi che nessuno, mai, in questa vita, possa essere tranquillo, felice, sicuro di fare il proprio dovere?» // «Non sono del tuo parere» dissi. // «Perché?» // «Perché, per esempio, ricordo benissimo che anche prima, le rare volte che ti sei lasciato andare con me a questi discorsi (e ciò accadde molti anni or sono) mi dicesti appunto la stessa cosa [...] siccome hai sentito il bisogno di cambiar vita, o non eri sincero allora, o non lo sei oggi. Voglio dire, sincero con te stesso». // «No, caro» rispose dopo una breve pausa e con troppa calma, «era, ed è, la verità. Soltanto che la verità cambia. È cambiata, questi anni, con la guerra, non soltanto nelle nazioni e nelle società, ma anche nella coscienza delle persone». // «Avevo sempre pensato che tu non ti preoccupassi della tua coscienza». // Anche questa volta tardò un attimo a rispondere: «Può essere vero. Sì, può essere stato vero; ma appunto, fino alla guerra [...]»¹²⁵.

Dopo l'esperienza bellica si colloca, invece, il riferimento contenuto nel racconto *Lo strale d'oro* di Conrad che sembra racchiudere una (potenziale) sintesi dei significati più profondi di *Diceria dell'untore*, una sorta di consuntivo dell'opera bufaliniana:

ma egli doveva già essere lontano; e devo aggiungere ch'io non lo vidi mai più in vita mia. Il suo apparire nelle mie visioni d'allora, fu come quello di altre figure di quel tempo: indimenticabile, un po' fantastico, utile per chiarire le mie osservazioni, per illuminare i miei ricordi che ancora oggi combattono quelle chiare luci e le orribili ombre di quei giorni indimenticabili¹²⁶.

¹²⁵ Cfr. M. Soldati, *Il padre degli orfani* in Id., *A cena col commendatore*, Milano, Mondadori, 1964, p. 138.

¹²⁶ Cfr. J. Conrad, *Lo strale d'oro*, cit., p. 101.

Il brano di Conrad sembra una sintesi perfetta dei molteplici significati alla base del romanzo di Bufalino: si ritrovano la malinconia e la tristezza del protagonista per la perdita dei compagni del sanatorio, il ricorso alla memoria (e alla fantasia) per ricomporre il ricordo di quelle persone, l'importanza del recupero del passato per lasciare traccia di quei giorni altrimenti perduti nell'oblio del tempo.

Altre fonti, invece, sono direttamente riconducibili alla caratterizzazione del protagonista di *Diceria*, come se Bufalino avesse cercato di conferirgli spessore letterario traendo spunto dai suoi antesignani. È il caso (nuovamente) dell'io narrante delle *Libere donne di Magliano* che registra sul suo diario le riflessioni, talvolta amare e sfiduciate, scaturite dalla sua esperienza di psichiatra e dalla "clausura" nel manicomio accanto alle donne che egli, con dedizione, assiste. Questa sorta di "claustrofilia", come la chiamerebbe Bufalino, è ben espressa in una delle pagine da lui appuntate nella lista, e rinvia ai sentimenti provati dal protagonista in attesa della morte, durante il lungo ricovero nel sanatorio:

La mia vita è qui, nel manicomio di Lucca. Qui si snodano i miei sentimenti. Qui sincero mi manifesto. Qui vedo alberi, tramonti, il tempo scorre nella mia attenzione. Dentro una stanza del manicomio studio gli uomini e li amo. Qui attendo: gloria e morte. Di qui parto per le vacanze. Qui, fino a questo momento, sono ritornato¹²⁷.

Nel testo di Tobino ritroviamo anche altri spunti, segnalati da Bufalino nella lista, che potrebbero giustificare i rimandi di Bufalino al romanzo, come i passi in cui vengono descritti i personaggi femminili, alcuni dei quali affetti dalla tubercolosi:

La Sbisà ha nel naso la tubercolosi; s'indovina che c'è un roditore in mezzo alla sua faccia. È veneta, pallida, buona. La pazzia la sospinge, contro la sua volontà, a delirare. Stamani diceva con disperazione "Le parole mi corrono, debbo discorrere, non posso, non posso più. // Era chiaro che desiderava in qualche modo una soluzione, cioè la pace, che può essere anche la morte¹²⁸.

E stamani Carlino, il tecnico di laboratorio, mi ha detto che il Bedetti da dieci giorni è al sanatorio perché tubercoloso e una forma aperta, già avanti e distesa. // M'è venuto uno stupore doloroso: è probabile l'abbia presa dai malati perché a volte qui un tubercoloso, specie se agitato, ne infetta cento prima che lo si scopra¹²⁹.

¹²⁷ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 132.

¹²⁸ Ivi, p. 18.

¹²⁹ Ivi, p. 118.

Quanto al tormentato rapporto sentimentale con la ballerina Marta, il suo “precedente letterario” potrebbe essere il triangolo amoroso tra il protagonista del romanzo di Pratolini *La costanza della ragione*: il condizionale in questo caso è d’obbligo poiché nella lista Bufalino trascrive soltanto il nome dell’autore seguito dal numero di pagina (287). Tuttavia, ad una analisi dei testi pratoliniani posseduti da Bufalino, questo sembra essere l’unico che abbia dei rapporti diretti con *Diceria dell'untore* per la materia narrata, oltre alla presenza di alcune note di lettura (una piega sul margine superiore alle pagine 19 e 22) che sembrano avvalorare la nostra ipotesi. Un ulteriore elemento di parentela tra le due opere è la citazione della *Vita Nova* posta in esergo alla *Costanza della ragione*, opera dantesca cui Bufalino dichiarò più volte di essersi ispirato per *Diceria dell'untore*. Il triangolo amoroso tra Bruno, la ragazza da lui amata Lori, e Luigi, al centro della *Costanza della ragione*, rinvierebbe a quello tra il protagonista di *Diceria dell'untore*, Marta e il Gran Magro. In particolar modo, sembra esserci una relazione diretta tra le impressioni narrate da Bruno alla vista dell’agonia di Lori, che ha contratto una meningite inguaribile, e quelle del personaggio principale di *Diceria* che vede nella fine di Marta un sacrificio necessario alla sua sopravvivenza e, più in generale, considera la morte come l’esaudirsi di una volontà («Era divenuto un gioco alla Rocca volere o disvolere morire»):

la sua debolezza e la mia codardia la uccidevano, come nel male che si era impossessato del suo corpo e altrettanto schifosamente lo deturpava [...] Ci si perde quando si decide di perdersi, ora mi dicevo. E mi sentivo da me stesso e da tutti tradito [...] Era davvero un gioco che c’inventavamo la vita, quando dicevamo di essere senza passato, concreti nella consumazione del nostro amore, noi stessi garanti del suo avvenire? [...] Ella si era perduta per salvare il nostro amore, dividendosi tra me e lui; e nella caligine dell’agonia, ci aveva identificati [...] Una povera avventura la nostra, simile a quella di coloro che ci circondavano, ripetibile all’infinito [...] Io sarei rimasto, perseguitato dal suo ricordo, colpevole della mia ignavia, ma per sempre disincantato, pronto d’ora in avanti ad intravedere il male nelle sue più perfette mascherature, e ad affrontarlo con astuzia. A ricambiarlo con ferocia¹³⁰.

L’agonia di Marta è inizialmente raccontata dal protagonista con il distacco di un osservatore esterno, non coinvolto emotivamente nelle sofferenze della donna, che descrive dettagliatamente sia gli attimi precedenti la sua morte, che la vista che si scorge dalla finestra:

¹³⁰ V. Pratolini, *La costanza della ragione*, Milano, Mondadori, 1974, p. 287.

quando tornai a guardarla era morta. E mi venne di cercare dove fosse il coltello, tanti erano attorno a lei i segni di una selvaggia macelleria. Era morta, questo era ora il suo stato naturale e pacifico. Come se non fosse stata mai altro: di botto impietrita, uccisa e neutra, una cosa. Mi chinai a pulirle con un lembo le labbra che grondavano ancora e mi sedetti accanto al capezzale. Non so immaginare perché. Capivo che avrei dovuto chiamare qualcuno, gridare, disperarmi. Invece in me c'era soltanto un sentimento di curioso languore, un ingorgo ch'era simile insieme a una sazietà e a una fame, quasi lo spasimo finto che si sente dove prima c'era un arto amputato. E tuttavia trovai la forza di chiuderle i due occhi [...] Infine le volsi le spalle, mi feci alla finestra a guardare il lido [...] Alzai la fronte. Che rotonda moneta, lassù, la luna. E i colori e le ombre che ne piovevano, bianchi e neri di una pellicola muta, come davano alla scena l'inverosimiglianza di una neve sognata. Senonché un vento che sopravvenne dal largo cominciò a svegliare nella risacca, poco fa così fiavole, una voce sempre più monotona e alta, di lamentela ferina, che al mio stesso cordoglio rassomigliava. E allora il pianto mi sciolse finalmente il groppo nel petto [...]¹³¹.

In questo contesto si inserirebbe il riferimento nella lista alla morte di Gustav von Aschenbach, il protagonista della *Morte a Venezia* di Mann. Nel quinto capitolo¹³², l'ultimo del romanzo, sono presenti alcuni elementi che potrebbero essere stati ripresi da Bufalino in *Diceria dell'untore*: la corrispondenza tra il colera che incombe su Venezia e la malattia dello scrittore tedesco; lo stato di decadimento in cui versa la città in seguito alle menzognere dichiarazioni delle Autorità, che negano la presenza del morbo nel territorio della Serenissima, metafora della degenerazione morale dello scrittore sempre più coinvolto dalla passione segreta per il giovane polacco Tadzio. Le stesse corrispondenze si trovano nella Palermo squassata dalle bombe che fa da scenario al romanzo di Bufalino nonché agli appuntamenti tra il protagonista e Marta¹³³. Sin dal primo incontro, i due sono come assorbiti dalla città in sfacelo, derisi dalla popolazione del quartiere della Kalsa (uno dei più colpiti dalle bombe sganciate su Palermo dagli angloamericani nel '43) per le loro effusioni accanto al distrutto Palazzo Sclàfani che ospitava l'affresco *Il trionfo della morte*, simbolico ma chiaro riferimento al loro comune destino. La "corruzione" di Marta, il suo passato di kapò, è personificata dalla città che accoglie i due ammalati, una sorta di correlativo oggettivo della compromissione della donna. L'appunto di Bufalino che si riferisce alla «morte di Aschenbach», infatti, è da mettere in relazione al personaggio di Marta e alla sua morte, e

¹³¹ *Diceria dell'untore*, pp. 129-130.

¹³² Cfr. T. Mann, *La morte a Venezia*, in Id., *Romanzi brevi*, (a cura di) Roberto Fertonani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, pp. 198-227.

¹³³ «Mentre, sopra ogni altra cosa, soverchiando ogni lutto o splendore della memoria, ferinamente trionfava nel vento il tanfo della città bombardata, della sua bocca nera, del turpe esibito suo pube d'uccisa. Lo stesso tanfo che sentivamo ora salire dai nostri guanciali, un'altra guerra ci toccava combattere contro Goti più solerti e feroci» (cfr. *Diceria dell'untore*, p. 28).

non alla vicenda del protagonista che si identificherebbe, piuttosto, con il giovane, ingenuo, Tazio. L'avanzare della malattia in Aschenbach e il suo appressarsi alla morte è scandito da alcuni avvenimenti (comuni alle due vicende) come il concerto cui assistono, separati, Gustav e Tazio. Anche in *Diceria dell'untore* Marta e il protagonista assistono, prima della morte di lei, alla tragedia dell'*Agamennone re* e, sebbene uniti, la loro distanza è segnata dal differente destino che li aspetta (la morte di lei, la salvezza di lui). Il sogno premonitore che annuncia la morte a Gustav rimanda al sogno che il protagonista di *Diceria* fa all'inizio del romanzo e poco prima della morte di Marta, in cui capisce che la donna è prossima alla fine. Ultimo elemento comune ai due testi è l'«atmosfera autunnale» che fa da sfondo alla scena della morte di Gustav: come il protagonista guarda Marta morire, con il distacco di colui che osserva senza intervenire, Tazio assiste da lontano alla morte dello scrittore e gli fa un cenno con la mano, come a indicargli una prospettiva lontana di sublimazione della malattia. In questo caso il riferimento presente nella lista sembra rinviare a una parentela più diretta tra le due opere rispetto agli altri testi, poiché Bufalino riprende tutti gli elementi (lo spettacolo, il sogno, l'atmosfera autunnale) che precedono la morte di Marta.

Riguardo la caratterizzazione del personaggio femminile e i riferimenti bufaliniani presenti nella lista, la descrizione fisica di Viola nelle *Libere donne di Magliano* («La Viola [...] sembra una libellula. Magra, spiritata, agile. [...] È in una solitudine che lei non sente affatto. (Le donne magre con l'andare degli anni mantengono di più il respiro giovanile)¹³⁴) fa pensare a quella di Marta, alla sua agilità («guizzava nel cielo») e alla sua magrezza («membra minute») che le consentono di concludere il difficile numero di danza, voluto dal Magro per lo spettacolo annuale organizzato nel sanatorio, nonostante il respiro spezzato dalla tubercolosi.

La minuziosa descrizione degli abiti del personaggio di Camille nel *Grano in erba*¹³⁵ di Colette, contenuta nelle pagine appuntate da Bufalino nella lista, può averlo ispirato per la raffigurazione delle vesti di Marta, di cui specifica i colori, i tessuti, l'effetto di eleganza che conferiscono al portamento della donna¹³⁶.

¹³⁴ M. Tobino, *Libere donne di Magliano*, cit., p. 18.

¹³⁵ In Colette, *Il grano in erba* (Milano, Mondadori, 1964, p. 190) si legge: «Un abito per bambola di carta a piccoli volanti in gradazione, di taffetà cangiante blu e verde... un abito color pelle di Polaire con un diadema da pellerossa viola... un abito da negra, bianco neve... un abito che aveva sotto la gonna l'arcobaleno spiegato intorno a due gambe calzate di sera, sottili, nere, dure, di un'eleganza esotica...».

¹³⁶ «E come mi parve bella nell'atto di balzare dal predellino del tram e di incamminarsi verso di me con passo eccitato, facendo svolazzare la gonna in movenze di mulinello attorno alle lievi elegantissime gambe.

Infine, per quanto pertiene alla visione onirica del personaggio di Marta, Bufalino può avere attinto (nuovamente) al romanzo di Tobino. In un passaggio lo psichiatra del manicomio di Magliano spiega la dissociazione mentale di una paziente portando come esempio quello di una donna seduta in una gondola, con il busto sporto e le braccia protese, in cui «scorre all'infinito, e voi, poiché la vedete da un altro mondo, *che essa non incontrerà mai*, la comprendete come un chiaro assurdo e notate dunque che non ha più leggi umane, cioè con le vostre leggi è incomprendibile»¹³⁷. Questo brano rinvia alla descrizione di Marta vista in sogno dal protagonista, quindi in uno stato di incoscienza, in cui il «chiaro assurdo» sta nella visione della donna già morta, annegata, e non di una persona viva:

Allora una bagnante entrava nel mio sognare, con un costume tutto nero e una gocciola di mare sulla coscia sporca di sabbia, e oscillava su e giù nell'aria, come da un'amaca di nebbia che dondolasse sul mio capo adagio, su e giù sempre, per l'eternità. Il ventilatore parlava da un angolo della stanza, e le scompigliava i capelli. Ed erano i capelli di Marta, i capelli di un'annegata¹³⁸.

Un discorso più articolato merita il confronto tra la componente onirica presente nel romanzo bufaliniano e i testi citati nella lista. *La morte a Venezia* è uno dei tre modelli ripresi per la costruzione del sogno, insieme all'altro capolavoro di Mann, *La montagna incantata*, e al racconto di Franz Kafka *Il sogno*. Un confronto tra questi tre testi, in particolar modo tra i capitoli cui appartengono le pagine indicate da Bufalino, si evince una differente modalità nel trattamento dei brani: in questo caso non soltanto sono uniti tra loro per la tematica del sogno, ma nel tessuto narrativo bufaliniano i riferimenti al “testo di base” sono più puntuali e diretti, sebbene effusi e rielaborati in uno stile diverso.

Per la costruzione del sogno in apertura del romanzo Bufalino mescola alcuni elementi della sezione intitolata *Neve* della *Montagna incantata* con il racconto *Il sogno* di Kafka.

Diceria dell'untore prende avvio dal sogno ricorrente del protagonista («O quando tutte le notti, per pigrizia, per avarizia, tornavo a sognare lo stesso sogno: una strada color cenere, piatta, che scorre con andamento di fiume fra due muri più alti della statura di uomo; poi si

Mi schiaffeggiò affettuosamente col guanto di pizzo, con l'altra mano reggeva un'ampia borsa, colma di cianfrusaglie da donna. Persino un occhiale da sole ne estrasse, e una lunga sciarpa di seta». *Diceria dell'untore*, p. 112.

¹³⁷ M. Tobino, *Le libere donne di Magliano*, cit., p. 134.

¹³⁸ *Diceria dell'untore*, p. 135.

rompe, strapiomba sul vuoto»¹³⁹) che, passando di «grotta in grotta», avvolto da un'atmosfera lugubre e spinto dal vento, raggiunge una scarpata. Calato il vento («il silenzio era pieno»), lentamente egli discende e, arrivato nella profondità della scarpata, vede degli uomini seduti, vestiti di impermeabili, che pronunciano delle parole incomprensibili. Lui è in ginocchio, con le mani dietro la schiena, e guarda il più anziano di questi uomini che, curvandosi un momento, disvela la presenza di una donna, («la dissepolta e rapida nuca di lei») Marta. Il sonno non è pieno, bensì una sorta di dormiveglia («uno stato di sdoppiata vitalità») dal quale, tuttavia, egli riesce a svegliarsi a fatica. Le simmetrie con la sezione *Neve* del sesto capitolo della *Montagna incantata* – di cui Bufalino appunta nella lista le pagine che vanno da 497 a 499 – sono molteplici: Hans Castorp, nonostante le raccomandazioni del medico curante, compra gli sci e si avventura sulla montagna, le cui vie erano «fiancheggiate da pareti di neve superanti l'altezza di un uomo e simili a superfici alabastrine». Accompagnato da un profondo silenzio («il silenzio intorno era inesorabilmente vuoto») e dalla clemenza del clima, Castorp procede verso le alture; ben presto, tuttavia, sopraggiunge una tempesta che, sebbene prevedibile, non gli impedisce di allontanarsi ulteriormente dall'abitato, ubbidendo a una sorta di inspiegabile provocazione nei confronti della natura, di attrazione per il pericolo, una «tentazione di abbandonarsi»¹⁴⁰. Dopo aver girato a vuoto sospinto dal vento, Castorp trova momentaneo rifugio dietro una capanna dove, appoggiato al muro, cede al sonno. Immagina di essere ai piedi di un monte che guarda verso il mare, un mare del sud («Napoli o la Sicilia») pur non essendovi mai stato, e di osservare i bagnanti divertiti¹⁴¹. A questo paesaggio sereno, felice, ne segue un

¹³⁹ Ivi, p. 9. Nella minuta della lettera inviata a Elvira Sellerio unitamente alla stesura del romanzo, Bufalino precisa che «In quanto all'attacco iniziale "O quando", vuole ricalcare, trasponendola sul piano temporale come di chi sciogliesse in un ventaglio di ricordi, una formula, un incipit in voga nella poesia greca O quale... O quale (se ne ricorda lo ripete Pascoli in uno dei P[oemi] C[onviviali])». Comiso FB, MGB, X (2), c. 146 DP₂.

¹⁴⁰ Da qui in avanti si cita dall'edizione della *Montagna incantata* posseduta da Bufalino (Milano, Dall'Oglio, 1945, pp. 475-505).

¹⁴¹ Una scena del sogno di Castorp (di cui Bufalino appunta la pagina relativa, 497) sembra evocata nel «Diario alla Rocca». Hans, infatti, sebbene addormentato, ricorda la scena di uno spettacolo in cui un tenore italiano riuscì a raggiungere un'estensione vocale tale da commuovere il pubblico: «Quel cantante aveva tenuto una nota acuta, emettendola limpida e armoniosa fin dal principio; ma poi di momento in momento quel suono s'era aperto, s'era quasi a dire inturgidito per poi sbocciare e rischiararsi di una luce maggiore. Sembrava che da quella nota cadessero, l'uno dopo l'altro, come dei veli di cui prima nessuno aveva supposto l'esistenza. E ne era caduto un ultimo, almeno così avevano creduto gli spettatori, un ultimo che aveva scoperto una luce ancora più scintillante e più pura, e poi un altro, ultimissimo, inverosimilmente ultimo; questo aveva liberato una tale esuberanza di splendore, tale una magnificenza riducente di lagrime, da provocare nella folla cupi suoni di entusiasmo che avevano assunto un suono quasi di protesta, ed anche la gola del giovane Castorp s'era chiusa nell'impeto dei singhiozzi». Nel «Diario» il protagonista scrive che vorrebbe la sua opera (*Diceria dell'untore*), coesa, corposa come una musica: «Cercando un do infinito e scarlatto di tromba, una sola nota,

altro «terribile». Un «bel fanciullo coi folti capelli» appare nella sua visione; costui lo guarda serenamente, eppure Castorp è improvvisamente colto da un «pallido terrore e da un vago presentimento» di morte: accanto a questa figura di uomo stavano due donne, madre e figlia, «con le palpebre abbassate sopra gli occhi dalla pupilla spenta», vestite con delle «tuniche». Più in fondo, Castorp vede con sconcerto («le ginocchia quasi gli si piegavano per lo spavento») altre due donne «grigie, mezze nude» che facevano a brandelli un bambino sussurrando parole incomprensibili; «avrebbe voluto fuggire, ma gli sembrava di essere inchiodato al suolo». Anche quello di Hans Castorp non era un vero e proprio sogno ma una sorta di dormiveglia che, subito dopo quelle visioni, fa scaturire in lui delle riflessioni (sottolineate da Bufalino nel libro in suo possesso) sulla condizione umana, «della sua convivenza cortese, intelligente e rispettosa, dietro la quale, nel tempo, si svolge l'orribile pasto cruento» e del significato di «grande potenza» che la morte assume nell'esistenza dell'uomo. Nonostante ciò, pensa Castorp, «tutto l'interesse per la malattia e per la morte non è che un modo di esprimere l'interesse per la vita». Castorp perviene al senso più profondo della sua esperienza nel sanatorio attraverso il sogno, così come il protagonista di *Diceria dell'untore* una volta scampato alla morte, come il “fratello” tedesco, comprende quel sogno premonitore che nella sua descrizione rimanda altresì alla visione di Gustav von Aschenbach della *Morte a Venezia*:

Sapevo quel che m'aspettava, un consesso che sconosciuto non m'era. Di fantasmi grigi, di ombre vestite di tuniche bianche come impermeabili bianchi, non so se uomini o donne, ma no, erano uomini e donne insieme, una giuria di milioni sulle soglie di una fossa senza fondo. E m'incolpavano, mi scolpavano, mi gridavano con spente orbite: vattene via, sàlvati almeno tu. Riconobbi allora, o credetti, l'ingranaggio del mio desiderio diviso e del mio sogno di tutte le notti¹⁴².

Nel segnalare le pagine relative alla sezione *Neve* nei suoi appunti, Bufalino sembra condividere le riflessioni scaturite dalle visioni di Castorp e il significato recondito, svelato proprio in quelle pagine, del romanzo di Mann: il ribaltamento della concezione della morte in amore per la vita, infatti, suggerisce una chiave di lettura nuova di *Diceria dell'untore*. Se il romanzo racconta l'esistenza degli amici morti a Reggio o nella strage della Bettola, sugli Appennini o a Scandiano – secondo l'interpretazione fornita dai nuovi dati ricavabili dagli

alta, sfogata. Avendo il coraggio di tenerla, per tutto il libro [...] Una scrittura con falsetti e manieristiche rugiate, ma non senza abbandoni, magari lacrime» (cfr. Comiso FB, FSGB (01), c. 139r nda, 1 ndc).

¹⁴² *Diceria dell'untore*, p. 124. Per il sogno di Gustav von Aschenbach cfr. T. Mann, *La morte a Venezia*, cit., pp. 217-219.

autografi –, la preponderanza della tematica della morte, pervasiva nella sua opera, può essere intesa anche come la celebrazione della vita di tutti coloro che Bufalino vide morire intorno a lui negli anni trascorsi in Emilia¹⁴³, funzione in parte assoluta, come abbiamo visto, dal «miracolo del Bis» che la scrittura concede ai personaggi e, quindi, a quelle persone.

Nel racconto di Kafka si narra, come il titolo *Il sogno* esplicitamente indica, la visione onirica di K. che, passeggiando per una strada di campagna e attraversando «sentieri artificiosamente disposti, inutilmente tortuosi», sui quali «scivolava come mantenendosi su di una rapida corrente, stabilmente sospeso per aria»¹⁴⁴, finisce in un cimitero nel quale vede dei tumuli scavati di fresco. K. prova una sorta di attrazione da cui tenta di sottrarsi. Eppure, dopo un'inutile corsa, vacilla «cadendo poi in ginocchio proprio dinanzi al tumulo»; lì vi sono due uomini che tengono tra le mani una lapide sulla quale un artista è intento a scrivere il nome del defunto. Dopo un'iniziale titubanza, l'artista comincia a scrivere le iniziali di K. e la cavità, dalle profonde «pareti scoscese», improvvisamente si apre facendo sprofondare il protagonista, trasportato come «da una dolce corrente».

In questo racconto, come in quello di Mann, sono presenti gli stessi elementi narrativi: la passeggiata, la presenza di uomini che adombrano un destino di morte, la discesa sospinta dal vento, l'incursione nelle profondità di una “grotta”. Bufalino, pertanto, sembra riprendere sia il significato sotteso al brano di Mann, sia la suggestione figurativa di entrambi i testi che, infine, sembra giustificare i riferimenti apposti nella lista. Si può supporre che Bufalino desse maggiore enfasi proprio alle descrizioni fortemente artistiche e simboliche, più che agli aspetti filosofici cui i testi alludono, come a quella greca nel caso della sequenza del sogno di Mann.

Se la critica concorda nell'affermare che la trama di *Diceria dell'untore* richiami esplicitamente quella della *Montagna incantata* – per l'ambientazione nel sanatorio e per la guarigione di entrambi i protagonisti dei due romanzi, cui aggiungerei anche il rapporto tra il giovane Hans Castorp e il filosofo Settembrini, che ricalca quello tra il protagonista e il Gran Magro –, questa lista di opere ci consente ora di circoscrivere questi “prestiti” ad alcuni

¹⁴³ Un altro riferimento tutt'altro che secondario alle pagine di Mann, riguarda invece il *Guazzabuglio*: nelle sue riflessioni Castorp pone a confronto le tesi dei due pedagoghi del sanatorio Berghof, Naptha e Settembrini, definendo i pensieri del primo «un guazzabuglio di Dio e diavolo, di buono e cattivo, guazzabuglio atto ad irretire senza rimedio l'individuo». Le loro posizioni in contrasto, profondamente antitetiche, per il giovane non sarebbero altro che «un guazzabuglio, un confuso rumore di battaglia dal quale non si lascia stordire uno che abbia la testa appena un poco libera ed un po' di pietà nel cuore». I dialoghi tra il protagonista di *Diceria dell'untore* e il Gran Magro, come quelli tra Serafino Lo Cicero e il filosofo Paolo Iaccarino del *Guazzabuglio*, sono costruiti proprio attraverso l'antitesi e il dissidio continuo di idee opposte e ragionamenti divergenti.

¹⁴⁴ Si cita dall'edizione dei *Racconti* Longanesi del 1955 posseduta da Bufalino, pp. 122-124.

precisi segmenti narrativi che da un lato offrono nuove chiavi interpretative per leggere alcuni passi dell'opera bufaliniana, dall'altro sembrano confermare almeno in parte quanto lo scrittore dichiarò, ovvero di non essersi ispirato per il romanzo all'opera di Mann: «Non è la *Montagna incantata* che mi ha ispirato. L'ho letta nel '43, non ero ancora ammalato, non ho sentito allora una consonanza di temi. Il Mann che mi è più vicino è quello di *Morte a Venezia*, e certe immagini del *Doktor Faustus*, mentre escludo nel modo più totale una derivazione tra la *Montagna* e la *Diceria*»¹⁴⁵. La rielaborazione bufaliniana della materia narrata nella sequenza *Neve*, infatti, non sembra sufficiente a considerare il libro di Mann uno dei modelli narrativi di riferimento del capolavoro bufaliniano. Quella di Bufalino sembra piuttosto un'immedesimazione con Thomas Mann per la comune vicenda della tisi, un rispecchiamento biografico più che letterario.

L'analisi di questi appunti, invece, conferma l'originalità della scrittura bufaliniana, poliedrica e stratificata: l'ispirazione tratta dai grandi capolavori della letteratura moderna e contemporanea si configura, infatti, come il naturale esito di una profonda quanto vasta cultura (e sensibilità letteraria), maturata nel tempo ed esercitata, nel decennio precedente alla redazione del romanzo, intorno al grande progetto del *Libro dei Libri*.

¹⁴⁵ F. Santini, «*La mia Sicilia è un museo d'ombre e io vivo in un buco nero*», «Tuttolibri», 11 luglio 1981.

Capitolo sesto

Il multiplo dei multipli: Il guazzabuglio

Il 4 gennaio 1981, all'indomani dell'uscita del suo primo romanzo *Diceria dell'untore*, Bufalino rilasciò un'intervista nella quale rivelò che aveva scritto un altro romanzo: «ho scritto un romanzo sperimentale verso il quale, per adesso, sento una crisi di rigetto: fra qualche mese proverò a rileggerlo per vedere se potrò rimetterci le mani»¹. Quattro anni dopo, nel 1985, subito dopo la pubblicazione del secondo romanzo *Argo il cieco* (1984), Bufalino dichiara di lavorare a un nuovo libro:

In realtà ho scritto solo il primo capitolo. Si tratta di un'idea che ancora non ho sviluppato. Non so se ne avrò il tempo, la voglia e la salute. L'idea si riallaccia a questa di *Argo*. Il titolo sarebbe *Il guazzabuglio*: racconta ancora di uno scrittore: recatosi in cura presso una clinica svizzera, poi scappato via e, sembra, morto suicida, dopo aver lasciato frammenti di un romanzo. Allora il medico curante, uno specialista, presenta questi frammenti ad una assemblea di colleghi. Il resto non l'ho ancora scritto. Chissà se lo farò mai? Per ora è solo un'ipotesi. Non so proprio che cosa ne verrà fuori...»².

Il primo capitolo del *Guazzabuglio* cui lo scrittore fa riferimento era stato pubblicato l'anno precedente, il 1984, con il titolo *Relazione del dottor Fritz Bernasconi*, sulla rivista letteraria «Acquario» accompagnato dall'«avvertenza», probabilmente di mano dello stesso Bufalino: «Si pubblica qui il primo capitolo del romanzo ancora incompiuto di Gesualdo Bufalino, *Il Guazzabuglio*»³. Una seconda pubblicazione dello stesso capitolo avvenne il 6 gennaio 1985 sul quotidiano «La Sicilia» in un articolo intitolato «*Nel guazzabuglio di Bufalino*», con un sottotitolo più articolato, tuttavia riconducibile allo stesso autore, «Il primo e finora unico capitolo di un romanzo incompiuto di Gesualdo Bufalino, *Il guazzabuglio*. Nessuno e nemmeno l'autore, sa se lo scrittore in un improvviso ritorno

¹ D. Fohr, M.T. Marzilla, *Un altro Gattopardo?*, «Giornale di Sicilia», 4 gennaio 1981.

² S. Signorelli, *La controfigura della memoria*, «Il Mattino», 24 gennaio 1985.

³ G. Bufalino, *Relazione del dottor Fritz Bernasconi*, «Acquario», anno II, n° 5, maggio-agosto 1984, pp. 30-31.

d'ispirazione darà un seguito a queste pagine»⁴. La terza e ultima pubblicazione del capitolo, con testo identico alle due precedenti, invece, è del 1986 nella raccolta *L'uomo invaso*, con il titolo di *Dossier Lo Cicero* ed il sottotitolo di «Frammento»⁵. I sottotitoli dei primi due, la corrispondenza onomastica del protagonista (Serafino Lo Cicero) e lo sviluppo dell'intreccio di questo racconto confermano la parentela con l'inedito. Negli anni ottanta *Il guazzabuglio* si configura come un romanzo *in progress*, un'opera in cantiere che lo scrittore si propone di completare.

Più tardi, invece, negli anni novanta, Bufalino torna a parlare dell'inedito in concomitanza con la pubblicazione di *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), definendola come un'opera rifiutata, cui attingeva di tanto in tanto, una miniera o semenzaio da cui traeva materia per altri libri: il *Guazzabuglio* «è un romanzo che ho rifiutato, che non pubblicherò mai. L'ho considerato una sorta di miniera da cui estrarre pagine, personaggi, battute per i miei libri»⁶. Quanto alla data di composizione, invece, Bufalino ascrive la stesura del *Guazzabuglio* al periodo immediatamente successivo della gestazione di *Diceria dell'untore*: «Poco dopo *Diceria dell'untore* scrissi di getto un romanzo sperimentale, *Il guazzabuglio*, che però considero una miniera da cui trarre pagine per altri libri»⁷. Lo stesso anno, nel già menzionato articolo *In corpore vili*, nel quale Bufalino descrive il suo processo di scrittura, egli dichiara che l'inedito è stato l'«incunabolo» di *Qui pro quo* (1991), per l'accostamento al genere del giallo: «parecchi frammenti d'un romanzo sperimentale rifiutato (tentativo di giallo demenziale e incunabolo primo di *Qui pro quo*) son confluiti, con gli opportuni aggiustamenti, in *Argo il cieco...*»⁸.

La caratteristica di “scrittura *in progress*” avvalorata dalle dichiarazioni dell'autore rilasciate tra il 1981 e il 1996 hanno reso particolarmente problematica una datazione precisa dell'inedito, volta a determinarne le fasi di stesura e, soprattutto, di inizio. Lo scrittore ha in parte contribuito a costruire intorno al giallo inedito una sorta di mistero, rimasto sino a oggi pressoché insoluto, avvolto da una vaghezza o indeterminatezza (filologica) tali da decretarne, in sostanza, l'impubblicabilità.

⁴ *Nel guazzabuglio di Bufalino*, «La Sicilia», 6 gennaio 1985.

⁵ G. Bufalino, *Dossier Lo Cicero*, in Id., *L'uomo invaso (e altre invenzioni)*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 147-152.

⁶ G. Quatrighio, *Bufalino "Io lupo solitario, sempre tentato dalla socialità"*, «Giornale di Sicilia», 15 novembre 1995.

⁷ La dichiarazione è riportata da Francesca Caputo in *Opere II* a p. 1425, ed è tratta dal «Resto del Carlino» del 7 gennaio 1996.

⁸ G. Bufalino, *In corpore vili*, cit., p. 1364.

L'unico tentativo critico volto a chiarire i rapporti del *Guazzabuglio* con le altre opere, che nella sostanza poggia sulle dichiarazioni d'autore, è quello di Giuseppe Traina (1998), secondo cui *Il guazzabuglio* «doveva essere un romanzo giallo, la cui stesura precedette certamente la pubblicazione dell'*Uomo invaso* ma anche di *Argo il cieco*: come si ricava dal dattiloscritto conservato nella biblioteca Bufalino di Comiso, Bufalino utilizzò stralci, temi, idee e personaggi di questo lungo racconto per la stesura di *Argo il cieco*, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco*; [...] da questo “grande semenzaio” deriva anche *Dossier Lo Cicero*»⁹. Traina sostiene dunque che il dattiloscritto *Il guazzabuglio*, ovvero il poliziesco di Lo Cicero, sia precedente al 1984, anno di pubblicazione di *Argo il cieco*, e sia servito a Bufalino quale spunto per la stesura di quest'ultimo, di *Qui pro quo*, di *Tommaso* e del racconto *Dossier Lo Cicero* confluito, ne *L'uomo invaso*. Traina aggiunge che «la provenienza [del *Dossier Lo Cicero*] dal *Guazzabuglio* spiega anche perché questo racconto rechi tracce del finale di *Tommaso e il fotografo cieco* (la morte di Lo Cicero pedone per investimento stradale) e di *Qui pro quo* “mi venne di suggerirgli (ma in forma più di celia e di ricreazione che d'altro) di scrivere, lui scrittore tanto interiore, un poliziesco d'azione”»¹⁰. L'argomentazione di Traina prende le mosse dall'analisi sia del dattiloscritto che del materiale contenuto nella cartella del *Guazzabuglio* ma non dallo scandaglio della documentazione, custodita a Pavia, relativa alla redazione dell'*Uomo invaso* e di *Argo il cieco* che deriverebbero proprio da questo inedito ma dei quali non fornisce però, a differenza dei gialli *Tommaso* e *Qui pro quo*, indicazioni o citazioni esemplificative in merito. Nunzio Zago (2000) considera *Il guazzabuglio* come «un romanzo incompiuto, dall'autore ritenuto non pubblicabile e quasi condannato a trasformarsi in qualcosa di simile ai misteriosi *Aspern Papers* inventati da James, e che però ha avuto proficui rapporti di contiguità e osmosi un po' con tutta la produzione narrativa di Bufalino, specialmente con alcuni racconti dell'*Uomo invaso*, come *Dossier Lo Cicero*, e con *Tommaso e il fotografo cieco*, il quale ne riprende, fra l'altro, lo schema giallistico»¹¹. Francesca Caputo invece,

⁹ Cfr. G. Traina, *L'uomo invaso (ed altre considerazioni)*, cit., p. 118.

¹⁰ Ivi, p. 122.

¹¹ Cfr. N. Zago, *Gesualdo Bufalino e altri scrittori iblei*, cit., pp. 399-406. Si veda anche la recente monografia di Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, cit., p. 105 e p. 139 nota 13. In una dichiarazione rilasciata al quotidiano «La Repubblica» nel 2006, in occasione della pubblicazione a sua cura del romanzo postumo e incompleto di Bufalino, *L'ultima partita di Capablanca*, Zago afferma: «Discorso a parte va fatto sul “Guazzabuglio”, un brogliaccio, una sorta di diario su cui Bufalino annotava idee, impressioni, descrizioni. E da cui spesso attingeva spunti e trame per scrivere romanzi, come è accaduto per

riprendendo le affermazioni di Traina, rintraccia la corrispondenza onomastica con il personaggio dell'inedito, «Paolo Iaccarino che, conservandone nome e tratti caratteriali, diventerà il collega-filosofo di *Argo il cieco*»¹². Le identità onomastiche, tuttavia, non sembrano ragioni così forti da stabilire da sole una possibile gerarchia tra i testi, essendo anch'esse espedienti cari allo scrittore siciliano: in *Calende greche*, infatti, torna Pietro Iaccarino (*Argo il cieco*), in *Tommaso* è nominato Licausi (*Argo il cieco*), in *Argo* c'è il Gran Magro (*Diceria dell'untore*) e, solo per fare qualche esempio, la stessa Caputo cita i personaggi di Mundula, Minchia, Cesare, Ines, Rosa per lo stesso *Tommaso*. Proprio Francesca Caputo definisce *Il guazzabuglio* «un abbozzo di romanzo, piuttosto intricato e a tratti un po' sfilacciato», una sorta di «testo-canovaccio»¹³. Come vedremo, invece, il *Guazzabuglio* è un romanzo completo, concluso, con una trama articolata e ben congegnata.

Benché la ricostruzione di Traina sia basata essenzialmente sulla documentazione relativa all'inedito, costituisce nella sostanza una prima ed utile indicazione per delineare un rapporto fra le varie opere di Bufalino e *Il guazzabuglio*. I materiali inerenti la lunga gestazione di *Argo il cieco* conservati presso l'università di Pavia, però, ci inducono a dubitare dell'antecedenza dell'inedito rispetto al *Dossier Lo Cicero* e ad *Argo il cieco*, poiché la loro gestazione risalirebbe alla prima metà degli anni settanta e, nel caso del romanzo, addirittura al 1970 e non al 1982 come sostenuto da Caputo¹⁴, tanto da poter affermare che il legame fra *Il guazzabuglio*, *Dossier Lo Cicero* e *Argo il cieco* possa essere, se non invertito, posto in un rapporto di contiguità, come vedremo più avanti.

Prima di approfondire l'analisi dell'unica stesura completa del *Guazzabuglio*, oggi conservata nell'archivio privato della moglie dello scrittore, Giovanna Leggio¹⁵, nonché dei materiali preparatori e di un'altra stesura incompleta – la sola cui hanno avuto accesso gli studiosi sino a oggi – conservati alla Fondazione di Comiso¹⁶, al fine di ricostruire (e precisare dettagliatamente) i legami con gli altri testi bufaliniani, sarà opportuno chiarire i

Argo il cieco e *Tommaso il fotografo cieco*» (cfr. T. Gullio, *Scacco matto di Bufalino*, «La Repubblica», 15 giugno 2006).

¹² Cfr. F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere* II, p. 1426. Caputo è incappata in una svista poiché, nel citato romanzo, il «collega-filosofo» risponde al nome di Pietro e non di Paolo: «Era il mio amico più amico, dei due colleghi che ho detto, il già quarantenne poeta e filosofo Pietro Iaccarino» (cfr. *Argo il cieco*, p. 255)

¹³ F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere* II, p. 1424.

¹⁴ Id., *Note ai testi*, in *Opere* I, p. 1354.

¹⁵ Ringrazio sentitamente la Prof.ssa Giovanna Leggio Bufalino per avermi messo a disposizione la copia del *Guazzabuglio* in suo possesso.

¹⁶ Comiso FB, MGB I (3-3a). La descrizione dettagliata del materiale autografo del *Guazzabuglio* sarà oggetto del terzo paragrafo.

tempi di stesura del romanzo. A questo scopo ci serviremo della corrispondenza inedita intrattenuta dallo scrittore con Marcello Venturoli ed Elvira Sellerio. Prenderemo in esame anche le «Note di lavoro» che documentano non soltanto il processo compositivo del romanzo, ma consentono di datarlo al 1977.

VI.1 «Un ferro da stiro coi chiodi»

Il 20 maggio 1979 Bufalino manda a Marcello Venturoli due dattiloscritti, quello di *Diceria dell'untore*, e quello del *Guazzabuglio*, corredando ciascuno con una «Nota di lavoro». Nel testo della lettera lo scrittore non si sofferma sul contenuto dei due romanzi, avendo egli accluso gli appunti redazionali («Note di lavoro»), bensì spiega al critico le ragioni del suo lungo silenzio (già approfondite nel terzo capitolo), motivi di ordine personale («un'animalesca sindrome di difesa») che lo avevano dissuaso dal proposito di sottoporli a un editore.

Nella «Nota di lavoro» relativa al *Guazzabuglio* Bufalino specifica (entro parentesi) l'anno in cui portò a termine la redazione dell'opera, il 1977 (la trascrizione integrale si legge in *Appendice VI A*). Che si tratti del *terminus ad quem* è suggerito dal contenuto della «Nota» stessa, poiché lo scrittore vi trascrive i punti chiave dell'opera, dalla trama allo stile, annotando due numeri di pagina (19, 116) corrispondenti rispettivamente ai capitoli terzo e diciassettesimo, indizio di una fase già avanzata, o addirittura conclusa, dell'elaborazione. Nella lettera successiva del 26 settembre 1979, infatti, Bufalino scrive: «Caro Marcello, [...] grazie per l'attenzione con cui mi leggi, doppiamente meritoria nel caso in oggetto, se è vero che io stesso, ripreso in mano il *Guazzabuglio* dopo un anno e più, ne ho ricavato un senso di mal di lettura, non diverso da quello che vorrei chiamare “mal di rinascenza”¹⁷. Lo scrittore parla di un romanzo riletto dopo più di un anno dalla sua stesura, cioè nel 1977-78. L'ulteriore conferma circa la datazione è contenuta nella minuta della lettera che Bufalino inviò nel 1979 a Elvira Sellerio unitamente al dattiloscritto di *Diceria dell'untore*, in cui precisa: «Le spedisco ^{il più antico (1979 2 1-1)} dei due manoscritti di cui s'è discusso a telefono. L'altro, più recente, di un frigido sperimentalismo, è più che altro il documento d'una nevrosi, mi ripugna troppo preferisco non esibirlo. Con l'avvertenza che il ~~primo~~ ^{la Diceria} risale a 7 - 8 anni fa, il *Guazzabuglio* a 2-3»¹⁸. Bufalino

¹⁷ Fiesole FPC, AV, lettera dt r/v, con due *post scriptum* e la firma manoscritti sul *verso* a penna nera, datata 26 settembre 1979.

¹⁸ Comiso FB, MGB, X (2), c. 146 DP₂.

dapprima corregge la datazione di *Diceria dell'untore* attestandola definitivamente al 1971, (gli indugi potrebbero giustificarsi con il lungo periodo di revisione, dal 1971 al 1977), poi precisa quella del *Guazzabuglio* e la ascrive al 1976-1977, se si tiene conto che la lettera è stata spedita alla fine del 1979¹⁹.

Tutti questi elementi sembrano dimostrare con un ampio margine di certezza che Bufalino aveva portato a termine il *Guazzabuglio* nel 1977, e che successivamente lo aveva sottoposto a revisione. La prima fase elaborativa è coerente con i tempi di stesura di *Diceria dell'untore*: se il primo romanzo è stato concluso nel 1971, e revisionato sino al 1977, il *Guazzabuglio* risalirebbe al 1976-1977, alla fine dell'ultima campagna correttoria di *Diceria*. Questa ipotesi è corroborata dalla dichiarazione dell'autore (1996) secondo la quale poco dopo *Diceria* «scrive di getto un romanzo sperimentale», e conferma altresì l'esattezza filologica di Bufalino nel ricostruire i tempi di stesura dell'inedito, giacché l'affermazione, in mancanza di altri riscontri, poteva sembrare piuttosto vaga, non specificando cioè se con «subito dopo» intendesse la scrittura o la pubblicazione di *Diceria dell'untore*.

Quanto alla fase di revisione, se si considerano le altre dichiarazioni dell'autore, tra il 1981 (intervista Fohr, Marzilla) e il 1985 (intervista Signorelli), in cui afferma di voler lavorare al *Guazzabuglio*, si può supporre che egli attese alla sua revisione nel primo quinquennio degli anni ottanta. Anche in questo caso, preziose indicazioni si ricavano dal carteggio con Marcello Venturoli. In una lettera del 3 maggio 1981 Bufalino chiede all'amico di rispedirgli la stesura del *Guazzabuglio* in suo possesso perché vorrebbe tornare a lavorarci:

In quanto a quel manoscritto (la penultima stesura, mi pare, con un paio di capitoli in meno)²⁰ son lieto che te la tenga a ricordo mio. L'altro, piuttosto, che devo averti mandato, il *Guazzabuglio*, un esercizio sperimentale su cui tornerò un giorno o l'altro, mi piacerebbe con comodo tuo riaverlo (ma se si è perso non è la fine del mondo). Io ne possiedo solo un'altra copia, troppo postillata per potersene trarre delle fotocopie, e su quella tua, ancora illibata, potrei meglio lavorare, cancellando, rifacendo. Progetti ancora informi, lontani²¹.

¹⁹ La datazione della lettera è ricavabile da un appunto in cui Bufalino scrive che ha mandato i romanzi a un critico, e che attende una risposta. Costui si può identificare con Marcello Venturoli, che ha ricevuto *Il guazzabuglio* nel maggio dello stesso anno.

²⁰ Bufalino si riferisce a *Diceria dell'untore*. Non stupisce, nel contesto già tracciato sulle modalità compositive dello scrittore, la precisione con cui Bufalino inserisce la stesura nella tradizione dei dattiloscritti relativa al romanzo, nonché la puntualità con cui rileva i due capitoli in meno (il decimo e l'undicesimo) rispetto alla settima stesura G e all'*editio princeps*.

²¹ Fiesole FPC, AV, lettera datata 3 maggio 1981, ms a penna nera r/v su carta intestata, inizialmente inserita nella stesura di *Diceria dell'untore* posseduta da Venturoli.

Probabilmente Venturoli riconsegnò il suo esemplare del *Guazzabuglio* di persona, non essendovi nell'archivio epistolare di Bufalino una lettera di accompagnamento al dattiloscritto che ne testimoni la restituzione. Si può supporre altresì che questa copia sia la stessa oggi posseduta dalla moglie di Bufalino, poiché nella lettera del 26 settembre 1979 inviata a Venturoli, Bufalino la definisce come «malefotocopie» e, infatti, il testimone del romanzo posseduto della moglie dello scrittore è in fotocopia (carta chimica).

Coerentemente con le dichiarazioni d'autore, pertanto, si può affermare che Bufalino concluse la stesura del *Guazzabuglio* nel 1977, salvo esserci tornato da lì a poco per correggere qualche dettaglio o passo per lui poco convincente, come il dattiloscritto dimostra, e che dopo la pubblicazione di *Diceria dell'untore* si fosse proposto di riscriverlo o rielaborarlo in profondità in vista della sua pubblicazione, come aveva di fatto annunciato.

L'esame dell'esemplare Leggio (L)²², una copia fotostatica della stesura, ora incompleta, conservata presso la Fondazione di Comiso (C), mostra chiaramente che la distribuzione del testo nella pagina è talvolta disomogenea: l'interlinea di alcune sequenze, infatti, è più stretta rispetto a quella prevalente nel testo (circa 1,5 righe). È probabile che queste difformità siano dovute al processo di rielaborazione di queste sequenze su C: secondo il suo uso, Bufalino le dattiloscrisse su altri fogli, poi ritagliati e incollati su C che, fotocopiato e rilegato, costituisce ora l'esemplare L. Alcuni di questi passi corretti, risultano più lunghi della lezione precedente, obbligando lo scrittore a ridurre l'interlinea per consentire alla nuova sequenza di trovare spazio nella pagina cui era stata originariamente destinata. Essendo questo procedimento testimoniato da L, verosimilmente ascrivibile al 1977, questa rielaborazione riguarda una primissima revisione del testo, precedente agli anni '80.

Le ragioni dello scontento di Bufalino nei confronti del *Guazzabuglio* sono espresse all'amico Venturoli che, leggendo velocemente e parzialmente il dattiloscritto, gli consigliò di rimaneggiarlo perché «le pagine pur essendo scritte da scrittore», lasciavano trapelare, probabilmente rispetto alla *Diceria*, l'esistenza di un progetto convincente, ma ancora acerbo, da sviluppare ulteriormente: «Tu hai messo nel cassetto e poi mi hai mostrato la preistoria del tuo romanzo: ora è l'età di scriverlo con il tono giusto, dei tuoi anni veri»²³.

²² Essendo completa la stesura in possesso della moglie di Bufalino, si farà riferimento a questo testimone per tutte le citazioni e per l'analisi interpretativa del romanzo. La copia posseduta dalla Fondazione di Comiso, come vedremo, è incompleta e sciolta (mancano 50 cc. rispetto alla stesura conservata da Giovanna Leggio; alcune carte, invece, sono state ritagliate nel margine superiore o inferiore, sono cioè mutile; altre si trovano nel dossier genetico di *Argo il cieco*).

²³ Comiso FB, segn. 1931, lettera dt r/v con firma in calce, datata Ostia 8 ottobre 1979.

Bufalino accetta il parere dell'amico con grande umiltà, estremizzando tuttavia ancor di più il suo giudizio sul romanzo, manifestando lo stesso rigetto che espresse ad Anceschi sulle sue poesie giovanili:

Ora la mia opera, pochissimo o poco che valga, ha certo molto di irritante, ispido e affollato, e tu ne hai colto bene il vizio dei vezzi, della nevrosi esibita, della pleora inutile. Solo che voleva essere questo appunto, un ferro da stiro coi chiodi (Man Ray? Non ricordo), una macchina inutile e fatua; oppure un pastiche tronfio, uno sproloquio comicotragico, come dire, un Beckett corretto da Arbasino... e c'era in me il gusto di scompigliare qualche struttura narrativa, con quella variante del romanzo doppio che anticipava (almeno in questo ero nel giusto, seppure sia giusta una moda...) gli odierni "multipli" di Manganelli o Calvino, di cui non avevo allora notizia. Ma questo conta niente. Per me, come per l'eroe, contava di più denicotinizzare l'angoscia scrivendo. E a questo punto la riuscita creativa diventa abbastanza irrilevante, forse nociva, e comunque su essa fa premio il profitto terapeutico. Che devo dirti? Arrivo a credere che la pubblicazione e l'improbabilissima risonanza turberebbero queste chimiche delicate, sicché non escludo che l'illeggibilità e la faticosa dattilografia e le male fotocopie ecc. non siano involontarie come paiono, ma rappresentino difese inconsce e uscite di sicurezza. Il tema, devo però dirti, m'appassiona, di chi per impedire o esorcizzare qualcosa, scrive o parla, parla... Penso un giorno o l'altro di comporre un atto unico, "L'ostruzione", con un eroe monologante, un "filibustiere" parlamentare, che vuole impedire, resistendo in tribuna, un editto da cui dipende la sua stessa vita²⁴. Del resto non era altro il caso di Sheherazade nelle Mille e una notte. Benché in me Vittima narrante e Carnefice in ascolto siano poi la stessa persona...²⁵

Se il proposito di realizzare un'opera in cui il protagonista si confessa per «esorcizzare qualcosa», basata sul motivo (autobiografico) del ricorso alla scrittura come cura alla nevrosi, sarà pienamente realizzato con *Argo il cieco*, l'atto unico intitolato *L'ostruzione*, verosimilmente già elaborato a questa altezza, sarà innestato nella diègesi dell'ultimo romanzo *Tommaso e il fotografo cieco* come il dramma scritto da uno dei personaggi, Crisafulli, un vanesio poi ricoverato in una clinica psichiatrica.

Sebbene Bufalino in questa lettera manifesti apertamente il suo scontento per la riuscita complessiva dell'opera, egli le riconosce, tuttavia, il carattere innovativo di «romanzo multiplo», anticipatore delle opere di Calvino e Manganelli "in voga" a quel tempo. La stessa indulgenza (e affezione) mostrata per i versi giovanili di *Amaro miele*, considerati meno riusciti rispetto ai romanzi, si ritrova anche nei confronti di quest'opera imperfetta, il *Guazzabuglio*. Bufalino infatti, pur criticandolo aspramente con Venturoli, continuerà a

²⁴ Con le stesse parole Bufalino esprimerà il proposito di scrivere *L'ostruzione* nella già citata intervista del 1981 concessa a D. Fohr, M.T. Marzilla, *Un altro Gattopardo?*, cit.

²⁵ Fiesole FPC, AV, lettera dt r/v, già citata, del 26 settembre 1979.

coltivare quel progetto sperimentale di gioventù, a correggerlo nel tempo, nel tentativo di migliorarlo. Poco tempo dopo, nel dicembre del 1979, Bufalino prepara (senza spedirla) una lettera per il critico-scrittore Giuliano Gramigna nella quale descrive il romanzo come un mosaico asimmetrico, un *opus vermiculatum*, «un diario senza capo e un giallo senza coda», con l'intento di sottoporre il testo al suo giudizio:

Caro Gramigna, aver amato quello che lei scrive ([d]ai tempi, diciamo di “Settimo giorno” a Il grande trucco) non mi autorizza certo a chiederLe di leggere le cose mie. [...] Trattandosi tuttavia di uno sperimento curioso, col quale l'anziano autore ha preteso, nel suo povero provinciale angolo di cottura, emulare talune acerbe salse della cucina letteraria europea, può darsi il caso che Lei consenta a dargli udienza per un quarto d'ora o mezz'ora.

Si tratta, per venire al merito, di una specie di *opus vermiculatum*, plurale, com'è uso oggi, benchè ridotto, avaramente, a due multipli appena: un diario senza capo e un giallo senza coda che, entrambi, strologa e ordisce (per pensum, medicina e giocattolo) in una clinica il protagonista e cioè uno scrittore malato. Non Le infliggo altre anticipazioni e dichiarazioni d'intenti. Basterà, semmai, un florilegio di spiccioli pensieri, estratti a caso da un confuso quaderno, cresciuto in parallelo con la stesura del testo. Altri aiuti o intoppi Le verranno (ma è consigliabile saltarle) dalle pagine in limine, numerate da I a VI, dove si contengono il cast dei personaggi, l'indice degli autori citati o criptocitati o in buona e malissima fede falsificati, un riassunto depistatorio ecc.

Aggiungo, in impari e sleale contraccambio per il tempo che le rubo, un libretto che di recente ho curato per Sellerio e che ha avuto, nonostante qualche manierismo revivalista dovuto all'occasione, una certa risonanza, come le vanitose fotocopie accluse dimostrano.

Ringraziando infine e scusandomi (ma in una ipotetica scala Mercalli dell'indiscrezione ritengo d'essermi tenuto a uno dei gradi più bassi) La saluto con cordialità, esentandoLa sin d'ora dal rispondere se non nell'improbabile caso che il mio discorso la interessasse²⁶.

La lettera a Gramigna conferma ulteriormente la nostra datazione dell'inedito, il 1977, poiché reca la data del dicembre 1979, anno in cui il romanzo era stato già portato a termine. Inoltre, in essa è contenuta una sintesi dei contenuti che, a ben vedere, coincidono perfettamente con le stesure conservate dalla signora Leggio e dalla Fondazione Bufalino. Le quattro pagine «in limine», inoltre, dovrebbero corrispondere al paratesto del romanzo che, effettivamente, si compone di una «Descrizione-Indice del contenuto» (c. 2r), di una sintetica caratterizzazione dei «Personaggi» (cc. 3 e 4r), di un «Digest» (c. 5r), cioè di un riassunto della trama.

²⁶ La lettera è conservata in Comiso, FB, segn. 3616; si tratta di un lacerto di foglio dattiloscritto con correzioni autografe in penna a sfera rossa sul quale l'autore appose una data (4 dicembre 1979) e una nota: «Lettera non spedita»; sul *verso* si legge il frammento di una pagina proveniente dall'inedito *Il guazzabuglio*. La lettera è stata pubblicata in un mio recente lavoro, *L'Opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 172-204. La trascrizione integrale si legge in *Appendice VI B*.

Bufalino, pur avendo pubblicato subito dopo *Diceria* il romanzo *Argo il cieco* invece del *Guazzabuglio*, manterrà verosimilmente il proposito di riprenderlo in mano almeno sino al 1995, quando deciderà di destinarne alcuni estratti all'*Appendice* del secondo volume delle opere complete Bompiani, accantonando quindi l'idea di una rielaborazione, probabilmente perché il romanzo era ormai diventato l'avantesto di *Tommaso e il fotografo cieco* la cui redazione viene avviata la seconda metà del 1995. Il riscontro tra i materiali redazionali del «Progetto per le opere», in particolare il piano «Opere 2° volume / Ipotesi definitiva 6-1-95»²⁷, e le indicazioni inviate a Elisabetta Sgarbi, mostra infatti, che lo scrittore intendeva accludere alcuni passi scelti dell'inedito al secondo volume complessivo, che sarebbe uscito di lì a poco.

Per tentare di comprendere le motivazioni per le quali il *Guazzabuglio* è rimasto inedito, bisogna separare le due ragioni addotte da Bufalino, ovvero la sua pubblicabilità e il rifiuto. Per quanto concerne la prima, verosimilmente Bufalino ritenne impubblicabile l'opera perché riscritta per *Tommaso*. Lo scrittore, come abbiamo appena visto, voleva darne un estratto alle stampe in *Appendice* alle opere complete, tuttavia, in vista dell'elaborazione e della pubblicazione di *Tommaso e il fotografo cieco*, questo sarebbe stato un'inutile ripetizione e avrebbe altresì “svelato” quale fosse quella «specie di succursale a cui si rivolgeva per firmare gli assegni ed esigerli, e pagare così poi i *suo*i conti con la scrittura odierna»²⁸. Come vedremo, i debiti contratti dalle altre opere bufaliniane nei confronti dell'inedito sono importanti. Si potrebbe supporre, in assenza di ulteriori riscontri ma riferendoci soltanto alle dichiarazioni rilasciate dallo scrittore durante gli anni ottanta, che Bufalino avesse inizialmente concordato con Elvira Sellerio l'uscita del romanzo subito dopo *Diceria dell'untore* ma, incerti sulla sua riuscita, avrebbero finito con il decidere di sviluppare l'abbozzo già esistente di *Argo il cieco* e posticipare ulteriormente la pubblicazione al 1985, per poi rinunciarvi del tutto.

Quanto al rigetto, invece, Bufalino non si riferiva alla «struttura multipla» del romanzo, che di fatto accomuna tutte le sue opere, piuttosto egli pensava verosimilmente alle contaminazioni linguistiche, una miscela di linguaggio basso ed estremamente erudito, intessuto di tante e tali citazioni che non poteva trovare in un pubblico medio il suo “lettore

²⁷ Comiso FB, MGB XVI (1), c. 2.3r.

²⁸ Così lo scrittore descriveva i suoi rapporti con l'inedito nell'intervista (già citata) concessa a Giuseppe Quatriglio e apparsa il 15 novembre 1995 sul quotidiano «La Sicilia».

ideale” o “modello”, nell’accezione intesa da Umberto Eco²⁹. Basti pensare che nella pagina in cui sono riportate le «Autorità», ovvero gli autori e le personalità (del mondo politico, sportivo, dello spettacolo) citati nel libro, accompagnati dai rispettivi numeri di pagina, si contano duecentoquattro riferimenti, alcuni dei quali ricorrono più volte nel testo come, giusto per fare due esempi, Proust, cinque volte o Shakespeare, addirittura otto. Si tratta pertanto di un vero e proprio *pastiche* linguistico perché mescola lo stile alto a quello basso, e perché “infarcisce” il dettato di una «summa» di (cripto)citazioni considerevole, si può parlare quindi di una sorta di *pastiche* citazionistico. Non solo, ma alcune di queste (cripto)citazioni sono del tutto inventate e attribuite da Bufalino ad autori realmente esistenti (procedimento che accomuna *Il guazzabuglio* al *Nome della rosa*): lo scopo, pertanto, è da un lato ironico, dall’altro fuorviante anche per un lettore colto e culturalmente attrezzato. Ecco dunque che il tessuto narrativo sperimentale, un «ferro da stiro coi chiodi», difficilmente avrebbe incontrato il favore di un pubblico largo, o della critica e, di conseguenza, del mercato editoriale. Lo smembramento del romanzo, pertanto, è stato reso possibile dal suo carattere di *opus vermiculatum* ovvero dalla sua costruzione formata da piccole tessere, da sequenze narrative che, giustapposte l’una all’altra, mantengono invariata la loro autonomia. Ciò ha consentito a Bufalino di ritagliare, smembrare, disfare il *Guazzabuglio* e conservarne le minuscole tessere per aprire nuovi “cantieri” con cui, fondendo e rimontando le singole unità, realizzare architetture sempre nuove.

VI.2 La trama del “diario-giallo”

Il guazzabuglio è un giallo costruito, come *Diceria dell’untore* e *Argo il cieco*, su una struttura binaria, il racconto del protagonista e i capitoli dedicati al monologo. Il destinatario del racconto è un medico, il dottor Bernasconi, a cui il paziente Serafino Lo Cicero, ex scrittore, consegna al posto delle memorie “prescritte” dallo specialista come cura alla sua nevrasstenia una sorta di «thriller o grottesco d’azione»³⁰. Il protagonista di questo poliziesco, composto durante la degenza, è lo stesso Serafino, libraio ed ex giornalista che, suo malgrado, è testimone oculare dell’omicidio di un suo ex collega, Benito Pasotti detto

²⁹ U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 50-66. Per l’interpretazione complessiva del romanzo si ricorre alle categorie della semiotica cui il *Guazzabuglio* fa implicitamente e esplicitamente riferimento, essendo lo strutturalismo la teoria predominante negli anni settanta.

³⁰ Così l’autore definisce l’opera nella «Nota di lavoro» inviata a Venturoli.

Minchia. Costui, prima di morire, aveva tentato di coinvolgerlo nella ricerca di un rullino fotografico molto compromettente per alcuni politici e uomini facoltosi che avevano partecipato ad una festa durante la quale una minorenni era morta per una overdose. Serafino si mette sulle tracce della pellicola al fine di scagionarsi dall'accusa, che nel frattempo gli è stata mossa, di essere complice dell'omicidio dell'ex collega e di essere in possesso delle fotografie scabrose. Ad aiutarlo interviene un suo amico «ex professore di lingue e filosofo», Paolo Iaccarino, ma dopo altri omicidi, travestimenti e inseguimenti, il mistero legato alla scomparsa del rullino resterà insoluto. Questa, in sintesi, la trama dell'inedito. Trattandosi di un romanzo sconosciuto, la cui stesura completa è conservata nell'archivio privato della moglie di Bufalino, si ritiene opportuno entrare nel dettaglio di ciascun capitolo in modo da approfondirne il contenuto e circoscrivere il contesto storico di riferimento dell'opera.

La trama si articola in diciannove capitoli, ciascuno dei quali è introdotto da una falsa citazione, una frase, cioè, ironicamente attribuita a una «personalità», come le definiva Bufalino, un filosofo, uno scrittore, un personaggio³¹. Il romanzo è narrato e scritto in prima persona da Serafino e si apre con una sorta di “dichiarazione d'intenti” rivolta al suo psicoterapeuta, Fritz Bernasconi chiamato «Herr doktor», da cui si apprende che questi gli ha prescritto la stesura di un memoriale a scopo terapeutico, per guarire cioè dalla nevrosi. Dalla “dichiarazione” trapelano indizi sulla caratterizzazione del protagonista, un ex scrittore di professione ormai fallito dopo l'insuccesso di una «pornofiaba», *Una scopa per Cenerentola*, diventato pubblicitista dopo essere stato allontanato dal *milieu* letterario. Anche il mondo dei giornali, tuttavia, si rivela ben presto ostile, per cui egli abbandona definitivamente la scrittura accontentandosi di fare il libraio per l'antiquaria Corinna Ottoz, detta più semplicemente «Madama». Frequentatore abituale della libreria è Paolo Iaccarino, un ex professore di lingue in pensione, un «torrenziale, tracollante e benevolgente sofologo», una sorta di «doppio infedele» del protagonista. Serafino si confida con lui sull'infelice vita matrimoniale con Rosa, una ragazza di Treviso titolare di un «negozio di sportiverie» a Roma, la città in cui è ambientato il romanzo, che aspetta una figlia da lui.

³¹ Giusto qualche esempio. Il primo capitolo è introdotto dalla falsa citazione di Cebete sulle ultime ore di Socrate «Preferendo ai caffè della moglie una sostanziosa cicuta...» (c. 1r); il secondo, invece, porta in esergo una presunta esclamazione del famoso Sherlock Holmes, di cui è testimone il suo collega, Watson: «Mah! // Sherlock Holmes sul letto di morte (Watson dixit)». Un altro esempio è quello contenuto nell'esergo del capitolo quarto in cui si ritrova l'abbinamento ironico di un testo noto al nome di un autore che nulla ha a che vedere con l'opera, ma che la richiama per via onomastica, come il noto filosofo e semiologo Roland Barthes cui Bufalino attribuisce *La chanson de Roland*: «Assoli d'oliante, telegrammi di poche parole... // La chanson de Roland (Barthes)».

Raccontato l'antefatto, dal secondo capitolo in poi comincia l'azione, si entra nel vivo del giallo. Serafino riceve la telefonata di un suo ex-collega del «Binocolo lungo», un'agenzia d'investigazione privata, Benito Pasotti detto Minchia, che gli dà appuntamento in un cinema alla periferia della città per proporgli di collaborare alle indagini su un caso scottante. L'indomani i due si incontrano e, comportandosi con circospezione per non essere notati, scambiano un veloce dialogo durante il quale Minchia chiede a Serafino di seguire Ines De Castro, un'infermiera di antico e ormai decaduto lignaggio, compagna di un fotografo, Cesare, scomparso dopo aver assistito e immortalato un

party di Bucamenti e Lecca Lecca, un week-end arrangiato con studentessine della Media e seniori di qualità, regina della Badalona, una ex di Via degli Avignonesi, al presente reginetta e dogaresa dei piaceri più vietati di Roma. Fra gli avventori della Real Casa un gotha da leccarsi le dita, una cremeria di ministri vacconi, di finanzieri fintolussemburghesi, di principi del Trastevere nero.

Durante la festa muore di overdose una delle due adolescenti presenti, Ersilia De Castro. Il cliente di Minchia, di cui questi non rivela il nome, è l'uomo che aveva trascorso con Ersilia la serata, e lo ha assoldato affinché ritrovi il fotografo Cesare e con lui il rullino compromettente. Serafino, nonostante la lusinghiera ricompensa promessa, rifiuta di aiutare l'ex collega. Minchia, prima di andarsene, scambia inavvertitamente il suo impermeabile con quello di Serafino che, suo malgrado, entra così in possesso della documentazione in merito al caso, e dell'anticipo che Minchia aveva predisposto per lui. Serafino rincorre Minchia per riconsegnargli l'impermeabile, ma, nel momento in cui sta per chiamarlo, una potente Kawasaki lo raggiunge, gli spara e, infine, lo investe. Serafino diventa, così, testimone oculare dell'omicidio di Minchia. L'indomani (capitolo terzo) va al «Binocolo lungo» con l'intenzione di riconsegnare il plico contenente la documentazione della festa ritrovato nella tasca dell'impermeabile di Minchia; tuttavia, dopo aver rivisto gli ex-colleghi, ci ripensa e tiene tutto con sé: apre la busta e trova, insieme ai tre milioni previsti come anticipo per la sua collaborazione, le foto della giovane Ersilia abbracciata al fotografo Cesare, nonché un foglio con gli orari dei turni di Ines alla clinica «Buon Pastore». Tornato a casa (capitolo quarto), Serafino scopre che sua moglie Rosa è stata rapita e constata che i mandanti dell'uccisione di Minchia hanno scoperto il suo (indiretto) coinvolgimento nella vicenda. Sui passi di Serafino c'è anche la Polizia che, insospettita dalla sua scomparsa e di quella di Rosa, ritiene che siano stati loro ad architettare l'uccisione di Minchia. Serafino, ormai alle strette, si rivolge a Iaccarino per avere il suo aiuto e cercare il rullino al fine di dimostrare la

sua estraneità alla vicenda. I due si recano al «Buon Pastore» per seguire Ines De Castro con la speranza che la ragazza li porti fino al compagno Cesare. Ben presto i due “agenti segreti” si rendono conto che sulle orme della donna ci sono anche altri tre uomini. Durante il picaresco inseguimento (capitolo quinto) i due perdono di vista la donna e si dividono per inseguire gli inseguitori: Serafino ha una colluttazione con uno di loro che si scopre essere un poliziotto in borghese, che lo trae in arresto e lo porta al carcere di Regina Coeli. Qui (capitolo sesto) riceve la visita di Sebastiano, del tenente di polizia Soddu (il poliziotto in borghese che lo aveva seguito il giorno precedente) e dell’avvocato Anfossi pagato da Rosafalco, direttore della «Zebra», un’agenzia di pubblicità, perché difenda Serafino. Umberto di Rosafalco, ex ministro ed ex onorevole, sembra essere coinvolto nella vicenda in quanto nel filmino comparirebbe anche un suo parente, di cui tuttavia non viene rivelato il nome. Rosafalco, inoltre, è il fratello di Adelaide, una delle donne più ricche del Lazio e, a causa di questo scandalo che lo coinvolgerebbe indirettamente, rischierebbe di perdere l’immensa eredità che gli spetta alla morte, ormai prossima, dell’anziana donna. Per questo motivo ha pagato gli onorari dell’avvocato Anfossi a Serafino, in modo da consentire a quest’ultimo, una volta liberato, di ritrovare il rullino. Non solo, ma essendo egli testimone oculare dell’uccisione di Minchia, potrebbe riconoscere l’uomo a bordo della Kawasaki, che sembra essere un componente del gruppo dei Leccasapone, una cosca mafiosa. Serafino accetta di collaborare dietro una latta compensa e un posto di lavoro all’agenzia. Una volta uscito di prigione (capitolo settimo), tuttavia, Serafino viene avvicinato da un uomo, un membro di una cosca rivale dei Leccasapone, detta dei «camici bigi», il cui capo è Pecenera che lo riceve nella sua dimora chiamata «il Tempio», cioè un attico a Prati. Dopo un rito massonico, Pecenera assolda Serafino per recuperare il rullino: Adelaide, la sorella di Rosafalco, avrebbe in realtà designato la cosca come erede di tutti i suoi beni. Serafino promette collaborazione anche a loro e torna da Iaccarino. Anche questo sesto capitolo, come il precedente, si conclude con un monologo rivolto al dottore. Dalle parole di Serafino trapela che il suo medico sospetta che vi sia tra lui e l’infermiera Gretchen una relazione segreta. Tale sospetto, come racconta Serafino, sarebbe mosso dalla gelosia provata dal medico nei confronti dell’infermiera, con cui questi intratterrebbe a sua volta una relazione amorosa. Serafino si difende dichiarando che a Gretchen si ispira per la costruzione del personaggio di Ines de Castro, l’infermiera del «Buon Pastore».

Serafino raggiunge Iaccarino alla pensione gestita dalla sorella di lui (capitolo ottavo), dove trova momentaneamente asilo, e riceve la telefonata di Rosa che, in mano ai suoi

carcerieri, lo prega di dare loro il “samizdat”, il rullino fotografico, affinché la liberino. Iaccarino e Serafino si confrontano sulle possibili piste da seguire servendosi di chiavi di lettura semiotiche: il filosofo, infatti, attraverso un ragionamento estremamente complesso, perviene alla soluzione che il mandante degli omicidi e dei rapimenti è Mundula, il direttore dell’«Indipendente», che vorrebbe pubblicare il filmino sul suo giornale.

La narrazione si interrompe nuovamente e Serafino si rivolge al dottore parlandogli, stavolta, del suo compagno di stanza, Andreas Gothelf il «morto di sonno», che gli riferisce cose «non buone» sul suo conto; il paziente, inoltre, comincia a convincersi dell’inutilità del rimedio da lui suggerito contro la nevrosi, cioè la scrittura.

Serafino torna a casa e riceve la telefonata di Mundula che gli propone di lavorare per il suo giornale, l’«Indipendente». I due si incontrano a una mostra per definire i dettagli dell’accordo. Uscendo, Serafino nota che la serratura della macchina prestata da Iaccarino è forzata e trova, adagiato sui sedili posteriori, il cadavere di Pecenera, il capo dei «camici bigi». Mentre si disfa del cadavere nota una macchina dello stesso color «lenticchia» di quella di Ines che, accostata fuori dalla galleria, parte all’inseguimento di quella su cui viaggia Mundula, a sua volta seguita da un furgone bianco. Serafino si aggiunge alla “coda” e li pedina sino all’ingresso di una villa patrizia ubicata fuori Roma, vicino a Velletri. Appena arriva scorge la figura di Ines che gli corre incontro per chiedergli aiuto, ma un colpo fortissimo alla testa lo stordisce e sviene. Quando si sveglia (capitolo nono) Serafino si ritrova in una cella insieme a Iaccarino, vestito da donna, che gli racconta le sue vicissitudini: dopo aver ricevuto la chiamata dei rapitori di Rosa che gli dicono che la donna è all’ospedale «Buon Pastore» perché in procinto di mettere alla luce la figlia di Serafino, si era recato in ospedale e qui aveva visto Ines allontanarsi in macchina; seguitala fino al Verano, si era accorto che dietro di loro c’era l’uomo vestito di nero sulla Kawasaki, lo stesso cioè che aveva ucciso Minchia. Fintosi amico di Cesare, avvicina Ines e, nascosti nella cappella della famiglia De Castro al Verano, lei gli racconta che il fotografo era d’accordo con Minchia per vendere al prezzo di cinquecento milioni il filmino a qualche giornale interessato alle foto compromettenti. Il fotografo, dopo la morte di Minchia, si era nascosto proprio nella cappella della famiglia di Ines al Verano, ma era sparito senza che la donna sapesse indicare il suo nuovo nascondiglio. Per consentire a Ines di scappare dall’uomo vestito di nero che la insegue, i due si scambiano gli abiti; una volta usciti dalla cappella (capitolo decimo) erano stati aggrediti da tre uomini, i «Leccasapone», che si scopre essere una cosca marsigliese capeggiata da un tale Kawasaki. Questi li chiudono in un furgone bianco e uno di loro prende

la macchina di Ines (capitolo undicesimo). I due rapiti, tuttavia, riescono a liberarsi: Ines fugge e chiede aiuto a Serafino fuori dalla villa di Velletri, Iaccarino, invece, è di nuovo preso in ostaggio e si era ritrovato chiuso con lo stesso Serafino nella cella. La narrazione principale riprende al capitolo dodicesimo: i due amici scorgono una fessura in fondo alla stanza che, allargata con il tacco della scarpa di Ines, si rivela essere un vero e proprio passaggio. Iaccarino si cala per primo, aiutato dall'altra parte dall'uomo cinese che il filosofo aveva inseguito il giorno precedente (mentre Serafino inseguiva colui che si era rivelato un poliziotto in borghese). Serafino, invece, trattenuto dai «Leccasapone» entrati in quel momento nella cella, non riesce a fuggire attraverso il pertugio, ma viene prelevato e portato da Mundula, che si scopre essere il mandante del rapimento di Serafino. Mundula gli spiega di aver ingaggiato i «Leccasapone», cioè la stessa cosca che riforniva di droga la Badalona per le sue feste e che si era occupata di far sparire il corpo di Ersilia dopo la sua morte, per trovare il rullino. A quanto pare, era stato Rosafalco, il direttore dell'agenzia pubblicitaria la «Zebra» ed ex deputato, a indurre la giovane a drogarsi durante la festa e non un suo parente, motivo per cui egli adesso bramava il rullino. Mundula, invece, voleva precederlo, ritrovare la pellicola per venderla a Rosafalco e avere, così, la certezza che il suo giornale avrebbe goduto di lunga vita grazie allo scoop, e agli spazi pubblicitari che la «Zebra» avrebbe acquistato. I tre Leccasapone, assistendo da lontano al colloquio tra Mundula e Serafino, sospettano una connivenza tra il rapitore e il rapito, e minacciano di morte lo stesso Mundula. Serafino approfitta della lite scoppiata tra i tre e fugge. Tornato a casa (capitolo tredicesimo), trova le tre macchine (la sua, quella di Ines, quella di Iaccarino) posteggiate e rifornite da Mundula, il quale gli fa recapitare una lettera in cui gli augura un buon lavoro all'«Indipendente». Salendo per le scale, Serafino trova sul pianerottolo uno scatolone: inizialmente pensa si tratti della merce per rifornire il negozio di Rosa, ma ben presto si rende conto che contiene il cadavere del fotografo Cesare. In quel momento lo chiama l'avvocato Anfossi per dirgli che Rosafalco lo sta aspettando, che deve parlargli d'urgenza, e lo informa che il giorno precedente era stato trovato Cesare al Verano, fermato dalla polizia dentro la cappella De Castro ma subito rilasciato, avendo egli addotto la scusa che si trovava in quel luogo per preparare un reportage di architettura funeraria.

Serafino va da Rosafalco (capitolo quattordicesimo) ed è accolto da Licia, sua nipote e amante, che si propone come aiutante nella ricerca del rullino; il suo scopo è di scagionare il patrigno e godere con lui dell'eredità di Adelaide Rosafalco. Dopo aver saputo della presenza di Cesare al Verano, trascina Serafino alla cappella De Castro, erroneamente

convinta che il rullino si trovi lì. Tornati alla villa, Rosafalco dice a Serafino di aver rapito Ines con l'aiuto di Sebastiano, il tenente di polizia, e di averla trattenuta in casa sua per scoprire se nasconde, sotto gli abiti, il rullino. Spogliano Ines e le trovano attorcigliata intorno alle gambe la pellicola del rullino: proiettandola, tuttavia, si rendono conto che si tratta di un documentario su Ostia Antica. Serafino porta a casa sua Ines (capitolo quindicesimo), svenuta nell'apprendere il contenuto del rullino gelosamente e pericolosamente custodito sotto gli abiti. Suonano al campanello ed entra nella stanza da letto l'agente di polizia Sebastiano; questi informa la donna della morte di Cesare, il cui cadavere nel frattempo è stato prelevato da casa di Serafino, e la invita a seguirlo all'obitorio per il riconoscimento dell'uomo. I tre vanno alla *Morgue*, dove Serafino incontra l'uomo di origine cinese che aveva aiutato Iaccarino a scappare. Anche lui, in realtà, è un poliziotto, un collega di Sebastiano che, camuffato, seguiva Ines. Il capitolo si conclude con un monologo rivolto al dottore-lettore in cui Serafino dichiara di non riuscire a concludere il giallo, come il medico gli aveva consigliato di fare, tuttavia, nel tentativo ormai disperato di guarire, decide ugualmente di proseguire la narrazione. Serafino (capitolo sedicesimo) fa un incubo in cui i personaggi del suo romanzo, entrando nella sua stanza da letto, tentano di ucciderlo. Lo sveglia il telefono: un'amica di Rosa lo informa che sua moglie sta per partorire, ma c'è il rischio che i medici sacrificino la sua vita per quella del bambino. Serafino torna alla libreria, riprende il pacchetto di sigarette che aveva trovato nelle tasche di Minchia e vi scorge un foglietto con l'indirizzo di un deposito alla stazione Termini. Si precipita nel luogo e trova una bobina nella valigia: si tratta, in realtà, di un cartone animato anni Trenta, il cui soggetto è Topolino. Qualche tempo dopo (capitolo diciassettesimo), Serafino si ritrova alla libreria con sua moglie Rosa, la neonata, Iaccarino e Madama; sono trascorse due settimane dai fatti e nessuno li ha più cercati. Nel frattempo avevano appreso che Sebastiano era morto ammazzato (Serafino aveva ricevuto una sua cartolina natalizia, arrivata dopo la morte del suo mittente) e avevano visto campeggiare sui quotidiani la foto di Mundula e Rosafalco che si stringevano amichevolmente la mano, e sullo sfondo, avevano riconosciuto il volto sorridente di Ines. Sullo stesso giornale Serafino legge che i tre «Leccasapone» erano stati trovati morti in seguito a un incidente, mentre alcuni membri di Shangrilà, i «camici bigi», erano andati in missione in India. Serafino, a questo punto, cerca di dare una spiegazione logica ai fatti, di ricostruire l'enorme "guazzabuglio" degli eventi: tutto sarebbe cominciato da una faida tra due cosche, i «camici bigi», guidati da Pecenera, e i «Leccasapone» di Marsiglia, per spartirsi il mercato della droga. La morte della ragazzina

durante il festino, tuttavia, avrebbe creato scompiglio poiché entrambe le cosche temono che si accendano i riflettori sui loro traffici; si sarebbero allora formate due fazioni, quella guidata da Pecenera, e quella dei «Leccasapone» guidata da Rosafalco, e assoldata anche da Mundula, interessato al rullino per farne uno scoop. Cesare e Ines vogliono vendere il rullino a Mundula, che ha legami con la polizia tramite Sebastiano, ma ben presto si accorgono che la ragazza morta, Ersilia, è la sorella di Ines, allora decidono di denunciare tutti i partecipanti alla festa per fare giustizia. Ines si schiera con Pecenera, Rosafalco si serve dei «Leccasapone», Mundula resta in bilico. Serafino, tuttavia, sembra contraddirsi più volte, al punto che nel dialogo col medico, ammette di non riuscire a ricomporre le tessere del mosaico. Come abbiamo visto (capitolo dodicesimo), infatti, Mundula aveva un accordo con i Leccasapone per rapire lo stesso Serafino. Il capitolo conclusivo del giallo (diciassettesimo), ma non del romanzo, è costituito da una pagina bianca: il filosofo Iaccarino, vista l'impossibilità di Serafino di ricostruire con rigor di logica i fatti, dovrebbe dare la sua versione, eppure lo scrittore Serafino, a corto di idee, non riesce a costruire una teoria per il suo personaggio: «..... // “Come?!” feci io. “Eh?!” fece, raccapricciando, Rosa. // Allora con gesso e lavagna Iaccarino incominciò a spiegare: [pagina lasciata in bianco]». Ecco dunque che il paziente Serafino, nell'ultimo capitolo (diciannovesimo), si rivolge al dottore e dichiara definitivamente fallita la cura a causa dell'impossibilità di tenere i fili della narrazione e dei suoi burattini, i personaggi che egli stesso aveva creato e che, animati e diventati autonomi dall'autore, escono infine dal libro, come gli achei dal cavallo di Troia.

Come abbiamo detto, Francesca Caputo, leggendo la stesura incompleta conservata alla Fondazione di Comiso, definì l'inedito un «abbozzo di romanzo a tratti intricato e un po' sfilacciato»³², cioè poco convincente nella trama per la mancanza di compattezza narrativa e di coerenza interna. Questa valutazione, tuttavia, dipende dall'incompletezza della stesura. *Il guazzabuglio* è il prodotto narrativo di un personaggio nevrotico, Serafino, che manifesta la sua malattia proprio nell'impossibilità di tenere i fili del suo racconto, “fagocitato” dai personaggi che egli stesso ha creato. L'incoerenza è dunque, più un espediente narrativo ricercato da Bufalino, che l'esito di un romanzo complessivamente poco riuscito; non solo: il tessuto narrativo che abbiamo ricostruito seguendo la trama dei tanti fili che lo

³² Cfr. F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere* II, p. 1427. Sulla scorta della nota filologica di Caputo, che ha visionato soltanto il testimone incompleto di Comiso, la critica ha considerato sino a oggi l'inedito un romanzo incompiuto, un brogliaccio.

compongono, è costituito da un doppio livello (interpretativo) che va oltre l'intrigo del giallo, ovvero una rete compatta di citazioni nascoste e assemblate tra loro che sono l'esito di un *ars combinatoria* che giustappone le tessere (citazioni) di un mosaico letterario vastissimo, che solo un uomo erudito come Bufalino poteva comporre e combinare tra loro. Per costruire un'opera che ironizzasse sulle capacità interpretative del «lettore modello» preconizzate da Eco, poi fatte proprie dalle teorie semiotiche³³, Bufalino crea un romanzo in cui la semiosi è davvero illimitata, in cui i livelli interpretativi si moltiplicano all'infinito, come nelle teorie frattali che egli studiò in quegli anni, in cui (tradotto in termini letterari) lo stesso segmento narrativo si ripete in scala sempre maggiore (come il gioco tra inseguitore e inseguito, che si scambiano continuamente i ruoli, o tra rapitore e rapito), sino a raggiungere, nel caso specifico del *Guazzabuglio*, l'effetto dell'entropia, cioè il caos, la pazzia dell'autore-narratore-protagonista Serafino.

Alle considerazioni critiche circa il tessuto narrativo del romanzo, inoltre, si devono aggiungere quelle relative alla struttura e alla sua moltiplicazione, ottenuta attraverso una tripla «falda narrativa», che contribuisce a creare un effetto straniante nei confronti del lettore. Nel *Guazzabuglio*, tuttavia, a differenza degli altri “romanzi binari” di Bufalino – editi e inediti come l'originario impianto di *Diceria dell'untore*, il «Diario alla Rocca», nonché *Argo il cieco* – la cornice non è graficamente o narrativamente isolata dal giallo: il monologo di Serafino interrompe improvvisamente e continuamente la diegesi creando uno slittamento continuo tra presente del narratore-protagonista e presente del protagonista-personaggio, tra lo sfogo del malato e il racconto giallo. Questi inserti metanarrativi hanno sì la funzione di memoriale, di diario della degenza di Serafino presso la clinica svizzera «Robert Walser», ma non si adattano alla sua forma canonica del diario, non sono cioè suddivisi in giorni o anni ma sono semplicemente isolati da una riga lasciata in bianco, e talvolta inseriti entro parentesi. La struttura, inoltre, è da considerarsi «multipla» anche nella costruzione delle singole giornate che compongono la trama, le quali seguono un andamento sempre circolare (il protagonista si sveglia - esce - insegue - è inseguito - imprigionato -

³³ L'ironia nei confronti della semiotica e dello strutturalismo è manifestata apertamente nel romanzo. Non solo i due protagonisti non riescono a risolvere il giallo affidandosi alle teorie semiotiche, ma nel testo si fa riferimento al noto glottologo e linguista Graziadio Isaia Ascoli, che avrebbe potuto riportare il romanzo entro un ordine linguistico costituito dai nessi significato-significante, cari agli studi semiotici: «A questo punto, Herr, te lo dico per scrupolo, m'era venuto in mente di far entrare al posto del francese [Kawasaki, capo della cosca marsigliese dei Leccasapone], Graziadio Isaia Ascoli, cosa vorrà dire?» (GZ, copia Leggio, c. 68r). Poco più sopra, inoltre, si legge una battuta di Iaccarino, «Siamo i due eroi del libro, ce la caveremo...», battuta che ironicamente si riferisce al rapporto narratore-autore-personaggio su cui a lungo si è soffermata la critica strutturalista, di cui Ascoli è considerato uno dei precursori.

viene liberato - torna a casa - dorme) il cui svolgimento accelera progressivamente arricchendosi di nuovi elementi o colpi di scena.

Il contesto storico in cui si svolge la trama è quello, contemporaneo al romanzo, degli anni settanta. Bufalino ha attinto verosimilmente ai fatti più importanti del suo tempo, come il sequestro e la successiva uccisione di Aldo Moro ad opera delle Brigate Rosse, di cui vengono menzionate (ma non nel loro contenuto) le note lettere inviate dal presidente della Democrazia Cristiana ai familiari durante la prigionia³⁴. Per la costruzione della trama, invece, Bufalino potrebbe aver guardato al primo vero caso mediatico nella cronaca della penisola, la cui eco si protrasse a lungo anche per l'implicazione di persone notissime al mondo della politica, il "caso Montesi". Questa ipotesi è confermata dalla corrispondenza tra gli avvenimenti del "caso" e quelli raccontati nella trama del *Guazzabuglio* e, soprattutto, dal richiamo esplicito contenuto nel libro che dall'inedito è stato tratto, *Tommaso e il fotografo cieco*. Incalzato da Mundula (qui il nome è attribuito al responsabile del condominio), che vuole carpire le indiscrezioni circa il suo passato di pubblicista, Tommaso dichiara di non conoscere la vicenda di cronaca nera: «Più vecchio di me, mi cita la saponificatrice di Correggio o il caso Montesi, rammaricandosi di trovarmi incompetente nel merito»³⁵. L'espedito narrativo è lampante: Bufalino rinvia al "caso Montesi" sebbene faccia dichiarare al suo protagonista Tommaso di non conoscerne la vicenda. Ripercorrendo brevemente le vicende legate al caso Montesi, infatti, è possibile cogliere i legami con l'inedito e con lo stesso *Tommaso*, che dal *Guazzabuglio* ha ereditato la materia del giallo.

Il corpo della ventunenne Wilma Montesi fu trovato sul litorale di Torvaianica l'11 aprile del 1953; alla donna mancavano alcuni indumenti come le calze e la gonna che fecero inizialmente pensare a una violenza ma, dagli esami clinici, risultò illibata. La giovane aveva origini modeste, ambiva a diventare un'attrice di Cinecittà e si sarebbe sposata con un agente di polizia nel dicembre dello stesso anno. Queste erano le uniche notizie in merito alla vita della giovane. Il caso fu subito archiviato dalla polizia poiché la morte risultò causata da un malore, quindi fu esclusa l'ipotesi del suicidio e la donna trovò sepoltura al cimitero Verano di Roma. I giornali, tuttavia, sollevarono l'ipotesi che una tale fretta nell'archiviazione del caso nascondesse un complotto architettato dai "poteri forti": uscì poco dopo la notizia del coinvolgimento di Piero Piccioni, figlio del Vicepresidente del Consiglio e Ministro degli

³⁴ Il riferimento alle lettere di Aldo Moro, tuttavia, potrebbe essere stato inserito nel romanzo successivamente, durante la fase di revisione negli anni '80.

³⁵ *Tommaso e il fotografo cieco*, p. 444.

Esteri Attilio, per essere stato avvistato alla Questura di Roma mentre consegnava gli indumenti della donna. La vicenda assunse ben presto contorni più ampi poiché due testimoni, Adriana Bisaccia e Moneta Caglio, raccontarono di aver conosciuto Wilma alla villa di Capocotta, proprietà del marchese Montagna, e di averla incontrata lì più volte in occasione di feste a base di droga e sesso, alle quali partecipavano nobili e politici romani. La ragazza, pertanto, sarebbe morta durante una di queste feste e solo successivamente trasportata sul litorale vicino a Ostia. Da quel momento in poi l'opinione pubblica fu quotidianamente informata sui dettagli riguardanti tutti i protagonisti della vicenda – come il film visto dalla madre e dalla sorella della vittima il pomeriggio in cui ella sparì, *La carrozza d'oro*, di Jean Renoir (1952) – cui si aggiunse anche lo zio di Wilma, Giuseppe Montesi che, per la sua condotta di “libertino”, fu indicato dalla famiglia come uno dei possibili responsabili della sua morte, mosso da ragioni di vendetta per i sentimenti non corrisposti che egli nutriva nei confronti della donna. Moneta Caglio, nel frattempo, scrisse un memoriale che arrivò, per il tramite di un prete suo parente, nelle mani dell'allora Ministro dell'Interno Amintore Fanfani, che fece aprire un'altra inchiesta in merito al “caso Montesi”. Vennero arrestati e reclusi nel carcere di Regina Coeli Piero Piccioni e il marchese Montagna, Attilio Piccioni si dimise dalle sue cariche politiche, e venne coinvolto altresì come imputato il questore di Roma per l'archiviazione prematura delle indagini. Grande scalpore fece, inoltre, il coinvolgimento dell'attrice Alida Valli, compagna di Piero Piccioni, che intervenì per scagionare il compagno, sostenendo che questi trascorse con lei i giorni in cui si consumò il delitto di Wilma Montesi. Il caso, infine, si concluse con l'assoluzione di tutti gli imputati, comprese Adriana Bisaccia e Moneta Caglio, inizialmente condannate per calunnia.

È importante sottolineare che *La carrozza d'oro* è un film determinante nello sviluppo della trama di *Argo il cieco* (1984). Tra i personaggi del romanzo c'è anche Michel, il fotografo incaricato di individuare i posti più suggestivi dove girare il film, che s'innamora anch'egli, come il protagonista, di Maria Venera. La donna, alla fine del romanzo, fuggerà con lui, nella vana speranza di ottenere successo nel mondo del cinema: «Che potevo dire? Avevo sull'argomento un'idea che non dissi, anche se per scrupolo cercai mesi dopo in un cinema il nome di Maria Venera fra le comparse di *Carrozza d'oro*. Senza trovarlo, beninteso, ero sicuro di non trovarlo»³⁶.

³⁶ *Argo il cieco*, p. 385.

L'interesse che il caso Montesi suscitò in Bufalino è giustificabile non tanto per la vasta eco che ebbe, ma probabilmente, per il suo interesse verso il mondo del cinema e della musica. Piero Piccioni era un affermato musicista jazz, che compose le colonne sonore per i film più noti dell'epoca, e collaborò con uno dei compositori più amati di Bufalino, Charlie Parker. Non solo, ma la sua compagna, Alida Valli, era una delle attrici che lo scrittore apprezzava di più, e che ricordò nel romanzo *Calende Greche* per la sua relazione con l'aviatore Carlo Cugnasca, morto durante una missione in Libia nel 1941:

Ma su Alida Valli ho appreso da Radio Fante, durante l'ordine chiuso, che amava un pilota scomparso nel cielo della Marmarica; e che s'era ubriacata sette sere per lutto in un bar di via Veneto, penzoloni da uno sgabello...

Sapesse l'Adorata, quante sere prima di addormentarmi ho assaporato la fantasia di consolarla nella penombra di una cantina, durante un bombardamento che ci avesse entrambi sorpreso per strada, e di balbettarle nell'orecchio, sotto la nuvola morbida dei capelli, una cosa indimenticabile...³⁷

Da questo confronto appare chiaro che la vicenda sia stata in parte ripresa da Bufalino per costruire il movente che dà avvio all'azione dei suoi personaggi nel *Guazzabuglio*: la morte della donna, il coinvolgimento di politici e nobili di Roma e altri dettagli minimi della vicenda, come la scena ambientata al Verano, che rinvia esplicitamente al cimitero dove trovò sepoltura Wilma Montesi. Il riferimento, tuttavia, al clan dei Marsigliesi (chiamati nel romanzo i «Leccasapone»), la banda resa famosa negli anni settanta per il sequestro di persone in vista a Roma, come il noto gioielliere Giovanni Bulgari, oltre che per il traffico di stupefacenti, lo sfruttamento della prostituzione e per i contatti con la «banda della Magliana» e con «Cosa Nostra», mostra come lo scrittore per la costruzione dell'impianto giallistico avesse mescolato tra loro i casi di cronaca nera che fecero più scalpore a quel tempo. Il fine, come la lettura del romanzo dimostra, era in realtà quello parodico: il «clan dei Marsigliesi» e la banda dei «Leccasapone», infatti, sono composte da incapaci che, non riconoscendo la vittima designata, rapiscono non solo la persona sbagliata, ma scambiano un uomo per una donna, come nel caso di Paolo Iaccarino travestito da Ines. Ancora, gli esecutori dei rapimenti sono ingaggiati dai giornali stessi, a dimostrazione della colpevolezza di coloro che costruirono, nutrendolo di dettagli mendaci, il caso di cronaca di Wilma Montesi al fine di ottenere la maggiore visibilità possibile. La polizia, rappresentata dall'agente Sebastiano, è altrettanto colpevole perché irrimediabilmente corrotta, alleata con

³⁷ *Calende greche*, p. 69.

i clan più potenti. Bufalino, pertanto, si fa beffe dei cosiddetti poteri forti, ma anche del ceto intellettuale, rappresentato da Serafino e Iaccarino, che si propone di risolvere l'intricato caso con la semiotica; si pensi, a tal proposito, ai numerosi tentativi di decrittare i messaggi cifrati nelle lettere di Aldo Moro, e alle numerose piste interpretative che nei giorni del sequestro riempiono le colonne dei quotidiani nazionali, e che Umberto Eco riprese nel suo *Lector in fabula* (1979) proprio al fine di analizzarli attraverso le categorie della semiotica.

VI.3 *Avantesti e testimoni*

Del *Guazzabuglio*, come si è già detto, ci sono pervenuti due stesure: una è conservata alla Fondazione di Comiso (C), l'altra presso l'archivio privato della moglie di Bufalino, Giovanna Leggio (L). Il testimone oggi posseduto dalla moglie di Bufalino era stato inizialmente donato dallo scrittore alla Fondazione di Comiso, e poi richiesto indietro al bibliotecario Giovanni Iemulo nel 1995, in concomitanza con l'avvio della stesura di *Tommaso e il fotografo cieco* (1996).

La stesura posseduta dalla Fondazione di Comiso (C) è incompleta e consta di 86 carte sciolte dattiloscritte con correzioni manoscritte, alcune delle quali sono visibilmente più ingiallite delle altre³⁸. Alcune recano sul *verso* la redazione di *Diceria dell'untore* che, a una collazione con le sette stesure pavesi, posso essere identificate con l'ultima G, altre, invece, recano le poesie poi pubblicate in *Amaro miele* (1982). La stesura, oltre alle varianti manoscritte, reca anche alcuni segni nei margini (una riga verticale in corrispondenza di alcune sequenze testuali) corrispondenti ai passi poi confluiti e rielaborati in *Tommaso e il fotografo cieco*. Come vedremo le carte mancanti sono state in parte accluse da Bufalino al dossier di *Argo il cieco* e a quello di *Tommaso*, in parte conservate nel materiale genetico dello stesso *Guazzabuglio*; alla Fondazione, infatti, sono inoltre conservati i materiali preparatori del romanzo, che ci consentono di ricostruire le fasi redazionali.

La stesura L è la copia fotostatica di C (nella sua versione completa) e conta 132 carte dattiloscritte sul *recto*. Di questa, 125 carte recano il testo del romanzo, suddiviso in diciannove capitoli, mentre le restanti 7 il paratesto. Le carte delle due stesure presentano la stessa numerazione d'autore, progressiva e dattiloscritta sul margine sinistro; è possibile

³⁸ La maggior parte delle carte che compongono la stesura sono dattiloscritte su carta Fabriano con filigrana «Extra Strong».

quindi censire quelle della stesura incompleta e attribuirne ciascuna al capitolo corrispondente nell'esemplare completo, in modo da ottenere una mappatura delle pagine conservate alla Fondazione e dei rispettivi capitoli cui appartenevano:

Guazzabuglio L		Guazzabuglio C
c.1	[dedica] A chi lo sa	assente
c. 2	Descrizione - Indice del contenuto	assente
cc. 3-4	Personaggi	assente
c. 5	Autorità	assente
c. 6	Digest	assente
cc. 1-7 [+ 1bis]	primo capitolo	cc. 2, 3 [ritagliata margine inferiore], 5 [ritagliata margine superiore], 6, 7
cc. 8-13	secondo capitolo	cc. 8-12
cc. 14-21	terzo capitolo	cc. 14 [ritagliata margine superiore], 15, 16, 17 [doppia], 18 [ritagliata margine inferiore]
cc. 22-27	quarto capitolo	cc. 24, 25, 26 [ritagliata margine inferiore], 27
cc. 28-33	quinto capitolo	cc. 28, 30
cc. 34-41 [+ 40 bis]	sesto capitolo	cc. 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 [ritagliata margine inferiore ma il testo è completo]
cc. 42-47	settimo capitolo	cc. 42, 43, 44, 45
cc. 48-55	ottavo capitolo	cc. 50, 51, 52, 53, 54 [ritagliata margine superiore], 55
cc. 56-63 [+63 bis]	nono capitolo	cc. 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63 [ritagliata margine inferiore]
cc. 64-71	decimo capitolo	cc. 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70

Guazzabuglio L		Guazzabuglio C
cc. 72-78	undicesimo capitolo	cc. 73, 74, 75, 76, 77 [ritagliata margine inferiore], 78 [ritagliata margine inferiore]
cc. 79-85	dodicesimo capitolo	cc. 80 [ritagliata margine inferiore], 81, 82, 83
cc. 86-90	tredecimo capitolo	cc. 86, 87, 88,
cc. 91-96	quattordicesimo capitolo	cc. 91 [ritagliata margine inferiore], 92 [ritagliata margine superiore], 93, 94, 95, 96
cc. 97-104	quindicesimo capitolo	c. 100
cc. 105-111	sedicesimo capitolo	cc. 108, 109 [ritagliata margine inferiore], 110
cc. 112-117	diciassettesimo capitolo	cc. 112, 113, 114, 115, 116, 117
c. 118	diciottesimo capitolo	c. 118
cc.119-125-26*	diciannovesimo capitolo	c. 119

* La numerazione d'autore dell'ultima carta è doppia poiché vi trascrive anche ciò che doveva essere contenuto nella carta successiva 126, ovvero quattro numeri di telefono per «chi voglia verificare gli epiloghi della fandonia», come precisa anche l'autore nella c. 2 in cui descrive l'indice e i contenuti del libro.

Essendo la stesura L l'unico testimone completo del romanzo, ci riferiremo a questa per l'analisi del testo, e al materiale genetico conservato alla Fondazione di Comiso per la ricostruzione del processo elaborativo.

Il confronto tra il testimone L e quello C mostra alcune importanti differenze che rendono possibile l'individuazione degli stadi elaborativi: Bufalino una volta completata la stesura C, la conservò slegata per apportare le correzioni al testo (si tratta di varianti minime); una volta introdotte le correzioni, dattilografò le singole carte e le unì alla stesura sciolta in modo da ottenerne un esemplare in pulito dalla quale trasse un altro esemplare, la stesura L che è una copia fotostatica di C. La collazione tra i due testimoni rivela tre movimenti correttori:

- correzioni di C accolte in L [es: C, c. 11r: di quelli che ~~delibano~~^{distillano} per la plebe > L, c.11r: Di quelli che distillano per la plebe]

- correzioni avvenute in C ma non accolte in L, che testimoniano una seconda campagna correttoria di C, successiva alla copiatura di L [es: C, c. 14r: Il fatto è che ~~ehe~~ un assembramento < L, c. 14r: Il fatto è che che un assembramento]
- Correzioni avvenute in L con lacerti di carta applicata con nastro adesivo ed emendate in C: [L, c. 87r: sì ch'è già mezzogiorno> C, c. 87r: sì ch'è già ~~mezzodi~~^{giorno}]

Dalla collazione si può dedurre che Bufalino compose il romanzo (stesura C), effettuò una prima campagna correttoria e fece una copia della stesura in pulito (L), corresse sistematicamente sia C che L durante la seconda, sincronica, campagna correttoria, e poi in due campagne correttorie autonome e distanti nel tempo (probabilmente perché la copia L era stata nel frattempo spedita a Venturoli). Subito dopo il 1977, pertanto, Bufalino sottopose il romanzo a una intensa revisione, testimoniata anche da elementi interni al romanzo, come il riferimento alle lettere di Aldo Moro, che com'è noto fu rapito il 16 marzo 1978 e ucciso il 9 maggio dello stesso anno³⁹, e approntò due stesure la C, e la L (copia di C).

La presenza di alcuni brani di *Diceria dell'untore* (identificabili con la stesura G) e delle poesie poi pubblicate in *Amaro miele* sul verso di alcune carte sciolte del *Guazzabuglio* C, nonché altre carte riferibili al «Diario alla Rocca» conservate nel materiale preparatorio del romanzo⁴⁰, lasciano supporre che ci sia stata una stesura precedente a quella C. L'ipotesi sembra suffragata dalla presenza in C di due carte che recano la stessa versione del testo e la stessa numerazione d'autore, 17: una (catalogata 17GU) è dattiloscritta su carta chimica ed è stata applicata da Bufalino con il nastro adesivo su una carta bianca (con filigrana «extra strong» come la maggior parte delle carte di C) e reca sul verso un brano di *Diceria dell'untore* (identificabile con la stesura G) e una poesia di *Amaro Miele*; l'altra (16GU) ha le stesse caratteristiche di L (la distribuzione del testo nella pagina, gli a capo, l'interlinea, i

³⁹ Iaccarino afferma «Il film, dicevamo. Ma si tratta solo di un film? Se fosse un cifrario di spie ~~irillie~~ d'Oriente, la formula segreta del Coca Cola, una lettera di Moro?» *Guazzabuglio* C, c. 44r.

⁴⁰ Comiso FB, MGB I (3a), c. 3.11 GU All (a). L'appartenenza della carta al «Diario alla Rocca» è confermata dagli appunti manoscritti sul verso, riferibili all'incipit di *Diceria dell'untore*: «A quel tempo tutte le notti, per pigrizia, per ~~prudenza~~^{avarizia}». Questa carta, di fondamentale importanza per capire i rapporti genetici intercorsi tra i due romanzi, nonché con *Argo il cieco*, sarà oggetto di approfondita analisi nel corso di questo capitolo.

margini, le correzioni dei refusi di battitura). Le stesure C e L, pertanto, sarebbero una versione in pulito di una precedente redazione dell'inedito. La cartella conservata nel materiale autografo di *Calende greche* (1992), che Bufalino riutilizzò per contenere la minuta del romanzo⁴¹, infatti, reca sul *verso* una lista di correzioni da apportare in un'ulteriore stesura del *Guazzabuglio* che, ad un confronto con i due testimoni a noi pervenuti, conferma che tutti i refusi e le modifiche segnalate sono stati emendati e accolti in C (e in L) e, quindi, sembra convalidare l'ipotesi dell'esistenza di una stesura precedente a C. La "mutilazione", per usare un termine bufaliniano, e l'ultima campagna correttoria della stesura C (che indicheremo con C₁) conservata alla Fondazione rappresenta l'ultima volontà dell'autore. Il rimaneggiamento di C₁ è da considerarsi successivo al 1979, corrisponde cioè a una revisione ulteriore del romanzo che, come abbiamo ipotizzato, si attesterebbe al primo quinquennio del 1980, quando cioè lo scrittore si proponeva di rielaborare in profondità l'inedito per darlo alle stampe, come le sue dichiarazioni confermano (1981-1984-1985). È possibile isolare cronologicamente l'ultima campagna correttoria grazie all'uniformità dell'inchiostro utilizzato da Bufalino, riconoscibile perché di colore rosso primario, che ci consente di ipotizzare, altresì, che questa ultima campagna fu sistematica e circoscritta nel tempo.

La gestazione del romanzo è testimoniata dal materiale genetico conservato a Comiso e consta di:

1. una stesura dattiloscritta de *Le controrime* di Toulet nella quale Bufalino inserisce dei lacerti ritagliati dalla stesura C, effettivamente mancanti in C₁, e sulla cui copertina annota i titoli: «Il guazzabuglio / ovvero Carte del farnetico savio / Bussola del farnetico / Bussole false / Geografie truccate» [GU, All. cc. 1.1-89];
2. un quaderno a righe di formato A5 sul quale l'autore riporta il nome dei personaggi seguita da una breve descrizione e alcuni appunti relativi alla trama [GU, All. cc. 2.1-38];
3. un fascicolo di sei fogli manoscritti riguardanti la trama e raccolti sotto la dicitura autografa «Agenda e ipotesi di plot» [GU All. cc. 3.1, 3.2-6];

⁴¹ Si tratta di una cartellina di formato A4 che inizialmente doveva contenere i materiali autografi del *Guazzabuglio*: su quella che doveva essere la copertina (che poi Bufalino ha capovolto e utilizzato per raccogliere le carte della minuta di *Calende greche*) lo scrittore appunta «Guazzabuglio per revisione // Copia A» e incolonna una serie di correzioni da apportare con il numero di pagina relativo. Comiso FB, MGB III (2).

4. Un bifolio sul quale l'autore riporta gli appunti relativi al racconto *Dossier Lo Cicero* e al cui interno conserva un foglio su cui incolla due ritagli provenienti dalla stesura C (assenti in C₁), e una minuta del «Diario alla Rocca» con degli appunti riferibili a *Diceria dell'untore* [GU All. cc. 3.9-3.12];
5. Due bifolii su cui attacca due lacerti provenienti dal dattiloscritto C (assenti in C₁) [GU All. cc. 3.9-12 e lacerti 3.12(a), 3.17], e conserva altri dieci ritagli sciolti provenienti da C (assenti in C₁) [GU All. 3.15 (a-j)];
6. Undici carte sciolte manoscritte contenenti alcuni appunti per la costruzione dell'intreccio vergati su fogli provenienti da un quaderno a righe di formato A4 [GU All. cc. 3.18-28];
7. 5 fogli di vario formato con appunti manoscritti e dattiloscritti relativi alla trama, una carta dattiloscritta del racconto *Dossier Lo Cicero*, e un foglio di appunti del teorema di Nerst [GU All. 3.29-34];
8. dei ritagli di giornale raffiguranti quattro opere dell'Arcimboldo (la Primavera, l'Estate, l'Autunno, l'Inverno) [GU All. 4.1-4];
9. un fascicolo costituito da materiale eterogeneo, perlopiù ritagli di giornale, raccolto sotto la dicitura autografa «Documentazione per Guazzabuglio» [GU All. 5.1-30].

Le prove per il titolo si ricavano, oltre a quelle vergate sulla copertina della stesura delle *Controrime*, dagli appunti sparsi depositati su alcune carte sciolte (6), come «Il guazzabuglio // Il patatrac // Il catafascio», cui si aggiungono anche «La sconclusione»⁴² e «Il calderone»⁴³ che anticipano di trent'anni il titolo inizialmente pensato da Bufalino per *Tommaso e il fotografo cieco*, diventato per volere dell'editore il sottotitolo: *il patatrac*⁴⁴. Sulla stesura (di riuso) delle traduzioni delle *Controrime* di Toulet (1), invece, si leggono le prove per il sottotitolo: «Il Guazzabuglio (ovvero Carte del farnetico savio // Bussola del farnetico // Bussole false // Geografie truccate»⁴⁵, che rinviano alla materia del romanzo, ovvero alla condizione di nevrastenia del protagonista Serafino Lo Cicero e al suo libro giallo che

⁴² Comiso FB, MGB I (3a), c. 3.32 GU All.

⁴³ Comiso FB, MGB I (3a), cc. 3.32 e 3.34 GU All.

⁴⁴ Che il titolo del romanzo fosse *Patatrac* si ricava dalla lettera conservata presso l'archivio Bompiani nella quale Bufalino accetta il titolo definitivo *Tommaso e il fotografo cieco* a patto che il «patatrac» figurasse in copertina. FCS, ACEB 570, lettera fax del 4-12-95 e del 6-12-95.

⁴⁵ Comiso FB, MGB I (3a), c. 1.1 GU All.

propone una serie di piste (bussole) false affinché risulti impossibile al lettore-medico lo scioglimento del giallo.

In un quaderno a righe di formato A5 (2) si ritrovano alcuni appunti preparatori degli episodi, che si possono attribuire alla fase pre-redazionale del romanzo, e una sintesi per ciascuno dei personaggi, poche annotazioni schematiche utili alla descrizione fisica e alla loro caratterizzazione. Quest'ultima prende forma a partire da alcuni spunti tratti dai film e dai romanzi, come il dottor Caligari, dell'omonima pellicola di Wiene, cui trasse ispirazione per il dottor Bernasconi, o Pierre Bezuchov, il protagonista di *Guerra e pace*, i cui dialoghi dovevano essere ricostruiti attraverso «intarsi e citazioni autentiche» nel romanzo. Bufalino appunta per ciascuno dei personaggi anche una breve descrizione che ritroveremo sintetizzata nella stesura L, cioè nell'elenco dei «Personaggi» (c. 3r), seguita dal numero di pagina in cui essi figurano nel testo. Nel quaderno (2), ad esempio, descrive Cesare, il fotografo, come un «paparazzo, reporter, drogato» e collega al personaggio un'ipotesi di sviluppo della trama, «In un armadio, morto»⁴⁶. Cesare, nella versione definitiva («fotografo di rarità, cadavere esuberante»), non è un tossicodipendente, ma il testimone oculare della morte di Ersilia, sorella della sua fidanzata Ines De Castro, assoldato per immortalare la festa durante la quale la ragazza perde la vita, e sarà per questo ucciso e depresso in uno scatolone. Iaccarino, invece, è brevemente descritto nel quadernino come un «poeta inedito, Cirano»⁴⁷ (per via del suo naso), mentre nella presentazione dei personaggi della stesura L è definito un «professore in pensione, sofo presuntuoso, libertino male salsus»⁴⁸. Bufalino attribuiva a ciascun supporto una funzione specifica: nel quaderno (2) e nei fogli manoscritti (3) Bufalino annota altresì le «ipotesi di plot», poi ampliate in un quaderno di formato A4 (6), in cui ciascuna pagina accoglie la sintesi di un capitolo, come si desume anche dalla numerazione progressiva dei capitoli posta sul margine superiore di ogni foglio, per poi svilupparne l'elaborazione direttamente nel dattiloscritto.

Nel quaderno (2) lo scrittore inserisce altresì delle carte sciolte di appunti che recano una breve descrizione del romanzo: «Libro non bello ma curioso (dove curioso in fin dei conti non vuol dire che insolito). Che se poi mi chiedessero d'indicare in che senso, non saprei

⁴⁶ Comiso FB, MGB I (3a), c. 2.34 GU All.

⁴⁷ Ivi, c. 2.30 GU All.

⁴⁸ *Guazzabuglio* L, c. 3r.

bene»⁴⁹; e la finalità dell'opera: «Boutades, deliri, indomabili forse a chi scrive che, nella sua doppia versione di scrittore in cura o libraio in avventura, è talmente imbottito di scritture altrui da testimoniare l'odierna impossibilità di un romanzo, salvo che sotto forma di un'antologia demente»⁵⁰. In questi appunti Bufalino annota quello che doveva essere lo scopo del *Guazzabuglio*, ovvero tracciare una possibile traiettoria futura del genere romanzo: «io credo che fino al prossimo diluvio non resti a chi scrive oggi se non l'argomento della citazione o del plagio ironico»⁵¹. C'era in lui la consapevolezza di un cambiamento in atto nella letteratura contemporanea, che si rifaceva ai testi del passato e li reinventava in chiave ironica e provocatoria attraverso il ricorso al *pastiche*:

Una coppia d'investigatori debuttanti (uno strutturalista maniacalmente citatorio e supponente, l'altro losco e sentimentale) si avventurano in una Roma piovosa dietro improbabili e corposi fantasmi, orge, delitti, morti acrobatiche come in Ariosto // Due Chisciotti, non uno // In quest'opera polemica ricreazione in chiave ironica di temi gravi. Grottesco dinamismo // con fantasie verbali, civetterie culturali, ammicchi, estri, ironie intellettuali, parodie invisibili, citazioni di fantasmi // Umore linguistico, distorsione volontaria di segni e sensi // Pochade gialla⁵².

I riferimenti all'attualità contenuti nel romanzo, i «temi gravi» – (il caso Montesi, il caso Moro, la banda dei Marsigliesi) – sono ricreati in chiave ironica o parodistica, ma anche polemica, come abbiamo visto. Nella «Nota di lavoro» inviata a Venturoli nel '79 lo scrittore parla del *Guazzabuglio* come un di «libro sperimentale» in quanto è composto da «due falde narrative: un thrilling grottesco e un ossesso monologo che s'intersecano e s'intralciano a vicenda, per approdare infine a una comune metafora di putrefazione»⁵³. Lo scrittore precisa, inoltre, che «il libro potrebbe leggersi come ennesimo compianto e derisione sulla morte del romanzo», seppure «con le riserve mentali del caso»⁵⁴.

Man mano che la redazione procede, Bufalino verga la sintesi della trama su alcuni fogli sciolti, come quello precedentemente citato, da cui si evince lo sviluppo elaborativo del romanzo:

⁴⁹ La citazione è tratta di una c. sciolta ms sul *recto* e sul *verso* a penna nera e conservata in Comiso FB, MGB I (3a), c. 2.17 GU All.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Fiesole FPC, AV «Nota di lavoro» allegata alla lettera del 20 maggio 1979.

⁵⁴ *Ibidem.*

Uno scrittore malato di nervi, ricoverato in una clinica svizzera, scrive per ordine del medico un giallo e grottesco d'azione, con questa doppia speranza: che riesca, canalizzandole in cartacei omicidi, a neutralizzare ed esorcizzare le proprie tentazioni suicide; e che nell'esercizio di organizzare un garbuglio coerente e spiegarlo secondo ragione e umore trovi un esempio d'ordine euclideo da guarirne l'anarchia che lo tenta. Quello che gli esce di mano si configura presto però in forme golose e comiche che frigidamente si sovrappongono alla fabbrica, alla città di dedali e specchi ch'egli aveva in mente di erigere. Inoltre sempre più spesso gli sorge il bisogno d'interpellare e coinvolgere il destinatario medico, al punto che i due piani, quello immaginario del romanzo e quello reale (ma in verità surrettizio anch'esso, rispetto al terzo piano che è dell'autore non finto del libro) trovano una fessura attraverso la quale riversarsi l'uno nell'altro. Accade infine che il giallo prolifera tanto mostruosamente in eventi contraddittori e inspiegabili da esplodere e disintegrarsi al di fuori d'ogni originario disegno. Sicché l'io che narra rinuncia a concluderlo e partendo dalla clinica sembra oscuramente promettere la sua morte⁵⁵.

Si tratta di una vera e propria quarta di copertina, verosimilmente vergata non al termine della redazione, bensì durante la gestazione del romanzo. In questa seconda sintesi il contenuto del libro appare già ampiamente sviluppato rispetto alla prima – che riassumeva solo la trama del giallo –, indizio, questo, di una fase redazionale quasi ultimata. Bufalino, rispetto alla sintesi precedente, inserisce nella trama la figura dello scrittore-paziente ovvero il secondo livello narrativo che diventa preponderante rispetto al giallo. Come abbiamo visto, tra le abitudini scritte di Bufalino c'era anche quella di redigere un «digest» al libro, altrimenti chiamato «locandina», che contenesse le intenzioni dell'autore (nel caso di *Argo il cieco* se ne contano otto) e le finalità del libro. Anche nel caso del *Guazzabuglio* questa seconda sintesi sembra presentare all'ipotetico lettore il contenuto del romanzo, lasciandone in sospeso il finale per non anticiparne lo scioglimento.

Nella stesura L troveremo la trama, infatti, sotto la dicitura «Digest» (c. 6r):

Uno scrittore malato di nervi, ricoverato in una clinica svizzera, compone per medicina un giallastro d'azione, nella speranza che riesca, canalizzandole in cartacei omicidi, a deviare e redimere le proprie spinte suicide; e che nell'esercizio di progettare un garbuglio e districarlo secondo ragione impari un'abitudine di lucidezza e di metodo da guarire l'anarchia che lo tenta. La scrittura che gli esce di mano si configura presto però in forme leziose o frigidamente comiche che si sovrappongono come edere parassite alla fabbrica di dedali e miraggi ch'egli aveva in mente di erigere. Inoltre sempre più spesso gli sorge il bisogno d'interpellare e coinvolgere il committente medico, al punto che i due piani, quello immaginario della narrazione e quello, non si sa quanto reale, della malattia, scoprono una fessura attraverso la quale riversarsi l'uno nell'altro e confondersi. Accade così che l'intreccio gli cresce fino a

⁵⁵ Comiso FB, MGB I (3-a), c. 3.34 GU All.

sconciarsi in eventi inesplicabili, del tutto fuori degli originari cartoni. Per cui egli rinuncia a giustificarlo e partendo dalla clinica sembra misteriosa mente promettere la propria morte.

Tra i materiali genetici conservati, inoltre, ce ne sono alcuni che testimoniano la fase documentaria (9), ovvero alcuni appunti relativi alla termodinamica, in particolar modo al terzo teorema di Nerst (7) e le immagini (8) che dovevano accompagnare il testo (*Le quattro stagioni* di Arcimboldo). Bufalino prende in prestito dalla fisica il concetto di entropia, che riassume in una formula «Aumento entropia = aumento anarchia, disordine»⁵⁶, cioè caos. A lui interessava riprodurre nella narrazione il teorema, poiché gli eventi dovevano correlarsi l'uno all'altro, concatenarsi affinché dal primo ne derivasse per conseguenza un secondo di maggiore gravità e così via, sino ad arrivare, al “guazzabuglio” finale. La trama, come abbiamo visto, presenta un andamento circolare, in cui ciascuna giornata segue lo stesso sviluppo (il personaggio esce, insegue qualcuno, è inseguito, rapito, liberato, torna a casa) e a ciascun evento che scandisce le giornate se ne aggiunge un altro che interviene a complicare sempre di più la trama (l'uccisione di Minchia, il ritrovamento del cadavere di Cesare, poi quello di Pecenera ecc...). Il riferimento esplicito all'entropia lo ritroviamo anche nella «Nota di lavoro» inviata a Venturoli, che testimonia le fasi di sviluppo dell'opera, e che contiene una sintesi del materiale elaborativo di Comiso:

Una coppia di investigatori verbosi e sventati; una Roma piovosa; fantasmi, orge, delitti altamente improbabili; morti acrobatiche come nell'Orlando; qualche goliardica licenza... ma, dietro tutto questo l'Entropia, deus invisibile e contraddittorio, che gioca con le carte truccate della Regola e del Caso.

Le quattro stagioni di Arcimboldo verosimilmente dovevano essere inserite nel testo a suddividere i giorni della narrazione (di fatto quattro) e a raffigurare in chiave metaforica il senso stesso del romanzo, poiché nelle opere del maestro milanese, com'è noto, l'immagine finale è data dalla sapiente combinazione di molteplici ed eterogenei elementi, così come il *Guazzabuglio* è costruito su una fitta rete di citazioni letterarie (e non). Bufalino aveva previsto come immagine di copertina quella dell'*Ortolano*, una figura reversibile, che può essere letta sia in un verso (la testa dell'ortolano) che capovolta (un cesto di ortaggi) mantenendo un significato riconoscibile e specifico in entrambi i casi. Roland Barthes, nella sua lettura in chiave semiotica delle opere di Arcimboldo⁵⁷, fa corrispondere a questa

⁵⁶ Comiso FB, MGB I (3a), c. GU All 3.33v.

⁵⁷ R. Barthes, *Arcimboldo*, (titolo originale *Arcimboldo ou Rhéteur et Magicien*; tr. it. di G. Mariotti), Milano, Abscondita, 2005.

reversibilità il romanzo palindromo: tale corrispondenza non sfuggì a Bufalino che diede a *Tommaso e il fotografo cieco*, scaturito dal *Guazzabuglio*, la struttura di opera palindromo, costruita su un andamento circolare che, laddove sembra finire, in realtà (ri)comincia. È interessante notare, inoltre, che Barthes paragona il linguaggio figurativo di Arcimboldo alle *forgeries*, cioè ai «linguaggi che sono parodie del linguaggio»; le sue tele vogliono da un lato «nascondere dall'altro non nascondere: il messaggio è nascosto in quanto l'occhio, distolto dal significato complessivo, corre al dettaglio [...] soltanto distanziandosi, cambiando livello percettivo, si riceve un altro messaggio, quello di una testa umana»⁵⁸, si ricava cioè la visione d'insieme. Lo stesso avviene con il *Guazzabuglio*: una lettura attenta consente di cogliere dapprima i minimi dettagli che caratterizzano l'intricatissimo *plot*, di isolare i tanti tasselli del mosaico, poi di combinarli tra loro in modo da (tentare di) risolvere il giallo. Le tessere, tuttavia, mantengono la loro autonomia rispetto all'immagine finale e al contenuto complessivo. A livello microscopico, inoltre, bisogna tener presente che il *Guazzabuglio* è costruito su una serie fittissima di citazioni: è come se Bufalino, combinando tra loro i tanti tasselli di natura eterogenea (ricavati cioè da ambiti lontani tra loro, come quello del calcio con la filosofia), avesse riprodotto l'effetto di *ars combinatoria* delle tele di Arcimboldo, che creava le forme attraverso l'assemblaggio di categorie di oggetti contigui o estranei tra loro, combinati per accumulo o aggregazione. Bufalino vuole creare lo stesso effetto attraverso il linguaggio, come dichiara nella «Nota di lavoro», combinando «Campanile con Beckett», cioè la lingua ironica, leggera e divertente con quella decostruzionistica o afasica del personaggio dell'*Innominabile*⁵⁹.

Nel materiale documentario (9) raccolto durante la genesi sono contenute delle fotocopie di un libro che ho potuto identificare con *L'ospedale neuropsichiatrico cantonale di Mendrisio 1898-1978* che servirono a Bufalino per documentarsi sulla vita dei pazienti ricoverati all'interno di una clinica psichiatrica svizzera in modo da garantire veridicità ai fatti raccontati da Serafino Lo Cicero, ospitato presso l'ospedale «Robert Walser»⁶⁰. Altre

⁵⁸ Ivi, p. 24.

⁵⁹ Nel *Dizionario dei personaggi di romanzo* (p. 491, cit.) Bufalino definisce l'*Innominabile* nel cappello introduttivo al personaggio: «di lui udiamo solo un ronzio di parole distrutte nell'atto stesso della pronuncia [...] dietro tanta alluvione si sospetta e si attende l'afasia».

⁶⁰ Si tratta delle copie fotostatiche di 49 cc. provenienti da un testo con titolo ms «Storia sinottica dell'ospedale neuropsichiatrico di Mendrisio» (il titolo corretto dovrebbe essere *L'ospedale neuropsichiatrico cantonale di Mendrisio 1898-1978*, a cura di G. Borghi e E. Gerosa, Bellinzona, Dipartimento delle Opere Sociali, 1978, pp. 556-605), Comiso, FB, MGB, I (3-3a), cc. GU. All 5.1-30.

fonti invece, sono state raccolte successivamente alla redazione in quanto databili tutte tra il 1981 e il 1983, e servirono probabilmente ad approfondire l'indagine sulla psicanalisi per la caratterizzazione del protagonista Serafino, e l'ambientazione del romanzo nel Canton Ticino⁶¹. Queste fonti si collocherebbero, dunque, nella fase di revisione del romanzo quando Bufalino, nelle dichiarazioni rilasciate dopo l'esordio con *Diceria dell'untore*, annunciò l'uscita del *Guazzabuglio*.

Il materiale genetico, dunque, documenta tutte le fasi: di ideazione, composizione, revisione e documentazione del romanzo. Troveremo molti degli elementi sin qui esaminati nella «Descrizione-Indice del contenuto» (L, c.2r) che anticipa all'ipotetico lettore le componenti e la materia del *Guazzabuglio*:

L'opera comprende:

Una copertina con le indicazioni d'uso e una figura dell'Arcimboldi (L'ortolano, 1550)

Una dedica ("a chi lo sa") almeno binaria: potendosi ad libitum aggiudicare a un complice non ignaro e non nominabile ovvero a un chissà chi, parodisticamente stendhaliano, del 2080.
Pag. 1

La presente descrizione-indice Pag.II

Una rubrica dei personaggi, con schede minime per ciascuno, nonché il recapito delle pagine in cui, più o meno esplicitamente, abitano, agiscono, o comunque timbrano il cartellino. Sicché l'astuto lettore possa dedurre, meglio del frastornato narrante, presenze taciute o assenze significanti o alibi contraffatti, e inferirne inattese presunzioni d'innocenza o di colpa.
Pag. III e IV

Un, come chiamarlo?, inventario degli invitati, carnet de bal, invocazione di autorità tutorie, registro di millantati debiti, dedicato ai padri, amabilmente adottivi, delle cento e cento micro, pseudo, cripto citazioni, onde l'autore, per vizio antico di bibliofago, lubrifica il suo difficoltoso parlare. Pag. V

Destinato ai passati pigri, un rattrappito digesto in anticipazione del testo, insomma, una locandina. Pag. VI

Il testo, finalmente, d'italico e di corsivo, secondo che il doppio scrivente, volta a volta sedentario infermo o venturimetro errante, s'avvicini o si scosti al/dal medico prescrivente.
Pag. 1-125

Alcuni numeri di telefono, chi voglia verificare gli epiloghi della fandonia. Pag. 126 [sono i numeri telefonici della Polizia mortuaria del Verano, del Teatro delle Marionette di Roma, dell'Ansa e dell'autore]

⁶¹ Cfr. la nota 16 del capitolo quarto.

VI.4 Il «romanzo multiplo»: genesi, costruzione, sviluppo della “struttura portante”

«Bouvard et Pécuchet si son fatti detective e semiologi; dietro di loro un burattinaio maldestro che corteggia la morte e finirà col sedurla; dietro tutti e tre io burattinaio del burattinaio; dietro di me...». Così scrittore descrive nella «Nota di lavoro» il ruolo svolto dai due protagonisti, che richiama con evidenza il *Libro dei Libri* alla Bouvard et Pécuchet da lui composto tra il '55 e il '65, nonché quello delle “figure” (genettiane) del narratore di primo e secondo livello e quello dell'autore. *Il guazzabuglio* è costruito attraverso la moltiplicazione dei livelli narrativi e delle strutture (il monologo di Serafino, il giallo), come lo stesso Bufalino riconobbe nella lettera a Gramigna definendo l'inedito un «romanzo multiplo».

Se l'*ars* citatoria proviene dal lungo esercizio del *Libro dei Libri*, come Bufalino riconosce nella «Descrizione-Indice del contenuto» (punto 5), lo scrittore aveva sperimentato la moltiplicazione narrativa e della struttura nel cantiere di *Diceria dell'untore*. Come anticipato, infatti, il diario scritto da Serafino durante la degenza alla clinica psichiatrica, che nella «Descrizione-Indice» è identificato con il «corsivo», è un riuso, una riscrittura e un ampliamento del «Diario alla Rocca», redatto dal protagonista di *Diceria dell'untore* in occasione di un (nuovo) ricovero. La dedica posta in esergo al *Guazzabuglio*, peraltro, è «A chi lo sa», la stessa che figura in *Diceria dell'untore*.

Bufalino mette in pratica, con il monologo di Serafino, il disegno originario del primo romanzo, e lo sviluppa in modo che diventi l'asse portante della struttura del *Guazzabuglio*. Se nel «Diario alla Rocca» lo spazio del memoriale era ridotto (nove carte), e aveva una funzione marginale rispetto al racconto del '46, nel *Guazzabuglio* esso assume importanza centrale poiché ha il compito di svelare le falle del giallo scritto da Serafino, di instaurare un dialogo con il medico prescrittore e, infine di smentire quanto affermato nel monologo stesso. Non solo per la funzione, ma anche per la sua consistenza – circa trenta pagine a interrompere la narrazione, nonché l'intero capitolo conclusivo (cc. 120-125) – si può affermare che è il diario a costituire il fulcro del *Guazzabuglio*, non il giallo in sé.

Serafino si ricava uno spazio di dialogo con il medico, come Zeno con il dottor. S, contravvenendo sin dall'inizio alla sua prescrizione (cc. 1-1bis):

Non è che mi rifiuti, tutt'altro. Però, ~~herr doktor~~ ^{Signor Specialista}, fammi fare a modo mio. E cioè niente che somigli a quanto ho scritto finora, niente il romanzo violino o piffero, il romanzo favola di Tusitala, specchio portato a spasso per il corso, specchio d'Alice, speculum in aenigmatè; niente il romanzo pipata d'oppio, menzogna bella, annunciazione dell'Angelo,

foglia lieve di Sibilla, confessione ~~di~~ ^{di} riguardo Re Mida... No, ma un'opera teorema sotto spoglie di giocattolo; una macchina che faccia velo fra me e quella tentazione mia e vocazione antica che sai; e mi svogli l'animo dall'arcinero, dall'arcizero, dall'arciniente; e mi dissuada l'abitudine di tagliarmi i polsi, debolmente, ogni quattro mesi. Un'opera, insomma, che mi sia vece di vita. L'arte arto, che ne dici? Un arto artificiale, s'intende, e non solo per rendere più sguaiato il calembour; ma perchè [sic] questo a me veramente serve: un surrogato di sonno quando non posso addormentarmi, la sera. Tu lo sai, basta un niente per non farmi dormire, la sera. Mentre così, se mi abituo a contare, invece che pecore, personaggi; se ad ogni regola e metrica e retorica, che faccia da vigile urbano e diriga il traffico, riesco a consegnarmi in ~~forma~~ ^{veste} di schiavo ~~felice~~ ^{contento}, chissà che... Comincio allora? Comincio.

Serafino non si propone di scrivere un memoriale che scavi nel suo inconscio, tantomeno un romanzo di fantasia; tutt'altro: egli vuole produrre un'opera che rappresenti le sue contraddizioni interiori, di nevrotico e al contempo di «archiatra» incontestabile dei suoi personaggi fittizi. La sua è una narrazione atta a simulare una vitalità (l'«arte arto») che egli, essendo impossibilitato all'azione, non ha affatto. Qui l'*intentio auctoris* è diversa rispetto al «Diario alla Rocca», in cui, come abbiamo visto, il ruolo del narratore era sì di guidare i personaggi (pupi) come un burattinaio, ma il genere dell'opera (*Diceria dell'untore*) era un «melodramma» (l'esperienza drammatica della tubercolosi) a «sfondo giallo» (il passato di Marta). Il fine dei due diari è diverso, come diverso è il genere del racconto scritto dai due narratori-protagonisti: nel primo caso, il diario di Serafino funge da ironica manipolazione dei contenuti e dei destinatari, medico e lettore, del *Guazzabuglio*; nel secondo, il «Diario alla Rocca» è un «diario di genesi», o «dichiarazione d'intenti» del narratore-protagonista di *Diceria dell'untore*, che non presuppone un destinatario delle sue memorie, ma scrive per se stesso. La differenza tra le finalità dei due diari è importante per capire le trasformazioni avvenute tra un testo e l'altro: Bufalino, infatti, riprende il «Diario alla Rocca» e lo amplia cambiando la sua destinazione nell'economia narrativa dell'opera. Una volta che il «Diario alla Rocca» si trasforma nel diario di Serafino la sua funzione resterà invariata nonostante il travaso delle sequenze narrativa nei «capitoli bis» di *Argo il cieco* e, anni dopo, nel diario di *Tommaso e il fotografo cieco*. Il cambiamento che si verifica nel passaggio dal «Diario alla Rocca» di *Diceria* al diario di Serafino nel *Guazzabuglio* è, dunque, irreversibile, i rapporti genetici che questo racconto-cornice instaurerà con gli avantesti delle opere bufaliniane sono l'esito di questa riscrittura, ampliamento e mutamento dell'originario disegno del «Diario alla Rocca».

Il confronto tra i due “diari” rende più chiaro il rapporto genetico che li lega, e i cambiamenti intervenuti nel passaggio dall’uno all’altro romanzo, da *Diceria dell’untore* al *Guazzabuglio*:

Tabella 1

Diario alla Rocca cc. 142-143r

Qui dove alloggio, all’ottavo piano, tenta di somigliare a un trabocchetto per suicidi, ma riesce a essere appena una matrimoniale con bagno. Quanti spaghi, però, quante finestre. E mosche. No, queste no, è mancia mia. In verità non è la stagione né le stelle Michelin lo sopporterebbero in una stanza da cinquanta marchi.

In compenso lampadari e tappeti, la clinica a dieci minuti di tassi, **la poliglossia e avvenenza** delle cameriere, **le risme di carta** intestata che m’hanno fatto trovare sul tavolo e che adopero, oh se le adopero! **Che sia questa l’India presunta** verso cui pensavo di sciogliere le vele ragazzo, quando dormivo nei granai tutto il giorno e perdevo le notti dietro la luna?

Qui la luna non c’è, la cerco senza riuscirci attraverso i vetri, scalzo sul parquet che è caldo, quasi, mentre tutte le spine della veglia a venire, inespugnabile, mi pungono già sulle palpebre. **Ipotalamo, ipotalamo insonne** senza pace.

Ma bastano poche pastiglie di...(copiamo) **diidronitrofenilbenzodiazepin, sillabe di preghiera, nome segreto di Dio. Basterebbero poche** pastiglie bianche, **non senza prima un biglietto di scuse per il** bureaudirektor, è così gentile. **E invece**, come

Il guazzabuglio L cc. 20-21r

Herr doktor, va bene così? In tutti i casi comincio a star meglio, nè più mi striscia sotto gli occhi, appena li socchiudo, quello stormo di cavallette notturne. In quanto agli ^{scherzi e} sciali di scrittura che mi rimproveri... beh, che pretendi, sono un iperteso, sono pieno di zucchero. E tutto qui congiura, per tua intenzione, a buttarmi fra le braccia dell’esaltato cantabile.

Persino **la corriva poliglossia e avvenenza della tua assistente; e le risme di carta** così golose, e il grande mazzo di rose che mi porta^{no} ogni mattina col carrello delle medicine. **Oh che sia qui, fra alpe e lago, l’India presunta** a cui pensavo di sciogliere le vele ragazzo, quando sonnacchiavo nei granai tutto il giorno e perdevo le notti dietro la luna? **Qui la luna non** giunge, la mia luna infantile, ionica e campesina; né mi serve **cercarla attraverso i vetri, scalzo sul parquet di tiepide assi, mentre tutte le ortiche della veglia a venire mi pungono già sulle palpebre. Ipotalamo, ipotalamo senza pace.** E con quante mila attimi di fantastico vissuto mi assedi, come patisco l’ingombro enorme del passato degli altri, delle loro nascite, copule e morti. Penso a una sentinella antica, seduta alle povere braci del suo bivacco, con gli occhi e orecchi d’essa aspetto il macedone o trace che mi ucciderà; poi, subito, e duemila anni dopo, sporgo sulla Landstrasse da un davanzale austr^oungariche malinconie, mi chiamo Ludwig, Hans, mi riparo dal freddo in uno stube del lungofiume, mi commuovo quando gli ottoni della marescialla intonano una certa frase che so^{amo}. Sono i miei carnevali di mezzanotte, il mio cinema di Babele.

Ma basterebbero pochi grammi di...(copiamo) **diidronitrofenilbenzodiazepin, sillabe di preghiera, nomi segreti di Dio; basterebbero poche** capsule tonde, **non senza prima un biglietto di scuse per te, sei stato così gentile. E invece** da qualche giorno,

Tabella 1

sempre, me ne starò a spiare i concerti della notte, tarli, passi nel corridoio, voci di vento tra i fili del bus, bisbigli, inspiegabili nei giornali che a pallottole ho sparso sul pavimento e che un moto interno – cos'è, un assestamento di faglie o, al contrario, il bisogno di uno squilibrio? – fa scricchiolare nel buio.

Accendo, spengo. Ma frattanto **non smetto un attimo, con parole grasse o magre, di raccontarmi. Amanuense a vita, Narciso salvato dalle acque. Perfino stamani, nell'anticamera dei raggi, in attesa che mi chiamassero. Appoggiandomi** ^{il foglio} **sulla costola di una cartella; cercando con le narici l'odore di una volta, di emulsione e cripta, dietro la tenda nera; deluso, quando, al posto di Vasquez, un'altra testa, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce, aiutandosi con l'esperanto dei gesti, m'ha detto: "Si spogli".**

meravigliosamente non ci penso più, oppure una volta appena, quando fa scuro. To sleep; perchance to dream... E una volta erano veglie che non finivano mai, mentre ora mi giovano, così folte di visite e visi, pronta sempre la mano a ghermirli per incatenarli al cuscino.

Accendo, spengo, riaccendo. E **non smetto un attimo, frattanto, con colori grassi e magri, di raccontarmi. Amanuense a vita, che felicità. Anche stamani, nell'anticamera dei raggi, nel breve intervallo d'inerzia, in attesa che mi chiamassero: appoggiando il foglio sulla costola dura di una cartella; cercando con le narici l'odore di una volta, di emulsione e cripta, dietro la tenda scura; deluso un po', quando al posto della tua, un'altra testa, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce nella sua lingua m'ha detto: "Si spogli".**

Nella riscrittura del «Diario alla Rocca» si registra l'aggiunta di una sequenza di testo allo scopo di enfatizzare lo stato di prostrazione mentale del protagonista Serafino. La prima importante differenza, tuttavia, riguarda la funzione di cui si è appena parlato: nel «Diario alla Rocca» il memoriale non ha un destinatario se non il protagonista; Serafino, invece, si rivolge direttamente al medico. Il protagonista del «Diario» alloggia in un albergo, a pochi passi dalla clinica, mentre Serafino è ricoverato in un ospedale psichiatrico. La sequenza prelevata dalla pagina del «Diario alla Rocca», datata 18 ottobre, la terza giornata delle nove che lo compongono, viene inserita nel corpo del secondo "dialogo" di Serafino con il dottore.

Lo spazio del diario nel *Guazzabuglio* è sì graficamente staccato dal racconto giallo da uno spazio bianco e dal segno grafico della parentesi tonda a inizio e fine monologo, eppure la diègesi risulta lo stesso frammentata. Questo espediente è volto a simulare la "confusione" mentale di Serafino, a confondere l'interpretazione del lettore immettendo delle sequenze stranianti nel contesto del giallo. Nel secondo capitolo, quando Serafino si reca all'appuntamento con Minchia, Bufalino inserisce un altro passo del «Diario alla Rocca» (17 ottobre, secondo giorno). Questa volta, però, esso diventa una sorta di monologo-flusso di coscienza di Serafino, un filtro mentale che si interpone alla realtà dei fatti:

Tabella 2

Diario alla Rocca c. 141r

Un letto con un piumino troppo grande; un comodino senza nemmeno una Bibbia; una città straniera precocemente d'inverno, in regola con la sua tessera: cielo a brandelli; asfalto che fischia e brilla sotto le scarpe; ombrelli, loden, visi bianchi, malincuore. Era necessario venire fin quassù per ricominciare a scrivere, a gemere, a dirsi di no? E perché quest'ardesia che è la memoria, e su cui gli anni lavorano con muffe e lebbre, lasciandoci mille notti incatenati con un fantasma, murati con lui putrefatto; perché questo palinsesto, quest'intonaco labile, può fare così male u'n una sera di Baviera, coi gomiti sul davanzale, trenta metri più in alto del marciapiedi? Lo so, lo so bene: **ciascuno di noi arde e si consuma, fiammifero fra due bui; ma innumerevoli altre cassazioni ci insidiano all'interno di quell'unico ardere.** E, in forza di esse, ombre su ombre precipitano per una cruna oscura, delle quali vanamente **ci facciamo pescatori e sentinelle. S'inceppa. Ci si stupisce che gli altri invecchino insieme a noi.** Sì, ma a che servirebbe essersi accompagnati a loro per mano lungo i calendari della vita, se al posto di ogni sembianza non debba che interrogare sempre lo stesso grumo di fumo questo testardo, querulo, pleonastico me? E insomma, cos'è meglio, **la presenza o l'assenza, ricordare o dimenticare? Da un così futile dubbio io non so spremere risposte, ma solo strazio.** E mi viene da pensare, **devo averlo letto in un libro, che, se fossi Dio, avrei pietà del cuore degli uomini.**

Il guazzabuglio L c. 8r

Ma quando penso al tempo, e a me in esso, non c'è rimedio, mi prende un giro di testa, un'intermittenza di quelle mie, e devo appoggiarmi al muro per non cascare. Oh sì, **ciascuno di noi sulla terra, lo so bene, mentre arde si consuma, fiammifero fra due bui. E innumerevoli cassazioni c'insidiano in seno a quell'unico ardere; e innumerevoli ombre senza posa perdiamo, come chi si dissangua: delle quali stoltamente ci facciamo sentinelle e pescatori.** Senza stancarci mai di tirar su dal pozzo secchi su secchi di cenere nera. Intanto **s'inceppa, è la legge. Ci si stupisce che gli altri invecchino insieme a noi.** Gli altri e le cose tutte. Bene: ma non sarebbe meglio se su quest'ardesia che è la memoria, e su cui il calendario lavora piano con muffe e lebbre, lasciandoci per diecimila notti incatenati a un fantasma, legati con lui putrefatto; non sarebbe più giusto se **su questo palinsesto, su questo intonaco troppo scritto, una mano di calce cancellasse in una volta sola sembianze corrotte e sinopie felici?** Insomma, non converrebbe più all'uomo **l'assenza** che la **presenza**, scordarsi **che ricordare? Da un così futile dubbio io non so spremere risposte, ma miele e strazio insieme.** E mi viene da pensare (devo averlo letto in un libro, come più o meno tutto quello che penso) **che, se fossi Dio, avrei pietà del cuore degli uomini.**

Serafino non si rivolge al medico, bensì riporta nel racconto giallo una sua riflessione riguardo allo scorrere del tempo. Alla parentetica in chiusura del passo, Bufalino aggiunge un elemento significativo per l'interpretazione del testo – «mi viene da pensare (devo averlo letto in un libro, come più o meno tutto quello che penso)» —, in quanto è un esplicito richiamo alla composizione “a tessuto citatorio” del romanzo, quindi un'avvertenza al lettore-medico sulla mendacità dei fatti raccontati.

La riscrittura comporta, talvolta, anche l'inversione dell'ordine delle sequenze narrative del diario. Un esempio è costituito dai monologhi di Serafino posti in chiusura del quinto e del sesto capitolo (c. 41 e c. 33), che riprendono due passi tratti da due pagine del «Diario»,

quella del 22 ottobre, ottavo giorno, e quella del 20 ottobre, sesto giorno, combinandoli tra loro:

Tabella 3

Diario alla Rocca cc. 145-146r

Non **vergognarti degli aggettivi**. È il solo modo che ti resta per **contrastare l'ossificazione del mondo, gli aggettivi senza qualità, i gesti senza passione**.

Non pensare a chi ti leggerà. Ti **priveresti** dei tuoi **errori** più belli.

Ama i tuoi eccessi più teneramente che puoi.

Non cantare l'inferno degli altri che conosci male. Ricordati che tutte le persone che inventi sei tu.

Non lasciarti tentare dall'ascetismo. Fra due scritture scegli sempre la meno secca e sfebbrata.

Tache de beauté o verruca che cresce, tu scriptor, tu scriba. **In ogni caso, un neo**.

Moltiplica le toppe, ma nascondi le chiavi.

Diffida del colore locale, usalo con parsimonia. La Rocca sia un castello in aria, la tua isola un fondale dipinto. E comunque liberala dall'ancora folclorica, falla navigare in Europa.

Diffida della **storia**, usala con parsimonia.

Solo **un film di ferocie e feste** e tristezze **temporali sfilati per incidente dietro le spalle** dei personaggi, scandito dagli ipocriti **anapesti del cuore**.

Sei un iperteso, sei pieno di zucchero. La tua prosa sia come te.

Ricordati le pompe funebri: le qualdrappe dei cavalli, i pennacchi, le sculture del mogano, gli arazzi, i fastigi del banchetto, il soprano degli ululi delle donne, la banda. Ricordati che nel Sud le donne preparano insieme e ripongono nella stessa cassa il corredo della primogenita e gli arredi per la propria morte.

Nel ghetto dove hanno ormai rinchiuso le parole nobili e le storie da piangere, aggirati in bautta ma senza ironia. **Adoperando l'effetto che i pittori dei carretti chiamano spolvero**.

Non cercare lettori ma complici. Ripetiti che anzi che l'unico tuo possibile lettore sei tu.

Il guazzabuglio L c. 41 e c. 33r

E come potrei d'ora innanzi **vergognarmi degli** ossimori, **degli aggettivi**, se con essi vittoriosamente **contrasto l'ossificazione del mondo, gli oggetti senza qualità. i gesti senza passione?**

I tuoi consigli, doktor: il guazzabuglio SANANTONIO-ULTIMO NASTRO DI KRAPP, ne ho preso debita nota. E tuttavia, quantum sufficit e quando mi pare, concedimi di disobbedirti, di abbandonarmi alle mie briglie sciolte. Mi **priveresti** altrimenti degli **errori** miei più felici.

Tu sai, io so che un libro, sia **tache de beauté o verruca che cresce, è in ogni caso un neo**. E allora di che guardie civiche dovrei aver paura, di quali ascetismi e misure? **Non toccandomi cantare l'inferno degli altri che conosco** poco, ma solo il mio, miserello, davanti a uno specchio di gabinetto, che importa se tra due evenienze scelgo sempre la meno secca e sfebbrata, se lascio che al posto **della Storia un film di ferocie e feste e balordaggini temporali sfilati per incidente dietro le mie spalle**, sonorizzato dai frettolosi **anapesti del cuore?** Non c'è medicina, quasi, senza effetti collaterali. E non è nemmeno poi troppo tossico **moltiplicare, come faccio, le toppe e nascondere le chiavi: solo divertente. Eccole dunque qui, eccole qui tutte, le pezze nel mio patchwork di parole**. Cucite con filo grosso, rosso. **Adoperando l'effetto che i pittori di carretto chiamano spolvero**. Allogando sotto i panni di quel solo io che parla il martire, l'attore, il referente.

L'operazione di decostruzione del «Diario alla Rocca» e di parziale ricomposizione delle sue sequenze narrative nel corpo del *Guazzabuglio* evidenzia la modalità compositiva “a mosaico” tipica del *modus operandi* di Bufalino: da questo esempio di rimaneggiamento del

testo si evince chiaramente come ciascun brano conservi la sua autonomia rispetto al nuovo contesto in cui è inserito. Questa modalità scrittoria consentiva a Bufalino di spostare le tessere e ricomporle secondo le necessità narrative (e strutturali) della nuova opera. Nel passo successivo del monologo di Serafino (capitolo ottavo, cc. 48 e 49), assistiamo alla stessa migrazione, inversione e combinazione di sequenze narrative estratte rispettivamente dalla pagina datata 19 ottobre, quinto giorno, e da quella del 20 ottobre, sesto giorno (cc. 143 e 144), oltre a una sequenza prelevata dal giorno 18, il terzo, già riportata nella tabella 1 (c. 142): nel caso precedente (cc. 20-21, tabella 1) Bufalino trae ispirazione dal terzo giorno del «Diario alla Rocca» ma riscrive la sequenza per il *Guazzabuglio*. In quest'ultimo caso, invece, preleva i brani delle giornate quinta e sesta e li mescola nel nuovo tessuto narrativo:

Tabella 4

Diario alla Rocca c. 142r

E invece, **come sempre**, me ne starò a spiare **i concerti della notte, tarli, passi nel corridoio**, voci di vento tra i fili del bus, bisbigli, inspiegabili nei **giornali** che a **pallottole ho sparso sul pavimento e che un moto interno** – cos'è, **un assestamento di faglie o, al contrario, il bisogno di uno squilibrio?** – fa scricchiolare nel buio.

Diario alla Rocca c. 143r

Se almeno fra Cosmo e Caos sapessi scegliere. **Certe mattine, alzandomi dal letto, il disegno di una simmetria mi possiede, mi ci subordino intero, quasi fossi un anello nel tronco di un elce o in una ligia catena una molecola. Non dubito in quei momenti che, anche a sparpagiarle e a sposarle a caso fra loro, delle membra di un dizionario una mano caverrebbe un poema regolare, il vento almeno una sentenza cumana. Perché dunque ieri, in ascensore, quel moto di contentezza quando la fitta all'ipocondrio destro mi disse che nel gregge delle mie cellule qualcuna disobbedisce? Perché questa ventata di rabbia ogni volta che attorno a me un ingranaggio qualunque funziona? La fedeltà della vite alla madre vite, la regola del tre semplice, la puntualità delle comete, nulla mi dispiace di più. Penso allora a quel punto dell'oceano che fa impazzire le**

Il guazzabuglio L c. 48r

Aspetterò l'alba **come sempre**, origliando **i concerti del buio, tarli, passi d'ombre nel corridoio**, bla bla di vento nell'imbuto del camino... e quelle voci di lamento **nelle pallottole di giornale** che ho buttato a terra via via, prima di spegnere la luce, e **che per un moto di dentro** (non saprò mai se **assestamento di faglie o volontà di squilibrio**) tornano di quando in quando e inesplicabilmente a **scricchiolare nella notte**.

Il guazzabuglio L cc. 48-49r

Ma io? **Certe mattine, alzandomi, il disegno di una simmetria mi possiede, mi ci subordino intero, quasi fossi l'ultimo anello di crescita nel tronco d'un grande albero o in una ligia catena una molecola. Non dubito in quei momenti che, anche a sparpagiarle e a sposarle a casaccio fra loro, dalle sillabe di un dizionario una mano d'Adamo saprebbe comporre un'Iliade, il vento almeno una sentenza cumana. Perché dunque ieri, in filobus, quel sentimento di oscura letizia quando il pungiglione dell'ipocondrio destro mi disse che nel gregge delle mie fibre qualcuna disobbediva? E perché questo disappunto e quasi rancore ogni volta che attorno a me un ingranaggio qualunque funziona? La fedeltà della vita alle madre vite. La regola del tre semplice, la puntualità delle comete, nulla mi disturba di più. Penso allora a quel punto dell'oceano che fa impazzire le bussole, e**

Tabella 4

<p>bussole, e mi chiedo se l'acrostico dell'universo, valga meglio una cecità che una veggenza a scoprirlo.</p>	<p>mi chiedo se l'acrostico che mi riguarda, valga più una cecità che una veggenza a scoprirlo.</p>
--	--

Nell'ultimo capitolo Serafino dichiara la sua resa al medico; non solo la salute psichica si rivela per lui irraggiungibile, ma anche la conclusione del suo giallo è impossibile poiché i personaggi da lui creati lo fagocitano, si liberano dal tessuto narrativo e "assediano" il mondo reale (c.102r):

Ahi ahi, sento che scricchiola, l'impalcatura. Nè, anche se li ho taciuti, sono mancati i presagi. Già non era nel conto che Ines dovesse piacermi, me ne son fatto invadere per strada, scrivendo. Finché da scellerata che figurava in copione, m'è venuto naturale promuoverla colomba e vindice o non so ancora che altro. Ma dietro di lei le altre persone tutte, una dopo l'altra, mi sono venute ammutinando contro, traviano da come le avevo pensate, suppurano sotto la penna, per battaglioni affiancati s'avanzano allo scoperto e più s'avvicinano, più paiono volermi male. Altrettanto i fatti. Che proliferano al peggio, sono carni crescenti, ormai, ingovernabili. Io non volevo questo, herr doktor. Lettore, io non volevo che scrivere una fiaba gialla, un metagiallo grottesco, libresco, ironico, greve, lieve, un budino di citazioni cervelotiche, esplosivo sì, ma non più di un petardo o d'un palloncino.

Questo concetto dell'"invasione" dei personaggi nella dimensione del narratore-protagonista, come vedremo, sarà ripreso nell'*Uomo invaso*, la raccolta di racconti pubblicata nel 1986, in cui Bufalino decontestualizzava la dimensione storica di alcuni personaggi appartenenti alla tradizione letteraria, epica, popolare (Don Chisciotte, Orfeo ed Euridice, Giufà).

Alcune sequenze delle prime pagine del «Diario alla Rocca» vengono riprese, infine, per il lungo capitolo conclusivo del *Guazzabuglio* e disposte all'interno di un tessuto narrativo più ampio e coeso. Si tratta di poche frasi prelevate dall'*incipit* del «Diario» del 15 ottobre, e da quella del 16 ottobre, e inserite nella materia narrata del diciannovesimo capitolo, quello conclusivo.

Tabella 5

Diario alla Rocca c. 139r

L'idea, la prima idea, sarebbe di far crescere sui versi di allora, non importa se impronti o bambini, una storia di oltraggio e grazia, una specie di Vita Nova, tante razos quante rime. **Di mescolare, secondo le forze del mio polso e la mia stupidità**, melodramma, teofobia e mistero giallo. **Prendendo a modello l'oprante del teatro dei pupi**. Cercando un do infinito e scarlatto di tromba, **una sola nota, alta, sfogata**. Avendo il coraggio di tenerla, per tutto il libro. Tutto ciò in un luogo inverosimile e vero, in un tempo storicamente succulento, ma non più reale di un sogno, con colpevoli intercambiabili, ciascuno dei quali sia tanto sfacciato quanto sfuggente: come i corpi nudi al "Lido,, nelle intermittenze dei proiettori. Una scrittura con falsetti e manieristiche rugiate, ma non senza abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigli, ahimè, alla mia stessa condizione di ora [...]

Diario alla Rocca c. 140r

Eccomi: sicofante e baro, bibliotecario a guardia di un'incenerita Alessandria. Supino qui, stanotte, a cinquant'anni, ragionevole età per morire, non altrettanto per scrivere un libro, in un letto a due piazze dello Stachus Hotel, dove aspetto l'alba sommando, come ~~debloni~~ ^{monete} d'avarò, parole, con una cicca di matita, sul rovescio bianco di una pianta di città. Parole, e dovrei dire paralipomeni del niente, bave e feci della memoria; cartocci imbucati di soppiatto nella bussola delle denunce; ambascerie che portano pena e che domani i Dieci sfoglieranno con dita tinte di tabacco e d'inchiostro.

Diario alla Rocca c. 140r

E tuttavia il ~~fa~~ la era un altro che avrei voluto in regalo dal tempo. Di Gloria o Miserere solenne, con fondi oro d'icona tra le acque d'uno specchio. O quantomeno una lagna di ~~earnose~~ pingue trombone, St. James Infirmary, come lo suona Teagarden. **Invece no**, per l'ennesima volta mi ritrovo, come un soldato di Omero, a combattere contro una nuvola, e la posta è il possesso di un cadavere.

Il guazzabuglio L cc. 120-121r

L'idea, la prima idea, fu di scaricare su me controfigura e cascatore i debiti di me narrante e liberarmene giocando. Attraverso una storia che fosse insieme balocco e medicina, e mescolasse, secondo le forze del mio polso e la mia stupidità, amor di morte, cicaleccio e opera buffa. **Prendendo a modello l'oprante del teatro dei pupi**. Cercando un do moresco e pingue di trombone, **una sola nota, alta, sfogata**. Avendo il coraggio di tenerla per tutto il tempo. Tutto ciò in un luogo inverosimile e vero, in un'età storicamente succulenta, ma non più reale di un sogno. Con colpevoli intercambiabili, ciascuno dei quali sia tanto sfacciato quanto sfuggente: come i corpi nudi al Lidò, nelle intermittenze dei riflettori. Una scrittura con falsetti e maniere e rugiate e goliardezze, ma non senza abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigliasse alla mia stessa condizione di ora

Il guazzabuglio L c. 121r

di me sicofante e baro, di me bibliotecario impazzito a guardia di una incenerita Alessandria. Supino qui, stanotte, a cinquant'anni, ragionevole età per morire, non altrettanto per scrivere un libro, in una singola del 'Robert Walser', dove aspetto l'alba sommando, come monete d'avarò, parole, con una penna esausta, sul rovescio immacolato d'una pianta di città. Parole, e dovrei dire paralipomeni del niente, bave e merde della memoria, ambascerie che portano pena e che domani l'inquisitore ascolterà con orecchie colme di purulenza e cera.

Il guazzabuglio L c. 124r

E tuttavia il la era un altro che avrei voluto in regalo dagli anni: di Miserere magro, con fondi oro d'icona tra le acque d'uno specchio. Nè importava molto se dovesse nascerne una Missa in angustis per il Delfino morente; o un blues di poveruomo buttato fuori dai bar. Invece no, non mi toccarono duomi, né piazze, né compagni né donne; ma solo, per le mie iliadi da un soldo, questa celletta tre metri per tre, dove ogni mattina mi

E bastasse. **Ma perfino la paura più vera, più nera, mi prolifica nel ventre in tenie di vocalizzi, mi si sfarina in ipotiposi, in infami trinità di aggettivi.**

Nel nome di Santa Rettorica, scialuppa in mare su cui addento ogni mezzogiorno, per sfamarmi, un frustolo delle mie viscere. Ahi ahi, mio solitario lettore... Ma tu l'avevi capito sin dal principio, abominevole sosia e caino, a cui sussurro da queste grinze di cartapecora. Dunque perché non confessartelo? Scrivere è solo per me una livida pròtesi del vivere, di questo moncherino di vita. E ogni tropo ripete un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto di un gabinetto.

Menzogna, gogna, vergogna. Eppure il y avait quelque chose là dedans.

son seduto, recidivo e storpio guerriero, a combattere contro una nuvola, e la posta fu il possesso di un cadavere. Ancora: **ma perfino le paure più vere, più nere, mi proliferano nel ventre in anguille di vocalizzi, in infami trinità di aggettivi.** Nel nome di Santa Rettorica, scialuppa in mare su cui addento all'ora di pranzo, per sfamarmi, un frustolo delle mie viscere... **Ahi ahi, mio costoso archiatra, mio solitario uditore... Ma tu l'avevi capito sin dal principio, abominevole sosia e caino, a cui sussurro da queste grinze di cartapecora. Dunque perché non confessartelo? Scrivere è solo**

per me solo una livida pròtesi del vivere, di questo moncherino di vita. E ogni tropo ripeteva un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto di un gabinetto. Menzogna, gogna, vergogna. Eppure il y avait quelque chose là dedans.

Il monologo di Serafino occupa un numero di pagine maggiore nel romanzo di quelle che abbiamo riportato qui e che hanno un rapporto di dipendenza genetica col «Diario alla Rocca»; come vedremo, nel caso di *Argo il cieco* e di *Tommaso e il fotografo* le porzioni di testo riutilizzate e rifuse nei due romanzi sono molto più estese, e il rapporto genetico con il *Guazzabuglio* è molto più stretto: il primo intrattiene rapporti di contiguità con il monologo, il secondo con il giallo.

Gli unici passaggi dell'inedito che, invece, non verranno ricollocati in altre opere sono quelle in cui il paziente Serafino accusa il medico di avere una relazione extraconiugale con Gretchen, l'infermiera del «Robert Walser», e quelle in cui gli attribuisce la responsabilità dell'esito fallimentare della cura. A queste accuse fa riferimento e tenta di difendersi il dottor Bernasconi nella sua relazione intitolata, nella sua versione definitiva, *Dossier Lo Cicero*.

VI.5 *Guazzabuglio, Dossier Lo Cicero e altri "invasi"*

Il racconto *Dossier Lo Cicero*, come abbiamo anticipato, è apparso nel 1984 con il titolo *Relazione del dottor Fritz Bernasconi* sulla rivista letteraria «Acquario» accompagnato dalla precisazione, verosimilmente redatta da Bufalino, «Si pubblica qui il primo capitolo del romanzo ancora incompiuto di Gesualdo Bufalino, *Il Guazzabuglio*». L'anno successivo, il

6 gennaio 1985, lo stesso capitolo appare sulla «Sicilia» in un articolo intitolato «*Nel guazzabuglio di Bufalino*», con un sottotitolo più articolato del precedente, riconducibile anche stavolta d'autore: «Il primo e finora unico capitolo di un romanzo incompiuto di Gesualdo Bufalino, *Il guazzabuglio*. Nessuno e nemmeno l'autore, sa se lo scrittore in un improvviso ritorno d'ispirazione darà un seguito a queste pagine»; la terza pubblicazione, invece, è nella raccolta *L'uomo invaso* nel 1986 con il titolo definitivo di *Dossier Lo Cicero*, il sottotitolo di «Frammento» e un altro titolo, *Relazione del dottor Fritz Bernasconi*. La scelta di pubblicarlo con il titolo definitivo di *Dossier Lo Cicero* e con il sottotitolo di «Frammento» nella raccolta di racconti, senza specificarne il legame con il *Guazzabuglio*, a ben vedere, sembra manifestare la volontà dello scrittore di rendere il racconto definitivamente autonomo rispetto all'inedito.

La pubblicazione nel 1984 e nel 1985 del racconto, presentato da Bufalino come primo capitolo del *Guazzabuglio*, ha indotto la critica⁶² a considerare il *Dossier Lo Cicero* come un capitolo prelevato dall'inedito e pubblicato separatamente dall'autore; tuttavia, nelle stesure del *Guazzabuglio C e L* questo racconto-cornice non figura. Francesca Caputo, invece, esaminando le carte appartenenti al racconto e conservate al Centro di Pavia, non avanza ipotesi circa la datazione del racconto e i suoi rapporti con il *Guazzabuglio*⁶³. Prima di precisare i rapporti genetici che legano il *Dossier Lo Cicero* e il *Guazzabuglio*, e di avanzare un'ipotesi sulla datazione del racconto, è importante soffermarsi sulla sua trama in modo da chiarire la materia e i nessi intertestuali esistenti tra le due opere⁶⁴.

Nel *Dossier Lo Cicero* la parola è data al personaggio del medico il quale legge, a un congresso di medicina, le memorie del proprio paziente Serafino Lo Cicero. La relazione del medico, il dottor Bernasconi, pertanto, svolge la funzione di racconto-cornice che introduce

⁶² Mi riferisco al già menzionato lavoro di G. Traina, *L'uomo invaso (ed altre considerazioni)*, cit., p. 118; e di N. Zago, *Gesualdo Bufalino e altri scrittori iblei*, cit., pp. 399-406 e Id., *I sortilegi della parola*, p. 105 e p. 139 nota 13.

⁶³ Caputo si sofferma soprattutto sulla descrizione dei materiali autografi conservati: «I ff. 114-116: costituiscono la stesura di *Dossier Lo Cicero*. Dei tre fogli, uno è dt, i rimanenti sono mss. Sul verso dei fogli vi sono le prime stesure di poesie di *L'amaro miele*. La versione attestataci da questi fogli è molto compressa rispetto a quella definitiva: una rapida introduzione del "caso", senza indugi sulla ricostruzione della biografia del paziente e sul suo comportamento durante la degenza in clinica, per prendere poi subito in rassegna il plico elaborato dal paziente». Cfr. F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere I*, p. 1371.

⁶⁴ L'argomento è stato in parte trattato in un mio saggio del 2010, cui mi permetto di rimandare, *Nel laboratorio di Bufalino*, «Critica letteraria», a. XXXVIII, n°149, 2010, pp. 777-800.

e anticipa lo sviluppo dell'inedito. Il dottore mette subito in guardia i colleghi sulla qualità della materia raccontata:

di fantasia [...] salvo che per poche frasi e parole, più raramente pagine di senso compiuto, che, [...] rompono di tanto in tanto il monologo, e son da intendere, credo, come frantumi di un romanzo o non so cosa, che sia stato castrato, se non cancellato quasi del tutto e con tanta cura da impedirne in qualunque modo la restaurazione; lasciandone sopravvivere apposta, per intrigare il lettore, quelle sparse e confuse minuzie⁶⁵.

L'espedito narrativo qui adottato sembra ricalcare la celebre prefazione della *Coscienza di Zeno*, affidata da Svevo al Dottor S. affinché introduca le memorie del suo paziente: il dottor Bernasconi presenta il caso clinico di Serafino Lo Cicero a un pubblico di medici consegnando loro, in allegato al dossier, il manoscritto del paziente, un plico di 117 fogli composto durante il periodo in cui egli lo ebbe in cura nella clinica «Robert Walser», a partire dal 7 settembre 1956. Rendere pubblico il racconto del protagonista nasce da un desiderio di vendetta, come per il Dottor S.: «Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi si intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica [...] Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia»⁶⁶. Dallo stesso sentimento è mosso il dottor Bernasconi:

Nell'esibire all'attenzione di questa assise di esperti e medici dell'anima le carte segrete del fu Serafino Lo Cicero, già mio paziente, non so tacere un'esitazione [...] perché di tanti sfoghi, soliloqui e sproloqui essendo io che vi parlo, mio malgrado e a mia insaputa, il destinatario e il bersaglio⁶⁷.

La reazione di entrambi i dottori è dovuta principalmente alla diffidenza manifestata dai rispettivi pazienti nei confronti della psicoanalisi e della cura: scrivere un'autobiografia il primo e un romanzo giallo il secondo. Serafino, fingendo di mettere in pratica il consiglio del medico, ma in realtà facendosi beffe di lui, gli consegnerà, infine, nient'altro che un racconto giallo costruito con frammenti di opere di autori noti, una sorta di antologia «d'un dizionario dei personaggi»⁶⁸ intessuta in una fitta serie di citazioni racchiuse in un'unica

⁶⁵ *Dossier Lo Cicero*, p. 543.

⁶⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi*, cit., p. 599 e 101.

⁶⁷ *Dossier Lo Cicero*, p. 543.

⁶⁸ Bufalino fa ovviamente riferimento alla propria antologia *Dizionario dei personaggi di romanzo* inserendo in questo modo l'elemento autoreferenziale rintracciabile in tutte le sue opere, ma anche al *Libro dei Libri* suo nucleo generatore.

trama: «Sogghignando mi oppose d'aver scelto i testi non pungolato dalle urgenze dell'inconscio, bensì secondo l'ordine alfabetico, da Amleto a Zeno»⁶⁹. Bernasconi però, non nasconde ai propri colleghi di non essere riuscito a scoprire la trappola escogitata a suo danno:

confesserò senza infingimenti che si fece beffe di me sin dal principio, gabellandomi per casi suoi d'infanzia e giovinezza esperienze di eroi tragici e romanzeschi, di cui io, in parte per averne fatto lettura remota, in parte per disarmo fiducioso della mente, non sospettai la falsificata natura⁷⁰.

Come Zeno falsifica con astuzia i propri ricordi indirizzandoli volutamente verso una diagnosi di complesso edipico, Serafino s'informa circa i metodi di Bernasconi descritti nel «Corriere di psiconeurologia» simulando i propri malesseri allo scopo, ipotizzato dallo specialista, di frequentare la casa di cura per studiare i casi clinici dei degenti e farne così un romanzo. La vicinanza del personaggio bufaliniano a Zeno Cosini è portata espressamente in superficie dal profilo psicologico e comportamentale delineato dallo specialista: «Mi dava il dubbio talvolta che stesse meglio di me e recitasse quelle paure e prosopopee al solo scopo di figurare malato, e potersi accarezzare tale»⁷¹; Serafino, come Zeno, è un “malato immaginario”: «strascicava a giornate la gamba, benché mi occorre una volta di vedergli stentare la destra al posto dell'abituale sinistra e ne restai sconcertato»⁷². Il dottore, inoltre, non fa mistero dell'accusa mossagli da Serafino di avere una relazione segreta ed extraconiugale con l'infermiera Gretchen. Con questo espediente, Bufalino richiama nuovamente il movente del Dottor S, che pubblica «per vendetta» il manoscritto di Zeno.

Il legame narrativo tra il racconto e l'inedito è indubbio ed è altresì testimoniato dal confronto dei materiali genetici relativi al *Dossier* e all'inedito.

I materiali di elaborazione del racconto constano di:

- A. una carta dattiloscritta conservata nel dossier genetico del *Guazzabuglio* [GU All. 3.29]
- B. una carta dattiloscritta conservate a Pavia, [UI, c.118];
- C. due carte manoscritte conservate a Pavia [UI, cc. 119-120];

⁶⁹ *Dossier Lo Cicero*, p. 546.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 547.

⁷² *Ibidem*.

- D. quattro carte dattiloscritte alla Fondazione di Comiso, [MGB. I (5), UI (3) cc. 42-46] con l'annotazione autografa «Prime pagine di un romanzo interrotto»;
- E. una serie di appunti riferibili alla sua elaborazione [GU All. 3.29, appunti].

Bufalino precisa in un foglietto allegato al materiale di Pavia: «Minuta da Dossier Lo Cicero sul rovescio si trovano prime stesure di poesie (*Amare miele*)»⁷³. Lo scrittore, con la solita cura filologica che riservava alla «sue cose», si premura di descrivere le carte (B e C) poiché, probabilmente, temeva che gli autografi del *Dossier* venissero mescolati a quelli di *Amaro miele*, donati anch'essi all'Università di Pavia. Questa precisazione d'autore è importante perché egli stesso fa risalire il «rovescio» delle carte a una prima stesura di *Amaro miele*: le tre poesie presenti sul *verso* sono *Malincuore, il giorno del santo*; «*Intermittence*» *in via Rosolino Pilo*; *Il risorgimento* ed erano inizialmente parte di una stesura, come dimostra la numerazione d'autore (30) dattiloscritta sul margine sinistro. Queste stesse carte, con le stesse tre poesie sul *verso* e la medesima numerazione le ritroveremo nel materiale autografo di *Argo il cieco*. L'esame dei testimoni di *Amaro miele* conservati a Pavia confermano l'indicazione dell'autore, si tratta delle prime stesure delle poesie poi pubblicate nella raccolta del 1982⁷⁴, ed è probabile che fossero sulla scrivania di Bufalino durante la redazione o la revisione di *Diceria dell'untore* che, è bene ricordarlo, nelle sue prime stesure presentava una poesia in apertura a ciascun capitolo del romanzo. Questi fogli hanno una dimensione più grande rispetto a quella standard A4 (misurano 33 × 21,9 cm), una grammatura consistente e un colore giallo scuro, reso ancor più intenso dal tempo, e sono visibilmente più antiche rispetto alle carte degli altri racconti dell'*Uomo invaso* o al materiale redazionale del *Guazzabuglio* stesso.

Il contenuto delle due carte manoscritte (C) e di quella dattiloscritta (B) conservate a Pavia sembra essere un ampliamento di quella (dattiloscritta con correzioni e aggiunte autografe) contenuta nel materiale genetico del *Guazzabuglio* (A): C reca alcune sequenze narrative aggiuntive rispetto ad A, mentre B sembra essere il proseguo di A; le restanti quattro carte conservate a Comiso (D), invece, sono da considerarsi la redazione appena successiva, poiché contengono sia le sequenze aggiuntive manoscritte di C, sia la versione

⁷³ PV, CRTM, Fondo Bufalino, UI c. 117.

⁷⁴ Le poesie potrebbero essere parte del «fascicolo» consegnato da Bufalino ad Anceschi nel 1963. È probabile che lo scrittore ne avesse realizzato più copie con il ciclostile, come le caratteristiche esterne delle carte testimoniano.

corretta di A e il proseguo di B. La carta inserita nel materiale del *Guazzabuglio* (A) è probabilmente molto più antica rispetto al periodo di prima pubblicazione del racconto (1984) poiché in essa Bufalino corregge una frase che collega il racconto a *Diceria dell'untore*:

Ma lasciando da parte le maggiori e più perspicue note anamnestiche e diagnostiche, come l'ebbi a rilevare nel ~~fascicolo~~^{dossier} a lui intitolato, e che ciascuno di voi è ^{stato posto} in copia davanti, vengo allo scartafaccio rinvenuto, dopo la sua fuga e la successiva dolorosa scomparsa, in una ~~cassettina d'abete~~^{cartella} di similpelle sotto la branda della stanza che occupava, chez moi⁷⁵.

La variante introdotta nell'ultima frase, in una «cassettina d'abete > cartella di similpelle» lega la gestazione del *Dossier* al romanzo *Diceria dell'untore* nel cui *incipit*, il protagonista racconta di essere giunto al sanatorio con una valigia, «minuscola bara d'abete per i suoi vent'anni dai garretti recisi»⁷⁶. La variante manoscritta, pertanto, corregge quella che poteva essere la ripetizione di una metafora già presente nel romanzo d'esordio, ormai pubblicato.

Nel materiale redazionale del *Guazzabuglio* figura anche una carta sciolta⁷⁷ dello stesso tipo di quelle appena descritte, che precede quella che contiene l'*incipit* del *Dossier*⁷⁸, su cui Bufalino verga gli appunti per la redazione del secondo capitolo del *Guazzabuglio*: «Pasotti al cinema / si dice minacciato, seguito / cinefilo / mi consegna pacchetto»; in fondo alla carta, inoltre, lo scrittore elenca i nomi dei personaggi del romanzo e una loro breve descrizione. Le caratteristiche esterne della carta inducono a ipotizzare che il *Dossier* sia stato elaborato a questa altezza cronologica, quindi prima del 1977, anno in cui Bufalino conclude la redazione del dattiloscritto e porta a termine la revisione di *Diceria dell'untore*. Altri elementi sembrano confermare quest'ipotesi: su una carta di formato A4 Bufalino annota alcuni appunti per lo sviluppo della trama del giallo («Ipotesi (postfazione) - Il dovere che adempio pubblicando le carte del defunto ~~Agostino~~^{Serafino} Lo Cicero / Cercare modelli scrittura '800 / Ipotesi ~~Agostino~~^{Serafino} / bibliotecario impazzito / Dibattito su Dio / Con Iacca[rino] / oppure vedi Magro») ⁷⁹. L'*incipit* del racconto («Il dovere che adempio pubblicando le carte del defunto ~~Agostino~~^{Serafino} Lo Cicero») e il riferimento al Gran Magro,

⁷⁵ Comiso FB, MGB I (3), c. 3.30 GU All.

⁷⁶ *Diceria dell'untore*, p. 10.

⁷⁷ Comiso FB, MGB I (3), c. 3.29 GU All.

⁷⁸ È utile ricordare che l'ordine delle carte conservate nel materiale redazionale del *Guazzabuglio* è quello che diede loro lo stesso autore.

⁷⁹ Comiso FB, MGB I (3), c. 3.25 GU All.

l'altro personaggio-dottore, fanno supporre che *Diceria dell'untore* a questa altezza era stato già elaborato, o era in via di elaborazione, e il cambiamento del nome del protagonista Agostino in Serafino confermerebbe che il *Dossier* sia stato composto prima del romanzo *Guazzabuglio*, o in parallelo, poiché in esso il nome è quello definitivo di Serafino. Seguendo questa ipotesi, dunque, il *Dossier Lo Cicero* sarebbe stato composto prima del 1977: Bufalino lo avrebbe pubblicato come primo capitolo del *Guazzabuglio* perché aveva verosimilmente deciso di porlo come introduzione al romanzo e non in forma di postfazione, come aveva ipotizzato negli appunti. Sempre muovendoci nel campo delle ipotesi, è probabile che la decisione di dare alle stampe *Argo il cieco* anziché *Il guazzabuglio* fosse suggerita a Bufalino da Elvira Sellerio dopo la lettura del giallo⁸⁰; non si spiegherebbe altrimenti l'annuncio dell'uscita del romanzo fin dal 1981, poi di fatto non avvenuta.

Secondo questa ipotesi il *Dossier* non deriverebbe dal *Guazzabuglio* come sinora sostenuto dalla critica, ma sarebbe antecedente: la sua redazione precede quella del giallo e può farsi risalire, in mancanza di altri elementi di datazione, tra il 1971 e il 1977, ovvero tra la fine della composizione di *Diceria*, come la variante inserita a correggere il passo comune ai due testi suggerisce, e la redazione del *Guazzabuglio* nella cui stesura, infatti, il *Dossier* non figura. In quegli stessi anni, come vedremo, Bufalino abbozza anche *Argo il cieco* i cui primi capitoli sono scritti su carte che hanno le stesse caratteristiche di quelle sin qui descritte. I legami narrativi del racconto con l'inedito, i richiami presenti nell'uno e nell'altro testo hanno, dunque, un riscontro anche negli autografi. Il *Dossier* avrebbe costituito una ulteriore cornice al *Guazzabuglio* e avrebbe «moltiplicato» ulteriormente la sua struttura, che sarebbe stata costituita da tre livelli narrativi: la cornice-prefazione del medico, il dialogo di Serafino, il giallo.

L'analisi testuale del racconto e del romanzo consente, dunque, di approfondire ulteriormente la materia dell'inedito: il medico pubblica, come abbiamo visto, le memorie «pazzotiche» di Serafino per difendere sia il suo metodo scientifico che per ribadire la sua condotta irreprensibile nei confronti dell'infermiera Gretchen:

⁸⁰ Che Sellerio fosse a conoscenza dell'esistenza del libro si evince dalla minuta della lettera che accompagnava la stesura di *Diceria dell'untore* (riportata all'inizio di questo capitolo), in cui alludeva alla conversazione avuta sui due romanzi, *Diceria* e *Guazzabuglio* «Le spedisco ^{il più antico (1979 2 1-1)} dei due manoscritti di cui s'è discusso a telefono». Comiso FB, MGB X (2), c. 146 DP₂

[...] due cose ho il diritto, gridando, di mettere in chiaro. E non sarebbero queste soltanto, ma queste m'importano di più: non esser vero ch'io abbia consigliato al Lo Cicero, se non in forma scherzosa e fuggevole, di scrivere per guarire, non rientrando terapie di tal fatta nel metodo mio, né essendo io uso di promettere panacee a chi dolorosamente espia nel suo turbato pensiero le magagne dei padri (nella fattispecie, una lue). Secondo, essere i miei rapporti con l'infermiera Gretchen, di cui nel manoscritto si dice o s'insinua malignamente, di cristallina purezza professionale⁸¹.

Dapprima è il medico a sospettare una relazione tra Serafino e l'infermiera, sebbene il paziente dichiari che la donna assurga semplicemente a modello di riferimento per la caratterizzazione del personaggio di Ines De Castro nel suo giallo (c. 40r bis):

Mi piaci, herr, quando la mattina passi a misurarmi minima e massima e per distrarmi improvvisi un balletto di sedative facezie, con voce che suona falso; e mentre io mi sforzo di addomesticare i contraccolpi del sangue cantarellando o rilassandomi a inventare dietro le iniziali cifrate della tua camicia quante più posso proposizioni di due parole, mi torni a chiedere inevitabilmente di Gretchen, se è venuta a letto con me. Non ancora, se è ciò che vuoi veramente sapere. Questo supplemento di cura, scusami, è rimandato. A presto, del resto. Per ora sono solo tentato di farla posare come cartone di Ines, benché mi servirebbe più prensile e gonfia sotto l'uniforme implacabile. A parte il fatto che non è tipo da ammazzare nessuno, ha mani di totale innocenza. Pure è la sola infermiera qui intorno che può servirmi – gesti, passo, acconciature – così come, ^{per} modello di malato, non ho ^{quasi} altri sottomano che me. È di tali economie e coazioni, io penso, che si nutre il piacere di scrivere e quindi di guarire scrivendo. Mentre poi un modello imperfetto, che esime dai calchi e autorizza ogni libertà, appare il più idoneo a bruciarsi e sparire nella figura che vuol simularlo. Ma aggiungendosi sulla pagina questo incruento olocausto agli volti di prima e di dopo, non dovrebbe risulturne l'effetto ottimo che inseguiamo entrambi da quando son qui: ch'io equilibri con platoniche contropinte omicide quelle che tu nel mio fascicolo scolasticamente denomini ricorrenti spinte suicide?

Serafino sospetta, inoltre, che il medico non voglia curarlo, ma cercare solo nel suo giallo la prova della sua relazione con Gretchen – un triangolo amoroso che, invertito, si trova anche in *Diceria dell'untore*, in cui il protagonista sospetta una relazione tra Marta e il Gran Magro – e umiliarlo (c. 63r):

Qui le gambe mi mancano per procedere, herr doktor. Dici bene, questi conati di cialtroneria sono veramente un grimaldello incapace, volendo far esplodere, come vorrei, da luddista bambino, le macchine del romanzo. Nè certo m'aiutala diffidenza di me e di te che mi spunta dentro ogni cinque minuti: la diffidenza che m'insinua, per esempio, all'orecchio che tu mi stai usando, che in questo che scrivo non cerchi la verifica di una cura ma, furiosamente, un segreto. Sì, ho motivo di credere che tu non mi sia amico del tutto, che tu non voglia tanto guarirmi quanto farmi uscire allo scoperto per umiliarmi. E concedo che sia

⁸¹ *Dossier Lo Cicero*, p. 548.

l'unica strada da cui sperare salvezza ma chi garantisce che io consenta, a quel patto? Non è del resto la prima volta che io schiumo enfasi e falsetti sulla pagina per liberarmene il corpo, una somatizzazione a rovescio, non occorre le tue sfide per insegnarmi la tecnica.

Serafino incalza il medico anche più avanti, quando allude alla sua indifferenza nei confronti dei figli, quasi fosse un padre degenero (c. 71r):

Sono venuti a guardarmi da vicino i tuoi figli, i due biondini che studiano a Coira, e ora son qui per i due giorni al mese che gli concede il rettore. Io dubito che a te non importino molto, se, invece di prenderti una vacanza e portarteli a spasso per i prati, hai preferito lasciare che vagabondeggiassero malinconici e soli su e giù per le corsie. A me hanno insegnato il giuoco dell'uovo, quello che faranno, a Dio piacendo, la prossima Pasqua.

Nel capitolo conclusivo, infine, Serafino sembra ammettere la relazione con Gretchen – «A sinistra, sul materasso, un incavo ancora tiepido, è un'ora che se n'è andata» (c. 123r) – confermata dall'autore nella carta del paratesto intitolata «Personaggi», dove indica tutti i numeri di pagina in cui essi compaiono nel romanzo, e troviamo Gretchen proprio a pagina 123, pur non essendo esplicitamente citata nel testo.

Questi pochi esempi mostrano quanto stretti siano i legami narrativi, genetici (e biografici) tra il *Dossier Lo Cicero* e il *Guazzabuglio*. Il rinvio al 1956 contenuto nella prefazione del medico, inoltre, richiama nuovamente la biografia dell'autore (il «crack up» del '56) di cui proprio il *Guazzabuglio* doveva essere la testimonianza scritta, a conferma di quel rapporto di osmosi tra la vita e l'opera, tra la realtà e la letteratura.

Se del *Dossier Lo Cicero* non si può parlare come di un testo “prestato” dal *Guazzabuglio*, nel caso del racconto *Voci di pianto da un lettino di sleeping-car (Uomo invasato)*, invece, si instaura un vero e proprio rapporto di filiazione con l'inedito. In esso Bufalino racconta il monologo di un uomo che si rivolge a Dio mentre trascorre la notte in viaggio su un treno (da cui il titolo). Il viaggiatore, approfittando del lungo viaggio notturno, elabora una sorta di consuntivo mentale della propria vita e dei suoi rapporti (di incredulità) con Dio. Nel monologo, a ben vedere, costui si rivolge anche a un medico, uno psicanalista, che lo aveva in cura in una clinica a Coira, in Svizzera, e riprende alcuni passi del diario di Serafino⁸²:

⁸² Non essendoci testimoni relativi al racconto, né a Pavia né a Comiso, il confronto è basato sulla lezione dell'*editio princeps*.

Tabella 6

Il guazzabuglio L cc. 46-47r

Le mie insonnie devono essere cominciate nel ventre materno, ho saltato il coma amniotico, ero impaziente, va poi a sapere perché. Oppure era prudenza, è talmente insensato dormire.

E pericoloso. Un arrendersi mani e piedi legati al nemico, al mellifluo assassino. Io, le volte che mi ci lascio cogliere, quelle scarse ore le vivo con un sotterraneo allarmato rimorso e ripetendomi in sottofondo che tutto ciò che sogno potrebbe essere usato contro di me.

Colpa tua che m'interroghi ogni mattino e legiferi con broccati da pretura, e pretendesti che ogni fiume che guado o cunetta dove ruzzolo adombrasse quella mia solita, citatissima tanatofilia.

Mentre io ti dico che tutti, da quando nasciamo, siamo incinti della nostra morte; ed è ragionata cosa, nonché naturevole, volersene sgravare morendo. Un'evacuazione è la morte.

O, se preferisci, un'egira. Per cui siete strani tutti a non sentirvi, come io mi sento, almeno tre volte al giorno, dalle unghie dei piedi alla radice dei capelli, con pienezza e lucidità, ridondanti sulla terra. Sicché Andreas, io lo capisco. Che dico?, sono lui, appartiene a lui ogni minuzzolo d'universo che mi vedo listare di nero le unghie; appartiene a me questo che sento esalarglisi da ogni poro, presago lezzo di morto... Credimi, il creato è una balbuzie, un refuso. Altrettanto io e Andreas nel creato. E tu stesso...Mentre vivere è veramente una tale febbrile stranezza...)

Voci di pianto da un lettino di sleeping-car, p.155

Tatatùm, tatatùm... Signore, come vedi, io non dormo. **Le mie insonnie devono essere cominciate nel ventre materno, ho saltato il coma amniotico.** Si vede ch'ero impaziente, va poi a capire perché!

Oppure fu prudenza, è talmente pericoloso dormire: un arrendersi mani e piedi legati a uno spione, a un mellifluo nemico. Io, le volte che ci casco, vivo quegli scarsi minuti con un allarme segreto, ripetendomi, in una nicchia dell'incoscienza, che qualunque mio più innocente minuzzolo potrà essere usato domani contro di me, più decisamente di un'impronta sul calcio di una pistola.

Forse la colpa è del medico, che m'inquisisce al risveglio, e pretende che tutti i fiumi che guado nel sogno, e le cunette in cui ruzzolo, adombrino la mia radicata, citatissima tanatofilia...

Mentre io ti obietto che tutti, da quando nasciamo, siamo incinti della nostra morte; e che è ragionevole cosa, nonché naturale, volersene sgravare morendo. Un parto, è la morte; o, se si preferisce, un'evacuazione.

Per cui non smetto di stupirmi che gli uomini non si sentano tutti, come io mi sento dai piedi ai capelli, ridondanti sopra la terra. Più strano trovo che lui, ch'è scienziato, non avverta, un istante dietro l'altro, crepargli dentro a milioni le cellule donde è fatto; e la cilecca finale listargli malaugurosamente di nero le unghie; e che non abbia naso a fiutare, in ogni alito suo e mio, il lezzo di un aspirante cadavere... Signore, diglielo tu che il creato non è se non una balbuzie, uno sgarro; e altrettanto io e lui; e tu stesso... **Mentre vivere è una tale balenante e febbrile stranezza...)**

L'Andreas citato nel brano del *Guazzabuglio* è Andreas Gothelf, il compagno di Serafino nella clinica «Robert Walser», definito nella carta dei «Personaggi» come «insonne di Zurigo; comparsa di comodo, agonizza qua e là» (c. 2r); la sua descrizione contenuta nel racconto *Voci di pianto* è interamente desunta dal *Guazzabuglio*:

Tabella 7

Il guazzabuglio L c. 46r

Andrea Gothelf, il moribondo di sonno ch'è mio vicino di posto alla mensa comune – sei stato tu ad impormelo, ma non te lo rimprovero – **e col quale in un volenteroso macaronico straparlo** mezz'ora al giorno, **mi ha detto sul tuo conto cose non belle, che non intendo ripetere.** Anche perché gliel dettava, curiosamente, un supercilio municipale, quasi il risentimento di doversi, lui zurighese, affidare alle cure, peraltro inutilissime, d'un mezzosangue del Sud. Con me, viceversa, ai suoi occhi totalmente selvaggio, è gentile, alla mano, m'ha perfino **invitato in camera sua** ier sera a sfogliare la sua collezione di francobolli. Nè ha perso tempo a mettersi **in libertà, fu quasi una lezione d'anatomia: occhio di vetro sul comodino, dentiera in un bicchiere...** **Temevo che si smontasse sino a sparire. Non è stato così, ma in qualche modo s'è sciolto e sbaraccato lo stesso.** A parole, insomma. **Sulla sua vita andata a male, un brodo di fatti fermentato, acido un aceto, che gli ribolle ventitré ore su ventiquattro dietro la fronte, senza che nessuna chimica gli consenta altro che un'ora o meno, di lieve incoscienza.**

Morrà di sonno, dunque, e non dovrebbe mancare molto, casca da tutte le parti. **Io me lo divoravo con gli occhi: la morte, come ogni altra esagerazione, non finisce di appassionarmi. tanto più che questa sua è una morte speciale, e ne sono un poco geloso. Quindi lo guardavo, mi muovevo fra le sue cose come in un simulatore o manica di vento per apprendisti astronauti, devo abituarli a quest'aria di delicata catastrofe. Lui mi mostrava dei Lussemburghi, Andorre, Baviera, e infine una serie d'un paese inesistente, con tutta una Totentaz microscopica, una scena dopo l'altra, mercanti, cortigiane, re... Io non sapevo che dire, fischiettavo il 'Ranz des vaches', per adulare la nazione ospite... Fa lui: "La mia inimicizia col mio corpo è totale" disse, come per concludere. "Sono di me stesso un inquieto moroso". Capii più tardi che non intendeva malpagante, ma, franciosamente, morose. E mi parve di correggerlo in peius. Del resto non ci pensai**

Voci di pianto da un lettino di sleeping-car

p.156

Andrea Gothelf, il moribondo di sonno, che conobbi in clinica a Coira un anno di questi tempi, e col quale in un volenteroso macaronico straparlavo ogni sera del nostro male comune, **mi disse sul Tuo conto cose non belle, che non intendo ripetere.**

M'invitò nella sua camera, mi ricordo, e si mise in libertà, fu quasi una lezione d'ortopedia: occhio di vetro sul comodino, dentiera dentro il bicchiere... Temevo che si smontasse sino a sparire. Non fu così, ma in qualche modo si sciolse, si sbaraccò. A parole, quanto meno. Sulla sua vita andata a male, un brodo fermentato, un vin'aceto imbevibile.

Sarebbe morto presto **di sonno**, il suo caso era senza speranza, cadeva **da tutte le parti. Io me lo divoravo con gli occhi: la morte, come ogni altra esagerazione, non finisce di appassionarmi. Tanto più la sua, che era una morte speciale, un'anteprema probabile della mia. Quindi lo guardavo, mi muovevo fra le sue cose come in un simulatore per apprendisti astronauti, cercando di abituarli a quell'aria di delicata catastrofe... Lui mi mostrava i francobolli della sua collezione, Lussemburghi, Montecarli, Andorre, le emissioni più rare. Io non sapevo che dire, fischiettavo un Ranz des vaches per adulare la nazione ospite. Ma lui: "La mia inimicizia col mio corpo è totale" disse adagio. "Non vedo l'ora che il corno alpino mi chiami".**

Dico la verità, non vedevo l'ora nemmeno io. Lui aveva la stanza più bella, con moquette e vista sull'alpe, non sarebbe spiaciuto, salv'ognuno, occuparla.

più che tanto, né valeva la pena, domani o doman l'altro il corno alpino lo chiamerà, comincerà, lui stesso a ballare.)

Come nel *Guazzabuglio* anche nel racconto il flusso di coscienza del protagonista viene interrotto da alcune digressioni, come il ricordo del compagno Andreas, per poi riprendere il dialogo rivolto a Dio:

Tabella 8

Il guazzabuglio L c. 56r

Lettore, doktor (poiché, insomma, è inutile far finta di niente: **sei tu in causa quanto me**, sei tu che voglio persuadere, mio unico impresario e sobillatore, che alla fine dovrò persino pagare. Con tutto che l'esperienza non serve solo a me da medicina, ma a te come clinico documento, corpo vile esigibile, ci giurerei, a un congresso prossimo di **eretici** ^{reprobi} postadleriani)... dottore (ma in ogni caso mi vendico nel modo che so, **adultero i fatti, trucco il linguaggio, guerreggio** in figura di reticente, renitente, controschia, la mia guerra di posizione; **mi nego, ma come si negano le donne** pubblicate; **mi abbandono, ma incrociando le dita dietro la schiena**; e scherzo, da cavia vissutè^a: ho persino dato a un personaggio il tuo naso, te ne sei accorto?)... lettore, dottore, ti ricordi quella pittura (Nolde? al museo di Basilea, che abbiamo guardato e temuto insieme, con una tromba d'acqua eretta, torta, serpigna, dietro cui incongruamente affondava un disco di vermiglio sole? Ecco, tal'è, press'a poco, la figura che sotto le palpebre chiuse mi si forma e muore e ripullula senza riposo durante il mio, come chiamarlo?, dormiveglia da manganello. Altre volte somiglia piuttosto a un ventaglio di riflettori in cerca di un **prigioniero** ^{condannato} che scappa, i quali fanno ruota per tutto il giro dell'orizzonte e volta a volta s'accecano, finché la notte è totale. Ebbene, io, all'interno di questa notte, se una cosa so, è che mi muovo in corsa, **eterodiretto, verso** un punto cardinale, qualunque esso sia, si vede che il mulinello che mi governa ha preso una decisione. Mi muovo dunque, e non vedo altro che quel sole o quel ventaglio, per tutto il tempo.

Voci di pianto da un lettino di sleeping-car
pp. 156-157

Signore, io divago, ma in realtà non serve a nessuno dei due fare finta di niente: **Tu sei in causa quanto me**, la Tua sorte e la Tua salute sono nelle mie mani... Poiché, se è vero che a me spetta solo la parte di pupo vociferante; agito dalle Tue mani e doppiato dalle Tue labbra di ventriloquo macchinista, non è meno vero che, appena io Ti manco, Tu anche t'eclissi, ti sgonfi, ti riduci a una larva di fumo, a un'eco intermittente e fuggiasca. Abbi dunque pietà di me: la stessa che io nutro per Te.

E tienimi compagnia, finalmente senza disprezzo, all'interno di questa notte corsara, che attraverso, **eterodiretto, verso** il nome e il centro di un punto. È quel che desideravo: che il mulinello che mi governa prendesse una decisione... Benché poi io mi chiedo: Tu sei quel mulinello o quel punto? Il bersaglio della mia traiettoria o l'arciere che lo colpisce?

In attesa di saperlo, séguito a vergare i miei cartelli di sfida e a strapparli. **Guerreggio** da disertore la mia guerra di posizione. **Adultero i fatti, trucco il linguaggio, Mi nego, ma come si negano le donne** sotto un lampione. **Mi abbandono, ma incrociando le mani dietro la schiena...**

Signore, fammi dormire. Oppure fammi morire.

Il confronto mostra che, in questo caso, la rielaborazione del brano del *Guazzabuglio* in *Voci di pianto* è più sintetica, mancano delle sequenze che Bufalino, come vedremo, ha già inserito nei capitoli «bis» di *Argo*. Sebbene il confronto tra le due sequenze faccia emergere delle differenze, in realtà si tratta di una rielaborazione del medesimo tema, ovvero il rapporto del protagonista con il suo Io, con il medico-Dio, e la funzione manipolatoria della scrittura. Il passo che segue introduce un altro personaggio comune ai due testi, e al racconto *Dossier Lo Cicero*, quello di Gretchen. Nel *Guazzabuglio* e nel *Dossier Lo Cicero* Gretchen è l'infermiera della clinica «Robert Walser», in questo racconto, invece, il protagonista la rievoca nel contesto di un gioco, lo stesso che Serafino aveva appreso dai figli del dottor Bernasconi, e sembrerebbe alludervi come a una donna amata:

Tabella 9

Il guazzabuglio L c. 71r

(Sono venuti a guardarmi da vicino i tuoi figli, i due biondini che studiano a Coira, e ora son qui per i due giorni al mese che gli concede il rettore. Io dubito che a te non importino molto, se, invece di prenderti una vacanza e portarteli a spasso per i prati, hai preferito lasciare che vagabondeggiassero malinconici e soli su e giù per le corsie. A me hanno **insegnato il giuoco dell'uovo, quello** che faranno, a Dio piacendo, la prossima Pasqua. **Si avvolge un uovo oblungo e pizzato dentro una buccia di cipolla, e sopra e sotto si stringe con un cappuccio di stoffa.** Messo così a bollire, presto **si rassoda** e da bianco che era si fa colorato. Ove poi **lo si esponga dentro un formicaio ai vischiosi succhi delle formiche**, presto è pronto a cozzare **contro ogni altro consimile guscio rivale**. O doktor, o Signore, **per questo tuorlo ed albume molle ch'io sono**, dammi un **velo di cipolla e una pezzuola** che mi copra e **un po' di fiamma** che mi bruci. Dammi colore e forza, **sotterrami in quel cespuglio**, presso **un nido di amiche formiche**).

Voci di pianto da un lettino di sleeping-car
p. 157

Gretchen, il giorno prima di separarci, che fu la domenica di Pasqua, **m'insegnò il giuoco dell'uovo**, che faceva da bambina. **Si avvolge un uovo oblungo e pizzato dentro una buccia di cipolla, e si stringe tutt'attorno con una fettuccia di stoffa.** Poi si **mette a bollire** finché **si rassodi**, e si espone, sottoterra, in **un formicaio ai vischiosi succhi delle formiche**. Qui esso **si corazza** e diviene abile a misurarsi nel **cozzo contro ogni altro simile guscio rivale**. **“Lo stesso,”** Gretchen mi disse, **“avresti dovuto fare tu col tuo cuore, prima di giocare alla vita.”**

Non aveva torto, forse. **Signore**, se è tempo ancora, avvolgi **questo tuorlo e albume molle ch'io sono, in un velo di cipolla; e** incappuccialo con **una pezzuola** di seta; e accendigli sotto **una fiamma; e sotterralo** presso un **cespuglio**, dentro **un nido di formiche**.

Gli esempi tratti da questo racconto mostrano come Bufalino avesse rielaborato la materia del *Guazzabuglio*: lo spostamento delle sequenze narrative da un testo all'altro, di genere e argomento diversi, era resa possibile dal suo *modus scribendi* che non procedeva seguendo lo sviluppo lineare della trama, ideata o programmata in un canovaccio, bensì lavorava su singoli blocchi di testo, tessere intercambiabili e adattabili a un nuovo "contenitore" o struttura. Nel caso di questo racconto, la sua collocazione in chiusura della raccolta *L'uomo invaso*, subito dopo il racconto al *Dossier Lo Cicero*, sembra indicare non solo che rappresenta lo sviluppo ideale della vicenda del protagonista del *Guazzabuglio* – il paziente invecchiato, ormai arresosi davanti all'impossibilità di guarire e sopraffatto dal suo male, l'ossessione tanatocratica individuata dal medico – ma anche la definitiva rinuncia di Bufalino a consegnare alle stampe l'inedito. A questa altezza cronologica (1986), infatti, dopo aver annunciato cinque anni prima la pubblicazione del romanzo, e dopo aver rielaborato una parte della sua materia in *Argo il cieco*, è probabile che l'autore avesse considerato il *Guazzabuglio* un "cantiere" ormai chiuso.

Un altro racconto, *L'ingegnere di Babele*, sembra suggerire questa interpretazione. In esso si narra la storia di Robinson, un bibliomane che ambiva a comporre un *Libro dei Libri*, una summa di citazioni alla Bouvard et Pécuchet, per salvare lo scibile letterario nell'eventualità di una catastrofe mondiale. Abbiamo già rilevato la simmetria tra il progetto (reale) di Bufalino del *Libro dei Libri* e quello del suo personaggio Robinson, la cui descrizione contenuta nella prima parte del racconto è tratta dall'introduzione intitolata *Reddo rationem* e scritta dall'autore durante la gestazione dell'opera (1955-1965). Nella seconda parte del racconto, invece, Robinson impazzisce: non preleva più dai libri compulsati le citazioni utili all'allestimento del *Libro dei Libri*, bensì pretende l'«inclusione nell'Opus di apocrifi, citazioni da opere inesistenti, costruite con un gusto così smaccato dell'irrisione da doversene escludere ogni uso che non fosse salottiero o goliardico»⁸³. Questa sembra essere nel 1986 il consuntivo critico-ironico di Bufalino sul suo *Guazzabuglio*, un libro d'intrattenimento privato, da leggere per svago. Più avanti l'io narrante sbircia nello "scartafaccio" di Robinson – allestito ritagliando con «un par di forbici, appunto, brandelli di pagine anche minimi, che incollava insieme con lo scotch» – e legge senza «darsi pace»:

⁸³ *L'ingegnere di Babele*, p. 470.

«Preferendo al caffè della moglie una sostanziosa cicuta...», questo era, a suo dire, desunto da un capitolo perduto dei *Memorabili di Socrate*. E seguiva, da una *Storia dell'automobile* di Tristan Tzara e Isotta Fraschini, un bisticcio su Lux e Fiat che mi lasciò senza fiato. Ancora, una ricetta indigena, nei *Lieti tropici* di Venerdì, deplorava l'incommestibilità delle carni di naufrago, così tigliose... [...] Da allora non passò giorno che non portasse decine di simili insensatezze, trascritte su strisce sottili e incollate sui grandi fogli che ho detto [...] «Assoli d'olifante, telegrammi di poche parole!» declamò da un'improbabile *Chanson de Roland Barthes*. Oppure pretese d'impormi l'inizio delle *Memorie d'un bagnino* d'un cotale Fleba fenicio: «Mosè, Boudu, fu facile, ma per Narciso non ho fatto in tempo...»⁸⁴.

Queste sono, in realtà, le epigrafi del *Guazzabuglio* poste in apertura, rispettivamente, al primo capitolo, («Preferendo ai caffè della moglie una sostanziosa cicuta... // Cebete-
Lettera ^{Apocrifo} a Platone riguardo le ultime ore di Socrate»), all'ottavo («Dopo di che, cacciata via Lux, solamente rimase, e invase l'orbe, Fiat... // Tristan Tzara e Isotta Fraschini - Dall'allomobile all'automobile»), al nono («Le carni di naufrago, così tigliose, vogliono lunga cucina // Venerdì - I gai tropici (con appendice di ricette indigene))), al capitolo settimo («Assoli d'olifante, telegrammi di poche parole... // La chanson de Roland (Barthes)»), e al sedicesimo («Mosé, Boudu, fu facile: ma per Narciso non ho fatto in tempo” // Phlebas - Ricordi di un bagnino»). L'operazione narrativa di Bufalino è chiara, il personaggio di Robinson altri non è che la sua proiezione letteraria: dopo aver lavorato intensamente all'allestimento del *Libro dei Libri*, Robinson impazzisce e costruisce, da ingegnere qual è, un'opera di citazioni inesistenti, come Bufalino fa con *Il guazzabuglio*, un romanzo di «cento e cento micro, pseudo, cripto citazioni», come egli scrive nel paratesto (c. Iir). La definizione del personaggio, contenuta nel titolo, come *Ingegnere di Babele* è da considerarsi una descrizione che l'autore dà di sé e dei suoi “cantieri multipli”: «Capii presto che anche il suo era in un certo modo un progetto edilizio, da ingegnere di Babele, ispirato a una logica che, seppure per sei giorni m'era sembrata perversa, il settimo mi sedusse»⁸⁵. L'autore, lo abbiamo visto, è per Bufalino una sorta di demiurgo poiché egli, come un Dio, è in grado di creare un'altra realtà parallela, fittizia o ideale. Ecco dunque che, grazie ai confronti con l'inedito, siamo oggi in grado di interpretare in maniera più approfondita il significato del racconto: si tratta di una vera e propria “biografia di carta”, immaginaria ma non così lontana dalla figura del giovane Bufalino, intento a compulsare i testi per allestire il grande progetto del *Libro dei Libri*, poi ironicamente “convertito” in romanzo-mosaico,

⁸⁴ Ivi, p. 468 e pp. 470-471.

⁸⁵ Ivi, p. 468.

costruito a partire da citazioni vere e inesistenti. Quello che abbiamo definito precedentemente come il “cantiere dell’ingegner Bufalino”, che lavorava sulle strutture con la stessa attenzione con cui limava le parole, trova in questo racconto la sua “definizione d’autore”.

Come abbiamo accennato nell’*Introduzione*, lo studio di Gino Ruozi pone in relazione il racconto *L’ingegnere di Babele* e gli aforismi del *Malpensante*, ravvisando in essi alcuni legami intertestuali, ovvero la presenza di citazioni vere e false, come quelle trascritte da Robinson nel suo *Libro dei Libri*⁸⁶. L’intuizione critica di Ruozi è suffragata da un confronto tra *Il guazzabuglio* e gli aforismi: le epigrafi poste in apertura dei diciannove capitoli dell’inedito, infatti, non saranno messe da parte dall’autore, ma troveranno collocazione proprio a mo’ di aforismi nella raccolta *Il malpensante. Lunario dell’anno che fu*, pubblicato l’anno dopo dei racconti, nel 1987. La raccolta, come il sottotitolo indica, è un lunario diviso nei dodici mesi dell’anno, in cui Bufalino inserisce due sezioni intitolate entrambe «Dal quaderno degli apocrifi» che contengono le epigrafi, talvolta rielaborate, del *Guazzabuglio*:

- 1) “Preferendo ai caffè di Santippe una sostanziosa cicuta...” (*Vita dei filosofi illustri*)
- 2) “Mah!” (Sherlock Holmes sul letto di morte. Watson *dixit*.)
- 3) “Inoltre l’acqua era tanta.” (dai Racconti al bar d’un reduce dell’Invincibile Armata)
- 4) “Turirù totò titurera turn turututurù” (Charlie Parker, *Relaxin’ to Camarillo*)
- 5) “Assoli d’olifante, telegrammi di poche parole...” (*La Chanson de Roland Barthes*)⁸⁷

Guazzabuglio:

- cap. 1 “Preferendo ai caffè della moglie una sostanziosa cicuta...” // Cebete- ~~Lettera~~^{Apocrifo}
a Platone riguardo le ultime ore di Socrate”
- cap. 2 “Mah!” Sherlock Holmes sul letto di morte. (Watson *dixit*.)
- cap. 4 “Inoltre l’acqua era tanta...” // Racconto di un reduce della Invincibile Armata
- cap. 6 “Pupipù toto titurera tutù turututurù” // Charlie Parker-Relaxin’ to Camarillo
- cap. 7 “Assoli d’olifante, telegrammi di poche parole...” // La chanson de Roland (Barthes)

Nella seconda sezione intitolata nuovamente «Dal quaderno degli apocrifi», Bufalino riporta:

- 6) “Le carni del naufrago, così tigliose, vogliono lunga cucina.” (Venerdì, *I gai tropici*, con appendice di ricette indigene)

⁸⁶ G. Ruozi, *Le massime di un malpensante*, cit., pp. 181-216.

⁸⁷ *Il malpensante*, pp. 1087-1088.

7) “Ora avvenne che il barbiere e il curato trovarono fra i libri di Don Chisciotte il Don Chisciotte...” (Silvestro Bonnard, *Celebri roghi di libri attraverso i secoli*)

8) “Certe parole non basta arrestarle: fucilatele sul posto.” (Josif Vissarianovic Gausgavili, *Nuovo corso di linguistica generale*)

9) “Un *collier* di smeraldi in forma d’ossi buchi.” (Tiffany, *I gioielli indiscreti*)

10) “Mosé, Boudu, fu facile. Ma per Narciso non ho fatto in tempo” (Phlebas, *Ricordi di un bagnino*)⁸⁸

Guazzabuglio:

cap. 9 “Le carni di naufrago, così tigliose, vogliono lunga cucina” // Venerdì - I gai tropici (con appendice di ricette indigene)

cap. 12 “Ora avvenne che il barbiere e il curato trovarono sul leggio di Don Chisciotte il “Quijote”... // Silvestro Bonnard-Celebri roghi di libri attraverso i secoli

cap. 13 “Certe parole non basta arrestarle, fucilatele sul posto” // Josif Vissarionovic Gausgavili - Nuovo corso di linguistica generale

cap. 15 “Un *collier* di smeraldi in forme d’ossi buchi...” Tiffany-I giochi indiscreti (catalogo d’asta)

cap. 16 “Mosé, Boudu, fu facile: ma per Narciso non ho fatto in tempo” // Phlebas - Ricordi di un bagnino

Il lungo lavoro che dal *Libro dei Libri* ha portato al romanzo è testimoniato da questi prelievi, dal continuo e inesauribile andirivieni di sequenze narrative, singole frasi, o addirittura epigrafi trasformate in aforismi. Come quella di Robinson, anche l’opera giovanile di Bufalino (il *Libro dei Libri*, il «Diario alla Rocca», *Il guazzabuglio*) è inesauribile, e sopravvive, infine, all’autore stesso, come sembra suggerirci lo scrittore nella chiusa dell’*Ingegnere di Babele* individuando, inoltre, il fine ultimo della scrittura, quello miracoloso dell’immortalità:

«Robinson», lo chiamai, affacciandomi dal mio rifugio, ma lui non volle udirmi, continuò ad avanzare, senza ombrello, senza cappello, sordo ai clacson che gli gridavano contro. Lo vidi saltare in aria e restarci più a lungo di quanto potesse crederci, prima di ripiombare sul cofano della vettura. «Qual è il titolo spagnolo?» mi chiesi, assurdamente, invece di correre al suo soccorso. Pensavo a quel fantoccio di Goya che sta al Prado e tre ragazze lo fanno ballare sopra un lenzuolo; ma non feci in tempo a ricordarmi ch’era *El pelele* quando lo vidi rialzarsi con un op-là di ginnasta, stropicciarsi i panni e riprendere a camminare fra l’obliqua furia dei carri, affondando pedate imperiose, e facendo volare a destra e a manca gli schizzi, nel fango delle pozzanghere⁸⁹.

⁸⁸ Ivi, p. 1119.

⁸⁹ *L’ingegnere di Babele*, pp. 471-472.

Il personaggio, ci dice Bufalino, è immortale. Tra le righe dell'*explicit*, pertanto, si può leggere anche il fine del suo *Guazzabuglio*, quello di sopravvivere nei testi cui ha imprestato la sua materia e che, una volta pubblicati, sono destinati a sopravvivere al loro autore.

Capitolo settimo

Fiaba nera

Nel novembre del 1984 Gesualdo Bufalino dà alle stampe il suo secondo romanzo con Sellerio, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*¹.

Lo scrittore, già nel 1981, in un'occasione di un'intervista in cui ripercorreva la storia redazionale di *Diceria dell'untore*, dichiarò che aveva avviato la scrittura di un nuovo romanzo di cui aveva scritto solo poche pagine: «Naturalmente io non voglio restare prigioniero dei ricordi [riferendosi a *Diceria dell'untore*]. Ne uscirò in un altro libro di cui ho scritto ahimè, solo quindici pagine. È una storia radiosa, sorridente, senza mummie imbalsamate da accarezzare»². All'indomani della vittoria del prestigioso Premio Campiello con *Diceria dell'untore*, lo scrittore sembrava avere già in mente lo sviluppo di quello che diventerà il suo secondo romanzo, *Argo il cieco*, e ne anticipa un estratto nell'*Antologia del Campiello millenovecentoottantuno*. Gli organizzatori del premio, infatti, chiesero ai finalisti di pubblicare alcuni scritti inediti e Bufalino consegnò loro una selezione di brani postillati da preziosissime indicazioni sulla loro datazione e sul loro contenuto: *Umoresca del non dormire*, accompagnata dalla nota «Introduzione a una inedita antologia di testi sull'insonnia, intitolata *La veglia e l'estasi*»; *La passione del personaggio*. *Antologia di testi narrativi da Cervantes a Beckett*, e la precisazione «Qualche scheda di eroi romanzeschi»; *L'amaro miele*, raccolta inedita di versi (1944-54), distinta in tre sezioni: *Annali del malanno* (1944-7), *Asta deserta* (1947-50), *La festa breve* (1951-4)»; e, infine, «Baudelaire, da una inedita traduzione integrale de *I fiori del male* (1956)»³. Unitamente a questi estratti, egli

¹ Oltre alle pagine introduttive di Massimo Onofri all'edizione tascabile Bompiani (1994, pp. V-XIII) di *Argo il cieco*, per una lettura critica approfondita rimando ai contributi raccolti nel volume *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, cit., con particolare riferimento all'analisi filologica e lessicale di F. Caputo, *Il cammino creativo di Gesualdo Bufalino* (pp. 119-136) e *Argo il cieco: carte preparatorie, manoscritti e dattiloscritti* (pp. 137-139).

² R. Salemi, *Che noia il successo, spero che passi!*, «Il giornale del Sud», 16 settembre 1981.

³ *Umoresca del non dormire* sarà ripubblicata mantenendo lo stesso titolo e con qualche variante minima nella raccolta *Cere perse* (1985), mentre l'antologia *La veglia e l'estasi* è tuttora inedita e conservata in Comiso, FB; *La passione del personaggio*, invece, andrà alle stampe nel 1982 con il titolo *Dizionario dei personaggi*

consegnò anche due capitoli di *Argo il cieco* con il titolo *Di un'estate felice. Prime pagine di un romanzo interrotto*⁴. La lezione testimoniata dai due capitoli non si discosta dal contenuto di quelli che, nello stesso ordine, figureranno nell'*editio princeps*: sia l'avvio del romanzo («Fui giovane e felice, un'estate, nel '51. Né prima né dopo, quell'estate»), che il seguito (la descrizione della città di Modica, le avvenenti ragazze che si sporgono dai balconi, l'infatuazione per Maria Venera, la «più bruna di tutte»), la presenza degli amici colleghi, Iaccarino e Licausi) manterranno pressoché intatta la struttura e il contenuto, fatta eccezione per il nome del protagonista, Serafino anziché Gesualdo, e per la presenza di un dottore («signor specialista»), cui si rivolge raccontando le memorie di gioventù.

Per quanto concerne i tempi redazionali di *Argo il cieco*, Francesca Caputo ha ipotizzato che «l'avvio [...] dovrebbe risalire al 1982»⁵. La pubblicazione dei primi due capitoli del romanzo nell'*Antologia Campiello*, tuttavia, è sufficiente a retrodatarne la composizione al 1981. Non solo, ma scorrendo i titoli delle opere consegnate da Bufalino alle stampe in quell'occasione, ci si rende presto conto che si tratta dei testi messi in cantiere durante gli anni del lungo anonimato, come la nostra ricostruzione ha già dimostrato: le poesie scritte durante e dopo la guerra e inviate ad Anceschi nel '63, il *Libro dei Libri* e le antologie da esso scaturite, come *La veglia e l'estasi* e il *Dizionario dei personaggi di romanzo*, la traduzione dei *Fiori del male* (ma aveva realizzato anche quella delle *Controrime* di Toulet), cui aggiunge due capitoli di *Argo il cieco*, ma non *Il guazzabuglio*, probabilmente perché a quell'altezza pensava ancora che sarebbe stato il secondo romanzo da pubblicare. L'annotazione relativa ai due capitoli di *Argo il cieco*, «prime pagine di un romanzo interrotto», sembra rimandare alla dichiarazione del 16 settembre 1981, in cui parla di sole quindici pagine redatte del futuro (nuovo) romanzo, ma anche alla chiosa del *Dossier Lo Cicero*, presentato come «primo capitolo di un romanzo incompiuto». È opportuno ricordare, inoltre, che lo scrittore dichiarò nel gennaio dello stesso anno, di lavorare a un romanzo sperimentale, già composto, identificabile con il *Guazzabuglio*.

di romanzo. De *L'amaro miele* (1982) anticipa nell'*Antologia* i componimenti *Chant d'automne*, *Lapide*, *Figura del paladino*, *Bagattella all'antica*, *Nascita del peccato*, *Il male della luna*, *Brindisi al faro*, *A chi lo sa*, *Versi lasciati sopra il cuscino*, *Un segno con l'unghia*. Delle traduzioni da Baudelaire Bufalino propone: *La capigliatura*, *Sdraiato d'una laida...*, *Il balcone*, *Armonia della sera*, *Il tossico*, *Lo zampillo*.

⁴ La versione del brano pubblicato nell'*Antologia* è conservata in fotocopia priva di correzioni, in Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC2, mentre l'originale, con varianti d'autore, è conservato in Comiso, FB, MGB I (4a).

⁵ L'indicazione si trova a p. 1354 delle *Note ai testi* di F. Caputo in *Opere* I.

Lo scrittore annuncia nuovamente l'uscita di *Argo il cieco* il 3 aprile 1982, quando, in un'intervista concessa a Claudio Marabini, che gli chiese se avesse in cantiere un altro romanzo dopo *Diceria dell'autore*, dichiara: «Sì, sulla scia delle pagine pubblicate nell'antologia del Campiello. Si tratta di una vicenda amorosa, una vicenda radiosa, senza indulgenze mortuarie! Un amore di un'estate lontana. Il titolo potrebbe essere *Fiaba di un'estate felice*»⁶. In un'altra intervista di poco successiva, del 2 dicembre del 1982, Bufalino alla oramai ricorrente domanda relativa ai suoi lavori in corso, rispose: «In questo preciso istante sto rispondendo alle sue domande. Tra un minuto ritornerò alle mie carte: una nota a Sienkiewicz, per un *Quo Vadis* di Sellerio; una traduzione dei *Due fratelli* di Terenzio per l'Istituto del Dramma Antico; una cosa mia, mille volte cominciata e mille volte interrotta, che s'intitola *Fiaba dell'estate felice*»⁷. Il romanzo, cominciato e interrotto mille volte, era nuovamente identificato con il titolo delle pagine pubblicate nell'*Antologia* del Campiello.

Se nel 1981 Bufalino aveva annunciato di lavorare a un romanzo sperimentale identificabile con *Il guazzabuglio*, nel 1982 smentisce quanto affermato e dichiara di avere in cantiere *Argo il cieco*. Nel 1984, l'anno in cui dà alle stampe il romanzo, pubblica su «Acquario» il *Dossier Lo Cicero*, «primo capitolo di un romanzo incompiuto, *Il guazzabuglio*». Più tardi, nel 1985, non solo ripubblica su «La Sicilia» con la stessa precisazione, il *Dossier Lo Cicero* ma dichiara nell'intervista già citata, rilasciata il 24 gennaio 1985 a Salvatore Signorelli per il quotidiano «Il Mattino», di lavorare a un nuovo romanzo, *Il guazzabuglio*, di cui aveva scritto un solo capitolo ma che, nel suo nucleo narrativo, si «riallacciava all'idea di *Argo*»⁸.

La ricostruzione cronologica relativa al processo elaborativo del *Guazzabuglio*, tuttavia, mostra chiaramente che nel 1977 l'opera era già conclusa, che il *Dossier Lo Cicero* non figurava nella sua stesura e che, probabilmente, lo scontento per la resa complessiva del giallo indusse lo scrittore ad abbandonare definitivamente il proposito iniziale di darlo alle stampe. Il dato certamente interessante è la relazione di simmetria che lo scrittore stabilisce tra i due romanzi, *Argo il cieco* e *Il guazzabuglio*, ponendoli continuamente in un rapporto di scambio anche per la presenza di alcuni *topoi* narrativi come il protagonista-scrittore-narratore, la costruzione a doppio binario, il monologo rivolto al dottore-lettore e

⁶ C. Marabini, *Diceria dell'autore*, «Il resto del Carlino», 3 aprile 1982.

⁷ L. Soldano, *Sì io narro anche per non avere paura*, «Avvenire», 2 dicembre 1982.

⁸ S. Signorelli, *La controfigura della memoria*, cit.

l'espedito del diario o dei «capitoli bis» per “moltiplicare” le strutture e depistare, così, l'interpretazione del destinatario. In questa intervista del 1985 Bufalino lascia intendere che *Il guazzabuglio* derivi da *Argo il cieco*, e non viceversa; lo scrittore, infatti, non dichiarò mai il contrario. La critica, invece, ha ipotizzato che l'inedito fosse il nucleo generatore di *Argo* stabilendo, così, una diretta discendenza del secondo romanzo dal *Guazzabuglio*⁹.

Prima di chiarire i rapporti che legano i due romanzi dal punto di vista genetico e narrativo, tuttavia, è necessario approfondire l'analisi dei materiali autografi relativi ad *Argo il cieco* e tentare una possibile ricostruzione dei suoi tempi di stesura.

VII.1 *Avantesti e testimoni*

Argo il cieco ovvero i sogni della memoria è la rievocazione fatta da un vecchio professore, chiuso in una stanza d'albergo romana, di un'estate, quella del 1951, trascorsa a Modica, dove insegnava. Il racconto è incentrato sulla sua disillusa riflessione nei confronti della vita e si sviluppa su un doppio registro narrativo che va dal monologo al dialogo con un interlocutore assente o invisibile, il lettore. La trama è costruita intorno alle vicende amorose del giovane Gesualdo, *alter ego* dell'autore, che s'innamora della giovane Maria Venera, ultima discendente di una nobile famiglia decaduta, a sua volta innamorata (e non ricambiata) di suo cugino Sasà Trubia, da cui aspetta un figlio. Gesualdo incontra però Cecilia, una donna venuta dal Nord che intrattiene una relazione con Don Nitto, il mafioso della zona, e trascorre con lei una breve ma appassionata storia d'amore. A questo (doppio) triangolo amoroso se ne aggiunge un terzo, che coinvolge Isolina, la studentessa all'Istituto Magistrale dove insegna Gesualdo. Innamorata di lui, la giovane gli scrive una lettera d'amore anonima per dichiarargli i suoi sentimenti; tuttavia Gesualdo, non identificando in lei il mittente della missiva, non ricambierà i suoi sentimenti, motivo per cui ella sposerà l'amico e collega di Gesualdo, Saro Licausi. Confessore e compagno d'avventure del protagonista è Pietro Iaccarino, una sorta di “doppio” del protagonista, nonché amante di “Madama”, la donna proprietaria dell'albergo dove entrambi sono a pigione. Alla fine del romanzo, Cecilia lascerà Modica, Gesualdo sarà trasferito in un'altra città, Maria Venera

⁹ Cfr. G. Traina, *L'uomo invasore (ed altre considerazioni)*, cit., p. 118; N. Zago, *Gesualdo Bufalino e altri scrittori iblei*, cit., pp. 399-406 e Id., *I sortilegi della parola*, p. 105 e p. 139 nota 13; F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere I*, pp. 1424-1426.

fuggirà al seguito di Michel, direttore della fotografia del film *La carrozza d'oro*, con l'ambizione di entrare a Cinecittà, Isolina e Licausi si sposteranno.

Il romanzo, come si evince da questa sintesi, si sviluppa lungo due binari narrativi, il ricordo dell'anziano professore, e la vicenda vissuta dal narratore in gioventù. A questi due piani corrisponde uno sdoppiamento di luoghi, Roma e Modica, e di tempi, il presente del ricordo e il passato della vicenda narrata, l'estate del 1951. *Argo il cieco*, pertanto, è il primo caso di romanzo doppio pubblicato da Bufalino, sebbene, come sappiamo, egli avesse già scritto i «romanzi multipli» *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*.

Una prima ideazione dell'opera sembra essere contenuta nella lettera (già citata ma che è utile rammentare) che Bufalino scrisse a Romanò da Modica nel Natale del '50:

Sono tornato da Modica, dove insegno ancora, nella scuola dell'altr'anno. La mia vita s'affonda sempre più, ma senza dolore, in questa provincia di lune feudali e lente, di alte fanciulle che passano e spaventano tutta la strada. E se uno parla loro un momento, gli pare di morire, come in uno stilnovo¹⁰.

Che *Argo il cieco* fosse stato un romanzo «mille volte cominciato e mille volte interrotto» si deduce dalla quantità e dalla qualità del materiale relativo alla sua ideazione e alla sua stesura che ci è pervenuto. Sicuramente, tra le opere bufaliniane, può essere considerato come il romanzo più travagliato e complesso, non soltanto perché fu soggetto a numerose fasi di riscrittura, e quindi a importanti metamorfosi, ma anche perché fu un'«opera ponte» che nacque nella dimensione privata dell'attività scrittorica di Bufalino e si protrasse sino a quella pubblica. Lo sdoppiamento del narratore tra la gioventù e l'età matura, tra due tempi e due luoghi diversi, sembra infatti rispecchiare la condizione dell'autore che oltrepassava il confine tra l'anonimato e la notorietà, tra la condizione di scrittore privato e quella di scrittore pubblico e, infine, tra l'attività scrittorica perpetrata per passione e quella praticata per professione.

Le carte tormentate di *Argo il cieco*, come vedremo, testimoniano questo passaggio e pongono non poche difficoltà alla ricostruzione delle sue fasi genetiche, e alla sua collocazione cronologica entro la «produzione sommersa» precedente al 1981, ma al tempo stesso offrono un esempio estremamente significativo del «cantiere» scrittorio dell'«ingegner Bufalino».

¹⁰ A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù*, cit., p. 194.

Bufalino donò i materiali preparatori del romanzo all'università di Pavia (nel 1989) dove sono stati catalogati e raggruppati in tre cartelle contenenti rispettivamente:

AC1: prima stesura di 187 carte sciolte, con numerazione d'autore discontinua. La maggior parte delle carte sono dattiloscritte con varianti manoscritte apposte in fase di revisione; alcune, invece, sono manoscritte e contengono appunti redazionali, come i titoli dei capitoli o semplicemente dei promemoria¹¹, altre recano la riscrittura o l'ampliamento di alcuni brani precedentemente depositati nel dattiloscritto [catalogazione d'archivio ACS 134-341]¹²;

AC2: stesura intermedia di 133 carte dattiloscritte, si tratta perlopiù di bifolii recanti due lezioni: una sul *recto* della prima carta, l'altra sul *recto* della seconda, ottenute con l'uso di carta copiativa posta all'interno del bifolio. Sul *recto* della prima carta Bufalino apporta le correzioni o le aggiunte manoscritte mentre lascia in pulito il *recto* della seconda [catalogazione d'archivio ACSI 1-133];

AC-A/A1: due fascicoli rilegati in cartone di complessive 172 carte, corrispondenti rispettivamente ai capitoli da 1 a 8 bis il primo A di 82 cc. e ai capitoli da 9 a 17ter il secondo B di 90 [catalogazione d'archivio AC1-AC2].

Nella lettera a Maria Corti del 25 ottobre 1988, con la quale accompagna i materiali relativi a *Diceria dell'untore*, *Argo il cieco*, *Museo d'ombre* e *l'Uomo invaso*, Bufalino precisa la natura del ricco *corpus* di carte di *Argo il cieco*: «Riguardo ad *Argo il cieco* i due fascicoli cartonati rappresentano l'ultima redazione prima della stampa. Le altre carte sono materiale di redazione e di scarto»¹³. Da questa descrizione sembra che Bufalino consideri la prima stesura dattiloscritta e manoscritta (AC1) come il materiale di «scarto», la seconda stesura intermedia (AC2) come il materiale redazionale; i due fascicoli “in pulito”, infine, come la redazione appena precedente l'*editio princeps* (AC-A/A1).

¹¹ Pv CRTM, AC1, cc. 134, 197, 198, 199, 200, 202, 241v, 247v, 249, 250, 251, 252, 253, 261, 264, 269, 270v, 282, 284, 292, 295, 296 r/v, 327, 329v, 330v, 341.

¹² Queste carte sono o interamente manoscritte (Pv CRTM, AC1, cc. 150v, 187, 256v, 257v, 258, 266, 270, 271, 272, 289, 290, 293, 311 v, 313, 315, 320), o dattiloscritte con brani manoscritti che ampliano o approfondiscono la sequenza narrativa (Pv CRTM, AC1, cc. 139, 144, 145v, 179, 184, 188, 254, 256, 265, 285, 299).

¹³ La lettera è riportata integralmente da Francesca Caputo in appendice alla monografia dedicata al romanzo *Argo il cieco*, *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, cit., p. 154.

Il dossier genetico documenta una vicenda compositiva dell'opera lunga e articolata, poiché conserva più stesure dello stesso segmento narrativo (soprattutto in AC1), plurimi rifacimenti di uno stesso capitolo, nonché un numero cospicuo di lacerti sparsi la cui funzione era quella di emendare brevi sequenze testuali mediante la loro apposizione con nastro adesivo sulle carte. Le carte non sono ordinate, né raggruppate seguendo la successione dei capitoli o la numerazione interna. La catalogazione inverte l'ordine delle stesure: le 133 carte corrispondenti alla seconda stesura, e che abbiamo identificato come il «materiale redazionale» di cui parla Bufalino, sono state catalogate con la sigla ACS1 [Argo il cieco Scartafaccio 1], quindi precedenti alla prima stesura [catalogata ACS], cui verosimilmente l'autore si riferiva con la definizione «materiale di scarto». A ciò si aggiunga che la numerazione d'archivio passa da 157 a 178, con una lacuna dalla carta 158 alla 177 compresa: a un computo effettivo risulta che questa cartella si compone di 187 carte e non di 207 come la catalogazione farebbe pensare.

Francesca Caputo, che ha esaminato il materiale autografo e ne dà notizia nelle *Note ai testi*, attribuisce alla stessa fase redazionale il materiale da noi identificato come prima e seconda stesura: se inizialmente la studiosa precisa che «si tratta di due stesure, una molto vicina a quella definitiva [AC2], l'altra più magmatica, che testimonia comunque una fase già avanzata dell'opera [AC1]», nell'analisi dei due fascicoli corrispondenti alla stesura “in pulito” sembra contraddirsi poiché parla di «seconda stesura [che] consta di due fascicoli rilegati, con copertina di colore grigio», cioè AC-A/A1. La confusione tra prima, seconda e terza stesura definitiva, dapprima considerate come appartenenti a tre differenti stadi elaborativi, poi ridotti a due, è giustificata dall'eterogeneità del materiale e dei suoi supporti (fogli A4 dattiloscritti; fogli di un quaderno A4 manoscritti, fogli di riuso manoscritti e dattiloscritti di 33×21,9 cm e una miriade di lacerti o strisce di carta ritagliata sia manoscritti che dattiloscritti), quindi dalla difficoltà di identificare all'interno del materiale le fasi genetiche e la loro diacronia interna: solo attraverso il confronto con i materiali redazionali delle altre due opere strettamente legate alla sua gestazione, ovvero *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*, e la ricomposizione virtuale dell'avantesto originario¹⁴, è possibile ricostruire il processo compositivo e proporre una ipotesi di datazione delle diverse fasi di scrittura.

¹⁴ Con avantesto, lo ricordiamo, intendiamo riferirci alla ricomposizione e alla riorganizzazione artificiale dell'ordine originario delle carte, secondo la metodologia di ricerca della critica genetica.

A tale scopo, abbiamo dapprima riordinato le carte di AC1 e AC2 suddividendole in base alla loro corrispondenza con i capitoli dell'*editio princeps*. Non è stato possibile, tuttavia, procedere nel riordino complessivo tenendo conto della diacronia compositiva di ciascun capitolo, poiché avrebbe richiesto l'estrapolazione di più carte dal medesimo fascicolo, la collazione con quelle appartenenti all'altro fascicolo (e viceversa), e un loro riposizionamento, con il rischio di una scomposizione dell'intero *corpus* autografo, pericolo che sarebbe stato scongiurato qualora avessimo avuto a disposizione una copia digitale di ciascun testimone. Ci si è limitati al riordino diacronico solo per le carte che mostravano evidenti legami con *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*. Nonostante ciò, la riorganizzazione degli avantesti ha reso possibile la ricostituzione della fisionomia primigenia del romanzo, l'individuazione di tre macro fasi genetiche, nonché la mappatura dei legami intrattenuti dal dossier di genesi non soltanto con il *Guazzabuglio*, come la critica aveva già suggerito, ma anche con *Diceria dell'untore*. Come vedremo, il rapporto di *Argo il cieco* con le altre due opere composte prima dell'esordio non si limitava solo ai richiami intertestuali, ma si manifesta nelle annotazioni, negli appunti e nei promemoria autografi depositate nelle carte.

Tabella 10		
Argo il cieco capitoli	AC1 cc. 134-340	AC2 cc. 1-133
Locandina delle intenzioni	249; 264; 300.	1; 2; 76.
I	281; 231-236; 283; 301; 302; 318; 317; 331-337.	2-9; 83-87; 93-97.
II	204-206; 247-248; 275; 279; 337-340	18-19; 98; 129-134.
III	226-231; 277; 278; 281; 302; 303; 304; 305; 306; 307; 308; 317; 318.	88; 89; 90 bis; 92; 123; 124; 126; 127; 128.
III bis	assente	13; 14; 109.
IV	150; 181; 193; 219-225; 271; 276; 316.	90; 93-94; 117; 118; 119; 120.
V	151; 207-214; 268; 286.	11; 99-102; 104; 105; 120; 121; 122; 123-124-125.
VI	134; 137; 138; 139; 141; 142; 143; 144; 145; 146; 147; 148; 149; 154; 155; 156; 180; 183; 184; 185; 186; 187; 188; 189; 190; 191; 192; 194; 195; 196; 232-240; 267; 270; 330.	15; 91.

Tabella 10		
VI bis	216-218; 312; 314; 315; 328; 329.	assente
VII	157; 178; 179; 182; 241-246; 313; 326.	10.
VIII	272; 315.	12; 16-20; 23; 103.
VIII bis	308; 309	21.
IX	136; 140; 310; 311; 319; 320; 321; 322; 323; 324.	22; 24-29
X	assente	30-35.
XI	254; 255; 256; 257-260; 287; 291.	111-114.
XI bis	assente	38 e 38 bis
XII	285; 288; 289; 294.	39-44.
XII bis	203.	36-37.
XIII	325.	45-50.
XIV	assente	51-56.
XV	assente	57-62.
XVI	290; 299.	63-67.
XVII	assente	68-65.
XVII bis	assente	76-81; 107; 108; 110.
XVII ter	265.	82; 106.
Fogli di appunti, pagine bianche	197, 198, 200, 202, 250, 251, 252, 253, 261, 266, 269, 282, 292, 295, 296, 297, 327.	

Seguendo il processo di scrittura bufaliniano, è stato possibile isolare tre fasi di lavoro distinte e distanti nel tempo:

1. la prima fase risalirebbe al periodo 1971-1976, tra la conclusione di *Diceria dell'untore* e l'avvio della scrittura del *Guazzabuglio*, e corrisponde con il testo depositato nelle carte di formato 33×21,9 cm in AC1 e con la loro riscrittura e ampliamento nei bifolii postillati dall'autore con la dicitura «Diceria»; «Cfr. Diceria»; «Marta»;

2. la seconda fase si collocherebbe tra il 1977 e il 1982, in cui il romanzo passerebbe dallo stadio di abbozzo a una forma ibrida, tra il finto memoriale e il giallo, dovuta all'intersezione con la stesura del *Guazzabuglio*;

3. la terza fase, infine, prende avvio, probabilmente, nel novembre 1982, dalla decisione di Bufalino di dividere *Argo il cieco* dal *Guazzabuglio*, e si conclude con l'uscita del romanzo nel 1984.

Le intersezioni con il romanzo d'esordio, come vedremo, apparentano il primigenio disegno di *Argo il cieco* alla fase redazionale conclusiva di *Diceria dell'untore*, mentre le tangenze con *Il guazzabuglio*, dovute alla sovrapposizione del progetto di *Argo* con quello dell'inedito, sono da far risalire alla seconda fase. La terza fase, quella più vicina alla pubblicazione, invece, coincide con la redazione (continuativa) di *Argo il cieco*, diventato un progetto indipendente, tra il novembre del 1982 e la fine del 1984.

Gli appunti depositati da Bufalino nel materiale redazionale sembrano confermare questa ipotesi di diacronia delle fasi genetiche. Il primo è contenuto nella prima stesura AC1, sul recto di un bifolio che conteneva il «4° capitolo / Apparizione di Cecilia e Trubia», Bufalino scrive a penna rossa: «Copia di Lavoro / Fiaba / Guazzabuglio / I primi tre capitoli 1-18 senza corsivi / Decisione novembre '82 // Separare Fiaba da Guazzabuglio // Utilizzare per entrambi vecchio Guazzabuglio»¹⁵. Il secondo si legge su una carta sciolta, stavolta vergata a penna nera, su cui Bufalino fa il punto sull'avanzamento del romanzo «ARGO IL CIECO / Scartafacci / Fiaba / Guazzabuglio / Capitoli già fatti 1-2-3-4-19 / Roba forse inutile / (N.B: Fiaba nera / primo titolo di /Argo il cieco)»¹⁶. L'analisi delle penne consente di isolare due annotazioni: «ARGO IL CIECO / Scartafacci», e «NB: Fiaba Nera / primo titolo di Argo il cieco» apposta da Bufalino per l'invio a Pavia: come abbiamo visto nel caso di *Diceria dell'untore*, del *Dossier Lo Cicero*, ma anche nelle lettere che accompagnavano la spedizione del *Guazzabuglio* a Venturoli, Bufalino dava sempre indicazioni sul contenuto del materiale spedito. L'annotazione «Fiaba / Guazzabuglio / Capitoli già fatti 1-2-3-4-19 / Roba forse inutile» è da riferirsi alla fase genetica precedente al novembre 1982, cioè la seconda che va dal 1977 al 1982, e conferma quanto si evince dallo studio del materiale genetico, ovvero che la materia narrativa della *Fiaba nera* era stata mescolata a quella del

¹⁵ Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1, c. 282r.

¹⁶ Ivi, c. 341r.

Guazzabuglio, che i capitoli «già fatti» erano i primi quattro e l'ultimo, e che, da quel momento in poi, Bufalino scinde il materiale narrativo in due opere separate, che procedono autonomamente. Bufalino, tuttavia, si serve del «vecchio *Guazzabuglio*», cioè della stesura databile al 1977, come «serbatoio» sia per *Argo il cieco* che per il «nuovo *Guazzabuglio*», ovvero *Tommaso e il fotografo cieco*. Questa interpretazione si inserisce perfettamente nel quadro delle dichiarazioni rilasciate dall'autore il 4 gennaio 1981 («ho scritto un romanzo sperimentale verso il quale, per adesso, sento una crisi di rigetto: fra qualche mese proverò a rileggerlo per vedere se potrò rimetterci le mani») e il 16 settembre 1981 («un altro libro di cui ho scritto ahimè, solo quindici pagine. È una storia radiosa, sorridente, senza mummie imbalsamante da accarezzare»). È evidente che Bufalino avesse pensato dapprima di pubblicare il *Guazzabuglio*, già concluso, e che poi avesse cambiato avviso e deciso di sviluppare *Argo il cieco*, all'epoca verosimilmente allo stadio di abbozzo, come dimostrano i due capitoli pubblicati nell'*Antologia* del Campiello con il titolo *Fiaba dell'estate felice*. Durante il biennio 1981-1982 le due opere sembravano convergere in un unico progetto di romanzo, per poi essere separate definitivamente nel novembre 1982. Il primo e il secondo appunto rivelano che i capitoli di *Argo il cieco* (*Fiaba Nera*) selezionati dall'autore per essere amalgamati a quelli del *Guazzabuglio* erano almeno cinque, i primi quattro e l'ultimo. Il fatto che Bufalino indicasse *Fiaba nera* come primo titolo di *Argo il cieco* potrebbe ricondursi sia agli accordi presi con Sellerio per la pubblicazione del libro con quel titolo, accordi presi verosimilmente durante la seconda fase “ibrida” del romanzo, sia perché Bufalino non riconosceva all'abbozzo lo statuto di vero e proprio romanzo, quindi non riconduceva il suo avvio alla primigenia scrittura dell'opera intitolata *Di un'estate felice* o *Fiaba dell'estate felice* (mentre parlava del *Guazzabuglio*, in quanto compiuto, nei termini di romanzo). Gli accordi con Elvira Sellerio per la pubblicazione furono dapprima verbali, poi messi per iscritto nel settembre 1984, come ci ha riferito il figlio di Elvira, Antonio Sellerio, precisando, tuttavia, che il romanzo era stato già visto da Leonardo Sciascia¹⁷.

Questa ricostruzione è suffragata dai materiali autografi. Bufalino, come sappiamo, non programmava l'elaborazione in un canovaccio, ma avviava la scrittura lavorando a brevi

¹⁷ Antonio Sellerio mi ha fornito queste indicazioni dopo aver reperito alcune delle lettere inviate da Bufalino a sua madre, pur precisando che le notizie potrebbero essere solo parziali, essendo l'archivio della casa editrice ancora in fase di inventariazione. Esprimo al dott. Antonio Sellerio la mia sincera gratitudine per la cortese collaborazione e per la gentile disponibilità nei miei confronti.

sequenze narrative o episodi. Tra le carte identificabili come la prima stesura del romanzo (AC1), ho potuto individuarne una serie che differiva dalle altre per il supporto e per le caratteristiche esterne¹⁸: le dimensioni (33×21,9 cm), il colore giallo reso più intenso dal tempo, la presenza sul *verso* (di tutta questa serie di carte) di tre poesie, poi confluite in *Amaro miele*, *Malincuore*, *il giorno del santo*, “*Intermittence*” in *via Rosolino Pilo* e *Il risorgimento* dattiloscritte su una carta numerata 30, di una stesura non ancora identificata, ma che l’annotazione dell’autore riferibile al *Dossier Lo Cicero*, vergato sulle carte con le medesime fattezze e che recavano sul *verso* le stesse tre poesie, identificava come «la prima stesura» di quelle pubblicate nel 1982¹⁹. Il riordinamento di questi «sintagmi genetici»²⁰ mi ha permesso di ricomporre la fisionomia originaria di *Argo il cieco* che a questa altezza compositiva era ancora allo stadio di abbozzo o, piuttosto, aveva la forma di un racconto breve. La presenza delle stesse poesie sul *verso* delle carte su cui verga il *Dossier Lo Cicero* e questa prima scrittura di *Argo* permettono di porre le due opere su uno stesso asse cronologico, che va dal 1971 al 1977. L’ipotesi sarebbe confermata, oltre che dagli evidenti richiami intertestuali tra i due “racconti” (il protagonista Serafino, lo psicanalista cui questi si rivolge), dalla presenza nel materiale redazionale di *Argo il cieco* di una serie di rinvii, sui margini delle carte, a *Diceria dell’untore* e al *Guazzabuglio*: Bufalino, dopo la pubblicazione di *Diceria dell’untore* nel 1981, isola in *Argo* i brani comuni ai due testi così come, dopo la separazione del *Guazzabuglio* da *Argo* nel novembre 1982, effettua lo spoglio dei “prestiti” avvenuti tra le due opere. Su una carta manoscritta, infatti, si legge «Spoglio Guazzabuglio // Locandina Digest al libro, con intenzioni // Controllare in *Diceria* e *Museo* se ho utilizzato qui qualcosa del *Guazzabuglio* // Anticipare sorpresa di Iaccarino e Madama // Immaginetta di Pio XII-sul cruscotto o in casa di Don Nitto? // Via Gesù, Giuseppe e Maria»²¹. Come sarà consuetudine nelle prassi scritte successive all’esordio, Bufalino passava al setaccio le opere precedenti, che sovente recavano identiche o simili porzioni di testo, al fine di evitare ripetizioni in quelle edite. In quest’ultimo caso segnala la «Locandina» di *Argo* come binario narrativo da seguire nello sviluppo (autonomo) del romanzo e, a mo’ di promemoria, si

¹⁸ Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1 cc. 145; 144; 184; 188; 187; 190; 191; rielaborate e ampliate in AC1, cc. 232; 233; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 270; 302, riscritte in AC1, cc. 281; 318; 317; 315; 313; 150.

¹⁹ Pv CRTM, Fondo Bufalino, UI c. 117.

²⁰ Pierre-Marc de Biasi definisce i sintagmi genetici come «séquences de manuscrits, de même niveau d’élaboration, qui se suivent le long de l’axe où se succèdent les différentes parties de l’œuvre définitive». La diacronia compositiva è ricostruibile attraverso «les enchaînements des folios de manuscrit de même type donnant, de manière plus ou moins continue, l’image de l’œuvre entière à chacune des étapes de sa genèse». Cfr. P.-M. de Biasi, *Génétique des textes*, cit., p. 136 (tr. it. p. 123).

²¹ Pv CRTM, Fondo Bufalino AC1 c. 264r.

propone di verificare la presenza in *Diceria dell'untore* e in *Museo d'ombre* (1982), di porzioni di testo appartenenti al *Guazzabuglio*. I restanti appunti riguardano la dislocazione della scena dell'amplesso tra i personaggi di Iaccarino e Madama, e dei riferimenti minimi da includere nella diègesi. Le annotazioni «Diceria» o «cfr. Diceria» apposte sui margini delle carte di *Argo il cieco*, pertanto, rispondono alla stessa funzione di verifica nel testo già approntato di eventuali ripetizioni. La quantità dei richiami al capolavoro d'esordio, ben otto rinvii, e la loro qualità, segmenti testuali o dialoghi, fanno escludere la possibilità che si tratti di sviste o dimenticanze dell'autore. Lo stesso procedimento lo ritroveremo, infine, nel «nuovo Guazzabuglio», *Tommaso e il fotografo cieco* sulle cui carte preparatorie Bufalino annota: «Guazzabuglio» e «Argo».

Le informazioni ricavabili dagli avantesti e dalle annotazioni d'autore, dunque, permettono di ipotizzare la presenza di una primissima stesura del romanzo, un nucleo primigenio che si attesterebbe tra la fine della redazione di *Diceria dell'untore* (1971) e l'avvio della redazione del *Guazzabuglio* (1976), una seconda fase di stesura che coinciderebbe con la scrittura del *Guazzabuglio* (1977) sino alla loro separazione nel 1982; dal novembre del 1982 prenderebbe avvio la terza fase, quando Bufalino redige tre piani di lavoro per *Argo*, tutti riferibili a un periodo successivo al 1982, al fine di disporre entro i rispettivi capitoli la materia narrativa già approntata o ancora da scrivere in vista della pubblicazione nel novembre 1984.

Ulteriori riscontri circa la datazione di *Argo il cieco*, infine, si ricavano dai dossier genetici di *Calende greche* (1990 e 1992)²² e della traduzione dal francese di *Susanna e il Pacifico* di Giraudoux (1980).

Nella cartella contenente la minuta di *Calende greche* e, precisamente, sul verso della camicia del fascicolo contenente il dattiloscritto di *Rondò della felicità*²³, Bufalino scrive un

²² I materiali preparatori di *Calende greche* sono conservati in Comiso, FB, MGB III e constano di una prima stesura, segnata A, di 135 cc. sciolte prevalentemente dtt, molte delle quali in fotocopia, suddivise in tre cartelle; di una minuta di 254 cc. mss e dtt, catalogata B; e, infine, di 96 cc., catalogate C, contenenti gli appunti per eventuali integrazioni al testo e per le correzioni delle bozze precedenti la stampa.

²³ Questo racconto è stato inizialmente pubblicato in un'edizione pregiata del 1991 (G. Bufalino, *Rondò della felicità*, con tre acqueforti di P. Guccione, Trento, La corda pazza) e poi è confluito come capitolo del romanzo *Calende greche* con il titolo *Canzona a burla*. Com'è noto, *Calende greche* è diviso in sezioni, ciascuna delle quali corrispondente a una fase della vita umana: *Infanzia e Pubertà*, *Giovinezza*, *Maturità*, *Vecchia e Morte*. Questo racconto, inserito nella *Giovinezza*, si riallaccia volutamente alla trama di *Argo il cieco* menzionando i personaggi del professore e di Iaccarino, nonché la città di Modica.

appunto nel quale definisce *Argo il cieco* come un «antico romanzo»²⁴: questa indicazione sembrerebbe fare riferimento alla prima elaborazione del romanzo, tra il 1971 e il 1977, e non alla pubblicazione avvenuta nel novembre 1984, appena sei anni prima. Tra lo stesso materiale, inoltre, la copertina di un quaderno di formato A4, riutilizzata come cartella per contenere altri fogli, riporta un'annotazione manoscritta dall'autore: «Di un'estate felice, materiali utili», alla quale fa seguire una serie di ipotesi per il titolo: «Fiaba dell'estate felice, Carte del farnetico savio, Viaggio a Saba, Dossier, Il viaggiatore stanco»²⁵; su un'altra copertina contenente anch'essa materiale autografo riferibile a *Calende greche*, egli trascrive, invece, degli appunti per una revisione del *Guazzabuglio*²⁶, già emendati nella stesura completa L del 1977, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Tra i titoli inizialmente pensati per *Argo il cieco*, oltre a *Fiaba di un'estate felice*, c'erano «Dossier», che rimanda al *Dossier Lo Cicero*, e «Carte del farnetico savio», sottotitolo contemplato anche nella rosa di quelli pensati per *Il guazzabuglio* («Il Guazzabuglio ovvero Carte del farnetico savio»). Verosimilmente sia il primo nucleo di *Argo il cieco* che il *Dossier Lo Cicero* erano entrambi “satelliti” che orbitavano intorno al “cantiere” di *Diceria dell'untore* – soprattutto nel suo primo assetto che comprendeva il «Diario alla Rocca» – e del *Guazzabuglio*, e il contenuto primigenio di queste opere, come vedremo, li lega indissolubilmente.

Pur mantenendo la propria autonomia l'uno dall'altro, la scrittura di questi testi si configura, nel progetto bufaliniano, come il tentativo di dare forma a un'idea di romanzo che comprenda il rapporto medico-paziente, l'elaborazione in forma memorialistica dei ricordi, l'impossibilità di pervenire alla salute e, quindi, allo scioglimento dei “gialli”. Bufalino confessa questa intenzione in una lettera a Marcello Venturoli, in cui scrive: «Il tema, devo però dirti, m'appassiona, di chi per impedire o esorcizzare qualcosa, scrive o parla»²⁷.

Anche *Diceria dell'untore*, nell'ottica di Bufalino, era un romanzo giallo: nelle prime due stesure A e B, infatti, i misteri legati al passato di Marta erano evocati con maggiore enfasi e più esplicito era il ruolo di antagonista svolto dal Gran Magro nel triangolo amoroso. Non a caso, in almeno due occasioni, Bufalino fa riferimento a *Diceria dell'untore* come a un

²⁴ Comiso, FB, MGB. III (3), *Calende greche*. Stesura C, allegati, c. 25v.

²⁵ Comiso, FB, MGB. III (2), *Calende greche*. Stesura B, c. 95r.

²⁶ Ivi, c. 47v.

²⁷ Fiesole FPC, AV, lettera del 26 settembre 1979. Il riferimento alla confessione si trova anche nella lettera già citata: «Quando si ha bisogno di parlare ad alta voce. A qualcuno. Meglio se è un forestiero, uno che parte domani. Del resto non invento nulla di nuovo. Da secoli la confessione è una terapia. E non per nulla il confessore è velato, dietro una grata, e ascolta, assolve, aiuta lo sfogo come un'esperta nelle case chiuse, trent'anni fa»; Fiesole FPC, AV, lettera del 24 novembre 1981.

«giallo alla rovescia», perché vi «si addensano misteri senza spiegarli» alludendo sia alla storia di Marta, contraddistinta com'è sia da notizie inattendibili se non false, sia alla mancanza di una soluzione chiarificatrice nella chiusa del romanzo, poiché il protagonista deciderà di bruciare il dossier ereditato dal Magro lasciando intatto il mistero della donna. Questi rimandi si trovano nelle note manoscritte apposte dall'autore sull'ultima pagina del suo esemplare personale della *princeps*, oggi conservata presso la Fondazione di Comiso: Bufalino vi definisce il narratore un «falso teste». Nella prima stesura di *Diceria dell'untore* il protagonista si riferisce al racconto di Marta come a «una fiaba nera» («Tali press'a poco le parole di Marta, la fiaba nera che mi raccontò».)²⁸; e proprio *Fiaba nera* era il titolo pensato per *Argo il cieco*. Inoltre, nella stesura E di *Diceria* si legge un appunto manoscritto in cui è ribadito il riferimento a quest'opera come ad un giallo: «Notizie inattendibili / Teodicea / Melodramma / Rom[anzo] giallo»²⁹.

Un altro riferimento ai due capitoli di *Argo il cieco* anticipati nell'*Antologia Campiello* si legge sul verso della copertina del dattiloscritto di *Susanna e il Pacifico* di Giraudoux, la prima traduzione dal francese di Bufalino (pubblicata nell'ottobre del 1980), sul quale lo scrittore annota «Fiaba dell'estate felice»³⁰, allo scopo, probabilmente, di riutilizzare il fascicolo come supporto per incollarvi le pagine della *Fiaba*, come fece nel caso del fascicolo delle *Controrime* di Toulet nelle cui pagine applicò con nastro adesivo i lacerti ritagliati dal *Guazzabuglio* C. La stesura della traduzione impegnò Bufalino nel corso del 1979, come si ricava da una lettera scritta a Venturoli nel dicembre di quell'anno, in cui raccontava che stava lavorando, su richiesta della casa editrice Sellerio, alla versione del romanzo di Giraudoux, «autore assai stimolante e sottile, da cui mi aspetto piacevolissimi grattacapi»³¹. È probabile che in quel periodo lo scrittore progettasse l'ampliamento e la (ri)scrittura dell'abbozzo di *Argo il cieco*, e pensasse di servirsi della stesura di *Susanna e il Pacifico* quale supporto cui destinare i ritagli dattiloscritti della prima fase redazionale.

²⁸ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore ovvero Le vanitose agonie*, Stesura A, c. 63r. Una volta cassato in questa sede, ritroviamo il richiamo alla «fiaba nera» nella c. 36 v. della stesura D: «E chi dunque avrebbe saputo oramai togliermi dalla mente, a dispetto delle mie cautele di prima, quel luccichio d'affralito sorriso, se sorriso era, intravvisto nell'attimo in cui s'era girata a guardarmi; e la nuvola dei brevi capelli, col loro segreto di fiaba nera e d'infamia; e il passo, mentre se n'andava?». Inoltre, nella stessa stesura la storia di Marta è definita come una «saga nera», *ibidem*.

²⁹ Pv CRTM, Fondo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Stesura E, c. 59v.

³⁰ Comiso FB, MGB. XII (1) c. 152v.

³¹ Fiesole FPC, AV, lettera dt sul *recto* inchiostro blu, datata «dicembre 1979».

VII.2 *La prima fase: legami genetici tra Argo il cieco e Diceria dell'untore*

Il primo nucleo di *Argo il cieco*, identificabile con le carte sul cui *verso* si trovano le tre poesie dattiloscritte di una prima stesura di *Amaro miele*, e riconoscibili dal formato e dal colore della carta, corrisponde per alcuni segmenti ai capitoli primo, terzo e sesto della *princeps*. A questo gruppo di fogli appartenevano anche i due capitoli pubblicati nell'*Antologia Campiello* nel 1981, ma di cui ci restano solo due carte³². Presumibilmente il primo *corpus* di scritti era più ricco di quello che ci è stato possibile ricostituire dal materiale autografo conservato a Pavia, giacché lo stesso Bufalino, nella lettera a Maria Corti con cui inviava le carte di *Diceria dell'untore* e di *Argo il cieco*, chiarì che aveva «recuperato il materiale da un caos di vecchie carte, erano dunque assenti porzioni di testo e precedenti stesure chissà dove smarrite»³³. Tuttavia, il testo depositato su queste carte prefigura quello che doveva essere il primo progetto dell'opera, il sistema dei personaggi, e gli snodi principali della trama.

La numerazione d'autore apposta sulla prima carta è 1 e prosegue in successione sino alla 5; in alcune, pur appartenenti allo stesso nucleo narrativo, non figura perché ritagliate (alcune di queste carte, infatti, sono inutili) mentre in altre è discontinua. Le stesse cinque carte sono state successivamente rinumerate da 32 a 37, verosimilmente per essere riposizionate all'interno dei nuovi capitoli scritti nella fase redazionale successiva (la trascrizione integrale di queste carte è riportata in *Appendice VI A*). La trama di questo primo nucleo del romanzo è ben organizzata, coesa, in sé conclusa, la funzione dei personaggi, nell'economia narrativa, è vicina a quella del romanzo edito, così come la loro caratterizzazione.

Il protagonista, chiamato Serafino e non di Gesualdo come nel testo della *princeps*, è innamorato di Cecilia, una donna bellissima che intrattiene una relazione con il «baronello» Sasà Trubia. Costui è un giovane nobile «tornato da Parigi ad accudire il copioso retaggio», e vive in una villa da favola dove «aveva messo tende e radici» con la bella Cecilia. Trubia è descritto come un giovane brillante ed eccentrico («lo avevo visto a Natale tenere uno strepitoso banco di baccarà»), vestito sempre in modo estremamente elegante («l'eterna

³² Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1 cc. 302, 281, 318 (e il lacerto 317). Le successive stesure dei due capitoli sono contenute in AC2 cc. 2-9; 83-87; 93-97; e in AC1, cc. 281; 231-236; 283; 301; 302; 318; 317; 331-337.

³³ F. Caputo, *Argo il cieco*, in *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, cit., p. 154.

camicia a fiori, sul cui occhiello portava meridionalmente cucito un imperterrito bottone di lutto»), completamente diverso dal suo rivale in amore Serafino, invaghito della bella Cecilia. Allo scopo di possedere la donna, egli vagheggia l'idea di sfidare a duello Trubia («che avrei doluto sfidare, se m'importava giungere a Cecilia. E m'importava, altroché»). Serafino, in realtà, è di tutt'altro temperamento e nella sua caratterizzazione somiglia al protagonista, nonché io narrante, di *Diceria dell'untore*:

Io avevo molto viaggiato, anni prima, per terre scure, fra sangue e dolore, e le gambe mi dolevano ancora. Avevo perso la giovinezza, come si perde un treno. C'era un buco nella mia vita, al posto della giovinezza, c'era una specie di botola nera, che inutilmente avevo coperto di frasche e mascherato di fiori. Sapevo ch'era sempre lì, un'assenza, un trabocchetto, un grumo d'inaccaduto, cicatrice di un vissuto che faceva male, tornava ad avvampare sulla mia faccia ogni sera come uno sfregio di Zorro. Ed ora la ruota pareva aver cominciato a muoversi all'incontrario. Sui trent'anni mi ritrovavo ragazzo fra altri ragazzi a giocare i mai giocati giochi dell'amore e del caso in una luce di meraviglia³⁴.

Serafino è innamorato anche dell'intrigante Maria Venera che fugge con Galfo e lo sposa al fine di evitare uno scandalo, essendo incinta di un uomo sposato. La donna rivela il suo segreto a Serafino, attraverso una lettera: il figlio non è di Galfo che, pur avendo acconsentito alle nozze riparatrici, ha deciso di lasciarla. Ella, dunque, dichiara il suo amore a Serafino che, nonostante sia a sua volta innamorato di lei, ritiene le sue parole ingannevoli perché finalizzate a una nuova unione riparatrice, stavolta con lui. A queste figure femminili si aggiunge quella di Corradina, Isolina nella lezione definitiva, studentessa al liceo dove insegnava Corrado Papaleo, Saro Licausi nella versione a stampa, il collega di Serafino: «Lui n'era preso tiepidamente, quanto bastasse per cercarla a lungo con lo sguardo nella ressa dei corridoi e per insinuare sbrigativi bigliettini, firmati "Uno che spera", fra due pagine di diario». Quanto a Serafino, egli racconta: «questa Corradina, le avevo anche sorriso, una volta, [...] e lei aveva restituito il sorriso...»³⁵. La giovane, infatti, è innamorata di Serafino e lo dichiara anch'ella in una lettera. Il giovane, tuttavia, non la ricambia, pensando che si tratti di uno scherzo dell'amico e collega Iaccarino, così come crede provenga da lui il guanto di sfida ricevuto da Galfo, deciso a difendere il suo onore offeso dalle *avance* di Serafino nei confronti di Venera.

³⁴ Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1, cc. 184, 190.

³⁵ Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1, c. 145.

Le carte, dattiloscritte con correzioni manoscritte, che testimoniano questo nucleo primitivo del romanzo sono state successivamente ricopiate in pulito, probabilmente prima del 1981. Nella seconda stesura AC2 e nella riscrittura in pulito di alcune di queste carte troviamo infatti una serie di appunti nei margini che rimandano a *Diceria dell'untore*. A un confronto tra questi rinvii e l'edizione a stampa, emerge che, in realtà, Bufalino rinviava non già all'*editio princeps*, in cui questi passi figurano emendati o rielaborati in una nuova forma, ma alle prime stesure di *Diceria*. Questo particolare è molto importante perché permette di congetturare altresì che prima della pubblicazione del romanzo d'esordio, Bufalino avesse già avviato la prima stesura in pulito dell'abbozzo, pur non essendo ancora compiuto l'impianto complessivo del libro.

Si tratta di otto annotazioni, una delle quali è contenuta in una carta della serie che abbiamo identificato come il primo nucleo di *Argo*³⁶, corrispondente alla descrizione di Corradina, come vedremo, simile a quella di Marta. Se confrontate tra loro, le annotazioni si riferiscono quasi tutte al personaggio di Cecilia (una sola a Maria Venera), alla sua descrizione fisica e caratteriale e alle riflessioni che la donna suscita nel protagonista. Cecilia nel primo nucleo era la compagna di Trubia, mentre negli sviluppi successivi della trama sarà l'amante di Don Nitto, il mafioso della zona, personaggio introdotto solo dopo il 1983, come gli schemi redatti per distribuire la trama entro i capitoli dimostrano. La descrizione di Cecilia doveva appartenere già al primo nucleo, poiché come abbiamo visto il suo personaggio è centrale nell'economia narrativa: è possibile pertanto che Bufalino abbia ripreso le sequenze in cui figurava la donna, e le abbia disposte nella nuova trama, che la vedeva accanto a Don Nitto. La scena dell'incontro tra Serafino e Cecilia segue uno sviluppo simmetrico rispetto al primo appuntamento del protagonista di *Diceria dell'untore* e Marta, – incontro, descrizione fisica della donna, racconto enigmatico del suo passato, primo approccio, notte insieme – ed entrambi sono collocati al IX capitolo (stesura A di *Diceria dell'untore* e seconda stesura di *Argo il cieco*).

Il contesto in cui si colloca la prima annotazione è quello della descrizione della donna: Serafino paragona Cecilia per la sua bellezza e per le sue proporzioni armoniche a una statua greca, e nota che «ogni attributo [è] in lei valoroso, di qualità cittadina», il suo sguardo possedeva un «lambo d'adulta ironia che le socchiudeva le labbra in un sorriso mentre le

³⁶ Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC2, cc. 31, 32; 44; 53 54; 71; 110. AC1, c. 232.

offriva»³⁷; così Marta nella stesura A: «Mi mortificò accostare ai suoi vezzi di cittadina le mie rudezze di viso e di abito. Sarei stato intimidito fino alla paralisi se non mi fossi accorto ogni tanto di una piega, plebea e ghiotta, che le sfigurava la bocca e mi lasciava supporre una connivenza dei miei sensi in allerta»³⁸. Cecilia e Serafino vanno al mare e, seduti in macchina, lui nota la borsa di lei «aveva tra le sue membra uno zaino gremito di cianfrusaglie balneari e cosmetiche»³⁹, che rinvia alla fuga in macchina con Marta che «con l'altra mano reggeva un'immensa borsa colma di femminili minuzie»⁴⁰. Cecilia precisa a Serafino di volersi lasciare alle spalle la storia con Don Nitto, non riuscendo a nascondere tuttavia la sua delusione: «“La vita è un tema difficile professore” mi disse. E poi piano “Ho quarant'anni”, e si mise a piangere quietamente. Un istante dopo rideva: “Voglio farmi un bagno di pulizia. Voglio lavarmi don Nitto di dosso. Don Nitto, Modica e la Sicilia. Non mi piacete, non tornerò più quaggiù”»⁴¹; Bufalino in merito a questo passo esprime un dubbio circa il rinvio al romanzo: («Diceria?») che ritroviamo, invece, alla carta 59 della stesura A: «Sono venuta con te stasera. Volevo andarmene dal mondo col ricordo di una carezza giovane addosso, dopo tante carezze di vecchio», riferendosi al Gran Magro e al lontano parente che, durante l'adolescenza, la «accarezzava»; subito dopo Marta «tornava a divagare con evidenza, [...] ma lei stava piangendo, ora, effusivamente “Morire mio Dio, andarsene. Senza più estate, né baci»⁴². Cecilia esprime inoltre la volontà di lasciare l'isola, soprattutto per l'ostilità dei suoi abitanti, e lo stesso dirà Marta, «Per me siete tutti uguali: piccoli, smaniosi, sofisticati. Non riuscirei ad amare per molto uno di voi»⁴³. Nel proseguito, Cecilia e Serafino sono al mare, lui le dice parole d'amore ma la donna sembra non ascoltarlo. Bufalino segnala il rinvio a *Diceria dell'untore* sottolineando la frase manoscritta («E aggiunse guardando un punto dove non c'era nessuno»), poi non accolta nel dattiloscritto: «non mi badò, s'era curvata placida e bella a guardare uno screzio della pelle sull'alluce provocato da uno scoglio». Allo stesso modo Marta, sdraiata sul letto, distrattamente «guardava un punto del lenzuolo ai suoi piedi, dove da uno squarcio aperto nella tela lisa un alluce infantilmente sbocciava». Segue la scena notturna, che precede quella dell'amplesso, in cui Cecilia dorme e Serafino, guardandola, la paragona alla dea greca Persefone, dea degli inferi e della terra:

³⁷ Pv CRTM, AC2, c. 30r.

³⁸ Pv CRTM, DUA, c. 52r.

³⁹ Pv CRTM, AC2, c. 30r.

⁴⁰ Pv CRTM, DUA, c. 76r.

⁴¹ Pv CRTM, AC2, c. 30r.

⁴² Pv CRTM, DUA, c. 59r.

⁴³ Ivi, c. 82r.

Eccola addormentata. Avvolta in una coperta, sul tavolato. Col petto che si alza e si abbassa secondo una metrica scorretta, dove i tempi deboli e i forti s'inseguono in un primo momento precipitosi, ma poi subentra un silenzio così lungo, una specie di morte, che sia morta? Solo che il fiato le torna subito, pacificato, una musica, sembra una tenerezza di vento lungo l'erba di primavera. È viva, dunque, è viva. Invulnerabile nel nascosto circolo del sangue, propria e viva nel suo corpo, dal roccolo di capelli neri appuntato sulla nuca alle unghie dei piedi laccate di rosa. Viva, ma dov'è ora? dove la porta il sonno? Somiglia di profilo a **quella dea del vaso disseppellito, Persefone o come si chiama**. Anche lei come quella, a correre il mondo con balzi di selvaggina, mentre il rombo di sotterra le fiacca i ginocchi, un labbro di dio le invade la nuca. Persefone, e come no? Lei, la povera lodigiana in trasferta, coi suoi quarant'anni ammaccati e bellissimi, il suo profumo **d'anima persa**. Col medesimo nodo di spaventato piacere che le cresce dentro, la stessa perversa delizia di soccombere. Ma dove sono i cinti, le ghirlande cadute nel sottobosco, i pettini che le tenevano fermi i capelli? Solo uno stelo resiste stretto nel pugno, lo stelo d'un asfodelo. Ma la poiana stride di malaugurio sulle ancelle che scappano, la signorina non torna più. Persefone, dove vai? Che antichi guadi calpesti sotto i freddi calcagni? che corrente ti ruba via? A me, nel buio che sorge umido da questo pozzo di mare solo il tuo volto addormentato risplende, tu fra le braccia e la barba del dio: ècate d'oro, immagine lucifera...⁴⁴

Nell'*incipit* della lezione a stampa di *Diceria dell'untore*, il protagonista vede nel sogno «Marta Euridice o come diavolo si chiamava», mentre nella prima stesura A (c. 6r) compare «la dissepolta e sorpresa e rapida nuca di lei Euridice, Persefone, o come diavolo si chiamava». Marta, inoltre, è descritta come un'«esclusa, anima persa» e per questo, nella scena della sua morte, lo scrittore richiama proprio la dea Persefone:

”Marta”, cominciai “Marta, ascoltami” dissi. “Dove sei ora, Marta” chiesi, “dove cammini? In quale notte? Con che nome mi chiami, con che nome devo chiamarti? Ci sono fiumi dove abiti ora? da varcare a nuoto? su passerelle vertiginose? Sei sola? Siete tanti? E di me ti ricordi ancora? Tornami in sogno, Marta. Anche se l'aria duole come basalto sotto i tuoi piedi scalzi. Anche se non trovi labbra per dirmi le parole che vuoi. Guarda come mi lasci in mezzo alla via: una guasta semenza, una sconosciuta sostanza, un pugno di terra su cui casca la pioggia...” [...] Spensi la luce, per non vederlo più, e nella stanza, al chiarore della luna, tornai a cercarla con gli occhi: sembrava dormire, come nella cuna d'una illesa natività; e ancora una volta l'incurvatura dei brevi biondi capelli le componeva attorno all'esangue viso un'aureola da leggenda. // Ecate d'oro, immagine lucifera...⁴⁵

Per comporre entrambi i passi Bufalino attinge a una sua vecchia poesia intitolata *Ritratto dell'amata come Persefone*, pubblicata solo nella seconda edizione di *Amaro miele* (1989), nella sezione *Rimanenze*, con il nuovo titolo di *In margine a una dispensa di greco*.

⁴⁴ Pv CRTM, AC2, c. 34r.

⁴⁵ Pv CRTM, DUA, cc. 86r, 87r.

Prosopopea dell'amata come Persefone, che anticipa cronologicamente le sezioni dei versi di guerra, come egli precisa nella nota esegetica. Ritroviamo la stesura della poesia anche tra il materiale redazionale di *Argo il cieco*:

Con balzi di capra ti salvi / sui passi dell'ultima luce, / ma il rombo di sotterra già ti scioglie
i ginocchi / un labbro immane t'invade la nuca // Povero amore, o dove sono i cinti / ceruli, le
ghirlande, i lievi pettini / di bosso? che hai gemito dal fondo / della tua spoglia vulnerata senti
/ insorgere o mutarsi in confusa / delizia di soccombere? Superstite / un pugno rattappito /
ti langue, e la poiana / stride sul fiato del tuo sonno, e un grande / vento ti ruba, mentre il dio
calpesta / sotto i negri calcagni le fontane / lontane... // A me, nel buio che si leva / dal lago,
resta il tuo viso scolpito, / ècate d'oro, immagine lucifera⁴⁶.

Le poesie di *Amaro miele*, com'è noto, possono essere considerate l'"incunabolo" del primo romanzo che si configura come la versione in prosa di quei versi da cui Bufalino trasse linfa per il libro. Lo stesso può dirsi di questo passo di *Argo il cieco*, in cui la poesia è ripresa e riscritta in prosa e richiama, con un andamento circolare, la narrazione della morte di Marta in *Diceria dell'untore*. In un'altra carta, corrispondente al quarto capitolo dell'*editio princeps* di *Argo il cieco*, infatti, ritroviamo l'appunto: «utilizzare metafore poesie rifiutate?»⁴⁷. L'aggettivo «rifiutate», inoltre, fa pensare a una redazione precedente alla pubblicazione dei versi, avvenuta appunto nel 1982, e richiama con evidenza il sentimento di rigetto che Bufalino espresse, riguardo i suoi versi, a Luciano Ancheschi nella lettera del 1963.

I due passi segnati da Bufalino con due rimandi al capolavoro d'esordio sono legati, come questi esempi dimostrano, da un sottile ma saldo filo rosso, cui se ne aggiungono altri, di equivalente importanza. Dopo il sonno di Cecilia, i due si uniscono sulla barca dove hanno passato la notte, nascosti agli sguardi dei pescatori, che vedendoli cominciano a «ridere, prima piano, poi forte, con innocenza»⁴⁸; in *Diceria*, durante il primo approccio tra i due personaggi, si ritrova: «Un riso ci riscosse [...] alzammo gli occhi [...] apparve una torma di miserabili e tuttavia allegre presenze»⁴⁹.

Un'altra annotazione la ritroviamo in margine alla carta AC2 c. 44, (cap. X), in cui è descritto un passo riguardante, stavolta, Maria Venera:

⁴⁶ Pv CRTM, AC1, c. 309 bis r.

⁴⁷ Pv CRTM, AC2, c. 97r.

⁴⁸ Pv CRTM, AC2, c. 35r.

⁴⁹ Pv CRTM, DUA, c. 55r.

Lei si sciolse, emozionata, sorridente, s'avvicinò all'ingresso. E qui una bambina, poteva avere cinque anni, sola, appoggiata a una scheggia di roccia, ci guardava. Senza paura, ma seria. Una sbandata del gruppo, pensammo. Oppure... Maria Venera guardò la fossa minuscola e vuota alle nostre spalle e rise forte⁵⁰.

Questo passo richiama, nel suo insieme, tre luoghi diversi di *Diceria dell'untore*. Il primo rinvio è alla descrizione di Marta:

Marta si sciolse da me, camminò sola e decisa verso un relitto di muro, vi si appoggiò con le spalle e con labbra bianche mi ordinò di baciarla⁵¹.

Gli altri due sono contenuti nel passaggio in cui Marta rievoca l'esecuzione dell'ufficiale tedesco Andrea:

Una bambina in sottana mi venne accanto, golosa, leggera. Mi chiese non so che, a lungo, finché s'avvili e tacque, camminandomi al fianco con aria offesa, come una anziana dalle calze lunghe. [...] Ecco, io sono rimasta sola, prima dieci poi venti metri dietro di loro, con questa bambina golosa che trotta al mio fianco⁵².

Nella scena del ballo a Chiaramonte Gulfi, quando Maria Venera schiaffeggia suo cugino Trubia, ricorrono ben due rinvii. Nel primo («Intervenne un silenzio, tutti stavano in attesa. Senza turbamento, però, ma con un senso di letizia teatrale, una scena si recitava davanti a noi, che, qualunque pena ^{interna} costasse ai teatranti, un preciso intento si prefiggeva: di averci testimoni, e conniventi, perfino coristi, con un supremo risultato di festa»⁵³) lo scrittore rimanda a «Diceria»: «Volgendomi attorno a osservare la popolazione della Rocca, schierata per intero a battaglia dinanzi a un sipario calato, coi visi lucidi di febbre eppure inevitabilmente felici [...] Ma a un tratto una cosa cominciò sul palcoscenico, in un silenzio totale»⁵⁴. Nel successivo richiamo, contenuto nella stessa carta, lo scrittore indica che il riferimento è al personaggio di «Marta»:

“So un sentimento” mi disse “che mi stringe il cuore: quando faccio una cosa abituale, che so io, passare una strada, dire a uno “buongiorno”, ascoltare una canzone. E mi viene da pensare che, chissà, forse è l'ultima volta che passo, saluto, ascolto...”⁵⁵

⁵⁰ Pv CRTM, AC2, c. 44r.

⁵¹ Pv CRTM, DUA, c. 55r.

⁵² Pv CRTM, DUA, c. 62r.

⁵³ Pv CRTM, AC2, c. 53r.

⁵⁴ Pv CRTM, DUA, c. 34r.

⁵⁵ Pv CRTM, AC2, c. 53r.

Benché il brano di *Diceria dell'untore* sembri capovolgere quello di *Argo*, il significato complessivo è il medesimo, poiché Marta sa che la sua morte è vicina e inevitabile:

“Ma poi è vero che dobbiamo morire?” riattaccò, guardandomi come se un sipario fosse frapposto fra noi “Io non ci credo sempre, specialmente la sera, prima di entrare nel sonno, quando saluto il mondo: buona notte, dico, stelle, alberi, visi. Buona notte, buona notte, tutte le cose”⁵⁶.

Un altro riferimento a *Diceria dell'untore* è contenuto nella carta successiva di AC2 che sviluppa l'episodio, il XIV nell'*editio princeps*, del ballo durante il quale Maria Venera schiaffeggia Sasà Trubia davanti ai presenti. Bufalino segnala ancora il richiamo con l'appunto «Diceria»:

La veglia riprese con raddoppiato vigore. Dell'accaduto non era rimasto altro che il ricordo, nell'aria, di quel rumore di schiaffi, ma mischiato e sommerso nell'altro ~~più seeeo~~ del jazz successivo. L'orchestra ci dava dentro con convinzione, l'avevamo visto a cinema tante volte, quando dopo la sparatoria il pianista negro schiattava sui tasti l'anima e ambivamo d'emularlo. Ai tavoli degli anziani il brusio durò poco: come se fosse stato bucato un foruncolo e la pelle ora badasse a rimarginarsi. Fra i giovani poi nessun rimasuglio salvo brandelli di parole pacate, di Venera e Sasà da un pezzo a Modica tutti sapevano tutto, io solo e don Alvisè eravamo rimasti all'asciutto⁵⁷.

Il riferimento stavolta sembra più effuso, e potrebbe essere identificato con l'episodio del ballo di Marta, in cui la donna, prostrata dalla tubercolosi, fatica a concludere lo spettacolo e sembra “aggrapparsi” alla musica per ritrovare lo slancio necessario:

Annaspando riprovò goffamente i primi gesti dell'assunzione, non era altro ormai che una serpe nella polvere, divisa in due da una ruota. Fu allora che ad aiutarla la musica irruppe col suo scongiuro più potente: come su un'annegata archi e ottoni le si curvarono sopra, agitarono un lenzuolo di suoni amici e disperati sulla sua fronte di cera, un supplice e disperato pandemonio di note. Lei levò le braccia, per sedarlo, poi per qualche istante non si mosse più. Io pregavo per lei nel mio cuore, perché vincessero un'ultima volta, e con tanta passione che fui certo poi d'essere stato io a salvarla, e nella mente me ne vantai. Si eresse senza sforzo, ora sembrava altissima: un albero solitario. Non la vedemmo che per un attimo, mentre balzava in aria col colpo di tallone del marinaio che risale, nitida e inesplicabile come un angelo che se ne va⁵⁸.

⁵⁶ Pv CRTM, DUA, c. 56r.

⁵⁷ Pv CRTM, AC2, c. 54r.

⁵⁸ Pv CRTM, DUA, c. 36r.

Di seguito, in AC2 cc. 71 e 72, si ritrovano due appunti in cui Bufalino segnala «Cfr. Diceria» e «vedi Diceria» accanto al dialogo del protagonista di *Argo il cieco* con Iaccarino:

“L’amore è quello che dici, e altro ancora. ~~Soprattutto~~ Per metà è una guerra di sterminio, per metà una pace di boia e di vittime. Essendo il suo culmine nell’invasione dell’altro, nel travaso di sé nell’altro, per quei tre secondi che dura, somiglia vera [prosegue nella c. successiva dove l’autore annota «vedi Diceria», AC2 c. 72] mente all’estasi euristica ed è ampia ugualmente...»⁵⁹.

Il riferimento, qui, è alla stesura G dove figura in allegato il capitolo aggiuntivo XI:

L’interruppi: «Sai come si dice, nel mio dialetto, dare il contagio? *Ammiscari*, si dice. Cioè mescolare, mescolarsi con uno. Significa ch’è un travaso di sé nell’altro, altrettanto mistico, forse, di quello di due altre assai diverse solennità: voglio dire la comunione col sacro nell’ostia; e la confusione, su un letto, di due corpi amici»⁶⁰.

Un appunto manoscritto in AC2 c. 110, («Io Io Io il mio metro cubo (Cfr. Diceria)») rimanda invece al capitolo dedicato al dialogo tra il protagonista di *Diceria dell’untore* e Sebastiano: «Niente può farti male nel buco d’aria che riempi col volume del tuo corpo, e che possiedi tu solo nell’universo degli universi»⁶¹.

Infine, in una delle carte facenti parte del nucleo originario di *Argo il cieco*, in cui è descritta Corradina/Isolina, ritroviamo un passo in cui la donna viene guardata dalla finestra dal protagonista: «l’attenzione superflua che dedicavo agli impalpabili cenci, alle libellule di seta nera mosse dal vento che appendeva alla ringhiera la giovane Corradina [...] Cominciava appena sveglia in ciabatte e vestaglia ~~azzurra~~ ^{turchina}, a battere con un battipanni ~~azzurro~~ ^{turchino} un tappeto in forma di tigre»⁶²; questo passaggio rievoca la descrizione del corredo di Marta: «Il Magro era al mio fianco, e insieme seguimmo con lo sguardo le molli vestaglie, i ventagli, le sete della sua cassapanca d’attrice, spinti dall’attizzatoio dell’infermiere a pigiarsi nella cavità del congegno, ardere, crepitare, incenerirsi»⁶³.

Alla luce di tutti questi esempi, non stupisce trovare nella stesura E (ma anche in quella incompleta F) di *Diceria dell’untore* un appunto che rimanda al primo nucleo di *Argo*, in particolare ai personaggi di Pietro (Iaccarino) e di Virgadaula, poi Galfo, con il quale Maria

⁵⁹ Pv CRTM, AC2, cc. 71, 72r.

⁶⁰ Pv CRTM, DUG all. c. 7r. Ricordiamo che il capitolo aggiuntivo era sciolto e inserito nella stesura G, poi catalogato tra gli allegati unitamente alle carte riferibili alle *Istruzioni per l’uso*.

⁶¹ Pv CRTM, DUG, c. 6r.

⁶² Pv CRTM, AC1, c. 232r.

⁶³ Pv CRTM, DUA, c. 91r.

Venera fugge, evocati in sogno del protagonista di *Diceria*, collocati dietro agli uomini vestiti di «camici bianchi» e ad alcuni personaggi romanzeschi e letterari, immettendo tra di essi anche quelli della sua opera:

Sapevo quel che m'aspettava: un consesso che sconosciuto non m'era. Di vecchi fantasmi non so se uomini o donne vestiti d'impermeabili bianchi erano, Charles, Lise, Mary Smith, John, Ivan Ivanovic, Natascia Pietro / Giuseppe (Virgadola) un'armata milioni e milioni d'invisibili che coprivano la terra sulle mie spalle e mi gridavano, m'imploravano, vattene via⁶⁴.

L'inclusione nella visione onirica del protagonista di *Diceria dell'untore* di alcuni personaggi della storia della letteratura – Charles potrebbe essere Baudelaire, Lise e Natascia rinviano a *Guerra e Pace*, Ivan Ivanovic sembrerebbe richiamare Ivan Ill'ic, John il personaggio di Long John Silver dell'*Isola del tesoro* – unitamente a quelli del primo nucleo di *Argo*, rievoca sia la chiusa del *Guazzabuglio* in cui Serafino è soggiogato dai protagonisti del suo giallo, schierati intorno al suo letto, sia quella di *Argo* stesso, poiché l'io narrante si scopre essere un “burattinaio” incapace di gestire le sorti dei suoi personaggi, del suo teatro dei pupi: «Lazzari indocili, tutti, giovani e vecchi, compreso Alvisè che non si stanca di redarguirmi, indifferente all'evidenza d'esser stato sepolto a pagina 377: “Sei tu padrone e domino” insiste, e minimizza le mie ragioni. “Che ti costa? Ci vuole niente a risuscitarmi”»⁶⁵. Il passo di *Diceria dell'untore* in cui si fa riferimento ai personaggi di *Argo il cieco* si trova nella carta relativa all'elaborazione del dialogo tra il protagonista e Sebastiano, in cui è contenuto anche il rinvio segnalato da Bufalino in *Argo il cieco*, «Io Io il mio metro cubo / Cfr. Diceria)». È chiaro che Bufalino avesse entrambe le opere sulla scrivania e che le confrontasse per evitare ripetizioni o richiami troppo espliciti tra l'una e l'altra.

Gli esempi mostrano quanto siano numerose e al tempo stesso importanti le intersezioni esistenti tra i due romanzi; non stupisce che altri elementi, stavolta specificamente narrativi, li accomunino ulteriormente, come la struttura binaria dell'opera, ovvero il monologo del narratore intradiegetico e la narrazione vera e propria, il doppio tempo della storia, la caratterizzazione di alcuni personaggi (si pensi alla vicinanza espressiva fra i personaggi del Gran Magro e Pietro Iaccarino), i motivi del triangolo amoroso e della (conseguente) fuga.

⁶⁴ Pv CRTM, DUE, c. 49v.

⁶⁵ *Argo il cieco*, p. 394.

Argo il cieco, insomma, sembra essere il seguito ideale (cronologico e narrativo) di *Diceria dell'untore*.

Il tempo della storia di *Diceria dell'untore* è l'estate 1946, mentre quello della narrazione è il 1971, anno in cui il protagonista narra la sua esperienza di malato, in parte falsificata, in occasione del venticinquesimo anniversario della sua dimissione dal sanatorio. Anch'egli, come l'io narrante della versione a stampa di *Argo il cieco*, si rivolge direttamente al lettore:

Lettore, ti è mai capitato, stando in piedi sulla scala mobile di una Rinascente, di vedere i gradini che ti separano dalla piattaforma d'arrivo inesorabilmente assottigliarsi, e uno dopo l'altro nel loro guscio sparire? Così i giorni di quell'estate⁶⁶.

Questa citazione non solo unisce le due opere per la presenza del medesimo destinatario cui il narratore si rivolge, il lettore, ma mostra inoltre che in entrambi i romanzi il tempo evocato è quello dell'estate, qui descritta dapprima come triste e nociva, collerica addirittura, poi generosa, complice del nascente sentimento d'amore provato dal protagonista per Marta, della sua speranza di ritrovare la salute:

Mentre il mio sangue, quell'estate, non c'era briglia che lo tenesse, e me lo sentivo battere nelle vene secondo un tempo scorretto, ora furioso ora languido, allo stesso modo di quando si diventa ragazzi e piace spiarnne, con un dito sulla carotide, le misteriose maree⁶⁷.

La stagione descritta in *Argo il cieco* sembra quasi incitare il protagonista all'avventura amorosa rendendosene complice e partecipe; si pensi al celebre *incipit* del libro: «Fui giovane e felice un'estate, nel cinquantuno. Né prima, né dopo: quell'estate»; e, di seguito «ero sui trent'anni, allora, uno più uno meno; e, per un motivo che so io non avevo mai avuto vent'anni. Li ebbi allora all'impensata, in regalo da quell'estate, dopotutto m'erano dovuti»⁶⁸. Questo è un chiaro riferimento alle personali vicende della guerra e della malattia e, al tempo stesso, è un'autocitazione poiché il rinvio alla materia narrata in *Diceria dell'untore* è evidente.

L'estate, dunque, è il tempo della storia in entrambe le opere: in *Diceria dell'untore* è l'arco temporale in cui si inserisce la sofferta parabola del sanatorio ma anche la relazione amorosa con Marta; in *Argo il cieco* quello in cui si innesta il racconto delle spensierate avventure amorose di un giovane professore, tra cui spicca quella con la bella Cecilia.

⁶⁶ *Diceria dell'untore*, p. 109.

⁶⁷ Ivi, p. 53.

⁶⁸ *Argo il cieco*, pp. 238-239.

Sin dalle prime stesure di *Diceria dell'untore* Bufalino pone particolare risalto alla funzione metaforica dell'estate, vero e proprio correlativo oggettivo della violenza della malattia patita dal protagonista, ma anche dei travolgenti sentimenti amorosi provati nei confronti della ballerina. Terminata la stagione, infatti, tutte le situazioni inizialmente innescate vengono a cadere: Marta e il Gran Magro moriranno, mentre il protagonista, riconquistata la salute, abbandonerà definitivamente il sanatorio; la vicenda di *Diceria dell'untore*, infatti, si conclude in autunno, in un giorno di pioggia, come ricorda il narratore a mo' di consuntivo nella stesura A:

e mi dicevo che la mia stanchezza era finita e insieme anche l'estate. E che di tante febbri del cuore perfino il ricordo se ne sarebbe fuggito, una vacanza era stata, una debolezza del cuore [...]. Come tutte le grandi pesti, anche questa piccola mia finiva con la pioggia. In compagnia dell'acqua che mi gocciava lungo le gote e scorreva subito via, il male se n'era andato, per ora. Ma come se n'andava l'estate; se n'andava forse la giovinezza. Ci sarebbero state altre strade, ormai, da domani: facili, rumorose, insopportabilmente sicure⁶⁹.

Nella seconda stesura B, Bufalino riprende le correzioni autografe già inserite in quest'ultima e sul *verso* aggiunge, manoscritti, numerosi passaggi nuovi. Tra questi si legge anche un brano in cui il protagonista, lasciando il sanatorio, paragona l'esperienza della malattia a un «diario di colpe felici»:

E mi parve che il mio male, le mie ire e miserie, non fossero più che un rimasuglio d'ombra, un diario di colpe felici⁷⁰.

Allo stesso modo, il protagonista di *Argo il cieco* dichiara:

Era tempo di concludere, ormai, quella pioggia era stata un avviso. Sarebbero tornati presto i giorni di scuola, con fruscio di pagine, grani di polvere su e giù dentro il medesimo raggio di pulviscolo obliquo [...]. Tutto uguale, ma con un anno in più, il cinquantuno non sarebbe tornato più. E nemmeno Modica, [...] il ballo di Chiaramonte era stato l'ultimo della mia vita⁷¹.

Il personaggio femminile di Marta, che oscilla fra menzogna e omissione sul suo passato di spia e sul presente di amante del Magro e del protagonista, contribuisce ad alimentare l'aura di falsa testimonianza, di giallo quasi, che pervade tutto il libro, come si vede ancora nella stesura A:

⁶⁹ Pv CRTM, DUA, cc. 81r e 89r. Sulla c. 1r.

⁷⁰ Pv CRTM, DUB, c. 81r.

⁷¹ *Argo il cieco*, p. 381.

Quindi è con sempre maggiore incredulità che le prestavo orecchio, chiedendomi ad ogni passo quale scellerata peripezia nascondessero le cabale che lei mi faceva sfilare davanti, e spiando se dietro non ne trapelasse un Dippiù, un Altrove, un Altrimenti. A farla breve, quel principe Andrea, uscito pari pari da una lettura di collegio, ma di cui, ripensando le indiscrezioni di Adele nelle tenebre del giardino, mi pareva di poter indovinare la truce patria e mansione; la sua cattura e morte, recitata secondo i modi di un martirio progifano; e il romanzo attendibile e inattendibile della fuga di lei... Ebbene, non c'era nessuna di tante scene e figure, sotto la cui scorza non sentissi l'agrumo di una cicuta nascosta⁷².

Oltre alla stessa struttura narrativa del primo incontro tra il protagonista e Marta e quella tra Serafino/Gesualdo e Cecilia, altri elementi sono comuni a entrambe le opere, come la presenza di un giovane messaggero che recapita le lettere alle amate, Adelmo in *Diceria*, Puck in *Argo il cieco* e l'espedito stesso delle missive amoroze volto a scandire le tappe del rapporto tra i protagonisti. È interessante notare come, probabilmente, Bufalino avesse inizialmente pensato di descrivere in *Argo il cieco* l'intrico di queste relazioni amoroze attraverso l'espedito narrativo delle epistole, alla maniera delle *Liaisons dangereuses* di Laclos; espedito, questo, attuato in seguito nel capitolo *Posta del cuore* di *Calende greche*. Non solo, ma è probabile che Bufalino pensasse anche all'impianto narrativo di *Viva Gioconda!* di Salvatore Fiume, se si pensa che egli costruì la sceneggiatura tratta dal romanzo proprio sullo scambio delle lettere tra i personaggi di Giovannino e Maddalena. Un altro richiamo, sia letterario che cinematografico, potrebbe fare riferimento al *Messaggero d'amore*, un film uscito proprio nel 1971, anno in cui Bufalino porta a termine *Diceria dell'untore*, diretto da Joseph Losey e tratto dal romanzo *l'Eta incerta*⁷³ di Leslie Poles Hartley pubblicato nel 1953. Il romanzo si apre con la ricostruzione, sul filo dei ricordi, del protagonista Leo che, ormai sessantenne, rievoca la sua adolescenza felice. Il ricordo è indotto dal ritrovamento del suo diario giovanile: l'espedito narrativo della ricostruzione degli eventi affidata alla memoria, dello sdoppiamento del luogo e del tempo e quello, importantissimo, del diario, rimandano ad *Argo il cieco*, il cui nucleo generativo è il «Diario alla Rocca» di *Diceria dell'untore*, in cui protagonista affida ai «capitoli bis» la narrazione del suo presente. L'adolescenza del protagonista del romanzo di Hartley si situa intorno all'estate del 1900, trascorsa da Leo nella casa di un compagno di scuola proveniente da una

⁷² P_v CRTM, DUA, cc. 63r e 64r. Il principe Andrea è l'ufficiale tedesco con il quale Marta aveva una relazione amorosa durante la guerra mentre Adele è la giovane, anch'essa degente al sanatorio, alla quale il protagonista chiede notizie circa il passato della donna. Il medesimo passo si legge ampiamente rielaborato anche nella lezione a stampa (cfr. *Diceria dell'untore*, p. 100).

⁷³ La simmetria tra lo scambio epistolare in *Diceria dell'untore*, il film di Losey e il romanzo di Hartley è ravvisata anche da A. Sciacca nel suo recente lavoro *Le visioni di Gesualdo* cit.

famiglia dell'alta nobiltà vittoriana, durante la quale il giovane fa da intermediario, o messaggero d'amore, tra Miriam, la sorella del suo amico, e un giovane contadino, Ted Burgess. L'amore tra i due è socialmente sconveniente, quindi osteggiato dalla famiglia di lei che, nel frattempo, promette in sposa Miriam a un aristocratico, Hugh Trimmingham. Dopo che la famiglia di Miriam scopre la relazione segreta tra i due, Ted si suicida. La morte del ragazzo sconvolge il giovane Leo, che assumerà su di sé le conseguenze di quella tragedia, trascorrendo in un volontario isolamento il resto della sua vita. Rispetto alla trama del romanzo nel film di Losey viene introdotto un particolare molto importante: Miriam era incinta di Ted quando questi, ignaro, si toglie la vita. Dopo la sua morte, tuttavia, ella accetterà di sposare il giovane rampante Trimmingham. Questo elemento suggerisce che Bufalino si ispirò alla trama della pellicola più che al romanzo di Hartley: Maria Venera, infatti, sia nel primo nucleo di *Argo il cieco* che nella sua versione definitiva aspetta un figlio.

Le tangenze esistenti tra i due romanzi bufaliniani sono indubbie e sembrerebbero confermare l'ipotesi che la prima fase scrittoria di *Argo il cieco* sia stata avviata da Bufalino a ridosso della conclusione del primo romanzo, intorno ai primi anni '70. Pur essendo rimasto allo stadio di abbozzo, il nucleo di *Argo* conteneva già in sé gli elementi narrativi che sarebbero stati alla base del romanzo stampato, a dimostrazione della feconda e prolifica creatività del giovane Bufalino, e della sua capacità di aprire intorno a un'opera una serie di cantieri inizialmente minori, ma che si rivelano nel tempo forieri di nuove solide e articolate strutture narrative.

VII.3 *La seconda fase (ibrida): la parabola di Serafino da Diceria dell'untore al Guazzabuglio*

Dalla pubblicazione dei primi due capitoli di *Argo il cieco* nell'*Antologia Campiello* e dalla primissima stesura testimoniata dagli autografi conservati nel materiale genetico, apprendiamo che il protagonista del romanzo rispondeva al nome di Serafino Lo Cicero e che, destinatario delle memorie felici dell'estate del '51, era il medico, uno psicanalista. Come sappiamo, l'embrione dei «capitoli bis» di *Argo* è costituito dal «Diario alla Rocca» che, ampliato e adattato alla trama, confluirà nel *Guazzabuglio*. Se il nucleo primigenio di *Argo* presenta delle intersezioni evidenti con *Diceria dell'untore*, la redazione dei «capitoli bis» si interseca invece col monologo di Serafino del *Guazzabuglio*. Non è un caso, infatti,

che alcuni appunti relativi ad *Argo il cieco* siano contenuti nella cartella che conserva quelli del *Guazzabuglio*.

Come è emerso dallo studio del processo di scrittura, durante la gestazione delle opere Bufalino redigeva un «digest», o «locandina delle intenzioni», o sintesi della trama, volta ad attestare una determinata fase redazionale. I «digest» erano composti a partire dal contenuto delle «Note di lavoro», veri e propri appunti di regia ai quali lo scrittore affidava il resoconto dell'opera: l'analisi dello stile, del linguaggio, del contenuto, le intenzioni future e le eventuali modifiche da apportare al testo. Nel caso di *Argo il cieco* si contano ben otto «Locandine» (la loro trascrizione nell'ordine diacronico si legge in *Appendice VII B*). Quella più antica è vergata a mano sul *verso* della carta (numerata dall'autore 104⁷⁴) dell'ultimo capitolo del romanzo, il quindicesimo, interamente dattiloscritto e in parte corretto attraverso l'applicazione con il nastro adesivo della nuova lezione. Come vedremo, questo capitolo conclusivo è lo stesso che chiude il *Guazzabuglio*:

Ipotesi di Digest

Un^{o scrittore} malato di nervi racconta al medico, per terapia, una stagione della sua giovinezza. E la immagina, la inventa felice. ^{Però} Più ~~va avanti~~ ^{procede} nel racconto, più ~~la~~ ^{ogni} memoria gli si stravolge in favola, in fanfaluca. Falso e vero s'intrecciano, salute e malattia giocano a scambiarsi le parti, una tentazione di morte volontaria affiora sotto la penna.

Da questa prima sintesi apprendiamo quale fosse la fisionomia del romanzo, qui appena abbozzata, che si innestava sul tema del rapporto medico-paziente e su quello della funzione terapeutica della scrittura, intesa come rimedio alla nevrosi del protagonista e come pretesto per ripercorrere la “stagione felice” della propria giovinezza. È probabile che Bufalino l'avesse trascritta sull'ultima pagina dell'ultimo capitolo non perché il romanzo fosse finito, bensì per disporne in seguito e fissare a mo' di promemoria l'idea dell'opera. Come abbiamo visto, in un altro appunto egli scrive un resoconto dei capitoli già redatti (il primo, il secondo, il terzo, il quarto e l'ultimo). Verosimilmente, a questa altezza compositiva, egli si proponeva di mescolare la materia narrativa di *Argo* al *Guazzabuglio*. La seconda «locandina», infatti, è trascritta sulla carta intitolata «Spoglio Guazzabuglio»⁷⁵, quindi è successiva alla divisione avvenuta a partire dal novembre 1982:

⁷⁴ Pv CRTM, AC2, c. 76v. Essendo il «digest» manoscritto, le poche varianti sono immediate, e soprascritte nell'interlinea superiore.

⁷⁵ Pv CRTM, AC1, c. 264r.

Uno scrittore infelice cerca di **guarire**^{curarsi} scrivendo un libro felice. Ne chiede l'argomento, canonicamente, alla sua giovinezza e alla sua memoria. Ma via via che procede il racconto gli si stravolge^{ribella} contro, s'inquina di **eventi sconnessi**^{d'invenzioni[?]}, di parole golose.

Un **passo**^{brano}, letto **casualmente**^{per caso}, nei diari di **Hawthorne**^{uno scrittore di Salem}, gli **rivela**^{svela} un pericolo che sta correndo. Se ne salva in qualche modo e rimanda d'altro tempo la guarigione,^{ricavando nondimeno dalla [felice?] avventura} ~~conservando tuttavia dalla casalinga avventura~~ qualche stimolo d'amore non corrisposto, ~~per~~ l'inverosimile vita.

Il passo letto nei diari di Hawthorne, infatti, è riportato in epigrafe al capitolo conclusivo del *Guazzabuglio* e pertanto è possibile stabilire che, nel passaggio dalla prima fase alla seconda, il racconto di Serafino passi dalla *Fiaba dell'estate felice* alla *Fiaba nera*, cioè a un genere più vicino a quello del giallo rispetto alla forma di falso memoriale che ha *Argo* nella primissima stesura. La separazione, invece, comporterà la sostituzione della figura del medico con quella (semiotica) del lettore – indizio di una ricollocazione dell'originario disegno del romanzo nel panorama letterario degli anni '80 – e una diversa conclusione del libro, cioè la rievocazione amara sì, ma felice, della giovinezza di Gesualdo:

Venutagli meno, per disattenzione e viltà, la scappatoia del morire, uno scrittore infelice cerca di curarsi scrivendo un libro felice. Ne chiede l'argomento, **canonicamente**^{secondo l'uso}, alla sua giovinezza **lontana** e ai solluccheri della ^{lontana} memoria. / **Senonché**,^{più la favola} ~~il racconto~~ del passato, man mano che **procede**^{s'addipana}, gli si va **rivoltando**^{ribellando rivoltando} contro, e quanto più si gremisce di parole e gesti golosi, tanto più volentieri accoglie fra le sue righe, in forma d'intercalare, i neri ^{patemi} bilanci e soliloqui dell'oggi. Allo scrittore non resta che differire la guarigione, abbastanza **contento**^{pago} d'aver cavato dall'avventura, ~~li per li~~, qualche ~~stimolo~~^{lusinga} a innamorarsi dell'inverosimile vita⁷⁶.

Le intersezioni tra *Argo il cieco* e *Il guazzabuglio* riguardano in questa fase non tanto la materia del ricordo del protagonista, quanto la scrittura dei «capitoli bis». Al fine di individuare i rapporti che legano i due romanzi ci concentreremo prevalentemente sull'analisi degli inserti extraletterari.

Il primo è contenuto nei due capitoli inviati al Campiello in cui il monologo di Serafino/Gesualdo non è contrassegnato dal titolo («capitolo bis») bensì interrompe la diègesi con un rigo bianco, come nel *Guazzabuglio*. Questo inserto pubblicato nell'*Antologia* risulta essere il più recente nella diacronia compositiva rispetto alle altre

⁷⁶ Ivi, Pv CRTM, AC2, c. 1v. A seguire, le fasi redazionali delle locandine vanno ordinate in: AC2 c.2v; e AC1 cc. 300r; 249r (quest'ultima è una versione manoscritta a penna nera su una carta sciolta; si tratta di poche righe trascritte a mo' di promemoria: «Senonché, più la favola procede, s'agghinda di maschere, e s'inzuppa di parole, più lascia varchi, fra le righe alle scorrerie del nero presente. Non resta allo scrittore che differire la guarigione, ecc...»).

lezioni che ne testimoniano l'elaborazione; mentre nella lezione definitiva del romanzo, sarà smembrato in più segmenti e collocato in vari «capitoli bis». Il confronto tra la minuta di questo brano e lo stesso passo contenuto nel *Guazzabuglio* (d'ora innanzi GZ) mostra che le correzioni segnalate in AC2 sono state emendate in GZ L: le «vene» è corretto in «polsi», variante accettata in GZ L; la ripetizione del verbo «dissuada» è corretta in «svogli», variante accolta in GZ L; infine, il segmento «consegnarmi in forma di schiavo» che si legge nella chiusa di AC2 è accolto direttamente in GZ L, «consegnarmi in veste di schiavo». Questo confronto sembra confermare quanto sostenuto sinora, e cioè che un nucleo di *Argo il cieco* preesistesse al *Guazzabuglio*, almeno sino al 1977, o che questo sia stato parallelo alla prima redazione dell'inedito poiché, come abbiamo visto, la copia a noi tradita potrebbe essere una riscrittura. Non solo, ma la cronologia interna al testo del III «capitolo bis» di *Argo*, in cui la narrazione torna al tempo presente, il protagonista rievoca un ricordo del 1971 (AC2 c.13, copia bifolio in pulito), corretto sul *recto* dello stesso bifolio in «1981»; in un'altra versione (AC2 c. 14) invece, figura la data del 1978. La prima datazione del «1971» potrebbe essere stata modificata da Bufalino durante un'ulteriore campagna correttoria del romanzo che corrisponderebbe, se così fosse, alla seconda fase genetica:

Tabella 11

AC2, c. 13r, bifolio in pulito

Dove sto andando, che mi succede? Le parole mi escono storte, bistrate, beffarde: agrodolciumi volti a corrompere, come si vizia un ragazzo, un ricordo minorenni dentro di me. bella forza, ora che sono vecchio, farmi gioco di me ragazzo; da strologo furbo e mago di pioggia farmi pagare le previsioni del tempo ascoltate un minuto prima alla radio. Bella forza. Ora so tutto di me, dove tendevano le linee oblique della mia sorte, gl'impulsi innamorati del sangue. Ma perché far espiare a lui, all'apprendista di allora, le sue presunzioni di libertà? Che può fare un topo in trappola? Mangiare l'esca, m'ha detto un signore in treno fra Sapri e Salerno nel marzo del '71. E dunque? Dunque, lettore, lasciarmi andare avanti così. Non t'aspettare da me **niente che somigli** a qualunque lettura ti è piaciuta finora. **Niente il romanzo violino o piffero, favola di Tusitala, specchio portato a spasso per il Corso, specchio d'Alice, speculum in aenigmate; niente il romanzo pipata d'oppio, menzogna bella, annunciazione**

Guazzabuglio L, c. 1r e 1bis r

Non è che mi rifiuti, tutt'altro. Però, ~~herr~~ ^{Signor Specialista} doktor, fammi fare a modo mio. E cioè **niente che somigli** a quanto ho scritto finora, **niente il romanzo violino o piffero, il romanzo favola 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, foglia lieve di Sibilla, confessione di** ^{riguardo} ~~di~~ **Re Mida..**

dell'angelo, solitario di Sant'Elena, foglia lieve di Sibilla... No, ma un segreto di Re Mida sussurrato alle canne di un fosso, un'operetta morale messa in musica da Offenbach, il dialogo di un fisico e di un metafisico arbitrato da un patafisico... una bagattella, insomma, che faccia velo fra me e quella tentazione antica che sai; e che mi dissuada ^{mi svogli} l'animo dall'arcinero, dall'arcizero, dall'arciniente; e mi dissuada la fatica di tagliarmi ^{le vene i polsi}, debolmente, ogni quattro mesi... un'invenzione comica, dico, che mi sia vece di vita. L'arte arto, che ne pensi? Un arto artificiale, s'intende, e non solo per rendere più denso lo scioglilingua, ma perché questo a me veramente serve: un surrogato di ~~vita~~ sonno, quando non posso addormentarmi, la sera. Mentre così, se mi abituo a contare, invece che pecore, personaggi; se ad ogni regola o metrica o retorica, che faccia da vigile urbano e diriga il traffico, riesco a consegnarmi in forma ^{veste} di schiavo felice ^{contento}, chissà che... / Continuo allora? Continuo.

No, ma un'opera teorema sotto spoglie di giocattolo; una macchina che faccia velo fra me e quella tentazione mia e vocazione antica che sai; e mi svogli l'animo dall'arcinero, dall'arcizero, dall'arciniente; e mi dissuada l'abitudine di tagliarmi i polsi, debolmente, ogni quattro mesi. Un'opera, insomma, che mi sia vece di vita. L'arte arto, che ne dici? Un arto artificiale, s'intende, e non solo per rendere più sguaiato il calembour; ma perché questo a me veramente serve: un surrogato di sonno quando non posso addormentarmi, la sera. Tu lo sai, basta un niente per non farmi dormire, la sera. Mentre così, se mi abituo a contare, invece che pecore, personaggi; se ad ogni regola e metrica e retorica, che faccia da vigile urbano e diriga il traffico, riesco a consegnarmi in forma ^{veste} di schiavo felice ^{contento}, chissà che... / Comincio allora? Comincio.

Il «capitolo bis» successivo nella *princeps* è il quarto e nella prima stesura è composto attraverso la giunta dei lacerti ritagliati dalle carte 91 e 92 della stesura GZ C conservata alla Fondazione di Comiso nella quale, di fatti, le due carte sono assenti (cfr. la prima tabella § 6.3):

Tabella 12

ACI, cc. 314r e 312r

[...] se non un infusorio, ~~gocciola~~, cartuccia vuota, ~~nel fiume grosso della storia e della vita~~, nel profluvio dei millenni?
 Che poteva dunque **E che può importare, dunque,** il minimo bene o male che faccio ^{evò} o penso ^{avo}, l'infinitesimo guizzo o vizio o virtù che m'attraversa ^{va} la mente e ^{per} si estingue ^{rsi} all'istante? Oh, se fosse possibile calcolare, e con immensa approssimazione credo ^{evò} che si possa ^{tesse}, quanti miliardi di uomini ~~hanno~~ ^{avevano} sinora abitato la terra, e la ^{molte} specie ~~quindi~~ delle loro morti: per etisia, mal caduco, anofele, lue, peste, canchero, lebbra; mangiati da un topo, un pesce, un corbaccio, una iena; per arme di taglio, punta, fuoco; per trangugio d'acqua salata, arsione di

Guazzabuglio L, cc. 91r e 92r

Del resto, e lo dico per assolvermi definitivamente, cosa sono io se non un infusorio, gocciola, cartuccia vuota, nel fiume grosso della storia e della vita, nel profluvio dei millenni?

E che può importare, dunque, il minimo bene o male che faccio o penso, l'infinitesimo guizzo o vizio o virtù che m'attraversa la mente e si estingue? Oh, se fosse possibile calcolare, e con immensa approssimazione credo che si possa, quanti miliardi di uomini hanno sinora abitato la terra, e la specie quindi delle loro morti: per etisia, mal caduco, anofele, lue, peste, canchero, lebbra; mangiati da un topo, un pesce, un corbaccio, una iena; per arme di taglio, punta, fuoco; per trangugio d'acqua salata, arsione di fascine, tomboli da rupi, trapezi balconi; per

fascine, tomboli da rupi, trapezi balconi; per apoplessia, cachessia, malsania; per spacco improvviso del ^{la pompa grossa} cuore ^{del} petto... E se si ^{fosse} potesse ^{uto} contare il numero, di tanto più grande, dei ^{tremiti} guizzi, appunto, e ^e moti di sentimento di ciascuno nel corso di tanti anni: le invidie, le brame, gli strazi, le paure, le pietà... E se si ^{fosse} sapesse ^{uto} il numero delle copule e sussurri amorosi in grotte, alcove, arene e ^{colossei}, auto con ^{sedile} ribaltabile... e come tutto s'è fatto nel tempo niente di niente e zero, e tuttavia si ripete in me e per me in un baleno incoraggiante di cielo...

apoplessia, cachessia, malsania; per spacco improvviso del cuore... E si potesse contare il numero, di tanto più grande, dei guizzi, appunto, o moti di sentimento di ciascuno nel corso di tanti anni: le invidie, le brame, gli strazi, le paure, le pietà... E se si sapesse il numero delle copule e sussurri amorosi in grotte, alcove, arene colossei, auto con ribaltabile... e come tutto s'è fatto nel tempo niente di niente e zero, e tuttavia si ripete in me e per me in un baleno incoraggiante di cielo...

Proseguendo con la collazione il «capitolo bis» successivo si colloca nella *princeps* tra l'ottavo e il nono mentre nel primo nucleo del romanzo era il terzo e non recava il «bis». Il confronto mostra che anche in questo caso la lezione di questo brano di *Argo il cieco* potrebbe anticipare quella contenuta nel *Guazzabuglio*, poiché alcune parole del primo sono aggiunte a penna nel secondo o, forse, testimoniare una redazione in parallelo, poiché altri segmenti di *Argo* non sono accolti nel *Guazzabuglio*:

Tabella 13

AC1, c. 309r

Eravamo...

Che devo dirti? Sarà una coincidenza, e lo ammetto di malavoglia, ma in verità dopo due capitoli mi pare già di star meglio, né più mi striscia sotto gli occhi, appena li chiudo, quello stormo di cavallette notturne. In quanto agli scherzi, agli sciali di scrittura che mi rimproveri... beh, che pretendi, sono un iperteso, sono pieno di zucchero. E la tua promessa, lo ricorderai, era di rispettare i miei vizi. Che poi quassù tutto congiura a mio pro'. Compresa l'avvenenza e la corriva poliglossia della tua assistente; e le risme di carta bianca così golose, fresche di cartiera; e il sorriso con cui mi porge ogni mattina sul carrello delle medicine, in mezzo a due siringhe, una rosa. Oh che sia qui, fra alpe e lago, sotto una grande H nera a protezione dei clacson, l'India presunta a cui pensavo di sciogliere le vele ragazzo, quando sonnacchiavo nei granai tutto il giorno e perdo le notti dietro la luna? Che sia toccato anche a me buscar el lavante por el

Guazzabuglio L, c. 20r

(Herr doktor, va bene così? In tutti i casi comincio a star meglio, nè più mi striscia sotto gli occhi, appena li socchiudo, quello stormo di cavallette notturne. In quanto agli ^{scherzi e} sciali di scrittura che mi rimproveri... beh, che pretendi, sono un iperteso, sono pieno di zucchero. E tutto qui congiura, per tua intenzione, a buttarmi fra le braccia dell'esaltato cantabile. Persino la corriva poliglossia e avvenenza della tua assistente; e le risme di carta così golose, e il grande mazzo di rose che mi porta^{no} ogni mattina col carrello delle medicine. Oh che sia qui, fra alpe e lago, l'India presunta a cui pensavo di sciogliere le vele ragazzo, quando sonnacchiavo nei granai tutto il giorno e perdo le notti dietro la luna? Qui la luna non giunge, la mia luna infantile, ionica e campesina; né mi serve cercarla attraverso i vetri, scalzo sul parquet di tiepide assi, mentre tutte le ortiche della

poniente? Qui quella luna non giunge, la mia luna infantile, ionica e campesina; né mi serve cercarla attraverso le stecche dell'avvolgibile, scalzo sul parquet di tiepide assi, mentre tutte le ortiche della veglia a venire mi pungono già sulle palpebre. Ipotalamo, ipotalamo senza pace. E con quante mila attimi di fantastico ieri mi assedi, come patisco l'ingombro enorme d'ogni ieri degli altri, delle loro nascite, copule e morti. Immagino una sentinella antica, seduta alle braci del suo bivacco, con gli occhi e orecchi d'essa aspetto il macedone o trace che mi ucciderà; poi subito, e duemila anni dopo, sporgo sulla Landstrasse da un davanzale austriache malinconie, mi chiamo Hans, Ludwig, mi riparo dal nevischio in uno stube del lungofiume, mi commuovo quando gli ottoni della marescialla intonano una certa frase che so. Sono i miei carnevali di mezzanotte, il mio cinema di Babele.

veglia a venire mi pungono già sulle palpebre. Ipotalamo, ipotalamo senza pace. E con quante mila attimi di fantastico vissuto mi assedi, come patisco l'ingombro enorme del passato degli altri, delle loro nascite, copule e morti. Penso a una sentinella antica, seduta alle povere braci del suo bivacco, con gli occhi e orecchi d'essa aspetto il macedone o trace che mi ucciderà; poi, subito, e duemila anni dopo, sporgo sulla Landstrasse da un davanzale austr^oungariche malinconie, mi chiamo Ludwig, Hans, mi riparo dal freddo in uno stube del lungofiume, mi commuovo quando gli ottoni della marescialla intonano una certa frase che so^{amo}. Sono i miei carnevali di mezzanotte, il mio cinema di Babele.

Tabella 13-1

AC1, c. 308r

Ma basterebbero pochi grammi di... (copiamo) diidronitrofenilbenzodiazepin, sillabe di preghiera, nomi segreti di Dio; basterebbero poche capsule tonde, pestate e sciolte perbene, non senza prima un biglietto di scuse per te, sei stato così gentile. E invece da qualche giorno, meravigliosamente, non ci penso più, oppure una volta appena, di straforo, quando fa scuro. Dormire, sognare, forse... Ma un tempo erano veglie che non finivano mai, torturanti. Mentre ora mi giovano, così folte di visite e visi, pronta sempre la mano a ghermirli per incatenarli al guanciaie. Non faccio che accendere e spegnere, ma è come giocare una partita allegra col buio. E non smetto un attimo, frattanto, con colori grassi e magri, di raccontarmi. Amanuense di me stesso, amanuense a vita, che felicità. Anche stamani, nell'anticamera dei raggi, nel breve intervallo d'inerzia, in attesa del chek-up. Appoggiato per scrivere il foglio su un numero 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 di Vasquez, un'altra, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce nella sua lingua mi ha detto: "Si spogli".

Guazzabuglio L, c. 21r

Ma basterebbero pochi grammi di... (copiamo) diidronitrofenilbenzodiazepin, sillabe di preghiera, nomi segreti di Dio; basterebbero poche capsule tonde, non senza prima un biglietto di scuse per te, sei stato così gentile. E invece da qualche giorno, meravigliosamente non ci penso più, oppure una volta appena, quando fa scuro. To sleep; perchance to dream... E una volta erano veglie che non finivano mai, mentre ora mi giovano, così folte di visite e visi, pronta sempre la mano a ghermirli per incatenarli al cuscino. Accendo, spengo, riaccendo. E non smetto un attimo, frattanto, con colori grassi e magri, di raccontarmi. Amanuense a vita, che felicità. Anche stamani, nell'anticamera dei raggi, nel breve intervallo d'inerzia, in attesa che mi chiamassero: appoggiando il foglio sulla costola dura di una cartella; cercando con le narici l'odore di una volta, di emulsione e cripta, dietro la tenda scura; deluso un po', quando al posto della tua, un'altra testa, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce nella sua lingua m'ha detto: "Si spogli".)

Nell'ultima frase di AC1, Bufalino recupera l'antica lezione del «Diario alla Rocca» e la inserisce nella chiusa di *Argo* «[...] dietro la tenda nera; deluso, quando, al posto di Vasquez, un'altra testa, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce, aiutandosi con l'esperanto dei gesti, m'ha detto: “Si spogli”»⁷⁷.

Il capitolo successivo attesta un'inversione nella gerarchia dei romanzi (rispetto a quella sinora accreditata dalla critica), poiché sul margine superiore della carta relativa all'«XI capitolo bis», Bufalino scrive: «Ricordarsi di utilizzare parti di questo per il *Guazzabuglio*»⁷⁸. Se la lezione dattiloscritta è identica in entrambe le opere, come la collazione mostra chiaramente, in AC2 38 figurano altresì le varianti manoscritte inserite durante la prima campagna correttoria che, evidentemente, Bufalino pensava di accogliere in GZ, come rivela l'appunto, proposito cui, tuttavia, non diede seguito. La scrittura in parallelo delle due opere, avvenuta tra il 1977 e il 1981 (parziale per *Argo il cieco*, ma non per il *Guazzabuglio*, concluso nel '77 e revisionato sino al '79) ha permesso all'autore di accogliere in entrambi i testi la medesima sequenza narrativa. Dopo il novembre 1982, quando Bufalino riorganizza il materiale di *Argo* e lo sottopone a revisione, probabilmente non ricorda che quella sequenza è stata già accolta nel *Guazzabuglio*. Se, al contrario, egli l'avesse prelevata dal *Guazzabuglio* e introdotta nel dossier di *Argo*, la sua annotazione sarebbe stata contraddittoria. La sequenza è assente nella prima stesura AC1 mentre la ritroviamo nella seconda stesura AC2, nulla esclude che Bufalino l'avesse ricopiata in pulito e apposto a penna le varianti che avrebbe dovuto introdurre anche nel *Guazzabuglio*. Non solo, ma la numerazione della seconda carta del *Guazzabuglio* L è «1bis», non 2: Bufalino verosimilmente ha preferito aggiungere una numerazione «bis» alle pagine dell'inedito pur di non stravolgerne l'ordine inizialmente prestabilito. L'aggiunta di questa sequenza nel monologo posto in apertura del *Guazzabuglio*, pertanto, aveva la funzione di arricchire di dettagli il racconto del paziente Serafino probabilmente per adattare ancor meglio il romanzo al *Dossier Lo Cicero* che, come abbiamo ipotizzato, sarebbe stato composto prima dell'avvio della stesura *Guazzabuglio* nel 1977.

⁷⁷ Comiso FB, FSGB (01), c. 142r nda, 4 ndc: «Appoggiandomi ^{il foglio} sulla costola di una cartella; cercando con le narici l'odore di una volta, di emulsione e cripta, dietro la tenda nera; deluso, quando, al posto di Vasquez, un'altra testa, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce, aiutandosi con l'esperanto dei gesti, m'ha detto: “Si spogli”».

⁷⁸ Pv CRTM, AC2, c.38r.

Tabella 14

AC2, 38r

~~(Mi diverto, oh quanto mi diverto annoio,~~
 Lettore, oh quanto mi diverto, che risate ^{che risate} da morire. E come no? Se la mia story, queste arguzie che odorano di pesce vecchio; se questo compito di referendario d'imposture ^{mentre volge alla fine} che m'hai ~~prescritto~~ ^{mi sono imposto} ~~... d'accordo, dottore,~~ ^E vero, lettore, ~~non~~ ^{ho} faccio ^{ito} nessuno sforzo per piacerti o piacermi, però devi capire: la mia passione divorante è la noia, mai mi diverto tanto come quando propino noia e muoio di noia. Vogliamo mettere le carte in tavola? Troppo tempo ho speso a circondarmi il cuore di filo spinato, a vulcanizzarlo, a biodegradarlo; troppo tempo a leggere il mio passato con il carbonio quattordici, il futuro nei fondi di caffè, il presente nelle macchie di Rorschach, stavo per dire di Rosa. Per ritrovarmi ^{indomi} infine sempre ^{ogni} volta nell'occhio di un fotoromanzo, fra impossibili verità e ^{torte in faccia e} mascere di riporto, io Augusto da circo, io Caligari, io Dulcamara, io povero Kappa kappad davanti al Consiglio dei Dieci, ~~spogliato~~ ^{denudato} ~~nudo~~, inquisito, martirizzato da una giuria di provibiri ciechi.../ Divago? Si capisce. Sconnetto? E ^Cchi dice di no? I francesi chiamano piccola morte il mancamento dopo l'amore... io scrivo da ⁱⁿ uno stato di perpetua piccola morte, con soprassalti d'isterica ^{esilarante} esilarazione una lettera di ^{finto aspirante} Corbeau.

E so bene che ho sbagliato sin dal principio d'esser sulla terra un inquilino moroso e che non bastano le chiacchiere a farmi pagare l'affitto e che... e che l'incipit giusto era un altro, una spionata di me da imbucare di soppiatto nella bussola delle denunce, come in quel lamento da un sottosuolo: press'a poco un secolo fa :”Sono un uomo solo, sono un uomo malato...” ~~Ma mi hanno~~ ^{Qualcuno m'ha} preceduto, sempre qualcuno mi precede. Benché malato io sia a maggior diritto ^{di lui}, una metastasi da capo a piedi; e inetto a crescere in persona tragica, in uomo. ~~E dunque~~ ^{Però}, se così è, perché non cercare di salvarmi con l'allegria? Una cura tu m'hai ^{hanno} promesso di insegnarmi, non so esattamente cos'è, ma mi piace il nome: training autogeno. Ebbene, ho idea che rassomigli un poco a quello che finora m'hai ^{ho} fatto fare ^{d'impulso}: ~~scrivere un diario di fantasie e frasche di morte, come di un~~

Guazzabuglio L, cc. 84-85r

(Mi diverto, oh quanto mi ~~diverto~~ annoio, che risate da morire. E come no? Se la mia story, queste arguzie che odorano di pesce vecchio; se questo compito di referendario d'imposture che m'hai prescritto... d'accordo, dottore, non faccio nessuno sforzo per piacerti o piacermi, però devi capire: la mia passione divorante è la noia, mai mi diverto tanto come quando propino noia e muoio di noia. Vogliamo mettere le carte in tavola? Troppo tempo ho speso a circondarmi il cuore di filo spinato, a vulcanizzarlo, a biodegradarlo; troppo tempo a leggere il mio passato con il carbonio quattordici, il futuro nei fondi di caffè, il presente nelle macchie di Rorschach, stavo per dire di Rosa. Per ritrovarmi infine sempre nell'occhio di un fotoromanzo, fra impossibili verità e ^{torte in faccia e} mascere di riporto, io Augusto da circo, io Caligari, io Dulcamara, io povero Kappa kappad davanti al Consiglio dei Dieci, spogliato nudo, inquisito, martirizzato da una giuria di provibiri ciechi.../ Divago? Si capisce. Sconnetto? E chi dice di no? I francesi chiamano piccola morte il mancamento dopo l'amore... io scrivo da uno stato di perpetua piccola morte, con soprassalti d'isterica ^{esilarante} esilarazione, una lettera di ^{finto} courbeau.

E so bene che ho sbagliato sin da principio, che l'incipit giusto era un altro, una spionata di me da imbucare di soppiatto nella bussola delle denunce, come in quel lamento da un sottosuolo, press'a poco un secolo fa: “Sono un uomo solo, sono un uomo malato...” Ma mi hanno preceduto, sempre qualcuno mi precede. Benché malato io sia a maggior diritto, una metastasi da capo a piedi; e inetto a crescere in persona tragica, in uomo. E dunque, se così è, perché non cercare di salvarmi con l'allegria? Una cura tu m'hai promesso d'insegnarmi, non so esattamente cos'è, ma mi piace il nome: training autogeno. Ebbene, ho idea che ciò rassomigli un poco a quello che finora m'hai fatto fare: scrivere un diario di fantasie e frasche di morte, come di un seminarista che corteggi ammazzamenti e stupri, ma solo per

~~semi-artista che corteggi ammazzamenti e stupri, ma solo per vittorioso esorcismo del male e, nella sola mente, prima di dormire. Allo stesso modo, all'inizio della grande veglia~~ ^{nell'imminenza d'ogni sera una beffa, con tutte le luci sulla mia faccia,} io mi fingevo, giacendo sul fianco sinistro, una Pau-Luchon da fantaciclismo, ^{buttata} con gli arrampicatori eccelsi di tutti i tempi, Trueba, Bottecchia, Gaul, Bartali, Binda, Loppi, Robic, e io con loro, che li battevo tutti sull'ultima salita, nel fango. Fu un esercizio puerile ^{un bambino}, ~~chi lo nega~~ ^{non c'è che dire}, ma abbastanza efficace per avere ragione di me e ^{di un bambino} contro di me, e mettermi ogni notte sulla testa una corona. E ^A allora a me gli occhi, terapeuta lettore, mio solitario nemico, e ripeti con me: mi diverto, oh quanto mi annoio, che risate da morire.)

vittorioso esorcismo del male, nella sola mente, prima di dormire. Allo stesso modo, all'inizio della grande veglia, io mi fingevo, giacendo sul fianco sinistro, una Pau-Luchon da fantaciclismo, con gli arrampicatori eccelsi di tutti i tempi, Trueba, Bottecchia, Gaul, Bartali, Binda, Coppi, Robic, e io con loro, che li battevo tutti sull'ultima salita, nel fango.

Fu un esercizio puerile, chi lo nega, ma abbastanza efficace per avere ragione di me e contro di me, e mettermi ogni notte sulla testa una corona. E allora a me gli occhi, terapeuta lettore, mio solitario nemico, e ripeti con me: mi diverto, oh quanto mi annoio, che risate da morire.)

Il «capitolo bis» successivo è il dodicesimo e apporta altri elementi che confermano ulteriormente la redazione in parallelo di alcune parti delle due opere avvenuta tra il 1977 e il novembre 1982: il «capitolo bis» si compone di due macro-sequenze separate l'una dall'altra da un rigo bianco, la prima in cui il protagonista Gesualdo lamenta una forma di depressione meteoropatica, sensibile ai cambiamenti stagionali, la seconda al crollo emotivo che ne consegue. Come abbiamo visto, la stesura del *Guazzabuglio C* è composta da carte sciolte, alcune delle quali recano sul *verso* dei passi di *Diceria dell'untore* identificabili con la stesura G, la settimana conservata a Pavia. Queste carte testimoniano una prima fase redazionale del romanzo di cui non abbiamo, tuttavia, ulteriori riscontri, seguita dalla correzione dei refusi e dalla messa in pulito di alcune pagine del testo accorpate alla seconda stesura di GZ, la C).

Le versioni manoscritte del passo di *Argo il cieco* depositate in una carta sciolta conservata nel materiale redazionale dell'inedito, pertanto, confermano una redazione in parallelo delle due opere, o di alcuni segmenti testuali: la versione dattiloscritta della prima parte del «capitolo bis» di *Argo il cieco* reca, oltre alle varianti apposte nel *Guazzabuglio C*, ed emendate nella versione in pulito (poi fotocopiate e testimoniate dall'esemplare L), una campagna correttoria successiva, manoscritta sulla copia bifolio, volta a uniformare la macro sequenza al tessuto narrativo di *Argo il cieco*.

Tabella 15

GZ C, c. 28r

Aprile è il più... Si, ma novembre dove lo metti? Un lacrimoso novembre che abbia fatto combutta insieme con tutte le peggio isòbare e isocavolo e Bernacche di bassa pressione, e non la smetta più coi suoi sgocci di grondaie sulle incerate dei caldarrostari; e il piagnisteo dei galli segnavento; e quel ~~glu glu~~^{ronfon} di piena sotto ~~gli archi~~^{le arcate} di Ponte Milvio... €Tutta roba che fa venire una voglia, una tentazione, non ho il coraggio di dire quale... E magari sarà che io sono un pata di tante cose, e perciò anche delle meteore, ma per me non solo aprile è crudele, non solo novembre, bensì ciascuno dei dodici mesi, sia torrido o gelido o tiepido, e ciascun giorno dell'anno, non escluso il soprannumerario dei bisestili. Chiaramente ero nato per vivere ~~celibe~~^{scapolo} e pittore di porcellane in una terra senza stagioni. O quantomeno non in questo mio, bensì nel tempo dei loden e delle ghette. Le quali, quanto mi farebbero comodo ora che mi sento i risvolti delle brache pesare come spugne di piombo sulle caviglie, e l'umido distillarmisi adagio sin dentro la scarpa destra e la manca. Così non mi par vero d'essere finalmente al coperto, in un veicolo zeppo, in beata ~~bagnomaria~~^{salamoia} fra un petto di massaia che pare le due Sante di Piazza del popolo e il dorso liscio, svelto, sportivo, di una goliarda

GZ L, c. 28r

Aprile è il più... Si, ma novembre dove lo metti? Un lacrimoso novembre che abbia fatto combutta insieme con tutte le peggio isòbare e isocavolo e Bernacche di bassa pressione, e non la smetta più coi suoi sgocci di grondaie sulle incerate dei caldarrostari; e il piagnisteo dei galli segnavento; e quel glu glu di piena sotto le arcate di Ponte Milvio... Tutta roba che fa venire una voglia, una tentazione, non ho il coraggio di dire quale... E magari sarà che io sono un pata di tante cose, e perciò anche delle meteore, ma per me non solo aprile è crudele, non solo novembre, bensì ciascuno dei dodici mesi, sia torrido o gelido o tiepido, e ciascun giorno dell'anno, non escluso il soprannumerario dei bisestili. Chiaramente ero nato per vivere scapolo e pittore di porcellane in una terra senza stagioni. O quantomeno non in questo mio, bensì nel tempo dei loden e delle ghette. Le quali, quanto mi farebbero comodo ora che mi sento i risvolti delle brache pesare come spugne di piombo sulle caviglie, e l'umido distillarmisi adagio sin dentro la scarpa destra e la manca. Così non mi par vero d'essere finalmente al coperto, in un veicolo zeppo, in beata salamoia fra un petto di massaia che pare le due Sante di Piazza del popolo e il dorso liscio, svelto, sportivo, di una goliarda pettinata come un

AC2, cc. 36r, 37r bifolio

Aprile,^{dicono} è il più... Si, ma ~~novembre~~^{ottobre} dove lo metti? Un lacrimoso ~~novembre~~^{ottobre} che ~~abbia~~^{crudele} dei mesi fatto combutta ~~insieme~~^{oltre} con tutte le peggio isobare e isocavolo e Bernacche di bassa pressione; e non la smetta più coi suoi sgocci di grondaie sulle incerate dei caldarrostari; e il piagnisteo dei galli segnavento; e quel ~~glu glu~~^{ciò cioè} di piena sotto le arcate del Ponte Milvio... Tutta roba che fa venire una voglia, una tentazione, non ho il coraggio di dire quale... E magari sarà che io sono un pata di ~~tante~~^{mille} cose, e perciò anche delle meteore, ma per me non solo aprile è crudele, non solo ~~novembre~~^{ottobre}, bensì ciascuno dei dodici mesi, sia torrido o gelido o tiepido, e ciascun giorno dell'anno, non escluso il soprannumerario dei bisestili. ~~Chiara~~^{Evidente} mente ero nato per vivere ~~scapolo~~ e pittore di porcellane in una terra senza stagioni. O quantomeno non in questa mia, bensì ~~nel tempo~~^{nell'età} dei loden ~~e delle ghette~~. Le quali, quanto mi farebbero comodo ora che mi sento i risvolti delle braghe pesare come spugne di piombo sulle caviglie, e l'umido ~~distillarmisi adagio~~^{piangermi} ~~sin dentro la scarpa~~^{fino fino} destra e la manca.

**pettinata come un bucefalo bucefalo con dispense
con dispense d'insiemistica d'insiemistica sottobraccio.
sottobraccio.**

La seconda macro-sequenza dello stesso «capitolo bis», il dodicesimo, invece, è composta da un lacerto ritagliato dalla copia del *Guazzabuglio C* e incollato su un bifolio:

Tabella 16

AC2 cc. 36r, 37r bifolio

GZ L, c. 22r

Coi nervi d'improvviso in rotta, svegliandomi in una pensione dalle parti di Piazza Ungheria. Sulle prime non mi raccapezzo, allargo a vuoto la mano in cerca della solita, rassicurante bambolotta di sego al mio fianco. E subito [segue lct proveniente GZ C:] mi ritrovo ^{solo} seduto in mutande sulla sponda del letto, con le gambe penzoloni, mentre sento, come sbucasse dalle ~~imboscate~~ ^{dal fondo d'} di una canna fumaria, un filino di luce fra le cucite palpebre dirmi buongiorno. Ecco, ora so dove sono, chi sono. So che vuol dire quella riga grigiotopo, d'una mestizia già novembrina, che da un minuto è apparsa fra le lamelle della veneziana; e lo strepito, in lontananza, dei primi bus; e l'odore d'anice, di paglia fradicia, della città che si sveglia sotto la pioggia. Albeggia, e io me ne sto così, in questo magro chiarore, a commiserarmi, a chiamarmi piano per nome. Che schifo, il mio cuore di Sèvres, fragilissimo non toccare, ^{FRAGILISSIMO NON TOCCARE} se basta un segnale d'autunno, come quando ero ragazzo, per farmi venire il sentimento della cilecca, dello smacco perpetuo, della bancarotta senza rimedio; per farmi chiedere che ci faccio qui, in questa matrimoniale senza bagno, coi calzini di ieri a rotoli dentro le scarpe, e il vaso da notte coperto con un giornale, e sul comodine una boccetta di Gardenal. Sera/ [segue nel bifolio:] Gi. Bi., poveruomo. Perché, diciamolo chiaro, sono al punto. Potrei cadere a terra fra un minuto e morire senza averci capito nulla. Del perché sono vissuto e muoio, e di tutto. Senza capire nemmeno se si è trattato di una esecuzione decente, da non doversene vergognare.

Coi nervi d'improvviso in rotta, nascosto in una pensione dalle parti di Piazza Ungheria. Sulle prime non mi raccapezzo, allargo a vuoto la mano in cerca della inevitabile, odiosa, rassicurante bambolotta di sego al mio fianco. E subito mi ritrovo seduto in mutande sulla sponda del letto, con le gambe penzoloni, mentre sento, come sbucasse dalle imboscate di una canna fumaria, un filino di luce fra le cucite palpebre dirmi buongiorno. Ecco, ora so dove sono, chi sono. So che vuol dire quella riga grigiotopo, d'una mestizia già novembrina, che da un minuto è apparsa fra le lamelle della veneziana; e lo strepito, in lontananza, dei primi bus; e l'odore d'anice, di paglia fradicia, della città che si sveglia sotto la pioggia. Albeggia, e io me ne sto così, in questo magro chiarore, a commiserarmi, a chiamarmi piano per nome. Che schifo, il mio cuore di Sèvres, fragilissimo non toccare, se basta un segnale d'autunno, come quando ero ragazzo, per farmi venire il sentimento della cilecca, dello smacco perpetuo, della bancarotta senza rimedio; per farmi chiedere che ci faccio qui, in questa matrimoniale senza bagno, coi calzini di ieri a rotoli dentro le scarpe, e il vaso da notte coperto con un giornale, e sul comodino una boccetta di Gardenal. Serafino, poveruomo. Perché, diciamolo chiaro, sono al punto. Possono entrare fra un minuto e spararmi, e morirei senza averci capito nulla. Del perché muoio. E della mia vita. Senza capire se almeno si è trattato di una esecuzione decente, da non doversene vergognare l'erede.

Se il dossier genetico del *Guazzabuglio* contiene alcune carte preparatorie di *Argo il cieco*, quello di *Argo* comprende, a sua volta, alcune carte del *Guazzabuglio*. È il caso dell'ultimo capitolo prelevato dalla stesura C del *Guazzabuglio* e inserito tra gli autografi di *Argo il cieco*. Che questo capitolo appartenga verosimilmente alla stesura C è desumibile dall'esame della filigrana della carta (Pigna «extra strong»). È interessante notare che Bufalino, quando nel novembre del 1982 decide di separare i due romanzi, segnali nello «spoglio»⁷⁹ il capitolo XIX, l'ultimo, apparentemente comune a entrambi i romanzi: «Fiaba / Guazzabuglio / Capitoli già fatti: 1, 2, 3, 4, 19»⁸⁰. Non è del tutto chiaro se tra il 1977 e il 1979 questo capitolo fosse stato concepito per la chiusa del *Guazzabuglio* o di *Argo il cieco* poiché nella lezione più antica del *Dossier Lo Cicero*, che Bufalino pubblicherà come cappello introduttivo al *Guazzabuglio*, le memorie del nevrotico Serafino Lo Cicero erano quantificate in un plico di 117 carte, corrispondenti al terzultimo capitolo del *Guazzabuglio* (capitolo XVII, c. 117r). Il penultimo (XVIII) è una carta di sole due righe dattiloscritte, mentre l'ultimo, il XIX, comincia a pagina 119. Bufalino inviò a Venturoli la stesura L del *Guazzabuglio* nel 1979, ma, essendo all'epoca uno scrittore che componeva per suo «utile e gusto», non è escluso che egli ritenesse il capitolo idoneo a chiudere anche *Argo il cieco* o, meglio, quel romanzo abbozzato che sarebbe diventato *Argo il cieco*. Entrambi i capitoli presentano in esergo un brano dei *Diari* di Hawthorne:

Una persona scrive un racconto che prende una forma contraria alle sue intenzioni; i personaggi agiscono diversamente da come pensava; accadono avvenimenti impreveduti; e sopraggiunge una catastrofe che lo scrittore tenta vanamente di evitare. Ciò dovrebbe adombrare il suo stesso destino avendo egli fatto di sé stesso uno dei personaggi.

Hawthorne, *Diari*, 25-10-1835⁸¹

Nella sua lezione definitiva il capitolo sarà amalgamato alla trama del secondo romanzo edito e presenta, nella sua prima sequenza, un brano autonomo rispetto al *Guazzabuglio* e in cui figura (ancora) il dottore quale destinatario delle memorie del vecchio protagonista:

Ma vorrà dire qualcosa se quelle ^{antiche} giornate distillano ^{ancora} nella memoria una fulva polvere d'oro. Mi sembra a ^{certe} volte d'invecchiare incatenato alla mia memoria come ^{invecchiano}

⁷⁹ Pv CRTM, AC1 c. 264r, ms a penna rossa. Questa carta reca sul margine superiore gli appunti per uno «Spoglio del Guazzabuglio», cui segue questo digest dal titolo «FIAB[A] Locandina». In una carta sciolta appartenente alla stessa cartella di *Argo il cieco*, infatti, si legge l'annotazione ms a penna nera: «Decisione Novembre '82: Dividere Fiaba da Guazzabuglio / Utilizzare per entrambi vecchio Guazzabuglio». Pv CRTM, Fondo Bufalino, AC1, c. 282r.

⁸⁰ Pv CRTM, AC1, c. 341r.

⁸¹ GZ L, c. 120r.

i draghi ^{nelle caverne} custodi, legati ^{accanto} a un ^{al} tesoro, nelle caverne. Senza che mai venga ^{giunga} da fuori un solo paladino a sfidarli. Poveri rugosi draghi, dal corpo a scaglie come una corteccia ^{stipiti} d'ulivo, ~~incatenati~~ ^{incarcerati} nel buio in attesa che una durlindana gli sfolgori innanzi e ~~giustifichi~~ ^{giustifichi} paghi la loro pazienza! E invece ^{Mentre} gli anni passano, ^e una ruggine cresce verdastra ^{fiorisce} ^{crebbe verde} sulle borchie dei forzieri, ^e una goccia ^{uno stillicidio} del tetto di roccia misura, cadendo ^{a lunghi} intervalli, il tempo e il silenzio. Io ho un punto qui, sotto la fronte, ~~dev'essere grande un eeee~~, di un millimetro, dove sta ^{dormiva} con altre sessanta ^{estati} quell'estate, e dove ora tornerà a dormire. Coi ^{Insieme ai} suoi ~~finti~~ ^{falsi} ~~fiori~~ ^{labari} di ~~finta~~ ^{finta} gloria; le ^{alle} sue esultanze ^{abortite} di nuvole e amori; con le ^{insieme alle} sue persone imbalsamate d'aromi, bendate come giovani Faraoni.

~~Mummie~~ ^{Cadaveri} vive, tutte, giovani e vecchi, compreso Alvise che non si stanca di redarguirmi, indifferente all'evidenza d'essere morto a pagina ⁹³. "Sei tu padrone e domino" insiste; e minimizza le mie ~~ripulse~~ ^{ragioni}. "Che ti costa? Che ti ci vuole a risuscitarmi?"

~~Si può~~ ^{Posso} ~~dire~~ ^{rispondere} di no a un personaggio inventato? "Inventiamoci un passato" proposi a ^{Non so come si chiama [ms penna rossa, B lascia volutamente in bianco lo spazio]} quel ferragosto. "Inventiamoci un futuro" propose. ~~Si può rinnegare un libro e credere insieme? Giuda lo ha fatto. L'ha fatto san Pietro.~~ ^{È possibile credere in qualcuno, dottore, nell'atto stesso in cui lo rinneghiamo?} Qualche santo l'ha fatto, no? prima che il gallo cantasse. Ma io? "Una macchina che sia vece di vita" dicevo. Eccola qui, non funziona⁸².

La sequenza che segue, sino alla fine del capitolo, è quella in comune ai due romanzi che in *Argo il cieco* testimonia le varianti manoscritte della prima campagna correttoria:

Tabella 17

AC2, cc. 76r, 77r

Eppure... Per qualche mese ha funzionato. In fondo era come se applicassi ~~a me stesso~~ ^{ripetessi} ~~il vecchio~~ ^{famigerato} trucco di Sherezade: raccontare per non morire. E per un po' ha funzionato. Dormivo cinque ore di fila, un miracolo. E sognavo sogni gremiti di futili maschere ^{voli a fiore} ~~muri~~ ^{nubi} rosee ^{dove} ~~affondavo con~~ ^{lenta} ~~dolcezza la mano~~ ^{faccia} ~~Uomini~~ ^{Donne}, mi venivano incontro, sorridendo. ~~E avevo~~ ^{Avevo} amici, infine, e sudditi, e complici: una patria. Ogni personaggio che inventassi o copiassi nei miei ~~sogni~~ ^{ricordi nella mia mente} mi mandava sul mio volto un ~~soffio~~ ^{alito} caldo, umido, come di parvola bestia che nasce; poi mi ^{si} sedeva ~~accanto~~ ^{al capezzale}, mi ~~parlava~~ ^{consolava}, ~~gli parlavo~~ ^{lo consolavo}. Ricominciai perfino a parlare da solo, ch'è la mia massima felicità.

Guazzabuglio L, cc. 120r, 121r

Eppure... Per qualche mese ha funzionato. In fondo era come se applicassi a me stesso il vecchio trucco di Sherezade: raccontare per non morire. E per un po' ha funzionato. Dormivo cinque ore di fila, un miracolo. E sognavo sogni gremiti di futili felicità. In un'aria di mura grigie e rosa, dove affondavo con dolcezza la mano. Uomini, mi venivano incontro, sorridendo. E avevo amici, infine, e sudditi, e complici: una patria. Ogni omuncolo che inventassi, d'inchiostro e di cellulosa mandava prima sul mio volto un soffio caldo, umido, come di parvola bestia che nasce; poi mi sedeva accanto, mi parlava, gli parlavo. Ricominciai perfino a parlare da solo, ch'è la mia massima felicità. M'ero organizzato dottore, secondo il recipe tuo. Tu sai quanto io sia coi medici

⁸² Pv CRTM, AC2, c. 76r.

M'ero organizzato dottore, secondo il recipe tuo. Tu sai quanto io sia coi medici ossequentissimo, disposto alla delega di me più totale. Disegnai prima di tutto, per scenario delle mie supposizioni, una città reale con nome, cognome e pianta ^{di nome} ^{esistito} ^{però} ⁱⁿ ^{croce}, dove ^{si} ^{di} dall'infessibile decumana ^{Popolandola poi} intorti e orbi ^{si} ^{di} partissero, culi di sacco, passi perduti. E la popolai ^{Popolandola poi} di persone ^{presenze}, un catasto ambulante: con foto segnaletiche per ^{di} ciascuno, inventari di passato e presente, oroscopi, protesi dentarie, colore delle cravatte, vezzi comici del linguaggio...

Per l'intreccio un quaderno a parte. Ed era venuto una meraviglia, una bella macchina impossibile; un serpente che si mangia non la coda soltanto, ma il capo ^{la testa}, la bifida lingua. Mille graziose mine sepolte, una qua e una là; avrebbero assicurato la festa: trappole per topi, paretai per allodole, ami per pesci-pagliacci. Che devo dirti? un'orologeria: una storia ^{una salsa pariglia} balocco, inconsistente come la vita ^{una salsa pariglia}, che sposasse insieme ^{una salsa pariglia} secondo le forze del mio polso e la mia ^{rara} stupidità, il cicaleccio al recitar^e cantando, ^{che} ^{mischiasse} l'opera seria ^{il vaudeville} all'opera buffa ^{seria}.

Prendendo a modello l'oprante del teatro dei pupi. Cercando un do umoresco e pingue di trombone, una sola nota alta, sfogata. Avendo il coraggio ^{Cercando} di tenerla tutto il tempo. Tutto ciò ^{tempo} in un luogo inverosimile e vero, in un'età ^{tempo} storicamente succulenta^o, ma non più reale ^{vero} ^{certo} ^{di una visione} d'un sogno ^{maschere}. Con colpevoli intercambiabili, ciascuno ^a dei ^{delle} quali fosse tanto sfacciate^a quanto sfuggente: come i corpi nudi al Lido ^{alle Folies}, nelle intermittenze dei riflettori.

Tabella 17-1

AC2, cc. 78r, 79r

Una scrittura con falsetti e maniere e, rugiate, citazioni occulte goliarderie, ma

ossequentissimo, disposto alla delega di me più totale. Disegnai prima di tutto, per scenario delle mie supposizioni, una città reale con nome, cognome e pianta, dove dall'infessibile decumana intorti e orbi partissero, culi di sacco, passi perduti. E la popolai di persone, un catasto ambulante: con foto segnaletiche per ciascuno, inventari di passato e presente, oroscopi, protesi dentarie, colore delle cravatte, vezzi comici del linguaggio...

Per l'intreccio un quaderno a parte. Ed era venuto una meraviglia, una bella macchina impossibile; un serpente che si mangia non la coda soltanto, ma il capo, la bifida lingua. Mille graziose mine sepolte, una qua e una là; avrebbero assicurato la festa: trappole per topi, paretai per allodole, ami per pesci-pagliacci. Che devo dirti? un'orologeria.

Quel che ci voleva per darmi lena e farmi rialzare la fronte. Dopotutto - oh le interminabili sedute, lo stretto lettino, le domande, le risposte! - dopotutto la tua sentenza era stata: perdita d'aggressione, sindrome servile. "Secche le fonti del poter" declamasti, parodiando o ~~citando male di proposito~~ ^{spropositando}. // L'idea, la prima idea fu di scaricare su me controfigura e cascatore i debiti di me narrante e liberarmene giocando. Attraverso una storia che [c. 121] fosse insieme medicina e balocco, e mescolasse secondo le forze del mio polso e la mia stupidità, cicaleccio e opera buffa. Prendendo a modello l'oprante del teatro dei pupi. Cercando un do umoresco e pingue di trombone, una sola nota alta, sfogata. Avendo il coraggio di tenerla tutto il tempo. Tutto ciò in un luogo inverosimile e vero, in un'età storicamente succulenta, ma non più reale d'un sogno. Con colpevoli intercambiabili, ciascuno dei quali fosse tanto sfacciato quanto sfuggente: come i corpi nudi al Lido, nelle intermittenze dei riflettori.

Guazzabuglio L, c. 121r

Una scrittura con falsetti e maniere e rugiate e goliardezze, ma non senza

non senza abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigliasse alla mia stessa condizione di ora, di me sicofante e baro, di me bibliotecario ^{file} ^{tecario} impazzito ^{del nulla,} a guardia ^{guardiano a spasso} di una incenerita Alessandria. Supino qui stanotte, a ^{cinquant'anni} ^{sessant'anni e passa}, ragionevole età per morire, non altrettanto per non scriverei ^e un libro, in una ^{singola} ^{matrimoniale} del 'Robert Walser' ^{Stachus-hotel} ^{hotel-Barberini} ^{Pensione-Venezia} ^{Hotel Sole} dove aspetto l'alba, sommando, come monete d'avarò, parole, con una penna esausta sul rovescio immacolato ^{bianchissimo} d'una pianta di città. Parole, e dovrei dire paralipomeni ^{della mia} ^{esistenza} del niente, bave ^{spurghi} e feci ^{merde} ^{residui} della memoria, ambascerie che portano pena e che domani l'inquisitore ascolterà con ^{un} orecchio colmo di ^{di cerume} purulenze ^{e, se non basta,} di cera. Parole, si. E me n'ero costruito un glossario, quasi ruoli d'un esercito: depravate, flebili, ^{timide}, tracotanti, dolorose; ma tutte ugualmente disciplinate ^{sino} ^{fino} alla nausea. In un luogo, non sto ora a dirti la pagina, ho combattuto alla loro testa in una variante del piano Rousset ^{Kutuzov} ^{della battaglia di Zama:} dopo averle scelte in anticipo, metà a caso metà per calcolo; e averle disposte ⁱⁿ ^a quadrato, ⁱⁿ ^a testuggine; e averle stancate in evoluzioni da piazza d'armi. Infine, ^M manipolando i fatti a servizio d'esse, da esse facendo sprigionarsi ^e i fatti. Tanto poco importano i fatti. Così, per la Conclusione, delle Conclusioni ^{per il mio capitolo sedicesimo}, non avevo forse già pronto il mio un bottino di verbi, avverbi, deverbali, proverbi? Te ne propino ^{offro} uno specimen all'improvviso, chissà che non possa servirti: ... paracarro, pasodoble, peluria, persiana, piccione, pio, placca, puntura, raggio, rampa, rappezzare, ratifica, ravviare, rimembranza, ricciuto, riottoso, salasso, saraceno, sbarrare, sbronzo, scacciapensieri, scalfittura, scandaglio, scorpione, sezione aurea, sibilo, sinistrato, sforzare, sgargiante, sleale, snebbiamento, sonnifero, sottana, sperperare, spiccio, spurio, staffato, stanghetta, stenografa, strige, sudato, svernare, tappezzeria, tarlatana, ^{tetano}, thermos, tradotta, Tuca, unghiata, Varo, Viacrucis, vino, virgolette...

abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigliasse alla mia stessa condizione di ora, di me sicofante e baro, di me bibliotecario impazzito a guardia di una incenerita Alessandria. Supino qui stanotte, a cinquant'anni, ragionevole età per morire, non altrettanto per non scriverci un libro, in una singola del 'Robert Walser' dove aspetto l'alba, sommando, come monete d'avarò, parole, con una penna esausta sul rovescio immacolato d'una pianta di città. Parole, e dovrei dire paralipomeni che portano pena e che domani l'inquisitore ascolterà con un orecchio colmo di purulenze e di cera. Parole, si. E me n'ero costruito un glossario, quasi ruoli d'un esercito: depravate, flebili, tracotanti, dolorose; ma tutte ugualmente disciplinate sino alla nausea. In un luogo, non sto ora a dirti la pagina, ho combattuto alla loro testa in una variante del piano Rousset: dopo averle scelte in anticipo, metà a caso metà per calcolo; e averle disposte in quadrato, in testuggine; e averle stancate in evoluzioni da piazza d'armi. Infine, manipolando i fatti a servizio d'esse, da esse facendo sprigionarsi i fatti. Tanto poco importano i fatti. Così, per la Conclusione, delle Conclusioni, non avevo forse già pronto il mio un bottino di verbi, avverbi, deverbali, proverbi? Te ne propino uno specimen all'improvviso, chissà che non possa servirti: ... paracarro, pasodoble, peluria, persiana, piccione, pio, placca, puntura, raggio, rampa, rappezzare, ratifica, ravviare, rimembranza, ricciuto, riottoso, salasso, saraceno, sbarrare, sbronzo, scacciapensieri, scalfittura, scandaglio, scorpione, sezione aurea, sibilo, sinistrato, sforzare, sgargiante, sleale, snebbiamento, sonnifero, sottana, sperperare, spiccio, spurio, staffato, stanghetta, stenografa, strige, sudato, svernare, tappezzeria, tarlatana, tetano, thermos, tradotta, Tuca, unghiata, Varo, Viacrucis, vino, virgolette...

Tabella 17-2

AC2, cc. 79r, 80r

Lo scopo era di scaricare su me, controfigura e stundman di me stesso, i debiti di me narrante e liberamente giocando. **E per un po' ha funzionato. Cessarono le emicranie**, la paura della folla, la paura ^{il terrore} di stare solo. **Un giorno che m'ero divertito, te, voi, a travestirti da eroi da burla** ^{meschini} e a farvi andare su e giù senza ~~scopo~~ senso, **m'addormentai col capo sul tavolo, non mi succedeva da quand'ero bambino. Oh si, scrivere è stato un'innocenza e una tana, un trono dentro una tana, non ^{mi} dirò grazie abbastanza.**

Finché non s'~~infilarono~~ ^{intrufolarono} talune figure bizzarre: come i nostri musci quando si schiacciano o si spandono nell'anamorfo di uno specchio. E parlavano per la mia bocca, ma dicevano le **parole di un altro: di un nemico, di un nano,** ^{di un buffone nano} ~~di un buffone nero e badiale~~ ^{stridulo e acido}. **Ne troverai le fatte** ^{facce} un po' dappertutto, non ho nemmeno provato a levarle.

Dietro di lui, pedinando il suo unto di salsapariglia, **l'invasione. E se devo confessarmi appieno, non senza colpe da parte mia. Poiché subito io ^{stesso}, io che dico io, ego scriptor, ego scriba, ego es, ego ego, ho cominciato a sentire un menante traditore** ^{allevato dentro di me una turba} ~~di traditore dentro di me~~

che complottava^{no} contro di me, che stava già con la chiave in mano aprendo ^{aprirano} **la porta al cavallo. Con parole meno oscure** ^{Per} **un**

mattino trovai già folte di appunti ^{in modo più spiccio, nefe a metà le} **un capitolo** ^{pagine d'un capitolo} (scritto quando?

Durante la notte? ^{nel dormiveglia?}) dove all'eroe s'adombrava un **destino micidiale** ^{esito doloroso} un incupito tramonto; peggio: un destino ^{esito} micidiale. ^{e volontario.} **Né mancava l'epitaffio nobile, desunto da una raccolta di Pietro Giordani...**

L'alternativa fu subito ovviamente, di bruciare tutto ^{il foglio} **e lo feci.** ^{Del resto} **Ragazzo m'aveva** ^{addirittura} **tentato, del resto, l'idea di**

Guazzabuglio L, cc. 122r, 123r

Pareva un gioco felice e **per un po' ha funzionato**, ripeto. **Cessarono le emicranie**, ricominciai a muovere la gamba, **un giorno che m'ero divertito, te, voi, a travestirti da eroi da burla**, a dirigervi, a picchiarvi, **m'addormentai col capo sul foglio come un bambino. Oh si, scrivere è stato un guscio, una tana, un trono dentro una tana, non ti dirò grazie abbastanza.**

Finché non s'infilarono talune facce bizzarre: come i musci nostri quando si schiacciano o si spandono nell'anamorfo di uno specchio. Furono parole d'un altro, d'un nemico, un nano, un buffone intruso, tutto pezze, sonagli e malignità. Ne troverai le fatte dappertutto, un unto di salsa pariglia, non ho nemmeno provato a levarle.

Dietro di lui, l'invasione. E se devo dirti ogni cosa, s'è annunciata con una epigrafe. Quella stessa che trovi qui in cima, dai diari di uno di Salem, tanti anni fa, autentica, dopo tante che ne avevo escogitate, surrettizie e cervellose, di badiale e nero umore, come per un vento che avesse confuso le carte di Bouvard e Pécuchet. Ebbene fu questa, appena mi occorre agli occhi, ad aprirmeli, confessandomi il nome del mio destino. Fu allora che io, io che dico io, ego scriptor, ego scriba, ego es, ego ego, ho cominciato a sentire che un menante traditore dentro di me che complottava contro di me, già stava con la chiave in mano aprendo la porta al nemico. Un mattino trovai più folto il fascicolo intestato a me stesso. Non so chi - ma chi se non io, io intelligente con gli assediati, io sicario di me? - vi aveva aggiunto di frode una sin troppo esplicita coda di nota obituaria e testimonianza di vigile al Largo di Santa Susanna e controdeduzioni dell'AR, Assicurazioni Romane, essendo che la polizza escludeva dal beneficio le vittime del decesso artificiosamente voluto... E non mancava l'epitaffio nobile, copiato da una raccolta di Pietro Giordani...

L'alternativa fu subito ovviamente, bruciare tutto. Ragazzo m'aveva tentato, del resto, l'idea di un libro tutto di

un libro tutto di sedicesimi ^{di capitoli nemmeno}
 cancellati ma bianchi, con questo titolo ^{col titolo} sul
 frontespizio: OMISSIS di Omissis. ^{Autore Enne}
 . E a chi mi burlava che di libri bianchi
 ne stampano già tanti i poligrafici dello
 stato in tempo di guerra ^{di presunzione e mallarmeismo}
 ribattevo che no, non vagheggiavo lo Zero ^{il}
^{Nulla} ne varietur, l'immacolata Concezione
 spiegata al popolo; no, era un modo, il mio,
 di lamentarmi senza parole, solo alzando
^{alzare} un dito ^{in silenzio} per dire che la vita mi
 doleva ma che non avevo la forza di
 prendermela con nessuno. Seppure non
 fosse una domanda di soccorso, una resa
 non patteggiata...

sedicesimi bianchi, con questa soprascritta
 sola: OMISSIS di Omissis. E a chi mi
 burlava che di Libri Bianchi ne stampano
 già tanti i Poligrafici dello Stato in tempo di
 guerra, ribattevo serio che no, non
 vagheggiavo lo Zero ne varietur,
 l'immacolata Concezione spiegata al
 popolo. No, era un modo, il mio, di
 lamentarmi senza parole, solo mostrando il
 pugno per dire che la vita mi doleva e avevo
 voglia di prendermela con qualcuno.
 Seppure non fosse una domanda di aiuto,
 una resa non patteggiata come quando
 vediamo l'ambulanza a sirene piene e dal
 finestrino sporge, e si agita pietosamente, un
 fazzoletto bianco.

Tabella 17-3

AC2, cc. 81r, 82r

Bruciai quel foglio ^{quei toglì}, dunque. Ma non
 le altre ^{gli altri, le precedenti} cere Grevin della mia
 cantina ^{vetrina}. Benché ^{sperassi} aspirassi da tanto
 in una ^{alla} ereazione ^{cremazione} senza residui,
 pulita come pulisce la morte; benché
 credessi che sia la morte, appunto, il
 ragioniere e revisore supremo, a cui spetta
 di mettere in pari le incontinenze della vita
 guastafeste ^{del destino} e gli sparigli delle sue
 giocate. Senza far conto delle malleverie che
 tu mi prometti; degli illusori guadagni
 della salute; dei lettori ^{Non c'è malleveria che valga per}
 mettere pace fra me e te, fra noi due soli lettori

, gli unhappy
 few, i due soli me e te...

Com'è ^{Cos'è} avvenuto non riesco a capirlo, ^{so}
 ma non giocai quest'ultima fiche.
 Accampato in quel ^{nel mio} manoscritto come
 sotto una tenda bucata; glaciato da
 innumerevoli addiacci; betabloccato dai
 farmaci peggio che ^{come} una macchina dal
 freno a mano; inetto a espellere, salvo che
 col forccone, gli erotikà, gli iupnotikà
 patemata; in odio a me stesso mi diedi a
 riscrivere ogni [di seguito attaccato con lo
 scotch] pagina dieci volte, cento volte;
 sforzandomi ogni volta di farcirla di più, io
 che ho cenato stasera con un bicchiere di
 latte. C'era una ragione se cercavo di
 emulare con le parole la coda di un
 occhiuto pavone e la sua vanità nell'aria, e
 quale se non il bisogno di riaccendere
^{accendere} col bengala le gramaglie della
 tenebra, quel nero cuore che riempie le
 fosse ^e su cui, senza berlo, mi sono chinato;

Guazzabuglio L, c. 123r

Bruciare tutto, dunque. Tutte le cere Grevin
 della mia cantina. E fosse una cremazione
 senza residui, pulita come pulisce la morte;
 benché ^{a tal punto} credevo e credo che sia la morte
 il ragioniere e revisore supremo, a cui spetta
 di mettere in pari le incontinenze della vita
 guastafeste e gli sparigli delle sue giocate. In
 quanto alle malleverie che mi prometti le
 perdessi pure, insieme agli illusori guadagni
 della salute; e ai lettori, gli unhappy few, i
 due soli me e te... Furono conti a vanvera, era
 troppo tardi.

Com'è avvenuto non so, ma non giocai
 quest'ultima fiche. Accampato in quel
 manoscritto come sotto una tenda bucata;
 glaciato da innumerevoli addiacci;
 betabloccato dai tuoi farmaci peggio che una
 macchina dal freno a mano; inetto a
 espellere, salvo che col forccone, gli erotikà,
 gli iupnotikà patemata; in odio a me stesso
 mi diedi a riscrivere ogni pagina dieci volte,
 cento volte; sforzandomi ogni volta di
 farcirla di più, io che ho cenato stasera con
 un bicchiere di latte. C'era una ragione se
 cercavo di emulare con le parole la coda di
 un occhiuto pavone e la sua vanità nell'aria,
 e quale se non il bisogno di riaccendere col
 bengala le gramaglie della tenebra, quel nero
 cuore che riempie le fosse su cui, senza
 berlo, mi sono chinato; quel bigio di lave
 dove, se ho perduto il mio sandalo, è stato
 solo per tornare alla luce e riprenderlo: io
 Empedocle timido, ridicolo Papageno ...

quel bigio di lave dove, se ho perduto il mio sandalo, è stato solo per tornare alla luce e riprenderlo: io Empedocle timido, ridicolo^a Papageno ^{Cenerentola} ... Ho bruciato un capitolo, l'ultimo, che stava al posto di questo.

Ricapitoliamo. Settantacinque chili ^{Un'ottantina} di chili di pelle ^{e d'ossa/ Una settantina,} la ^{grasso}vecchiezza dietro la porta, biancheria che odora di creolina. Stasera, in più, di Chanel e di sperma. Nel portafoglio, si sa, ^{gli assegni}ⁱ ^{travel cheques}, il ^{d'un wagon-lit}passaporto ^{la tessera d'identità,} la ^{0034/B}prenotazione ^{del treno} Brenner Express ^{dell'Etna.} A sinistra, sul materasso, un incavo ancora tiepido, è un'ora che se n'è andata. A destra, su uno sgabello, i pacchetti degli acquisti: un dopobarba, Christ lag con Fischer Dieskau, il tubetto di G_gardenal, lo vendono anche qui ^{l'ho avuto} senza ricetta. ^{me l'hanno dato} Mi guardo, mi palpo il corpo, mi origlio. Polso lento, senile, (massima e minima ieri, spiando con la coda dell'occhio, minacciosamente vicine); cartilagini di nottola esangue; una carie, là in alto, che pulsa in sincrono con la grossa pompa del cuore. Mi osservo le mani: sul dorso di ciascuna due tre macchie brune, grandi quanto come un cece, che l'altro giorno non c'erano. Dentro l'orecchio un fruscio di pioggia che non cessa mai, scalpiccio

di innumerevoli ^{minuscole} zampe, orda di termiti che mura - con pazienza, con indifferenza - l'edificio della mia morte. Provo a spegnere la luce. Punti ⁿⁱ a milioni ^{senza numero} mi ballano davanti, nel buio. L'altro, l'al di là da me? Quale alfabeto da ciechi^o a cieco, quante cifre ^{rune} da interpretare! Mi dicessero il mio nome, mi insegnassero chi sono, che vuol dire questa chiocciola di tempo e luogo che abito e non riesco a catastare ^{censire} coi miei goniometri falsi. Io e il mio fascio d'arterie dure, i denti in rovina, le chiazze di fungo sul collo, le varici, la mente che non ha più smanie né forze... E soprattutto quel dolore, giorno e notte, quel ^{la} topo ^{volpe} qui, dove premo la mano. Così è ora guardatelo ^{dottore} il ragazzo di cento pagine fa.

Ricapitoliamo. Un'ottantina di chili di grasso e d'ossa, la vecchiezza dietro la porta, biancheria che odora di creolina. Stasera, in più, di Chanel e di sperma. Nel portafoglio, si sa, i travel cheques, il passaporto la prenotazione del Brenner Express. A sinistra, sul materasso, un incavo ancora tiepido, è un'ora che se n'è andata. A destra, su uno sgabello, i pacchetti degli acquisti: un dopobarba, Christ lag con Fischer Dieskau, il tubetto di G_gardenal, lo vendono anche qui. Mi guardo, mi palpo il corpo, mi origlio. Polso lento, senile, (massima e minima ieri, spiando con la coda dell'occhio, minacciosamente vicine); cartilagini di nottola esangue; una carie, là in alto, che pulsa in sincrono con la grossa pompa del cuore. Mi osservo le mani: sul dorso di ciascuna due tre macchie brune, grandi quanto come un cece, che l'altro giorno non c'erano. Dentro l'orecchio un fruscio di pioggia che non cessa mai, scalpiccio

di innumerevoli zampe, orda di termiti che mura - con pazienza, con indifferenza - l'edificio della mia morte. Provo a spegnere la luce. Punti a milioni mi ballano davanti, nel buio. L'altro, l'al di là da me? Quale alfabeto da ciechi a cieco, quante cifre da interpretare! Mi dicessero il mio nome, mi insegnassero chi sono, che vuol dire questa chiocciola di tempo e luogo che abito e non riesco a catastare coi miei goniometri falsi. Io e il mio fascio d'arterie dure, i denti in rovina, le chiazze di fungo sul collo, le varici, la mente che non ha più smanie né forze... E soprattutto quel dolore, giorno e notte, quel topo qui, dove premo la mano. Così è ora guardatelo il ragazzo di cento pagine fa.

Tabella 17-4

AC2 cc. 82r, 83r

E Tuttavia il la era un altro che avrei voluto in regalo dagli anni: di Miserere magro, con fondi d'oro d'icona fra le acque d'uno specchio. Né importava molto se dovesse nascerne una Missa in augustiis per il Delfino morente; o un blues di poveruomo buttato fuori dai bar. Invece no, non mi toccarono duomi, né piazze né compagni né donne; ma solo, per le mie iliadi da un soldo, questa celletta tre metri per tre, dove ^{ogni} ~~ogni~~ ^{giaccio} ~~giaccio~~ ^{stasera} ~~stasera~~ ^{mattina} ~~mattina ^{questo} ~~questo~~ mi son seduto, recidivo e stroppio guerriero, a combattere contro una ~~nuvola~~ ^{Dio}, e la posta fu ^{per} il possesso di un ~~cadavere~~ ^{Patroclo morto} [ms: (bis?)] Ancora: perfino le ^{i timori} ~~paure~~ ^{paure} ~~paure~~ ^{più} ~~più~~ ^{vere} ~~vere~~ ^{più nere} ~~più nere~~ ^{sotto la penna} ~~nel ventre~~ in anguille di vocalizzi, in infami trinità di aggettivi. Nel nome di Santa Retorica, scialuppa in mare su cui addento all'ora di pranzo, per sfamarmi, un frustolo delle mie viscere. Ahì ahì, mio costoso archiatra, mio solitario uditore... Ma tu l'avevi capito sin dal principio, abominevole sosia e caino, a chi sussurro da queste grinze di cartapecora. Dunque perché non confessartelo? Scrivere è ^{stato} solo per me ^{stato} solo per me una livida protesi del vivere. Di questo moncherino di vita, E ogni tropo ripeteva un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto d'un gabinetto. Menzogna, gogna, vergogna. Eppure, il y avait quelque chose là dedans.~~

Guazzabuglio L, c. 124r

E Tuttavia il la era un altro che avrei voluto in regalo dagli anni: di Miserere magro, con fondi d'oro d'icona fra le acque d'uno specchio. Né importava molto se dovesse nascerne una Missa in augustiis per il Delfino morente; o un blues di poveruomo buttato fuori dai bar. Invece no, non mi toccarono duomi, né piazze né compagni né donne; ma solo, per le mie iliadi da un soldo, questa celletta tre metri per tre, dove ogni mattina mi son seduto, recidivo e stroppio guerriero, a combattere contro una nuvola, e la posta fu il possesso di un cadavere. Ancora: perfino le paure più vere, più nere, mi proliferano nel ventre in anguille di vocalizzi, in infami trinità di aggettivi. Nel nome di Santa Retorica, scialuppa in mare su cui addento all'ora di pranzo, per sfamarmi, un frustolo delle mie viscere. Ahì ahì, mio costoso archiatra, mio solitario uditore... Ma tu l'avevi capito sin dal principio, abominevole sosia e caino, a chi sussurro da queste grinze di cartapecora. Dunque perché non confessartelo? Scrivere è ^{stato} solo per me ^{stato} solo per me una livida protesi del vivere. Di questo moncherino di vita, E ogni tropo ripeteva un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto d'un gabinetto. Menzogna, gogna, vergogna. Eppure, il y avait quelque chose là dedans.

Il passo di AC2 c. 82r è stato successivamente dattiloscritto, ritagliato e apposto con nastro adesivo nella stesura C del *Guazzabuglio*, come il segno del nastro adesivo ricalcato nella fotocopia di C, GZ L, mostra chiaramente, e come le stesse varianti confermano, essendo quelle in AC2 anteriori rispetto alla lezione contenuta in GZ L.

Gli esempi sin qui riportati mostrano che le due opere, nel periodo che va dal 1977 al novembre 1982, furono poste da Bufalino in un rapporto di contiguità, di vicendevole scambio. Alcune varianti relative alle campagne correttive di *Argo il cieco* appaiono emendate nel *Guazzabuglio*, e viceversa; questa seconda fase, pertanto, può a tutti gli effetti considerarsi “ibrida” o transitoria poiché non solo il genere di *Argo* non appare ancora ben definito, come mostrano anche le «locandine», ma lo stesso destinatario (narrativo) dell'opera è provvisorio, poiché talvolta figura il lettore, talvolta il dottore. Il finale

testimoniato da questo ultimo «capitolo bis», inoltre, sembra più vicino al genere *noir* che non alla pseudo-autobiografia “felice” del romanzo finito (si pensi a tal proposito alla chiusa dell’*editio princeps*, un vero e proprio “inno alla vita” declamato dall’anziano Gesualdo).

Alle soglie del 1983, tuttavia, Bufalino avvierà definitivamente la scrittura del libro felice, «mille volte interrotto e mille volte ricominciato», come dichiarato nell’intervista del 2 dicembre 1982, e vi lavorerà ininterrottamente sino alla consegna delle bozze e alla sua pubblicazione nel novembre 1984. Questa terza e ultima fase è quella che lui identifica come il *terminus ante quem* del romanzo se, nel gennaio 1985, dichiarerà: «A quest’ultimo romanzo [Argo il cieco], ad esempio, ho lavorato due tre anni, ma avrei continuato per altri dieci se non avessi avuto obblighi con l’editore»⁸³.

Questa dichiarazione, letta alla luce della ricostruzione cronologica e genetica del processo scrittoria del romanzo, conferma quanto sostenuto sinora, ovvero che Bufalino non attribuiva all’abbozzo della prima fase e alla forma ibrida della seconda – forma che *Argo* assunse convergendo nella redazione del *Guazzabuglio* – lo *status* di romanzo, né di opera *in fieri*. Solo più tardi, quando stenderà il *Rondò della felicità*, cioè un capitolo che evoca *Argo il cieco* da inserire nella diègesi di *Calende greche* (1992), Bufalino farà finalmente riferimento ad *Argo* come a un «antico romanzo».

VII.4 La terza fase: dalla *Fiaba Nera* ad *Argo il cieco*

Nel novembre del 1982 Bufalino divide il *Guazzabuglio* dalla *Fiaba nera*. I rapporti con l’inedito, tuttavia, sono tutt’altro che conclusi. Come si ricava dall’appunto («Utilizzare per entrambi vecchio *Guazzabuglio*»⁸⁴), lo scrittore non esclude la possibilità di attingere al testo dell’inedito per “arricchire” la trama di *Argo il cieco* e, come vedremo, quella di un «nuovo *Guazzabuglio*», che vedrà effettivamente la luce nel 1996 con il titolo di *Tommaso e il fotografo cieco*.

Questa ultima fase di *Argo il cieco* consiste nell’ampliamento e nello sviluppo della trama, nel progressivo distacco dal genere del giallo e dalle strategie narrative dell’inedito. Se nella seconda fase la *Fiaba nera* richiamava il genere del giallo o *noir*, in quest’ultima fase, invece, si riallaccia alla finta-autobiografia e racconta la giovinezza felice dell’infelice

⁸³ B. Stancanelli, *L’opera ideale è quella che si può correggere ogni giorno*, cit.

⁸⁴ Pv CRTM, AC1, c. 282r.

Gesualdo che, invece di scrivere al dottore per curare la sua nevrosi, si rivolge “semioticamente” al lettore.

Il rapporto col *Guazzabuglio* a questa altezza può essere considerato non più di contiguità (o di simmetria), bensì di filiazione. Se durante la seconda fase, che abbiamo definito ibrida, Bufalino aveva composto in parallelo alcune sequenze e le aveva accolte in entrambi i romanzi, in questa terza fase redazionale, estrapola dal *Guazzabuglio* alcuni brani di poche righe e li immette nel tessuto di *Argo il cieco* segnalando nei margini di AC1⁸⁵ la ripresa dall'inedito seguita dal rispettivo numero di pagina. I “prestiti” segnalati sono quattro, corrispondenti rispettivamente alle pagine 42, 43, 12 e 14 dell'inedito.

Nella prima fase elaborativa di *Argo il cieco*, come abbiamo visto, lo scrittore segnalava i passi che rinviavano a *Diceria dell'untore* (nelle sue varie stesure) con dei riferimenti generici («Diceria») e, in qualche caso, indicava specificamente il personaggio di Marta; nella seconda fase, invece, scrive in parallelo alcuni capitoli di *Argo* e del *Guazzabuglio* ma non li contrassegna con alcun rinvio o postilla; nella terza fase, infine, specifica esattamente il numero di pagina del *Guazzabuglio*, corrispondente in tutti i riferimenti alla stesura C (L). Il *modus operandi* dell'autore, dunque, cambia a seconda delle differenti fasi genetiche e, soprattutto, sulla base del tipo di rapporto che instaura tra le opere coinvolte in un vero e proprio esercizio di scrittura parallela. In *Tommaso*, come vedremo nel prossimo capitolo, la tipologia del rinvio è la stessa della prima fase di *Argo il cieco*: le postille nei margini delle carte rinviano genericamente ad «Argo», altre richiamano direttamente il «Guazz.[abuglio]» e sono accompagnate dal numero di pagina. Nella terza fase compositiva di *Argo il cieco* è molto probabile che Bufalino avesse sulla scrivania la stesura dell'inedito e che lo sfogliasse appositamente con l'intento di ricavarne qualche brano; non solo: ma dalla lettera scritta a Venturoli nel 1981, sappiamo che Bufalino gli chiese indietro la stesura inviata nel 1979 (verosimilmente L) al fine di tornare a lavorarci, a conferma che la terza fase coincida, appunto, con la separazione dei due romanzi, e con l'intenzione di tenere l'inedito quale modello per entrambe le riscritture, di *Argo* e del «nuovo Guazzabuglio», e di pubblicare l'uno e l'altro, come dichiarato in quegli anni. La ricostruzione di questa terza fase redazionale di *Argo il cieco*, tuttavia, dimostra che pur cambiando i rapporti genetici con l'inedito, siamo lungi dal poter considerare il *Guazzabuglio* un semenzaio o un brogliaccio da cui lo scrittore trasse materia per scrivere il secondo romanzo edito. La

⁸⁵ Rispettivamente Pv CRTM, AC1 cc. 220 r/v, 247r e 248r, 292r.

migrazione dei brani tratti dal giallo, infatti, è nell'ordine di qualche riga, citazione, frase, raramente di interi passi. Le tangenze che si registrano in quest'ultima fase non sono dunque tali da permettere di stabilire un rapporto di totale dipendenza di *Argo il cieco* dal *Guazzabuglio*. Non solo, ma nei tre schemi che testimoniano l'evoluzione e lo sviluppo del romanzo dopo la divisione del 1982, i «capitoli bis» non figurano. Avvenuta la separazione dei due progetti letterari, dunque, Bufalino rielaborò via via l'intreccio di *Argo il cieco* in direzione di una maggiore esilità della trama, come dimostrano tre documenti datati rispettivamente 11 gennaio 1983, 17 febbraio e 1 ottobre 1983⁸⁶; solo in un secondo tempo deciderà di reintegrare i «capitoli bis».

Il primo reca sul margine superiore il titolo di «Fiaba» e la data «Trama 11 gennaio '83». Questo schema è di fondamentale importanza nella ricostruzione cronologica dei legami genetici con le altre due opere *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*, poiché descrive quale fosse lo stato dell'arte precedente a quello che sino a oggi era ritenuto il momento di avvio della redazione, il novembre 1982⁸⁷. La trama era organizzata intorno a 17 capitoli, ciascuno dei quali corredato da qualche indicazione sugli episodi che lo componevano:

- 1- Presentazione+Modica+M.Venera-Alvise;
- 2 Passato, mio paradiso-Stagioni;
- 3 Fuga e inseguimento;
- 4 Visita al palazzo-Riflessioni, scendendo+duello con Galfo
- 5 Amore con M.Venera (è incinta) //Lettera d'amore di M.Venera oppure M.Venera diviene amante Trubia, finché appare (o torna) Cecilia/guerra fra le due
- 6 Apparizione di Cecilia X Domenica-banda-un cornettista di Acate/
- 7 Colloquio notturno ^{al Pizzo} su scale M.Venera/Alvise sfida a duello Trubia //Porto cartello al castello///Disonorata e vergine/ Politica. Trubia onorevole?
- 8 Fatture /Donna Tonchila M.Venera incinta d'un uomo sposato, fuga con Galfo per sposarlo e legittimarne il bambinoX
- 9 Vinco Cecilia poker con Trubia X Villa dei fantasmi/ Pilucchera fa da tramite//Guardiacaccia/
- 10 Risveglio di Venera (Cecilia) in villa // Giochi di società-bigliettini-Watteau Visita a Cava d'Ispica o a Noto o a Ibla? + Cfr. gita Duvivier
- 11 Clou alla Sorda/ [Svelamento?] di Cecilia- ad opera ragazzina sorella ^{Corradina Amalia}/ Morte di Alvise conversazioni sotto gli alberi//
- 12 Al mare/Sotto l'ombrellone-filosofia con Iaccarino/Esami di luglio-Vado e vengo dal mare Baronello scappa a Parigi per debiti//M.Venera al bagno/.

⁸⁶ Comiso, FB, MGB. I (4), *La fiaba nera*, allegati cc. 1, 2 e 3r.

⁸⁷ Cfr. F. Caputo, *Note ai testi*, in *Opere I*, p. 1354. Caputo, che ha esaminato gli autografi di *Argo il cieco* conservati a Pavia, all'epoca della pubblicazione delle *Note ai testi* (1992) sicuramente non poté consultare questi materiali, donati dallo scrittore alla Fondazione di Comiso solo a partire dal 1991, anno in cui consegnò simbolicamente alcuni libri della sua biblioteca personale.

13 Al mare-finto suicidio ragazzina+Scandali di spiaggia X Biglietti anonimi X Scontro M.Venera-Cecilia? + Rotonda di Cava d'Aliga/Barca a pesca di sarde?

14 L. Zampa gira il film / Muore Alvisè ^{La barba del morto} Trubia Candidato U[uomo].Q[ualunque]. Corradina incinta / Candidato D.C. denuncia scandalo? Le aspiranti attrici

15 Galfo e Zara, M.Venera va al casinò a schiaffeggiarlo +

16 Groviglio di equivoci / Iaccarino si sposa con Madama // Quadriglia di amori/

17 //Ballo finale a Chiaramonte / Tutto s'appiana, litigi, equivoci ecc... Luci all'alba-felicitàX (Scene di felicità in provincia)

I capitoli o gli episodi contrassegnati da una X sono quelli già redatti e corrispondono a quel primo nucleo genetico che abbiamo identificato con le carte di formato 33×21,9 cm, nonché con le riscritture successive (in pulito) contrassegnate dalle postille che rinviavano a *Diceria dell'untore*: la protagonista femminile era Cecilia («Apparizione di Cecilia - Vinco Cecilia poker con Trubia - Scandali di spiaggia», cioè l'episodio del primo rapporto amoroso della donna e Serafino/Gesualdo), compagna di Trubia, il protagonista maschile che in questa fase svolgeva anche il ruolo che sarà di Don Nitto nella *princeps*. Maria Venera («M.Venera incinta d'un uomo sposato, fuga con Galfo per sposarlo e legittimarne il bambino»; «Galfo e Zara M.Venera va al casinò a schiaffeggiarlo»), a questa altezza compositiva ancora da caratterizzare in profondità, è una donna intrigante e ingannatrice, ma non riveste ancora il ruolo di amante segreta del cugino Sasà Trubia, rapporto che Bufalino prefigura solamente a partire dal secondo schema. Il ballo finale era stato scritto, così come era contemplata l'ipotesi di impostare la trama intorno alle lettere tra le coppie («Biglietti anonimi»). Pur non contrassegnati da una X, i primi tre capitoli rispondono, in parte, ai primi due consegnati all'*Antologia* del Campiello, così come il quinto, di cui Bufalino aveva abbozzato la lettera inviata da Maria Venera a Serafino.

Questo schema sembra confermare quanto ipotizzato sinora, e cioè che il romanzo fosse stato ampiamente abbozzato negli anni precedenti; sembra improbabile, infatti, che Bufalino componesse tutti i capitoli previsti dallo schema in circa due mesi tra il novembre 1982 e il gennaio 1983. Se si guarda alla cronologia di pubblicazione delle opere, nel 1982 Bufalino diede alle stampe il *Museo d'ombre*, *Amaro miele*, il *Dizionario dei personaggi di romanzo*, la traduzione dei *Trentatré Fiori del male* con Prandi, poi quella integrale con Mondadori l'anno successivo, la prefazione a *Quo Vadis?* di Sienkiewicz per Sellerio, e ben quindici articoli apparsi su quotidiani e settimanali. Pare difficile che Bufalino in questo breve arco di tempo predisponesse per la stampa le opere cui si era dedicato negli anni precedenti,

collaborasse regolarmente con le riviste e i quotidiani, curasse alcune edizioni per Sellerio e lavorasse al suo secondo romanzo.

A questa altezza compositiva non sono ancora contemplati nello schema i «capitoli bis», verosimilmente perché Bufalino voleva dare seguito al proposito di dividere la «Fiaba» dal «Guazzabuglio». Questo particolare spiega, pertanto, anche quali fossero i punti di convergenza tra le due opere: i «capitoli bis», appunto. Bufalino precisò di voler «usare per entrambi [il] vecchio Guazzabuglio», e questo è il motivo per cui questi inserti metanarrativi figurano nell'edizione a stampa di *Argo il cieco* e giustificano la presenza dei rinvii all'inedito nei margini delle carte, seguiti dal numero di pagina, verosimilmente introdotti a partire dallo schema successivo della trama, quello del 17 febbraio:

- 1 Presentazione - Modica - M.Venera - Alvisè - Quei tempi-La politica elezioni La banda in piazza Un cornettista di Acate
- 2 Passato, mio paradiso-Le stagioni
- 3 Fuga di M.Venera
- 4 Virtù ginnastiche - A scuola - Il preside - Io e Iaccarino (rifare) Iaccarino complice Sancio e Don Ch[isciotte] + scommessa e complicità + visita in casa di Venera. Mi chiede complicità (rifare) per Trubia - M.Venera disonorata ^{e vergine (dice lei, ma incinta)} e si confessa -Vuole che l'accompagni da donna Tonchila +
- 5 Mimosa - Isolina - Lettera anonima - Ringalluzzisco - Il duello? Sproloquio di Iacca sulle lettere anonime + Incontro con M.Venera sulle scale
- VI Apparizione di Cecilia - Amalia - Trubia (rifare) Autoritratto - Amarne due, tre? Allungare? // Galfo - duello - mi piange sulla spalla
- VII I circoli del Far West - Modica - La partita sorprende Iaccarino con Donna Amalia
- VIII Ultimi giorni di scuola - Invito di Trubia alla Sorda (+ Sorda -Villa dei fantasmi +)
- IX Giornata alla Sorda - Gita a Cava d'Ispica? O Noto? O Ibla? Conversazioni sotto gli alberi
- X Clou alla Sorda - Gran Ballo - Incidenti ec. - Partenza per il mare

In questo secondo schema Bufalino riduce i capitoli a dieci e accorpa gli episodi. Quelli più definiti sono contrassegnati dalle citazioni brevi, qualche parola o frase, talvolta l'*incipit* («Un cornettista di Acate»; «Passato, mio paradiso»; «Virtù ginnastiche»). I capitoli del primo nucleo narrativo del romanzo (in questo schema corrispondenti a: parte dei primi tre, al IV, il V, il VI e al X) sono contrassegnati da note di regia come «rifare», o «allungare», o da «ec.». Rispetto allo schema precedente, si registra una progressiva messa a fuoco degli episodi che compongono la trama e una progettualità più definita rispetto allo sviluppo complessivo del romanzo. Il sistema dei personaggi cambia, Maria Venera è l'amante di Trubia, Galfo è innamorato di lei e sfida a duello il protagonista, il personaggio di Iaccarino acquisisce maggiore spessore e si configura come un «doppio» di Gesualdo. Per

caratterizzare il personaggio di Iaccarino, e affidargli un ruolo più importante nella trama, lo scrittore si rivolge al *Guazzabuglio*, dal quale preleva la descrizione fisica e psicologica del personaggio. Nel primo nucleo di *Argo* Iaccarino era descritto come:

[...] il mio migliore amico, l'ex professore di lingue Iaccarino. O forse qualcosa di più e di meno d'un amico: una specie di doppio infedele. Che, se per un verso egli ripeteva certi miei vuoti d'aria e salti d'umore, da terzana a catatonica, non c'era per il resto una coppia che si dissomigliasse di più: tanto lui era torrenziale, oracolante e benevolgente saltafinestre, quanto io sentimentoso, incline al farnetico e al trasogno solitario. Non avremmo avuto modo di che discorrere l'uno con l'altro, ove non ci fossimo accordati di speculare, per cementare la convivenza, sulla comune mania citatoria⁸⁸, e il gusto degli ammicchi, e i soliloqui e gerghi eruditi, da carbonari abbiotti certosini della lettura, quali entrambi ci professavamo. Locus designato da Dio per i nostri incontri ogni sera, la libreria di Madama, dove lui, da quando s'era congedato e avevano smesso di sballottolarlo da una scuola all'altra, tra Brennero e Lilibeo, faceva tutti i giorni flanella fissa, senza aver speso a mia memoria più di poche lire per un poliziesco da viaggio⁸⁹.

Per la descrizione fisica, nella riscrittura del quarto capitolo, già composto nel primo nucleo, Bufalino annota nel margine un passaggio in cui Iaccarino si sofferma sul suo naso («Perfino il mio naso, vedi, questo torso di cavolo, quest'emorroide in fiamme, che mi fa somigliare nonché a Cirano a un pugilista basco che si chiamava, ma non ci credo, Uzcudum, ebbene non è un naso per caso, il mio, ma una catastrofe, un infortunio d'ortografia di un amanuense che aveva bevuto. Il testo originale era un altro. Il mio naso vero»⁹⁰), due rinvii al *Guazzabuglio*: «vedi Guazz. pag. 42»⁹¹: («Iaccarino è nella sua stanza, disteso sul letto, senza occhiali, ad occhi chiusi, col naso in fiore al centro del viso, quasi un torso di cavolo o un'emorroide in fiamme») e «siamo alle solite ecc, guazz. 43» («Siamo alle solite, fra un attimo attaccherà a discorrere, maestosamente, del caos ablativo e del cosmo nominativo, dell'ortolano dell'Arcimbardo e del diavoletto di Maxwell...»)

Bufalino torna anche sulle prime pagine del romanzo già pubblicate nell'*Antologia Campiello* e, col fine di ampliarne un passo, («Oh Ada, Corrada, Isolina... frotte rosee, capolinea dei batticuori! Chissà dove siete, chissà dove sono le belle d'antan, Flora la bella

⁸⁸ In GZ L (c. 4r) «mania citatoria» è corretto in «archeofilia libraria». Sulla carta, nonostante la stesura sia in fotocopia, si vedono chiaramente i segni del nastro adesivo che teneva insieme i diversi lacerti che compongono il brano.

⁸⁹ Pv CRTM, AC1, cc. 307r, 308r, 309r.

⁹⁰ Pv CRTM, AC1, c. 220v.

⁹¹ *Ibidem*.

romana, e Taide, e la cassiera Adalgisa del cinema Splendor, sdegnosa, chissà dov'è, quanti figli ha, e zampe di gallina sul collo, e varici sull'indimenticabile poplite! E chissà in che straccio delle pulizie e tappo per botti s'è tramutata la mia cravatta di seta d'allora, a elefanti verdi e pagode... "Eheu fugaces, Postume, Postume, lubuntur anni, licealmente mi lagno e aggiungo un "Helas" per Marcel»⁹²) annota «pag. 12 Guazzab[uglio] // E i luoghi ecc... pag. 14 Guazzab[uglio]».

A pagina 12 del *Guazzabuglio* L, infatti, si legge:

Chissà dove sono le belle Ginevre d'antan, Flora la bella romana, e Alcibiada, e Taide... E l'Adalgisa mia del cinquantanove, sdegnosa, chissà dov'è, quanti figli ha, e zampe di gallina intorno al collo, e varici sull'indimenticabile poplite... E chissà in che straccio delle pulizie o tappo per botti s'è tramutata la mia cravatta di seta di allora, a elefanti verdi e pagode... "Eheu, fugaces, Postume, Postume, labuntur anni" licealmente mi lagno. Eaggiungo un "alas" per Yorick, un "Hélas" per Marcel.

Oltre al riferimento a Marcel Proust, il passo è una citazione evidente all'opera *Les testaments (Ballade des dames du temps jadis)* di François Villon del 1461, che ritroviamo anche in *Diceria dell'untore*:

Ogni sera due sorelle allibite ridenti tornavano a scoprire in uno spacco di corteccia un occhio di civetta. Ad affacciarmi spaventavo senza scampo le loro vesti bianche e improvvise. Dissi loro parole d'amore una volta. Dove sono ora? Che turbine se l'è portate via?⁹³

Il riferimento ai «luoghi» di pagina 14 del *Guazzabuglio* rinvia, ancora, a Villon, («[...] le figure che Iacca vien decantando, di una giovinetta in balançoire, in un giardino di due secoli fa, e del forte petto, e dell'esigua caviglia»⁹⁴), ma anche al brano di *Diceria* appena citato.

L'ultimo appunto che si riferisce al *Guazzabuglio* si trova manoscritto in margine alla carta 292 (AC1), in cui Bufalino punta «Iaccarino vedi 42 Guazzabuglio», che è la stessa pagina che contiene il primo passo citato, quello che fa riferimento alla descrizione del naso del personaggio.

⁹² A un confronto con le tre lezioni esistenti del passo, questo su cui figura il rinvio al *Guazzabuglio* è l'ultimo rifacimento del brano (cfr. Pv CRTM, AC1, cc. 327 e 328r capitolo II, cc. 7 e 8 nda; AC2, cc. 128 e 129r capitolo II cc. 7, 8 nda; AC1 cc. 247 e 248r, capitolo II, cc. 9 e 10 nda).

⁹³ Si cita dalla stesura A, c. 148r la lezione resterà invariata sino alla stampa.

⁹⁴ GZ L, c. 15r La numerazione dattiloscritta 14 è stata corretta successivamente a penna in 15, la carta 14, cioè la prima del III capitolo, era inizialmente numerata 13, poi corretta a penna in 14. Lo scarto è dovuto, probabilmente, all'aggiunta di una pagina conclusiva nel capitolo precedente, che presenta la numerazione dattiloscritta 13.

Questi confronti mostrano chiaramente che il ricorso all'inedito è poco rilevante nell'economia compositiva del romanzo, soprattutto se paragonato ai rapporti genetici e intertestuali intercorsi tra il primo nucleo di *Argo il cieco* e *Diceria dell'untore*. La presenza di Pietro Iaccarino (non Paolo, il personaggio del *Guazzabuglio*) può certamente costituire un ponte tra *Argo* e l'inedito, ma è un elemento marginale e non sufficiente, in definitiva, a stabilire un vero e proprio rapporto di dipendenza genetica.

L'ultimo schema, il terzo, è datato «1 Ottobre 1983»:

- 1- Presentazione
- 2- Passato, mio paradiso - Le stagioni
- 3- Fuga di M.Venera
- 4- Virtù ginnastiche-Io a scuola//
Visita in casa di Venera / Mi confessa ch'è incinta di tre mesi del barone Trubia - Le offre di sposarla Virgadula. Rifiuta, le offro di sposarla io, rifiuta
- 5 Lettera anonima di Isolina /
- 6 M. barone Trubia // Rivalità con Iaccarino per Isolina
- 7 Epistolario con Isolina X
- 8 A mare – e a villa Trubia- Balli
- Morte di Alvise

Ai primi di ottobre del 1983, a un anno dalla separazione di *Argo* dal *Guazzabuglio*, e a un anno dalla pubblicazione del romanzo, Bufalino procede a una semplificazione dell'impianto narrativo. Innanzi tutto, se confrontato ai due schemi precedenti, quest'ultimo non è completo poiché mancano 9 capitoli dei 17 stabiliti nel primo e che ritroveremo nell'edizione a stampa; inoltre, in questo schema Bufalino torna al progetto del primo nucleo, alla semplicità dell'idea originaria, come se volesse ristabilire la validità. L'ultimo schema conferma quanto detto all'inizio, cioè l'indecisione dello scrittore sul genere del romanzo, sulla quantità degli episodi, sul sistema dei personaggi, e costituisce un'importante e ulteriore testimonianza del *modus scribendi* dell'autore, che procedeva dapprima per accumulo, poi per smembramento e, infine, per sintesi.

Argo il cieco fu probabilmente per Bufalino una sorta di libro-esame: egli voleva dimostrare di non essere uno scrittore *unius libri*, che poteva cimentarsi con una storia «radiosa» dopo quella «mortuaria» di *Diceria dell'untore*, quindi legittimare col nuovo romanzo l'ampio consenso di critica e di pubblico ricevuto per il capolavoro dell'esordio. L'indecisione di cui si è detto, tuttavia, non va intesa come mancanza di creatività: Bufalino aveva elaborato “troppa” materia narrativa cui dare forma. Nel romanzo, infatti, non mancano gli echi delle scritture precedenti, come il già menzionato riferimento alla

sceneggiatura di *Viva Gioconda!* Un ulteriore richiamo, a mio avviso flagrante, si può ravvisare addirittura in *Comiso ieri*, il volume fotografico di Iacono e Meli curato dallo scrittore, che, nella prefazione all'edizione Sellerio del 1978, rievocava i balli dei primi anni del secolo scorso e, al contempo, sembrava già evocare la materia narrata proprio in *Argo il cieco*:

Si tornava ai primi freschi dell'alba, con le orecchie ancora intronate dai decibel della quadriglia, e i costumi e i visi un poco sgualciti, ma felici nel cuore di avere per una notte emulato i leggendari Guermantes palermitani: i Florio, i Serradifalco, i Trabia...⁹⁵

Questo passo, infatti, sembra contenere già una sintesi della lunghissima sequenza narrativa, ben tre capitoli, dedicata al ballo di Chiaramonte Gulfi mentre, qualche pagina dopo, si ritrova la contrapposizione fra il tempo presente e quello passato, il diario e il ricordo dell'estate, ovvero la struttura binaria del romanzo:

È un mausoleo d'archetipi letterari [...] un *dossier* antropologico e sociostorico; un Bignami della memoria che oscilla fra il diario privato d'un'estate remota e il giornale di bordo di una *nékuja* non meno tenebrosa di quella d'Ulisse, in virtù della quale risalgono dall'imbutto del nulla a chiederci udienza, quasi avessero bevuto il sangue di una fossa cimmerica, legioni di commoventi fantasmi⁹⁶.

Il cognome Trabia, fra l'altro, richiama per assonanza quello del personaggio Santo Trubia di *Argo il cieco* che, nelle prime stesure del romanzo, doveva essere un giovane e ricco barone, ultimo discendente di un'antica, nobile famiglia siciliana. Il testo introduttivo alla raccolta di fotografie del 1978, che susciterà la curiosità di Elvira Sellerio, Leonardo Sciascia ed Enzo Siciliano, contiene, infatti, una chiave di lettura importante per l'interpretazione del romanzo del 1984, che mi pare sia sfuggita alla critica, cioè l'evocazione della famiglia Trabia, legata da antichi vincoli di sangue a quella dei Florio, evocata in più occasioni da Bufalino⁹⁷. Raimondo Lanza di Trabia, infatti, presta a Santo Trubia dettagli fisici e caratteriali, come le note eccentricità di dandy siciliano, e l'aspetto fisico. Alla vita avventurosa del principe Raimondo Lanza, un "grande Gatsby" siciliano, e

⁹⁵ G. Bufalino (a cura di), *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, Palermo, Sellerio, 1978, p. 12.

⁹⁶ Ivi, pp. 14 e 15.

⁹⁷ I riferimenti sono sia letterari, come la morte del personaggio di Giufà, investito durante la prima "Targa Florio" nel 1906 nel racconto citato nell'*Introduzione, Morte di Giufà (L'uomo invaso)*, che saggistico, come in *Cento Sicilie*, in cui seleziona, tra gli scritti di Sciascia pubblicati in *Nero su Nero* (1979), proprio quello dedicato al ritratto di *Donna Franca Florio*. Quanto alla sua produzione saggistica, Bufalino pubblica nella sezione di *Bluff di parole* intitolata «Paccottiglia» un breve «cartone per libro da farsi», *Gli specchi di Franca Florio* (pp. 951-952).

alla sua famiglia, i “Guermantes” di Palermo, si ispira Bufalino per l’ordito del suo romanzo, per la storia da “epoca del jazz” modicana, soprattutto nella sua fisionomia primigenia. Raimondo nacque illegittimo l’11 settembre 1915 a Vittorio Veneto dalla relazione clandestina tra Giuseppe Lanza (figlio di Giulia Florio e Pietro Lanza di Trabia) e la contessa veneta Madda Papadopoli Aldobrandini, sposata con il principe Ludovico Potenziani di San Mauro. Dopo la morte del padre in guerra, la famiglia Lanza si pone il problema della successione, essendo anche i fratelli di Giuseppe caduti in guerra, e consente a Raimondo, ormai dodicenne, di rientrare a Palermo e ricevere un’educazione consona al suo rango di principe, nonché di erede del più ricco e prestigioso patrimonio della Sicilia. Dopo la maturità va a Parigi per seguire la carriera diplomatica, ospite della nonna paterna Sofia, dalla quale apprende la messa all’asta di alcuni beni dei Florio, motivo che lo spinge a fare ritorno a Palermo e occuparsi dell’amministrazione dei beni di famiglia. Rientrato in Italia, ben presto si trasferisce a Roma, dove entra in contatto con gli ambienti aristocratici e politici della capitale e stringe alleanza con la famiglia di Galeazzo Ciano e, soprattutto, con la moglie Edda Mussolini. La fiducia di Ciano nei confronti di Raimondo si palesò in occasione della guerra di Spagna, durante la quale egli assunse il ruolo di spia nelle fila dei *republicanos* del generale Moscardó che gli valse una medaglia come ufficiale. Per il tramite del fratello Galvano, cresciuto a Roma con la madre, conosce Susanna Agnelli, sorella di Gianni, e allaccia con lei una lunga e tormentata storia d’amore, raccontata dalla donna stessa nel suo libro autobiografico *Vestivamo alla marinara*⁹⁸. La nonna Giulia Florio acconsente al loro fidanzamento ufficiale, rotto qualche anno dopo dalla relazione di Raimondo con l’attrice Mariella Lotti. Durante la seconda guerra mondiale, il principe rimase perlopiù a Roma, e tornò a Palermo soltanto per prestare aiuto a Edda Ciano, allora crocerossina all’ospedale di Monreale, lo stesso che ospiterà Bufalino tre anni dopo, subito dopo i bombardamenti del 1° luglio del 1943. Allo sbarco degli americani, il principe si prodigò per accoglierli in veste di collaboratore del generale Giacomo Carboni che, insieme a Giuseppe Castellano, elaborò il piano per arrestare Mussolini. Nel frattempo, pur rotto il fidanzamento ufficiale, continuava a frequentare Susanna Agnelli, colpita da una pleurite che la costrinse per qualche tempo in un sanatorio a Davos, in Svizzera, lo stesso del *Guazzabuglio* e del *Dossier Lo Cicero*. Su consiglio di Carboni, Lanza incontra Antonello Trombadori e Luigi Longo, comandante delle truppe comuniste in Spagna, ma soprattutto

⁹⁸ S. Agnelli, *Vestivamo alla marinara*, Milano, Mondadori, 1975.

della Brigata Garibaldi nel CLNAI, e li rifornisce di armi da consegnare ai partigiani. Rientrato a Palermo dopo la guerra, e alla morte della nonna, Raimondo tornò alla frenesia della vita mondana, tra gioco d'azzardo e feste esclusive, dove frequentava le donne più in vista della città (anche sposate), con le quali intratteneva "segrete", ma chiacchierate relazioni passionali, al punto che gli si attribuirono diverse paternità. Dilapidò l'eredità sostanziosa della nonna tra costosi viaggi a New York, Parigi e Montecarlo, l'acquisto della squadra di calcio del Palermo e il rilancio della tradizionale corsa automobilistica "Targa Florio", cui partecipò egli stesso con l'amico Stefano La Motta, che perse la vita proprio durante l'edizione del 1951. L'esperienza alla presidenza della squadra calcistica durò solo due anni, fino al 1952; il suo successore, il barone Arcangelo Alù, osteggiato da Raimondo che, il giorno della sua candidatura, lo fece richiamare da un usciere per un grave quanto fittizio incidente del figlio, per l'onta ricevuta e per lavare l'offesa, lo sfidò a duello. La notizia apparve su tutti i giornali nazionali dell'epoca ed ebbe una vastissima eco anche per la vittoria di Lanza sul rivale, cui tuttavia il principe offrì la sua riconciliante amicizia.

Per il tramite di Luchino Visconti, conobbe l'attrice Olga Villi, e la sposò nel 1954: ospiti di Onassis durante il viaggio di nozze, Lanza cercò di coinvolgerlo nei suoi affari e risanare così una situazione economica ormai gravemente compromessa, ma senza esito. Il principe cadde in uno stato depressivo che lo portò a suicidarsi, lanciandosi dal secondo piano dell'hotel Eden di Roma, il 30 novembre 1954. A lui Domenico Modugno dedicherà la famosa canzone *Vecchio frac* del 1955.

Bufalino probabilmente si ispirò a Raimondo Lanza per la costruzione del protagonista, nel primo nucleo di *Argo il cieco*, Santo Trubia, il barone dandy, ammirato dalle donne e invidiato dagli uomini, appena tornato da Parigi per amministrare i beni di famiglia e che si vide

arrampicarsi spesso in vespa su pei viottoli di Ammazzanuvole, con basco di velluto e cravatta Lavallière, offrendo allo stupore muggente delle mandrie a passeggio lo spettacolo d'un cavalletto sopra le spalle e d'una cassetta a colori nel portabagagli, ch'era tutta un arcobaleno⁹⁹.

Lo stesso amante di sua cugina Maria Venera, da cui aspetta in segreto un figlio, e della bellissima Cecilia, che, nonostante il divieto della vecchia zia, manteneva nella villa sul mare (che richiama la famosa villa Trabia di Palermo, dimora privata del principe), e di altre

⁹⁹ Pv CRTM, AC2, c. 105r.

donne, come racconta Serafino, che vede: «giù nella strada, la solita staffetta d'ogni mattina: d'un marito in scarpe contadine e gambali da caccia, che se ne andava, e del baronello Trubia, in mocassini Varese, cinque minuti più tardi, che subentrava»¹⁰⁰.

Lo sfortunato Serafino, innamorato di entrambe, ma nella primitiva stesura del romanzo soprattutto di Cecilia, vorrebbe sfidarlo a duello, sfida poi lanciata da Galfo nei confronti di Serafino per amore di Maria Venera. Trubia, che come abbiamo detto possedeva anche le caratteristiche del personaggio di Don Nitto nell'edizione a stampa, era famoso per la sua abilità nel gioco, in cui tuttavia aveva dilapidato le poche sostanze ereditate dalla ricca famiglia. Quanto a Maria Venera, che nella lezione a stampa fuggerà al seguito di Michel, il direttore della fotografia del film *La carrozza d'oro*, per entrare nel mondo patinato di Cinecittà, richiama la moglie del principe, Olga Villi. Per quanto riguarda l'aspetto dei rapporti di Lanza con la politica, Bufalino ipotizzava di fare di Trubia un rampante politico siciliano, esponente del partito dell'Uomo Qualunque, la nota formazione di centro-destra fondata a Roma nel 1944 dal commediografo Guglielmo Giannini.

L'interesse mostrato da Bufalino per la famiglia Lanza di Trabia è testimoniato anche dai nomi pensati per il personaggio del Gran Magro nelle prime stesure di *Diceria dell'untore* – Bartolomeo Musumarra Moncada (stesura A); Gaetano Galfo Moncada (stesura C); Mariano di Canicarao (stesura E); Mariano Grifeo Cardona di Canicarao (stesura G) – dove Bartolomeo Moncada, Gravina, Cardona, e Trigona di Canicarao, signori di Palermo, sono tutti cognomi blasonati che figurano nell'albero genealogico della famiglia Lanza, che tra l'altro possedeva un feudo, quello di Canicarao, proprio nel territorio di Comiso. Inoltre, uno dei primi principi della famiglia, diretto discendente di Blasco, era Vincenzo La Grua, marito della baronessa Carini, uccisa dal padre e dal marito perché adultera, e che dà il nome a un altro personaggio bufaliniano, Vincenzo La Grua, protagonista del racconto *L'uomo invaso* dell'omonima raccolta, diventato un serafino e per questo internato in manicomio.

Anche nella rievocazione dei principi palermitani, dunque, *Diceria dell'untore* e *Argo il cieco* sembrano richiamarsi l'un l'altro. Una traccia evidente e ulteriore dello stretto legame che intercorre tra le due opere si ravvisa, infine, anche a romanzo finito, quando cioè Bufalino scrive il risvolto di copertina per il suo secondo libro in cui è lui stesso che richiama il capolavoro d'esordio, definendo *Argo il cieco* «un'altra, doppia diceria»:

¹⁰⁰ Pv CRTM, AC1, c. 144r.

Scrive Leopardi in un luogo delle Operette morali: “E ^Ggiove seguì dicendo: Avranno qualche conforto da quel fantasma che chiamano amore”. Altrettanto il protagonista di queste pagine (lo stesso autore, forse; ma forse no, a dispetto della coincidenza onomastica), il quale assediato dall’inverno in un albergo romano, rievoca, per inutile medicina dei suoi accessi d’angoscia, antiche ~~venture d’amore~~ ^{venture di cuore} nel Sud, al tempo della gioventù. Ne risulta uno sdoppiarsi dell’io parlante in due età e città diverse, sotto due maschere alterne ^{una crudele e una tenera}, in altalena perpetua fra abbandono e impostura, sfogo ingenuo e farnetico astuto. ^{E un’altra} ~~Una doppia~~ diceria, questa volta sulle labbra di un vecchio che si sforza di redimere attraverso ilarotragici ingranaggi di parole, e di promuovere a leggenda un ulteriore paragrafo della sua povera “vita nova”. // g.b.¹⁰¹

VII. 5 Conclusioni (provvisorie)

La ricostruzione delle tre fasi scritte di *Argo il cieco* sulla base delle carte conservate a Pavia e degli schemi redazionali conservati a Comiso non sarebbe stata possibile se gli autografi non fossero stati posti a confronto con quelli delle due opere precedenti e/o coeve, *Diceria dell’untore* e *Il guazzabuglio*. La nuova periodizzazione scaturita da questo confronto, pertanto, ci consente di inserire a pieno titolo la storia redazionale del romanzo nella fase “sommersa” dell’attività di Bufalino, quella cioè antecedente all’esordio del 1981. Tra i testi di cui si è ricostruita la cronologia compositiva e la fisionomia originaria, come nel caso dell’opera “dispersa” *Libro dei Libri*, *Argo il cieco* ha costituito senz’altro il *case study* più complesso, ma al tempo stesso più avvincente, per i rapporti genetici inestricabili tra gli autografi, dovuti alla lunga e discontinua elaborazione, che ha determinato più riscritture, nonché la stratificazione di plurime campagne correttive. L’attento esame e la ricostruzione dei suoi avantesti attraverso il confronto con le carte di *Diceria dell’untore* e del *Guazzabuglio*, tuttavia, sembra aver restituito la primigenia fisionomia del romanzo, e dei legami genetici e intertestuali con le altre due opere.

Retrodatare l’abbozzo del romanzo ai primi anni ’70 consente di cogliere con maggiore chiarezza quale fosse il processo scrittore di Bufalino, la sua redazione “a mosaico” che si serve di tasselli autonomi, accostati tra loro secondo le necessità del progetto letterario e delle trasformazioni subite nel corso del suo lungo percorso creativo. Non soltanto «scrittore di parole», come egli si definiva in contrapposizione a Sciascia, da lui ritenuto «scrittore di cose», – riprendendo la nota definizione coniata da Pirandello per segnare una linea di demarcazione tra il suo stile e quello lirico di D’Annunzio – Bufalino è un “ingegnere”,

¹⁰¹ La minuta del risvolto è conservata nel materiale redazionale del volume di aforismi *Bluff di parole*, in Comiso FB, MGB, X (1), c. 4r.

calcolatore delle strutture cui l'opera letteraria doveva poggiarsi, e dei pesi e contrappesi che ne avrebbero garantito il virtuoso baricentro. L'esame dei tre romanzi mette in luce quale fosse la riflessione maturata da Bufalino sugli sviluppi e sulle traiettorie future della letteratura a lui coeva: la progettazione dei «romanzi multipli», tentata sia con *Diceria* che con il *Guazzabuglio*, e realizzata infine con *Argo il cieco*, mostra come lo scrittore si interrogasse sulla forma (sperimentale) da dare alle sue opere. Certamente, se *Il guazzabuglio*, o ancor prima *Diceria dell'untore*, fosse stato pubblicato negli anni immediatamente successivi alla sua redazione, la portata innovativa dal punto di vista linguistico e strutturale sarebbe stata certamente riconosciuta dall'*intelligenza* letteraria, sensibile alle trasformazioni in atto nella letteratura e nelle arti durante gli anni sessanta e settanta. Pur lavorando nel «minuscolo angolo di cottura» della provincia siciliana più remota, Bufalino si esercitava con la scrittura di quelle opere che avrebbero anticipato le soluzioni narrative proprie della letteratura *postmoderna*, dando un contributo decisivo alla frammentazione della figura dell'autore, non solo del personaggio-uomo, alla costruzione del narratore inattendibile (suo malgrado, essendo un inguaribile nevrotico), e all'inclusione del lettore, alla stregua di un personaggio, nella diegesi. Espedienti, questi, che ritroveremo nel capolavoro di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1979, romanzo apripista del *postmodern* italiano.

Sebbene l'obiettivo del nostro lavoro di mappatura dei testi giovanili di Bufalino sia completo con la pubblicazione di *Argo*, che avviene ormai nella fase dello "scrittore pubblico", quindi alle soglie dell'attività scrittoria nota, l'itinerario dell'inedito *Il guazzabuglio* termina, simbolicamente, con l'ultimo romanzo di Bufalino, quando lo scrittore darà un seguito all'appunto vergato anni prima tra le carte di *Argo il cieco*, il progetto di un «nuovo *Guazzabuglio*»: *Tommaso e il fotografo cieco*.

Capitolo ottavo

Il nuovo Guazzabuglio: Tommaso e il fotografo cieco

Bufalino pubblica il suo ultimo romanzo nel mese di aprile del 1996¹. I primi due capitoli, tuttavia, apparvero in anteprima sul quotidiano «La stampa», nella rubrica «Racconti d'estate», il 3 settembre 1995. Come raccontò a Giorgio Calcagno in un'intervista del 5 gennaio del 1996 apparsa sullo stesso quotidiano, fu proprio la pubblicazione dei primi due capitoli a dare impulso alla stesura del romanzo: «No, non volevo scriverlo proprio. Quel racconto non sarebbe mai nato senza le insistenze del giornale. Ma poi, quando ho finito, mi sono accorto che c'erano dentro molte implicazioni, la storia del fotografo è diventata il primo capitolo, è venuta fuori una miriade di personaggi. Ed è nato il romanzo»². Nel cappello introduttivo all'intervista, Giorgio Calcagno specifica che il libro, nato proprio in seguito alle pagine pubblicate sul quotidiano in estate, era già stato consegnato alla Bompiani, e che l'uscita era fissata al mese di aprile, come di fatto avvenne. Sicuramente la vena creativa di Bufalino era inesauribile e l'attività scrittorica disinvolta, essendo oramai avvezzo alla pubblicazione e ai ritmi di lavoro accelerati rispetto agli anni dell'anonimato; oggi, però, sappiamo che la velocità con cui diede alle stampe l'ultimo libro era dovuta alla preesistenza del *Guazzabuglio* e che si trattava di una riscrittura di un testo già scritto e covato per vent'anni. Come vedremo, il lavoro sul «nuovo Guazzabuglio» si concentrò nuovamente sulle strutture e sul sistema dei personaggi, e imprimerà una svolta decisiva a quel giallo, che Bufalino giudicò insoddisfacente o non del tutto riuscito. Nei tre mesi che precedettero l'uscita del libro, Bufalino concesse numerose interviste rendendo noto il

¹ Per un approfondimento critico di *Tommaso e il fotografo cieco*, oltre alle già menzionate monografie dedicate all'autore di Marina Paino (*Dicerie dell'autore* e il recente *La stanza degli specchi*) di Nunzio Zago (*I sortilegi della parola*), si consiglia la lettura di Giuseppe Traina, «La felicità esiste. Ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 85-93 e degli articoli apparsi all'indomani della pubblicazione, M. Belpoliti, *Menzogne e sortilegi narrativi nel mondo spiato da un portogio*, «Il Manifesto», 30 maggio 1996; G. Gramigna, *Il mondo: un condominio che crolla*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1996.

² G. Calcagno, *Bufalino, il fotografo cieco è diventato un romanzo*, «La stampa», 5 gennaio 1996.

contenuto di *Tommaso e il fotografo cieco*, dichiarando di aver meditato «più volte di chiudere con la scrittura pubblica, di smettere di stampare libri». Ora però, dopo aver «risolto anche alcuni problemi di salute, aveva ritrovato la voglia di scrivere» e coltivava «già diversi progetti»³, come il romanzo incompiuto *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca*, pubblicato postumo a cura di Nunzio Zago⁴.

Per “problemi di salute” Bufalino si riferisce al delicato intervento chirurgico al cuore cui si sottopose nel 1995 e che, superata la lunga convalescenza, convinse l'autore a approfondire le sue energie nel nuovo romanzo, a dare cioè seguito a quell'antico proposito di riscrivere *Il guazzabuglio*. In una carta conservata tra il materiale redazionale di *Tommaso e il fotografo cieco* si legge l'appunto già citato: «Cominciato nella seconda settimana di luglio 1995»⁵; cioè tra il 10 e il 16 luglio 1995. Il riferimento così preciso all'avvio del lavoro è appuntato dall'autore probabilmente perché si tratta di un evento legato alla sua memoria privata, alla salute ritrovata e, quindi, al ritorno alla scrittura dopo aver temuto le infauste conseguenze all'intervento.

Questa ragione sembra evocata anche nel risvolto di copertina redatto come consuetudine da Bufalino, in cui precisa che la «Composizione» era avvenuta «fra un'anestesia e l'altra, fra un by-pass e l'altro, per allegria»⁶. Non è un caso, infatti, se dichiarò: «Mi auguro vivamente che questo non sia il mio ultimo romanzo. Anche perché per me scrivere ha soprattutto una funzione terapeutica, è una medicina». All'intervistatore che gli chiese dettagli in merito a «una notizia circolata di recente di un romanzo nascosto in un cassetto con la precisa volontà di farlo pubblicare dopo la morte», Bufalino rispose che «non corrispondeva del tutto al vero», perché «dopo *Diceria dell'untore*» aveva scritto «di getto un romanzo sperimentale, *Il guazzabuglio*, che però considerava una miniera da cui trarre pagine per altri libri»⁷. Lo stesso identico testo di quest'ultima dichiarazione era stato pubblicato soltanto due giorni prima sulla stessa testata «Il Resto del Carlino», e conteneva nella chiusa una precisazione poco attendibile: «è un manoscritto che spero di distruggere prima di morire»⁸. L'intervista ripubblicata due giorni dopo, verosimilmente è stata voluta

³ L'articolo non è firmato, ed è apparso sul «Mattino» di Napoli il 20 aprile 1996 con il titolo *Bufalino: Avevo deciso di chiudere con la scrittura, ma è la mia vita*”.

⁴ G. Bufalino, *Shah mat. L'ultima partita di Capablanca*, (a cura di) N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006.

⁵ Comiso FB, MGB V (4), TF c. 90m r.

⁶ *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano Bompiani, 1996. In quest'unico caso si cita dalla *princeps*.

⁷ L'intervista, già citata, è apparsa il 7 gennaio 1996 sul «Resto del Carlino», con il titolo *Patatrac, la nostra società in dissolvimento. Patatrac*, come abbiamo già detto, era il primo titolo di *Tommaso e il fotografo cieco*.

⁸ *Don Gesualdo ha fatto Patatrac*, «Il Resto del Carlino», 5 gennaio 1996, intervistatore anonimo.

da Bufalino per rettificare questa dichiarazione dai toni troppo perentori e poco veritieri riguardo *Il guazzabuglio*: non è credibile, infatti, che lo scrittore avesse donato tutto il fascicolo del romanzo (GZ C e L), comprese le carte preparatorie, alla Fondazione di Comiso già molti anni prima, e ne avesse richiesto indietro la stesura (GZ L), proprio per redigere *Tommaso e il fotografo cieco*, con la promessa, fatta al bibliotecario, che lo avrebbe restituito all'archivio di Comiso, per poi decidere di distruggerlo prima della sua morte.

È probabile, piuttosto, che le “dicerie” sul *Guazzabuglio* fossero determinate proprio dalla pubblicazione di *Tommaso e il fotografo cieco* e che la diretta discendenza dell'ultimo romanzo dall'inedito fosse, almeno in parte, nota.

VIII.1 *Trama, avantesti e testimoni*

Protagonista e narratore di *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il patatràc* è Tommaso Mulé, ex giornalista abbandonato dalla propria compagna Rosa che, autoescluso dalla vita, si rintana nel seminterrato di un condominio romano in veste di *factotum*. Il suo amico fotografo Tiresia, detto Tir, diventa testimone scomodo di una festa privata a base di droga di un gruppo di facoltosi romani durante la quale una ragazza muore di overdose: Tir, che aveva partecipato da testimone (cieco) in quanto assoldato per immortalare l'evento, viene decapitato pochi giorni dopo all'uscita di un cinema e Tommaso è coinvolto a sua volta perché testimone della morte dell'amico. La trama del romanzo si sviluppa in sedici capitoli, e copre un arco di tempo di pochi mesi, da giovedì 10 agosto al martedì 19 settembre per poi riprendere il giovedì 22 novembre, il giorno del patatràc, cioè del crollo del condomino – e coincide con la ricerca dei colpevoli narrata per iscritto da Tommaso nel suo diario.

Il protagonista, una sorta di fratello postmoderno di Mattia Pascal, osserva e trascrive gli avvenimenti interni al condominio romano e gli effetti che il mondo esterno provocano in lui: se la caratterizzazione di Tommaso evoca Mattia Pascal, il testo nell'incipit rimanda più esplicitamente a *Uno nessuno e centomila*, perché Tommaso sembra imitare Vitangelo Moscarda che, guardandosi allo specchio per constatare quel difetto del naso che gli fa notare per la prima volta sua moglie Dida, mette in discussione tutte le certezze della sua esistenza:

Avevo ventotto anni e sempre fin allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente, come insieme tutte le altre parti della mia persona [...]. La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo [...]. Alla scoperta di quei lievi difetti, sprofondai tutto, subito, nella riflessione che dunque – possibile? – non

conoscevo bene neppure il mio stesso corpo, le cose mie che più intimamente m'appartenevano: il naso, le orecchie, le mani, le gambe. E tornavo a guardarme per rifarne l'esame. Cominciò da questo il mio male⁹.

Anche le certezze di Tommaso vacillano nel momento in cui guarda la sua immagine riflessa nello specchio:

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?"¹⁰.

La vicenda si svolge prevalentemente all'interno del condominio abitato da una pluralità di personaggi ambigui ed enigmatici, minuziosamente descritti da Tommaso nel suo memoriale. Il condominio ha, dunque, la funzione di scena "teatrale", su cui si svolgono gli eventi principali dell'intrigo e si sviluppa la trama. L'ambientazione "teatrale" nel condominio è del tutto assente nel *Guazzabuglio* e proprio la sua ideazione può essere considerata il maggior elemento di novità rispetto all'inedito.

Nel capitolo conclusivo, intitolato *Epiprologo*, che oscilla tra il paratesto e il testo, si scopre che quello che abbiamo fra le mani è il romanzo scritto da Tommaso e letto da Tiresia (morto solo nella metafinzione), quindi un metaromanzo, il quale non lesina giudizi negativi:

"Insomma, speravo altro. Le prime pagine m'avevano illuso. Ma il tema del fotografo cieco, non avresti dovuto immiserirlo in una storia di Baccanali mediocri. C'era, c'è nel mio stato una metafora che ti sfugge. E inoltre la storia, la città, la società, dove sono? Non soltanto il come, ma non si capisce bene il dove, il quando, il perché..." "Sarà", ribatto, "ma ho sempre pensato che spettasse al lettore inventarseli"¹¹.

Usciti da casa, i due vanno al cinema e, vero e proprio *coup de théâtre*, Tiresia viene ucciso come descritto nel romanzo di Tommaso. Il narrato torna, con la sua struttura di

⁹ Cfr. L. Pirandello, *Uno nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, v. II, (a cura di) G. Macchia, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010¹², pp. 739 e 741-742.

¹⁰ *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il patatràc*, p. 433.

¹¹ Ivi, p. 588. A ispirare le riserve di Tiresia sul romanzo di Tommaso potrebbe essere stato proprio il giudizio di Marcello Venturoli sul *Guazzabuglio*, non a caso un critico d'arte ed esperto di estetica. Venturoli, dopo aver letto una parte dell'inedito, espresse dei dubbi sullo sfondo storico-sociale del romanzo, ritenendolo sostanzialmente poco credibile: «Pensa cosa sarebbe stato il tuo personaggio in terza persona con te fuori di lui, sorridente, severo, giusto, a dargli quel che si merita, di affetto vero, di comprensione, per tutte le inadempienze e le inesprienze che sono di quella sua situazione, di quella società, di quel tempo. Tu hai messo nel cassetto e poi mi hai mostrato la preistoria del tuo romanzo: ora è l'età di scriverlo con il tono giusto, dei tuoi anni veri» (Comiso FB, segn. 1931, lettera dt con firma autografa datata Roma, 8 ottobre, 1979).

romanzo nel romanzo, a incentrarsi sulla circolarità accomunando il libro con il precedente *Qui pro quo*, anch'esso un giallo costruito sull'espedito del metaromanzo scritto dalla protagonista Agatha Sotheby.

Siamo, nuovamente, dinanzi a un «romanzo multiplo» che richiama il testo-doppio *Argo il cieco*. Anche il titolo «ossimorico» di *Tommaso e il fotografo cieco*, incentrato di nuovo sulla cecità, suggerisce il paragone con *Argo*: mentre in quest'ultimo è il narratore a essere metaforicamente sprovvisto della vista e si affida alla memoria per scrivere un libro felice, in *Tommaso*, invece, a essere cieco è il fotografo Tiresia che nel testo ha la funzione di lettore perché legge (e critica) il romanzo scritto dal protagonista. Un altro aspetto particolarmente interessante del libro, ancora poco indagato, è il ruolo chiave rappresentato dal personaggio di Tiresia e il ricorso, anche in quest'opera come in *Argo*, al mito come pista interpretativa del romanzo: mentre in *Argo* il narratore alla fine soccombeva, consegnando al lettore la sua «testa sopra una picca»¹² e denunciando così l'impossibilità di realizzare un romanzo nel contesto di una crisi del genere alle soglie del nuovo millennio, in *Tommaso* viene giustiziato il lettore (Tiresia), metaforicamente cieco, perché incapace di scoprire i tranelli presenti nel testo o pre-vedere anticipatamente, a differenza del veggente Tiresia del mito, l'espedito della *mise en abyme*:

Eh sì, perché è l'ora di confessarti, ignoto lettore, un mio pregiudizio contro di te. Se ho taciuto finora è stato per calcolo: mi premeva tenerti a distanza ma nello stesso tempo non scoraggiarti più di quanto le mie pagine da sole non provvedessero. Ora che la fine si approssima e presto ci toccherà dirci addio, una dichiarazione ti devo, se non di disprezzo, di diffidenza¹³.

Il rapporto autore-lettore è, così, invertito: la diffidenza non è più il sentimento provato dal destinatario nei confronti di un testo poco convincente, ma dell'autore nei confronti del lettore che, per calcolo, intende lasciargli uno spazio marginale nonostante invochi a più riprese la sua attenzione e collaborazione.

Con *Tommaso e il fotografo cieco* Bufalino, pertanto, non realizza semplicemente un romanzo «palindromo», che può essere letto dall'inizio alla fine o viceversa, ma crea artificialmente una sorta di *fil rouge* con *Argo il cieco* implicandolo in questo contesto con il ricorso, di nuovo, alla criptocitazione: («l'*incipit* giusto era un altro [...] come in quel

¹² *Argo il cieco*, p. 399.

¹³ *Tommaso e il fotografo cieco*, p. 543.

lamento di un sottosuolo, press'a poco un secolo fa: "Sono un uomo solo, sono un uomo malato...". Qualcuno m'ha preceduto, sempre qualcuno mi precede»¹⁴) e, in *Tommaso*:

"Sono un uomo malato... sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente. Credo mi faccia male il fegato. Del resto non ci capisco nulla della mia malattia e non so con certezza che cosa mi faccia male..." Bello, no? Storcete il naso? Ohibò, ci siete cascati! Ho copiato, semplicemente copiato da un russo famoso che so a memoria. Non ditemi che ve n'eravate accorti. E se sì pazienza, vi tenderò trappole più sofistiche, qua e là, per pura disperazione, sono un maestro di vischi e di paretai...¹⁵

Nel dodicesimo capitolo di *Tommaso* intitolato «Primizie di svelamento» il protagonista si rivolge, dalle pagine del suo diario, al lettore, espediente, questo, che richiama di nuovo *Argo il cieco*:

Presumevo, cominciando queste pagine, di farne il diario d'una separatezza, come ne tengono certi studiosi, primatisti di sopravvivenza, che si calano in una spelonca per viverci senza cognizione del tempo. Mi ritrovo, invece, a dover riferire un guazzabuglio di fatti quanto mai corpulenti e dinamici. A riferirli, ma, ahimè, anche a viverli in prima persona, sia pure da semplice rotellina costretta a girare all'unisono col moto dell'intero ingranaggio. Mi torna in mente una spiritosaggine che pensai all'inizio del mio esperimento, nella quale mi definivo un Robinson espropriato di tutti i venerdì¹⁶.

Lo stesso dichiara anche Gesualdo in *Argo il cieco*, quando definisce il suo racconto un «guazzabuglio apocrifo» in cui non capisce se egli sia stato la «vittima o il boia»¹⁷; tuttavia, egli non intende cercare una risposta al suo interrogativo, sia perché la ritiene superflua, sia per lasciare volutamente in sospeso il lettore: «Ma vedi, lettore, io non faccio nessuno sforzo per piacerti o piacermi»¹⁸. Lo stesso fa Tommaso, dichiarando apertamente il suo disprezzo e la sua diffidenza al lettore:

Eh sì, perché è l'ora di confessarti, ignoto lettore, un mio pregiudizio contro di te. Se ho taciuto finora è stato per calcolo: mi premeva di non scoraggiarti più di quanto le mie pagine da sole non provvedessero a trascinarti ~~con me fino~~ al mio fianco sino al gong finale. Ora che questo s'approssima e presto ci toccherà dirci addio, una dichiarazione ti devo, se non di disprezzo, di diffidenza. La stessa che in treno mi trattiene dal conversare con qualunque compagno di viaggio; che mi spinge nei giardini pubblici ad alzarmi tutte le volte che un

¹⁴ *Argo il cieco*, pp. 341-342.

¹⁵ *Tommaso e il fotografo cieco*, pp. 448-449.

¹⁶ Comiso FB, MGB (V), c. TF c.170b r.

¹⁷ *Argo il cieco*, p. 351.

¹⁸ Ivi, p. 338.

estraneo viene a sedersi^e col suo giornale sulla mia stessa panchina... È sempre stato così, dal giorno in cui, su una piazzola di sosta, lungo la via per Damasco, colpito dalla folgore dell'empietà, ho abiurato il nume della letteratura. Da allora non ho scritto che per soliloquio privato o privata medicina o privata allegria (o per denaro, naturalmente, e in tal caso, ahimè, anche per te). Una conversione a rovescio, dopo tanto fanatismo fedele¹⁹.

Come vedremo, le tangenze tra i due romanzi sono documentate dal loro dossier genetico e giustificate dal fatto di condividere un rapporto di dipendenza genetica con *Il guazzabuglio*.

Lo scrittore indicò, in un'intervista rilasciata a Matteo Collura, le componenti sperimentali del suo nuovo libro ravvisandole, soprattutto, nell'espedito del mataromanzo, o romanzo palindromo, e nella ibridazione dei generi giacché in esso sono amalgamati il giallo, il *fantanoir*, il falso memoriale, nonché una poesia, una sceneggiatura teatrale (l'*Ostruzione*, scritta dal personaggio Girolamo Crisafulli), un racconto parodico sulla mafia (sull'incendio della cartiera di Lo Surdo). Se la materia narrativa del *Guazzabuglio* era distribuito su due livelli: un giallo intrecciato al memoriale del protagonista-narratore Serafino, a sua volta presentato dal medico Bernasconi, anche gli inserti poetici relativi (la poesia declamata da Iaccarino in prigione) e la parodia delle cosche mafiose (i Leccasapone, i Camici bigi) erano già presenti nell'inedito, ma amalgamati nella trama e non racchiusi in capitoli autonomi come in *Tommaso*.

Il materiale elaborativo di *Tommaso e il fotografo cieco* si compone di quattro cartelle conservate alla Fondazione di Comiso ed è completo di tutte le fasi genetiche²⁰:

- A. 284 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte corrispondenti alla prima stesura [catalogazione d'archivio TF D] e A₁ 33 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte solo sul *recto* con varianti autografe a penna rossa e blu. Il testo corrisponde al primo capitolo pubblicato sulla «Stampa» domenica 3 settembre 1995, [catalogazione d'archivio TF A];
- B. 138 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte con varianti manoscritte testimonianti la seconda stesura del romanzo a partire dal secondo capitolo intitolato *Caccia al topo* [catalogazione d'archivio TF B]

¹⁹ Comiso FB, MGB (V), TF cc. 92-93b r.

²⁰ Anche in questo caso, come nei precedenti, daremo una nostra sigla alle stesure al fine di fornire un ordinamento più chiaro della loro diacronia compositiva.

- C. 151 cc. sciolte manoscritte e dattiloscritte, la maggior parte delle quali in fotocopia, testimoniando una redazione quasi definitiva del romanzo [catalogazione d'archivio TF C]

Il materiale redazionale di *Tommaso*, nel suo complesso, conferma una fase di scrittura rapida e continua sia per la coerenza degli autografi, nei quali non si registrano lacune nella progressione dei capitoli, sia per l'uniformità dei supporti poiché le carte, nelle loro caratteristiche esterne, sembrano appartenere a due blocchi: esse infatti sono in parte fogli di riciclo di cataloghi librari²¹, in parte carte bianche coi margini rossi.

Dal punto di vista strutturale, il romanzo non presenta cambiamenti importanti dalla prima (A) sino all'ultima stesura (C): l'impianto del giallo è già perfettamente congegnato, poiché Bufalino lo riprende dall'inedito, mentre più corposa risulta la messe di carte relative all'elaborazione del "contenitore", cioè la vita di Tommaso e dei condòmini nel palazzo romano. Basti pensare, a tal proposito, che l'avvio dell'azione, cioè il giallo vero e proprio, si colloca nel sesto capitolo, mentre i precedenti cinque sono interamente dedicati alla descrizione dei personaggi che abitano il condominio, alla loro caratterizzazione e alla funzione che svolgono nell'economia del romanzo. Nel riprendere in mano *Il guazzabuglio* allo scopo di scrivere *Tommaso*, Bufalino isola il nucleo dell'inedito, ovvero il racconto giallo, e si concentra sulla redazione del "contenitore". L'impianto originario del *Guazzabuglio*, tuttavia, sarà in parte conservato: mentre nel *Guazzabuglio* il monologo di Serafino interrompeva improvvisamente la diegesi ed era separato dalla trama attraverso la segnalazione grafica di un rigo bianco a interrompere i due blocchi di testo, in *Tommaso* Bufalino recupera l'antico modello del «Diario alla Rocca», la struttura del memoriale, ovvero la scansione del tempo attraverso il diario di Tommaso che appunta man mano la data e il giorno.

Già nelle prime prove, tuttavia, Bufalino lavora al sistema dei personaggi, e alla caratterizzazione, attingendo alla materia preesistente del *Guazzabuglio*: Serafino diventa Tommaso ereditandone il carattere claustrofilo, il mestiere di ex-pubblicista, la mania citatoria; il personaggio di Iaccarino, assente in *Tommaso*, sdoppiato, in parte, nei personaggi di Placido Carnemolla, un filosofo che abita nel condominio romano, e di Tiresia, in quanto

²¹ Bufalino ricicla le pagine dei cataloghi Rizzoli del 1992, 1993, 1994, 1995 utilizzando il verso in pulito per incollarvi brani precedentemente dattiloscritti su altre carte.

amico e confidente del protagonista che, nel sistema dei personaggi, tuttavia, eredita anche il ruolo di Cesare, il fotografo, nonché di Minchia, per la sua uccisione davanti al cinema, che in *Tommaso* presterà il soprannome al fattorino della rivista «Binocolo lungo». Il personaggio di Ines De Castro, nel *Guazzabuglio* compagna di Cesare, diventa in *Tommaso* Lea, la donna di cui Tommaso si innamora, e presta il suo cognome alla signora Marzia De Castro, una nobile che vive vendendo quadri preziosi che tiene nascosti sotto il letto. Infine, Mundula, che nel *Guazzabuglio* dirige l'«Indipendente», diventa in *Tommaso* l'amministratore del condominio. Ci sono poi corrispondenze esatte nome-personaggio, come nel caso di Rosa, moglie di Serafino ed ex moglie di Tommaso; Ersilia, la ragazzina morta durante la festa; la Badalona, l'organizzatrice delle feste. La corrispondenza nome-personaggio, dunque, resta invariata nel nucleo narrativo del giallo, mentre subisce slittamenti nella costruzione *ex novo* del "contenitore", cioè delle vicende relative alla vita del condominio²². Oltre ai cambiamenti onomastici, rispetto all'inedito, il nuovo romanzo presenta un alleggerimento complessivo del sistema dei personaggi e una maggiore staticità dello spazio in cui essi si muovono: non più le strade del centro di Roma del *Guazzabuglio*, intricato dedalo, teatro di inseguimenti e rapimenti, bensì lo spazio ermetico e labirintico del condominio alla periferia della capitale dal quale, solo saltuariamente, il protagonista esce.

Come abbiamo visto per *Argo il cieco*, anche nel caso di *Tommaso* Bufalino adotta negli autografi un sistema di rinvii alle opere precedenti – *Argo* stesso, il *Guazzabuglio*, *Qui pro quo* – mediante due tipologie di annotazione: il riferimento diretto alla pagina dell'opera da cui prelevare i brani da interpolare nel nuovo libro («vedi Guazzabuglio») e l'evocazione di passi in comune ai due testi («vedi Argo», «Argo?»), che corrispondono a due diversi rapporti che lo scrittore instaura tra l'archetipo e il testo di approdo. Nella prima fase di elaborazione di *Argo il cieco*, come abbiamo visto, lo scrittore segnalava i passi che evocavano *Diceria dell'untore* con un riferimento generico («Diceria»), solo in qualche caso specificava il nome del personaggio (di Marta); nella seconda fase scrive in parallelo alcuni capitoli di *Argo* e del *Guazzabuglio*, ma non li contrassegna con alcun rinvio o postilla; nella terza fase, invece, specifica esattamente il rinvio indicando il numero di pagina del *Guazzabuglio*, corrispondente alla stesura C (e L). Nelle carte di *Tommaso* si riscontra lo stesso, sistematico, procedimento: i riferimenti generici, stavolta, sono ad *Argo il cieco*, e

²² Il sistema dei personaggi e i riscontri sui cambiamenti dal *Guazzabuglio* a *Tommaso* sono in parte illustrati anche da Francesca Caputo nelle *Note ai testi* in *Opere* II, p. 1427.

contrassegnati dal nome dell'opera ma non dal numero di pagina; lo stesso vale per un (solo) riferimento a *Qui pro quo*, mentre nel caso dell'inedito lo scrittore accompagna alla designazione dell'opera («Guazzabuglio») il numero esatto della pagina da cui estrarre una frase o un'intera sequenza narrativa. Se nel caso di *Argo il cieco* Bufalino si premura di evitare ripetizioni con un romanzo già edito – come aveva fatto anche per quest'ultimo e *Diceria dell'untore* – per Tommaso, il riferimento ad *Argo* indica i prelievi, i crediti esigibili nei confronti del *Guazzabuglio*. Bufalino, pertanto, rimanda ad *Argo il cieco* perché la trama di Tommaso, soprattutto nei monologhi, sembra richiamare i «capitoli bis» e il diario di Serafino dell'inedito, scritti in parallelo, mentre fa riferimento alle pagine dell'inedito perché Tommaso discende da esso: instaura cioè tra le due opere un rapporto di filiazione diretta. Il *modus operandi* dell'autore, dunque, cambia passando da una fase genetica all'altra, soprattutto in base alla tipologia di rapporto che instaura tra le opere.

Nella prima stesura A Bufalino lavora sul “contenitore” e rinvia alle pagine della stesura dell'inedito C (con le correzioni autografe apposte durante la revisione, da noi chiamato C1) per interpolare i brani nell'ordito di Tommaso. Nella prima stesura, pertanto, si trovano, laddove dovranno collocarsi nel testo, sei rinvii a undici pagine del *Guazzabuglio* C1 da cui Bufalino estrarrà i brani, poi trascritti direttamente nella seconda stesura (B) e amalgamati alla trama. Questo procedimento è un chiaro indizio di una programmazione dapprima mentale del romanzo nella sua interezza, cui segue una scelta accurata (e preventiva) dei passi da prelevare dall'inedito, infine del loro definitivo riposizionamento nella trama di Tommaso. Per il confronto tra i due romanzi faremo ricorso alla stesura (incompleta) C1 del *Guazzabuglio* mentre ci serviremo della copia (completa) L per le sequenze non testimoniate da C1 laddove le carte sono assenti o mutile.

La filiazione di Tommaso dall'inedito avviene soprattutto a partire dal sesto capitolo, quello in cui prende avvio il giallo, con la morte del fotografo cieco. Tuttavia, già nel quinto capitolo della seconda stesura B, non segnalato nella prima A, ritroviamo la lunga sequenza relativa alla descrizione del personaggio di Rosa, moglie di Serafino ed ex moglie di Tommaso, e del loro primo incontro, tratta quasi interamente dal *Guazzabuglio*:

Tabella 18

GZ L, c. 1r bis

TF B, c. 38-39b r

Lei è Rosa, è lei che mi mantiene, **col suo negozio di sportiverie, sci, vogatori,**

Lei titolare **d'un negozio di sportiverie, sci, vogatori, racchette, arpioni e tute per ogni**

racchette, maschere e arpioni per ogni tipo di embolizzabile annegabile sub. Io, chi voglia crederlo, mi professo pubblicitista e scrittore. Anche se, dopo la pornofiaba in musica “Una scopa per Cenerentola” (tremila copie al macero, anni fa, per via di un pretore pudico, ho dovuto vendere l’ultimo podere, laggiù, al paese), non ho dato più nulla alle stampe, né dò segno di saper più mettere nero su bianco.

Penso certe volte se **fosse meno tonta, meno bionda.** Se non avesse il vezzo d’interrompersi a metà d’ogni frase con un “Eh?” interlocutorio che all’impensata mi chiama in questione e mi squilibra dentro la mia [illegibile] di ascoltatore distratto. Se lasciasse meno capelli nel lavandino e riccioletti nel bidè. Se mi disobbedisse, m’ingiuriasse con le gote in fiamme. **E invece eccola, come ogni mattina, in chimono e babbucce ciociosan, che ciacola e ciacola senza riposo, della canasta di stasera, dell’ascensore che se fosse per lei il presidente del condominio, della cugina zoppa di Monfalcone, di quella volta che...** Non prendertela, Serafino, ^{mi dico} non rovinarti i nervi, l’anima bella. Puoi sempre farla fuori quando vuoi, la casa è piena di topicidi, di spaghi... “Eh?” “Non ho fiatato, non ho detto una sillaba, io.”

GZ C1, cc. 2-3r

Fu così che la incastrai, con quattro dolcezze di voce e le mani subito nella patonza, tutte le vesti al vento, in un crollare e sgonfiarsi di materassini e ciambelle di salvataggio, contro il muro del dietrobottega. Rosa, Rosa e da allora, per tutta la vita. Rosa in cambio di Ottilia o Madama Arnoux. Rosa con la voce di naso, lo sterno come un ferro da stiro, un coriandolo per cervello. E sarà che tutto ormai in lei mi fa stomaco, ma ogni volta che torno a cosarla, sempre quel senso di farmi strada in una grotta del Carso, in un culdisacco di pietra pomice. Benché lei abbia fegato, così inodora e insapora com’è, e inetta a spremere di suo una sola stilla d’incoraggiante piacere, di torcersi e darmi d’unghia, durante l’atto, e friggere

tipo di embolizzabile e annegabile sub; io pubblicitista e aspirante scrittore imbambolato nei più metafisici e astrusi dilemmi e sin dai primi tempi cosciente d’essermi ingannato sulla pazienza d’ascoltatrice, che avevo scambiato per rapimento laddove era solo maschera opaca del niente.

Ciò non pertanto saremmo durati insieme chissà fino a quando, **fosse stata meno tonta, meno bionda...** Non avesse il vizio d’interrompersi a metà d’ogni frase con un “Eh?” interlocutorio che all’impensata mi chiamava in questione e mi squilibrava dentro la mia filosofica disattenzione... Avesse lasciato meno capelli nel lavandino e riccioletti nel bidè... **E invece eccola, ogni mattina, in chimono ciociosan, che ciacola e ciacola senza riposo della canasta della serata prima, della cugina sposa di Monfalcone, dell’ultima puntata di Beautiful... E io a ripetermi sottovoce “Non prendertela, Tommaso, non rovinarti i nervi, l’anima bella. Puoi sempre farla fuori quando vuoi, la casa è piena di topicidi, di spaghi... “Eh?” domandava lei.** “Non ho fiatato, non ho detto una sillaba, io.”

TF B, cc. 38-39b r

Pensare che m’era porsa una conquista, quando l’avevo conosciuta, nel negozio, dietro il bancone, che pareva una mela del Paradiso, pronta a bere le mie ciarle come una carta fugante. **Fu così che la incastrai, con quattro dolcezze di voce e le mani subito nella patonza, tutte le vesti al vento, in un crollare e sgonfiarsi di materassini e ciambelle di salvataggio, contro il muro del dietrobottega.** Rosa, Rosa e da allora, per tutta la vita. Rosa in cambio di Ottilia o Madama Arnoux. Rosa con la voce di naso, lo sterno come un ferro da stiro, un coriandolo per cervello. E sarà che tutto ormai in lei comincio farmi subito stomaco, ma ogni volta che torno a cosarla, sempre quel senso di farmi strada in una grotta del Carso, in un culdisacco di pietra pomice. Benché lei abbia fegato, così inodora e insapora com’era, e inetta a spremere di suo una sola stilla d’incoraggiante piacere, di torcersi e darmi d’unghia, durante l’atto, e

e miagolare e soffiare (uh uh, che bello!) che nemmeno la gatta di Messalina. È troppo chiaro che si sobbarca per semplice adulazione e docilità. O che fa la parte, dopo essersi erudita studiando l'insero di sesso in busta chiusa per le abbonate di 'Donna bis'.

Mi resta, a servizio sbrigato, un attaccaticcio di rossetto e caramella, tra labbro e labbro. E nella pupilla, in blow up, il particolare di un lobo livido; d'un orecchino a foggia d'ancora, seminasosto fra due ciocche, a settentrione d'una spallina di raso rosa. Uffa. Sputerò sino a sera tardi. Capelli biondicci e minuzie di colostro, se colostro veramente si chiama... Già, perché ora aspetta un bambino, ci mancava anche questa, e in casa c'è sempre un pieno di amiche.

Se l'è pescate non so dove, in sotterranea, dalla parrucchiera, tutte delle parti sue, di Rovigo, di Sottomarina. Manierose, coi musini dipinti, la camminata a guizzi e pas de deux. Quando, la domenica, le sento arrivare tutte insieme in trasferta, mi prendono le vipere. Loro, viceversa mi adorano, invidiano Rosa: "Cocca, paciocca mia. Che fortunata te xe, un ~~intelli~~ ^{avere un} omo ~~di mente~~ compagno. Chi ssa la soddisfazione che te piji quando che ci vai insieme a spasseto". Così almeno, in cinguettante grugnente veneto-trasteverino, me le figuro che la intrattengono e covano, sferruzzicando golfini, col vassoio dei canditi accanto. ~~Oppure, Parche ebeti,~~ Oppure pietrificate, Parche ebeti, dinnanzi al monoscopio del Telecolor. Faccio in modo, prima di batteremela, di defilarmi un momento con lei nella camera da letto, per farmi allungare il diecimila dei minuti piaceri, tabacco, bibita, una curva Roma-Lazio. Poi m'intombo a grandi salti nella tromba delle scale, calo giù a picco come una pietra nel mare.

friggere e miagolare e soffiare ("uh uh, che bello!") che pareva la gatta di Messalina. Mentre era fin troppo chiaro che si sobbarcava per semplice adulazione e docilità; e che s'era studiata la parte sull'insero di sesso in busta chiusa per le abbonate di Eva Bazar.

A me restava, a servizio sbrigato, un attaccaticcio di rossetto e caramella, fra labbro e labbro. E impresso nella pupilla il particolare di un lobo livido; d'un orecchino a foggia di semiluna seminasosto fra due ciocche, a settentrione d'una spallina di raso viola. Uffa, sputavo sino a sera tardi. Capelli biondicci e minuzie di colostro, se colostro veramente si chiama... Già, perché a questo punto le avvenne di aspettare un bambino, ci mancava anche questa, e in casa c'è sempre un pieno di amiche

che s'era pescata non so dove, in sotterranea, dalla parrucchiera, tutte delle parti sue, di Rovigo, di Sottomarina. Manierose, coi musini dipinti, la camminata morbinosa, tutta guizzi e pas de deux. Quando, la domenica, le sentivo arrivare tutte insieme in trasferta, mi prendono le vipere. Loro, viceversa mi adorano, invidiano Rosa: "Cocca, paciocca mia. Che fortunata te xe, avere un marito compagno. Chi ssa la soddisfaziobe che te piji quando che ci vai insieme a spasseto". Così almeno, in un improbabile veneto-trasteverino, me le figuravo a convegno, intente a covarsela, sferruzzicando golfini, col vassoio dei canditi accanto.

Fu un lutto di tutto il Polesine quando abortì.

Uno dei travasi più interessanti è certamente quello riguardante l'uccisione di Minchia (nel *Guazzabuglio*) e di Tir (in *Tommaso*) poiché in entrambi i romanzi è il movente che innesca l'azione del protagonista. Tutta la descrizione della scena manca nella prima stesura. A ma un rinvio manoscritto a penna blu, laddove la morte di Tiresia doveva essere collocata,

rimanda ad *Argo* («Morte di Tir / Lancelot / vedi *Argo*»²³): in questo caso è difficile stabilire l'associazione tra la morte di Tiresia e il romanzo *Argo il cieco* in cui l'unico personaggio a perdere la vita è il vecchio Alvisè, nonno di Maria Venera, stroncato da un infarto durante la scena conclusiva del ballo. È probabile, invece, che Bufalino si riferisse alla fase in cui *Argo il cieco* era amalgamato o sovrapposto all'inedito, cioè a quella seconda fase genetica che abbiamo definito “ibrida” e che sembra qui trovare conferma.

Nella seconda stesura B la sequenza è composta da tre lacerti tenuti insieme con il nastro adesivo:

Tabella 19

GZ C1, cc. 10-11r

Tutto sarebbe cominciato, a credergli, da un party di Bucamenti e Lecca Lecca, un weekend arrangiato con studentessine della Media e seniori di qualità, regia della Badalona, una ex di Via degli Avignonesi, al presente reginotta e dogaresa dei piaceri più vietati di Roma. Fra gli avventori della Real Casa **un gotha da leccarsi le dita, una cremeria di ministri vacconi, di finanziari fintolusseburghesi, di principi del Trastevere nero. Con loro le meglio pagate orizzontali della città, nonché, fuori rosa due ciliepine, due ninfette scappate di fresco da casa.** Per chiudere, come sempre, imboscato al seguito colla sua sparlucce, il Cesare di cui sopra, reporter fotografico a cottimo del quotidiano 'L'Indipendente'. Ora attenzione: non è che il Cesare lavori, in questa occasione, da inviato al giornale oppure, ci mancherebbe, altro per spionaggio privato. Bensì secondo uno sfizio d'arte della Badalona, la quale gli compra ogni volta il documentario e lo proietta poi, che ridere, agli stessi partecipanti. Solo che stavolta, a festa finita, quando s'arriva al bai bai dell'alba, e sul campo dovrebbe restare niente più che la solita spazzatura di cicche e turaccioli e cucchiaini e lacci e siringhe e sporcizie d'amore, sotto il tavolo rimane anche una ragazzina delle due, la più pargola, Ersilia, fredda fredda, che per farle riaprire gli occhi non bastano le castagnole del giudizio universale.
[...]

TF B, cc. 49 e 50b r

La rivelazione stavolta è di una serata indecente, di cui è stato chiamato a fotografare, senza vederle, le scene. Una partouze, per quello che gli è parso di capire nella sua cecità, fra papaveri dell'industria, della politica, dello spettacolo, tutto **un gotha da fregarsi gli occhi, una crema di ministri vacconi, finanziari fintolusseburghesi, principi del Trastevere nero. Con loro le meglio pagate orizzontali della città, nonché, fuori rosa, due ninfette poco più che ginnasiali, scappate di fresco da casa e raccattate a Stazione Termini o giù di lì. [...]** **“Pagano bene, se non lo faccio io ne trovano un altro. Rischi non ne corro: occhio non vede cuore non duole [...]**

²³ Comiso FB, MGB V (4), TF c. 122 m r.

Il buio è tornato, frattanto, e le immagini scorrono già sullo schermo. Per cui la sua risposta, ch'è un riso sottovoce, basta ad attirarci un **“Sst!” spazientito da un verme solitario**, quattro file più avanti, **con penna luminosa e notes**: un recensore, **probabilmente**, di quelli che ~~delirano~~^{distillano} per la plebe cineclubiche rarità. **Nessun segno di vita, viceversa, dai tre duetti ambosessi che dividono con noi lo scompartimento, intenti come sono, a mo' di pietrosi ircocervi a far blocco siamese sulle poltrone.** [...]

GZ L, c. 12r

A due riprese **un filo d'aria** gelata, **momentaneo, m'avvisa che una cesura** deve essersi aperta nella tenda d'ingresso alla mia sinistra, qualcuno dev'essere entrato o uscito.

Controllo con un'occhiata, ma, e la cosa fuggevolmente m'intriga, non scorgo traccia di nuovi venuti, i sette che c'erano sono rimasti sette: 3 x 2 immobili, intenti a sanguisugarsi; il settimo con la lucciola in mano, che scrive e scrive, lì davanti, Dio lo conservi sano. Minchia? No, è ancora qui dietro di me, ne sento fra i capelli la lena robusta, evidentemente s'è imposto di restare sino alla fine. Del resto manca poco, i morti sono già tanti. Ascolto galoppi lontani, stridere di durlindane nel bosco, parole d'amore antico.

Siamo in pochissimi spettatori: un solitario nella prima fila, **con penna luminosa e notes**. Uno studioso, probabilmente, o uno studente che prende appunti nel buio. In tutti i casi un tipo da oculista, d'imponente miopia, che accompagna ogni nostro bisbiglio con uno **spazientito “Sst!”**, mentre **nessun segno di vita mandano, viceversa, i tre duetti di sesso misto che dividono con noi la sala, intenti come sono ciascuno a far blocco siamese** insieme alla **poltrona.** [...]

TF B, c. 51b r

Più assorto di me, non avverte **un filo d'aria** calda, **momentaneo, che m'avvisa essersi aperta una cesura nella tenda d'ingresso dietro di noi, qualcuno dev'essere entrato o uscito.**

Controllo con un'occhiata, ma, e la cosa fuggevolmente m'intriga, non scorgo traccia di nuovi venuti: i sette che c'erano sono rimasti sette: tre per due, intenti a sanguisugarsi; il settimo con la sua lucciola in mano che scrive e scrive, senza pietà. Forse, penso, è la cassiera che s'è affacciata dentro un momento a prendere una boccata d'aria condizionata e su questa spiegazioni mi acquieto.

Usciti dal cinema dopo aver visto il film *Lancelot* di Bresson Tiresia viene investito da una motocicletta. La descrizione dell'omicidio è tratta dal secondo capitolo del *Guazzabuglio*:

Tabella 20

GZ C1, c. 12r

Ma eccolo sull'orlo del **marciapiedi, in attesa che il semaforo cambi colore, meno male che ho fatto in tempo.** In tempo sì, ma per sentirmi sfrecciare davanti una specie di grande bue vestito di cuoio nero, **e udire alla strappata del suo motore mescersi una raffica di mortaretti, un tamburello fitto fitto, come chi dicesse 'Improvviso per Kawasaki e**

TF B, c. 52b r

Eccoci fuori sul **marciapiedi** del cine, **in attesa che il semaforo cambi colore, meno male che ho fatto in tempo.** Al comparire del verde gli do il via e lui baldanzosamente con il bastone in resta come un'arma si slancia. Io lo seguo a non più che mezzo metro. Quanto basta per salvarmi, nel momento in cui, controsenso, controsemaforo, vedo una Kawasaki

Tabella 20

GZ C1, c. 12r

mitraglia?; e per **scorgere** a dieci metri da me una **testa** fra due lembi di bavero alzato **saltare press'a poco in pezzi, e il tronco, con le braccia come ali di spaventacchio**, brancicare ciecamente **nell'aria, prima di abbattersi contro il muro**, stampando dieci ditate rosse sull'affiche di **'Lancelot'**.

TF B, c. 52b r

sfrecciarci addosso; e sento alla strappata del suo motore mescersi un cricchiare di cardini divelti, e **scorgo la testa di Tir saltare press'a poco in pezzi, e il tronco, con le braccia come ali di spaventacchio**, oscillare un momento **nell'aria, prima di abbattersi contro il muro**, schizzando una firma vermiglia sul cartellone di **Lancelot**.

Tommaso, come Serafino, diventa testimone oculare dell'uccisione dell'amico e, impaurito per l'efferatezza del crimine, scappa via; ben presto, però, viene rintracciato dalla polizia e rinchiuso nel carcere di Regina Coeli. Qui fa la conoscenza di Pecenera, arrestato per disturbo alla quiete pubblica, il personaggio omonimo a capo della cosca dei camici bigi nel *Guazzabuglio*. Il capitolo successivo, l'ottavo contiene un inserto metaletterario, una sorta di raccontino scritto da Tommaso all'interno della cella e trascritto sul suo diario con il titolo *In lode di Regina Coeli*; il brano, interamente desunto dal sesto capitolo dell'inedito, assente nella prima stesura A, si ritrova dattiloscritto nella seconda B:

Tabella 21

GZ C1, c. 34r

Una singola a Regina Coeli, una trappoletta, una garsonniera, col suo lettino da seminarista, e il catino nuovo fiammante, e la lucina azzurra schermata sempre accesa – anche l'occhio vuole la sua parte – è **press'a poco la felicità**. Specie se, **dopo aver** camminato un intero giorno sotto l'acqua e controvento, e averne cavato solo rovello e bôtte, **ti accolgono col picchetto d'onore e ti svestono con mani amorose, e ti lavano, e ti bendano, e ti rivestono d'un asciutto cotone, e ti mettono a cuccia con le coperte a rimbocco... ebbene, frate Leone, se solo alla derrata s'aggiungesse il Larghetto del K. 581, non sarebbe questo perfetta letizia? O secondini dolcissimi, miei padri e madri d'elezione, miei buoni samaritani e pelosi cani di San Bernardo! Chi scorderà la ruvidezza benigna e tonda del vostro occhio dietro lo spioncino; e come l'orlo nero dell'unghia sapesse accendere nel**

TF B, c. 55b r

Una singola a Regina Coeli, una trappoletta, una garsonniera, col suo lettino da seminarista, e il catino nuovo fiammante, e la lucina azzurra schermata sempre accesa – anche l'occhio vuole la sua parte – è **press'a poco la felicità**. Specie se, **dopo aver** marciato per un giorno intero per sulle basole bollenti della città, ti offrono gratis luna scarozzata in cellulare e, **immacolato come sei, ti accolgono col picchetto d'onore e ti svestono con mani amorose, ti lavano, ti bendano, e ti rivestono d'un asciutto cotone, e ti mettono a cuccia con le coperte a rimbocco... ebbene, frate Leone, se solo alla derrata s'aggiungesse il Larghetto del K. 581, non sarebbe questo perfetta letizia? O secondini dolcissimi, miei padri e madri d'elezione, miei buoni samaritani e pelosi cani di San Bernardo! Chi scorderà la ruvidezza benigna e ~~tonda~~ del vostro occhio dietro lo spioncino; e come**

semplice gesto di offrire una sigaretta un ammicco di popolana complicità; chi scorderà i bemolle del vostro passo sul pavimento quando s'approssima l'ora del rancio; e le voci vostre come rumore di carta vetrata? A voi debbo, non lo dimentico, d'aver imparato quanto più paganamente respira il piede dentro una scarpa beante, disviluppata dalle sue stringhe. E d'aver appreso altresì (ho idea che un giorno mi servirà) che se uno se l'è messo in testa, è sufficiente appunto una stringa. Ma di ciò un'altra volta...

l'orlo nero dell'unghia sapesse alludere nel semplice gesto di offrire una sigaretta un ammicco di popolana complicità; chi scorderà i bemolle del vostro passo sul pavimento quando s'approssima l'ora del rancio; e le voci vostre rumore di carta vetrata? A voi debbo, non lo dimentico, d'aver imparato quanto più paganamente respira il piede dentro una scarpa beante, disviluppata dalle sue stringhe. E d'aver appreso altresì (ho idea che un giorno mi servirà) che se uno se l'è messo in testa, è sufficiente appunto una stringa. ~~Ma di ciò un'altra volta...~~

È interessante notare, nel caso di questo travaso, come Bufalino crei un ulteriore cortocircuito tra il narratore, lo scrittore intradiegetico e l'autore: se il diario di Tommaso è, in realtà, un metaromanzo da lui composto e, a un livello ancora superiore, è il romanzo scritto da Gesualdo Bufalino, il racconto della prigionia è non solo un metaracconto ma anche un capitolo composto dallo stesso autore per un altro romanzo, il *Guazzabuglio*, inserito in *Tommaso e il fotografo cieco* in un gioco (sino a oggi sconosciuto) di specchi e auto-citazioni che moltiplica i livelli interpretativi e narrativi, ma anche genetici, attraverso un ingegneristico incastro di architetture a tessere mobili.

Nel capitolo seguente, il nono, in cui è descritto il funerale di Tiresia, Tommaso verga nel diario una riflessione in cui paragona i condomini riuniti intorno al feretro ai personaggi storici della letteratura. In questo passo Bufalino, rifacendosi al *Guazzabuglio*, richiama un brano già edito in *Argo il cieco*:

[TF B, c. 62b r] Tanto è radicato in me il vezzo-vizio di far concorrere in perpetuo ballottaggio vita e lettere, Parnaso e Suburra, ho un cuore a due piazze, io, e ci ricasco anche in frangenti come l'odierno che pretenderebbero compassione e gravità.

[GZ L, c. 63 e 63bis r] A dispetto dei miei nervi, cani da pastore che abbaiano stupidamente ad ogni luna che passa, a dispetto del mio cervello visitato in perpetuo da sogni e vapori, e in trattativa perpetua di riscatto con le sue copiose fantasime; a dispetto di tutto me...

[AC, p. 361] Io coi miei stupidi nervi, cani da pastore che abbaiano ad ogni luna, ma con un cuore così largo, così poeta, un cuore a due piazze!

Dopo il funerale, rientrati nel condominio, Tommaso si rende conto che qualcuno ha messo a soqquadro l'appartamento di Tiresia per cercare il rullino della festa

compromettente. La descrizione dell'appartamento di Tiresia è la stessa dell'appartamento di Serafino nel *Guazzabuglio* tratta dalla scena successiva al rapimento della moglie Rosa:

Tabella 22

GZ L, c. 19r

Non bastasse, mentre ho ancora un piede sulla soglia, un segnale in absentia, l'innaturale riposo nell'aria, che non turbano come ogni sera i grandiosi ruggiti del sonno di Rosa, mi dice che un fatto o misfatto o benfatto è fra quelle quattro pareti avvenuto. **Dò fiato a tutte le luci, in tre secondi percorro il pentacamere, sembra la valle di Roncisvalle. Unica, nello sconquasso che ha squadernato sulla moquette le budella ^{interiora} di ogni nostro mobile e sopramobile, compreso il pesciolino, pace all'anima sua, dell'infranto acquario domestico; e l'armadietto dei medicinali con la confezione di profilattici che non si trovò, ahimè, quella sera; e le molle della Tau d'anteguerra; e i brandelli del nostro galeotto e falso De Pisis; e i segreti del secrétaire imitazione Luigi; e le macchine da cucire di Rosa [...].**

TF B, cc. 68-69b r

Faccio pressione sull'uscio per entrare. Cede come un paravento di pezza. Gli altri mi seguono passino passino. L'ingresso è buio, **ma io dò fiato a tutte le luci, in tre secondi percorro il tricamere, sembra la valle di Roncisvalle. Unico, nello sconquasso che ha squadernato sull'impiantito le interiora d'ogni mobile e sopramobile, compreso il pesciolino, pace all'anima sua, dell'infranto acquario domestico; e l'armadietto dei medicinali e le molle della Tau d'anteguerra; e i brandelli d'un falso De Pisis, mio antico regalo di compleanno; e i segreti del secrétaire... unico a conservarsi intatto nella sua bellicosa, verticale e inglese imperturbabilità, è un bastone nel portaombrelli.**

Nel decimo capitolo, intitolato *Manovre, tafferugli, trattative* Tommaso è chiamato a concilio da Bendidio, direttore del giornale «Binocolo lungo» che gli propone un posto nel caso in cui ritrovasse il rullino:

Tabella 23

GZ C1, c. 81, 82r

“Serafino, **sei uno sciocco, non ho cambiato opinione.** Ma sono così rari oggi gli sciocchi. Da conservarsi come i camosci nelle riserve del Parco d'Abruzzi. **Per questo ti voglio bene**, per questo voglio fidarmi. **E allora aiutami per amor di testata, o chiamalo spirito di corpo e caserma. Perché, insomma, vuoi saperlo? Se qui non arriva la pubblicità della Zebra si chiude. Tombola, kaputt, fra una settimana tutti a casa, e tu per primo. La lettera d'assunzione, ti ci pulisci il popò, come col mio articolo or ora. E se fosse solo questo. Ma pensa ai lettori, a**

Tf B, c. 74b r

“Tommaso, **sei uno sciocco**, su questo **non ho cambiato opinione.** Ma **per questo ti voglio bene di più**, per questo pretendo il tuo aiuto. **Un tempo appartenevi alla testata, no?** Non puoi averlo dimenticato: semel abbas, semper abbas. **E allora fallo per amore della testata, o chiamalo spirito di corpo**, chiamalo patriottismo. **Perché, insomma, vuoi saperlo? Se qui non si fa un colpaccio che raddoppi la tiratura, tombola, si chiude.** Non puoi tradire i tuoi colleghi d'un tempo, ~~i tuoi fratelli serpenti~~, colleghi, che dico? fratelli... **E fosse solo questo. Ma pensa ai lettori, a**

quello che perdono, al miliardo di watt di verità che si spengono nell'atto che un giornale muore. Io, quando, la sera tardi, spio dal mio box a vetri sulle scrivanie della redazione le tante capocce chine a macinare schegge di verità sui tasti, e poi apro le finestre e mi sporgo sul Roma e le sue luminarie e penso alle moltitudini, ai popoli di popoli, beh un po' meno, ma sempre moltissimi che vanno a letto sereni perché sanno che domani riceveranno con la bottiglia del latte una copia dell'Indipendente;

io quando ascolto le rotative incolonnare messaggi, destinazione universo; beh, che ti devo dire, m'intenerisco, mi viene qualcosa su e mi fa groppo in fondo alla gola. E ora dunque quel faro dovrebbe annerarsi, quella musica tacere? Tutto per qualche foto che non si trova? Che, se le avessimo in mano, sarebbe la nostra stampella, avremmo in mano la Zebra..."

quello che perdono, al miliardo di watt di verità che si spengono nell'atto che un giornale muore. Io, quando, la sera tardi, spio dal mio box a vetri sulle scrivanie della redazione le tante capocce chine a macinare schegge di verità sui tasti, e poi apro le finestre e mi sporgo sul Canal Grande e le sue luminarie e penso alle moltitudini, ai popoli di popoli, beh un po' meno, ma sempre moltissimi che vanno a letto sereni perché sanno che domani riceveranno con la bottiglia del latte una copia del Binocolo lungo;

io quando ascolto le rotative incolonnare messaggi, destinazione universo; beh, che ti devo dire, m'intenerisco, mi viene qualcosa su e mi fa groppo in fondo alla gola. E ora dunque quel faro dovrebbe annerarsi, quella musica tacere? Tutto per delle foto che non si trovano? Che, se le avessimo in mano, sarebbe¹⁰ la nostra stampella, avremmo in pugno la concorrenza, il premio Pulitzer non ce lo leva nessuno..."

Tommaso accetta l'incarico di Bendidio e si reca a casa della Badalona, organizzatrice della festa compromettente, per avere informazioni utili alla ricostruzione dei fatti. Lì si imbatte nella figlia, che cerca di sedurlo; la descrizione della scena è mutuata nuovamente dal *Guazzabuglio* e appuntata da Bufalino nella prima stesura di *Tommaso* insieme all'*incipit* del passo da prelevare, che ritroviamo, puntualmente, dattiloscritto nella seconda stesura (B)²⁴:

Tabella 24

GZ C1, c. 92r

Madonna mia, che soffitto alto, dove m'introducono. E che lampadari da opera lirica, che Rosalbe Carriera alle pareti. Solo a camminare nel sentiero di marmo nero fra un Buchara e l'altro, mi sento spaesato e strano come se fossi su una camelia una mosca stercoraria. Non parliamo poi, quando

TF B, c. 78b r

Madonna mia, che soffitto alto, che lampadari da teatro dell'opera, che Rosalbe Carriera alle pareti. Solo a camminare sull'angusto sentiero di marmo nero fra un Buchara e l'altro mi sento spaesato e strano come una mosca stercoraria su una camelia. Lei, la ragazza, continua a sorridere mentre

²⁴ Comiso, MGB V (4), TF c. 156m: «Tutto questo, si capisce, non ha senso e il mio primo impulso è di toccarle con un dito il braccio per sentirla vera. Ma subito la sua voce, profonda, di gola, mi rassicura: vedi pag. 92» e, ancora, nella carta seguente 157m: «con un dito mi tocca la spalla fra il prim. e il sec. bott. della camicia mentre mi offre da baciare l'altra mano... p. 93».

una voce color malva odo flautarmi dietro la spalla “Salute”, e, voltandomi, una ragazza domineddio mi viene incontro con **frangia sulla fronte e un trucco leggero, da collegiale; ma due seni la precedono, che sembrano due ambe del Tigrai.** [...]

“Paparello **non c’è**” sussurra, e con dolci angherie mi spinge verso un puff, mi offre una sigaretta. “Vieni da Lourdes, da Fatima sei un extraterrestre? **Abbiamo già dormito insieme?**” seguita poi, capricciosamente, toccandomi con un dito fra il primo e il secondo bottone della camicia e offrendomi da baciare l’altra mano, chiusa a mezzo pugno, con le cinque unghie mangiate fino all’estremo del rosa.

avanzo verso di lei. Ha una **frangia sulla fronte e un trucco leggero, da collegiale; solo il profumo, circospetto e sfrontato insieme, denuncia una malizia da marciapiedi.**

“Mammarella **non c’è**” sussurra una voce che se fosse un colore sarebbe il viola. Non ci vuol molto a capire ch’è piena d’acido dalla radice dei capelli alla punta delle scarpe. “Come ti chiami?” mi chiede, barcollando pericolosamente e cercandomi l’appiglio del braccio per sostenersi. Non so per quale istinto di beffa e pretesa d’identificazione, rispondo: “Mattia Pascal”, senza che lei faccia una piega. Dev’essere la prima volta che quel nome la sfiora. Sempre afferrandosi a me, **con morbide angherie mi trascina verso il divano, mi si siede accanto, ride a sproposito, m’interroga capricciosamente:** “Che vuoi? da dove vieni? **Siamo stati già a letto insieme?** La tua faccia non m’è nuova”. E con un dito frattanto mi cerca la pelle fra il primo e il secondo bottone della camicia, mentre mi porge da baciare l’altra mano, carica d’anelli, con le unghie mangiate fino all’orlo estremo del rosa.

La simmetria tra il personaggio di Serafino e quello di Tommaso è ancora più chiara nel travaso del brano in cui quest’ultimo si descrive (a Lea, la donna da lui amata) nel «nuovo Guazzabuglio»:

Tabella 25

GZ C1, c. 2r

La mia sola vittoria, di lì a poco, sarebbe stata a Cinecittà, travestito di rami e foglie, a far da comparsa di fronte alla Rocca di Dunsinane. E quanti altri mestieri, poi, e magari più vili, prima di accasarmi con Rosa: accompagnatore di un vecchio generale dei bersaglieri in sedia a rotelle; **uomo sandwich** a ore, per conto di teatri e di Rinascenti; pedinatore d’adulteri, al soldo del ‘Binocolo lungo’; mossiere, oltre che ultima casella postale, di un’infruttuosa catena di Sant’Antonio... Per finire, venditore di falsi De Pisis di porta in porta.

TF B, c. 102b r

“Mi chiamo Tommaso Mulè” dissi stancamente. “Ho quarantanov’anni. Sposato e diviso. Giornalista e scrittore nelle mie ambizioni, in atto disoccupato ma riassunto protempore, eremita volontario e factotum condominiale. In gioventù disponibile per i più diversi mestieri: comparsa nei film biblici e romanoidi; claquer al Metropolitan;

Tabella 25

GZ C1, c.70r

Lo stesso che m'insognavo nei primi mesi di città, ambulando per Via Berberini, ad occhi semichiusi per la vergogna, **reggendo due cartelloni, uno sul petto, uno sul dorso**, con la pubblicità del Sistina (e mi toccavano, manco a farlo apposta, sempre le prime più ironiche: **IL CORNUTO MAGNIFICO, L'UOMO CHE PRENDE GLI SCHIAFFI...**).

TF B, c. 102b r

uomo-sandwich di pubblicità cosmetiche e teatrali. Potresti avermi incontrato bambina lungo la quarantaduesima strada mentre **reggevo due cartelloni, uno sul petto uno sul dietro...**E mi toccavano sempre le prime più ironiche: **Il cornuto magnifico, L'uomo che prende gli schiaffi...**"

Tommaso, finita la relazione con Lea, direttamente coinvolta nella festa scabrosa, chiede aiuto a Matilde, la sorella di Tiresia, per recuperare il rullino; insieme vanno al Verano, dove è sepolto il fotografo, al fine di riesumare il corpo e impadronirsi della pellicola che avevano introdotto nella sua tomba. Anche la descrizione della cappella De Castro, appartenente al personaggio di Matilde che ha "ospitato" le spoglie del fotografo, è ripresa dal *Guazzabuglio* e segnalata dallo scrittore nella versione manoscritta del passo: «io col naso incollato fra un'iscrizione che faccio in tempo a imparare a memoria (pag. 64)»:

Tabella 26

GZ C1, cc. 59, 62 e 64r

[...] si mette a trottare avanti lungo i viali, tripodi, e sempreverdi, sino a una grande cappella con cancellato di ferro battuto, angolino della pietà, pinnacoli a tortiglione, opera insigne dell'unico gaudiano d'Italia, l'architetto Ambrogio De Castro. "Famiglia **De Castro**" vedo scritto, del resto, incedere d'oro sul frontone, se frontone si può chiamare una merda di marmo nero.

E sotto lo sguardo e il soggolo di **Suor Crocifissa De castro (Alfa 1881, Omega 1954)**, ci scambiavamo la biancheria [...]

TF B, c. 109b r

Procediamo quindi alla ricerca della cappella **De Castro**. Non ci vuol molto, spicca fra tutte per la singolare bruttezza. Con tante angioletto in peplo abbagliante Carrara e tedofori e croci spezzate e cipressetti miei...

L'interno, invece, è severo, ispira gesti pensosi e sentimenti mesti. Però gli scomparti sono occupati, salvo uno vuoto, destinato come da iscrizione precoce con Omega in bianco, all'erede donna Marzia. Ci sentiamo un po' intrusi, com'è naturale, e tali certo ci guardano i ritratti ovali degli antenati, armati di basette e di cuffie, da **Suor Crocifissa De Castro (Alfa 1854, Omega 1903)** al tanto più loquace Nobiluomo Giuseppe (Alfa 1713, Omega 1779)

Resto così per un pezzo, col **naso incollato** su un'epigrafe **che faccio in tempo a imparare a memoria:**

Frigida Josephi lapis hic tegit ossa De Castri

Accipe, virgo parens, animam; sate virgine, parce;

ossaque iam terris coeli requiescant in arce.

sul cui epitaffio mi trovo a **incollare il naso** tanto **che faccio in tempo a impararlo a memoria:**

Frigida Josephi lapis hic tegit ossa De/Castri

Accipe, virgo parens, animam; sate virgine, parce;

ossaque iam terris coeli requiescant in arce.

La descrizione della cappella De Castro è ripresa dal nono capitolo del *Guazzabuglio*; il cambiamento è soprattutto stilistico: Bufalino cerca da un lato di semplificare le descrizioni, dall'altro di rendere lo stile più uniforme e tendente verso il "basso". Lo stesso procedimento perifrastico, a ben vedere, si riscontra anche nei precedenti confronti. È come se lo scrittore avesse voluto districare la materia linguistica del giallo, quel «frigido sperimentalismo» lamentato nelle lettere a Venturoli, dando alla prosa maggiore respiro e uniformità linguistica rispetto alla continua giustapposizione di toni alti e bassi che contraddistingue il dettato dell'inedito. In questo caso specifico del *Guazzabuglio*, la descrizione della cappella è affidata all'erudito Iaccarino, definito per il suo linguaggio forbito e manieristico un «bibliofilo con manie citatorie», che accosta alla precisione della descrizione architettonica della cappella funeraria il paragone scurrile del marmo del frontone.

Un'altra macro-sequenza estrapolata dall'inedito si ritrova nel capitolo successivo di *Tommaso*, il quattordicesimo (*Sulla cima del mondo e più giù*), in cui il protagonista descrive un sogno in cui ritrova il cadavere di Cesare nel suo armadio che, nel *Guazzabuglio* era il fotografo compagno di Ines, mentre in *Tommaso* riveste il ruolo di aiutante di Tiresia. Nella prima stesura A Bufalino si chiede se il brano provenga da *Argo il cieco* o *Qui pro quo*²⁵. Nella seconda stesura (B), il passo figura nelle carte sciolte catalogate 115 e 116: quest'ultima è composta da lacerti ritagliati dalla carta 89 del *Guazzabuglio C* e incollati con il nastro adesivo:

²⁵ Comiso FB, MGB (V), TF c. 220m r. Il riferimento al brano potrebbe essere riferito a *Qui pro quo*, precisamente nel dialogo tra Agatha e il commissario Currò che le confida: «Come certi nobili fiumi, in vista del mare aperto, m'insabbio. E non solo il petit guignol della morte di Medardo, ma tutto il mio passato mi si imbroglia tra le dita e guizza come i capelli d'una Erinni da marciapiedi... Immagina fra due nuvole un filo su cui cammina un acrobata: tali le arcate d'anni che varco e che a ogni passo mi si afflosciano dietro le spalle... Esterina, che mi succede?» (cfr. *Qui pro quo*, pp. 306-307).

Tabella 27

GZ C1, cc. 88r

Mi organizzo al **traino**, **mi accingo** a legarlo alla base con una fune a carrucola, quando **nell'impugnarlo agli spigoli una scura tiepida lingua di colaticcio sento che m'insapona la mano. Se non è sangue, questo! Non inorridisco che poco, ne ho viste tante ormai, quando, al primo sballar dell'involucro, dall'interno non palloni o mazze da golf si snocciolano sugli azulejos della cucina bensì, non altrimenti che da un sarcofago di Vetulonia, un raggomitolato esanime corpo, fra le cui scapole sporge due dita, enfaticamente, l'impugnatura d'un tagliacarte. Come il cadavere mi ciondola fra le braccia, e il suo muso biondino viene quasi a baciarsi col mio, un campanello mi squilla nella memoria, e riconosco, sorridente prego, la faccia di Cesarino! È per me la seconda occasione di toccare intimamente un morto e di disporne a piacere, e mi colpisce ancora una volta la slogata, ottusa malleabilità e tolleranza della morte, questo parere ad essere senza nè giunture nè resistenze; di essere simili a protei, a plastiline. E mi dico allora che non è tanto ricca la vita, quanto è gremita la morte di possibilità sterminate, andirivieni, polisensi, travasi... Mi butto il corpo sulle spalle, così pisciasangue com'è, e vorrei trasportarlo di peso, ma non ce la faccio, son costretto a posarlo per terra e tirarmelo per un piede sino in camera da letto, non c'è che l'armadio grande di Rosa capace di contenerlo. Ahi, lacca mio, dove sei? Come mi mancano le ascisse e ordinate tue, per appenderci questa salma che non so spiegarmi, questo parto che tu certo battezzaresti di nome e di fatto cesareo! M'accascio su una poltrona, **ci ho il fiato grosso** e mi sento **il cuore a punta, come ogni volta che mi visita uno dei miei soliti apatici terrori. Provo a guardare il falso De Pisis che mi giace ai piedi,****

GZ L, c. 89r

nella greve doratura onde volle incorniciarlo Rosa nel compleanno del nostro non breve incontro d'altr'anno. Mi sprofondo come posso nella contemplazione d'**una conchiglia di biacca su un litorale inesistibile, davanti a un blu di sporchissima mano. Falso, vero. Vero, falso. I fatti, le fantasie. Chi ha detto**

TF B, cc. 115-116b r

[...] cerco nell'involucro appigli che ne agevolino **il traino**. Ricorro a **una fune**, strappata da un tendaggio di velluto nero, che attorciglio **alla base**, a mo' di carrucola, ma in quell'istante, **nell'impugnare gli spigoli una scura tiepida lingua di colaticcio sento che m'insapona la mano. Se non è sangue, questo! Non inorridisco che poco, ne ho viste tante ormai, quando al primo sballar dell'involucro, dall'interno, non altrimenti che un sarcofago di vetturino, mi erompe un raggomitolato esanime corpo, fra le cui scapole sporge due dita, enfaticamente, l'impugnatura d'un tagliacarte. Come il cadavere mi ciondola fra le braccia, e il suo musino biondo viene quasi a baciarsi col mio, un campanello mi squilla nella memoria, e riconosco, benché sformata da una smorfia di raccapriccio, la faccia di Cesare. È per me, dopo mio padre e Tir, la terza occasione di toccare intimamente un cadavere e di disporne a piacimento; e mi colpisce ancora una volta la slogata, ottusa malleabilità e arrendevolezza dei defunti, questo loro parere ed essere senza nè giunture né resistenze; simili a cere, a plastiline. E mi dico allora che non tanto è ricca la vita, quanto è gremita la morte di possibilità, polisensi, andirivieni, travasi... Mi butto il corpo sulle spalle, così pisciasangue com'è, e vorrei caricarmelo di peso, ma non ce la faccio, son costretto a posarlo per terra e a tirarmelo per un piede sino in cima alle scale, poi **m'accascio sull'ultimo gradino col fiato grosso e il cuore a punta, come ogni volta che mi visita uno dei miei terrori** notturni. Per rimettermi in sesto mi distraigo a **guardare** sulle pareti la quadreria. Incongruamente moderna in un ambiente tipo Deraglia o Sans souci. Con la stranezza ulteriore che si tratta di falsi smaccati, a cominciare dal **De Pisis che mi sta dirimpetto:****

TF B, cc. 115-116b r

una conchiglia di biacca su un lido inesigibile, in riva a un mare di sporchissima mano. Falso, vero. Vero, falso. I fatti, le fantasie. Chi ha detto che i fatti

che i fatti sono ostinati? Macché, appassiscono presto. E invece no, ci ripenso, s'incaponiscono, non s'arrendono mai, si battono come belve. Morti, risuscitano. E un cadavere è un fatto. Anche se è un fatto che non risuscita... Sì, ma tu Cesare? Dopo le idi di marzo, le calende di dicembre? Quale ozio vitale, la morte...Mentre la vita è un tale mortorio... Scolo che scola sempre, sempre rediviva ulcera di Venere... Hominum, voluptas, Venus...

sono ostinati? Macché, appassiscono presto. E invece no, ci ripenso, s'incaponiscono, non s'arrendono mai, si battono come belve. Morti, risuscitano. E un cadavere è un fatto. Anche se è un fatto che non risuscita... Sì, ma tu Cesarino? Dopo le idi di marzo, le calende di dicembre? Quale ozio vitale, la morte...Mentre la vita è un tale mortorio... Scolo che scola sempre, sempre rediviva ulcera di Venere... Hominum, voluptas, Venus...

Tommaso parla del suo sogno a Placido, professore di filosofia come Paolo Iaccarino del *Guazzabuglio* da cui, appunto, Bufalino estrae le battute per la costruzione del dialogo tra i due personaggi:

Tabella 28

GZ C1, cc. 6-7 e 43r

Senonché stasera ho fretta di restar solo, per ragioni mie, né vorrei dargli troppo spago, per cui butto la cosa in ridere: “Per quel che so io,” protesto, “Rosa è **un verso storto, scazonte**, e la tua metrica...” Non mi lascia finire, scansa le mie parole con una mano: “Un’interpolazione, il sopruso di uno scoliaste. Espungila dal testo”. Lui insite: “**Il caos**, capisci, è **solo una messinscena, polvere negli occhi per frastornarci**. I semi del mazzo dopotutto non sono che quattro...” Io mi alzo come per invitarlo ad andarsene, comincio a vuotare i posacenere, a rassettare. La sua voce mi segue, rabbonita però da un breve chiocciar di riso: “Ma Paolino non ci casca, Paolino ha il naso di cane, riconosce all’odore le péste dell’entropia, le truccherie di Dio sulla rena con le scarpe calzate all’incontrario...”

“Che imbroglio, che arcimbroglio” si entusiasma, risuscitando di colpo Iaccarino. “Qui una chiave non basta, qui ci vuole un piede di porco. E tanto spirito di geometria. Secondo le modalità antiche, venerabili, della **Genesi**. Che son quelle di soffiare **sulla faccia delle acque, e spartirle dalle terre, e castigare su un binario il turbine dell’hellzapoppin**. Poiché, vedi, non c’è in natura ghiribizzo o cacofonia siano essi un sisma o un infarto o il mio naso - di cui non si

TF B, cc. 117-118b r

“Il sogno che hai fatto,” dice Placido, “come tutti gli spurghi che nascono da una indigestione di pesce guasto è **un verso storto, scazonte**, che a Lucifero è piaciuto invidiosamente infilare fra le ruote dell’armonia prestabilita. in verità i sogni sono solo manteche, truccherei e specchietti per le allodole di primo volo. **Il caos**, mettilo bene in testa, è ~~una messinscena~~, **polvere negli occhi**: un velo paradossoso che nasconde sublimi scisse e ordinate dell’universal simmetria...”

“Insomma, una messinscena?”

“Solo per poco. Alla fine, come il **Genesi** conferma, Dio interviene e respira **sulla faccia delle acque per spartirle dalle terre, castigando nel carcere d’un binario il turbine dell’hallzapoppin**”.

possano spiegare e disciplinare i comportamenti attraverso linee di forza, scale Mercalli, grammatiche...”

Nonostante i tagli di alcune porzioni di testo, come quella relativa alla descrizione dell’ambiente in cui i due personaggi si trovavano a conversare, Placido si fa portavoce della stessa visione del suo antesignano Iaccarino, esprimendosi con le stesse parole. Anche nel finale del libro, durante l’ultimo dialogo, Placido “ripete” le parole del suo “fratello maggiore”:

Tabella 29

GZ C1, c. 61r

Comunque, che guazzabuglio poco credibile, a raccontarlo. E in verità quanto appaiono sorprendenti i fatti, quando uno li racconta: e come invece accadono facilmente nel momento stesso che accadono. Persino il più credibile colpo di dadi o sconcerto d’astri, eccolo, è. E nell’atto stesso di essere, la sua plausibilità diviene assoluta. Non so se riesco a farmi intendere, ma mi colpiscono queste disinvolture del caso, la faccia tosta con cui il gratuito si maschera di necessario e viceversa. Voglio dire che qualunque **massimo e minimo evento, fra miliardi e miliardi di possibili, ha dovuto per esistere pilotarsi attraverso tanti labirinti e scansare tante trappole da essere in ogni caso un azzardo non minore di quelli che tali espressamente ci paiono. Tanto irrisorio è lo scarto tra la fatalità e il miracolo, e così di frequente l’una e l’altro si scambiano panni e battute. Per cui tutto quanto Iacca mi racconta e sembrerebbe dalle sue parole un raro cinema di meraviglie, non è in verità meno naturale o più innaturale dello spozalizio di due gocce di pioggia sopra la stessa foglia.**

TF A, c. 241m r

[assente nella prima stesura]

massimo e minimo evento, fra miliardi e miliardi di possibili, ha dovuto per esistere pilotarsi attraverso tanti labirinti e scansare tante trappole da essere in ogni caso un azzardo non minore di quelli che tali espressamente ci paiono. Tanto irrisorio è lo scarto fra la fatalità e il miracolo, e così di frequente l’una e l’altro si scambiano panni e battute. Per cui tutto quanto Iacca mi^{io} racconta^o e sembrerebbe dalle sue^{mie} parole un raro cinema di meraviglie, è in verità non meno necessario e legittimo dello spozalizio di due gocce di pioggia sopra la medesima foglia.

Il romanzo di Tommaso sta per concludersi con il crollo del condominio (il patatràc che dà il sottotitolo al libro) e il protagonista-scrittore avverte il lettore che la fine si approssima e che bisogna dare uno scioglimento al giallo. Nel caso di questo brano Bufalino punta nella prima stesura A, nuovamente, «vedi Argo?»: il confronto tra l’elaborazione del passo vergato in A (e in B) di *Tommaso* e gli autografi e la *princeps* di *Argo il cieco*, tuttavia, non

ha permesso di identificare il passo comune ai due romanzi. Anche in questo caso sembra che con «Argo» Bufalino identifichi la seconda fase redazionale, quella in cui il romanzo era un tutt'uno con l'inedito. Il dubbio dello scrittore è lecito poiché in tutti e tre i casi (*Tommaso-Argo-Guazzabuglio*) la materia narrativa è quella del diario, del monologo o «capitolo bis» che dir si voglia, cioè dei segmenti testuali ai quali il protagonista affida le sue riflessioni su quanto va scrivendo. La somiglianza tra il contenuto di questo passo e i «capitoli bis» di *Argo il cieco* è, infatti, evidente e l'appunto seppur interrogativo dello scrittore ne giustifica ulteriormente il legame.

Tabella 30

GZ L, cc. 103-102r

(Riprendo il filo. Herr doktor, non intendo sottrarmi ai miei doveri e contratti. Ed è possibile che perfino **questi scivoli d'ala, questa di regalare a uno privato veleni d'universale putrefazione, mi servano da sfogatoio dei sovraccarichi d'umore,** si promuovano a **casalinghi succedanei d'elettroshock.** E inoltre... inoltre, non è tentante una tale impunità di poter sfasciare bambinescamente la mia truppa di burattini? Di poterli lasciare con le trippe fuori del ventre su un pavimento duro, e dopo averli resuscitati, riammazzarli? D'accordo, t'avevo promosso una story nera o gialla, e non meno di Cesare io sono uomo d'onore, ne solo la sua compagna è al di sopra di ogni sospetto. Ma si dice che Aut Caesar aut nihil, e Ich, io atque I, com'è chiaro, noi abbiamo un debole per il nulla. Male che vada, mi sparero', m'affogherò, m'impiccherò con una stringa: non è vero che tutti i salmi in gloria, ^{ne che} tutte le Gretchen finiscono in Ines...)

TF A, cc. 231-232-237m r

Riprendo il filo. Herr doktor, ^{Lettofe} non intendo sottrarmi ai miei doveri e ~~contratti~~. Ed è possibile che perfino **questi scivoli d'ala, questa** ^{superbia} ~~vanità~~ **di regalare a uno sconquasso privato veleni d'universale** ^{putrefazione} ~~desolazione~~, **mi servano da sfogatoio dei sovraccarichi d'umore,** si promuovano a **casalinghi succedanei d'elettroshock.** E inoltre... inoltre, non è ~~tentante una tale impunità~~ ^{bastevole allettamento} di poter sfasciare ~~bambinescamente~~ ^{impunemente} la mia truppa di burattini? Di poterli lasciare con le trippe fuori del ventre su un ~~pavimento~~ ^{impiantito} duro, e dopo averli resuscitati, riammazzarli? D'accordo, t'avevo promosso una story nera o gialla, e non meno di ~~Cesare~~ ^{Bruto} io sono uomo d'onore ...

TF B, cc. 127-128b r

Riprendo il filo, lettore. Capiscimi: **questi miei scivoli d'ala, questa** supponenza di **regalare a un mio marasma privato stemmi d'universale desolazione, mi servono da sfogatoio di sovraccarichi d'umore nero, da casalinghi succedanei d'elettrochoc.** Non per ciò **io voglio sottrarmi** alle clausole del nostro capitolato d'appalto, io sono un uomo d'onore.

Dottore, **aiutami**. Tra trenta **pagine** o **venti** ci lasciamo. **Più che risanare, mi sembra di star peggio**. E il mio curriculum di paziente sta sempre più diventando il capitolato d'appalto di un marasma. Mentre lungo **la cruna-setaccio dell'ago non vanno né su né giù le figure** e i talismani **del mio teatro da matto**.

Il **samisà**, **per esempio**. Che ora, **volgendo la fine**, e dovendo io come da intenzione **scoprirne l'ubi**, in un deposito di bagagli a Termini, con scontrino rinvenuto per caso fra due volumi Garnier... ora me lo vedo, il **samisà**, odiosamente sotto gli occhi alludere ad altro; come Iaccarino mi profetizzò: **schedina di unico tredici, mappa del tesoro di William Kidd, tazza del Santo Graal...** Anche la sua sorte finale è in bilico: da una **gigantografia su nove colonne** dell'Indipendente a un **tombino profondo della Cloaca Massima**. **Spiegami tu allora cosa questo vuol dire**. **Eccesso, difetto d'immaginazione?** È mio, o di chi so io? E, infine, i ritagli del cruciverba, perché, **ora ch'è venuto il momento di farli** andare a posto e combaciare insieme nell'armonia prestabilita perché una forza in me, come nel gioco dell'oca, li rimanda sempre alla casa di partenza? **Perché mi ostino sempre a sottrarre e a travisarne** qualcuno fino al momento in cui il castello dei tarocchi si sfasci?

Ahi ahì, sento che scricchiola, l'impalcatura.

Ne, anche se li ho taciuti, sono mancati i presagi. Già non era nel conto che Ines **dovesse**

Ma tu **aiutami** non lasciarmi solo.

Fra venti ^{trenta} **pagine** o **venti** ^{dieci} **ci lasciamo**. **Più che risanare, mi sembra di star peggio**. E il mio curriculum di paziente sta sempre più diventando il capitolato d'appalto di un marasma. Mentre lungo **la cruna-setaccio dell'ago non vanno né su né giù le figure** e i talismani **del mio teatro da matto**.

Il **samisà** ^{rullino}, **per esempio**. Che ora, **volgendo la fine**, e dovendo io come da intenzione **scoprirne l'ubi**, in un deposito di bagagli a Termini, con scontrino rinvenuto per caso fra due volumi Garnier... ora me lo vedo, il **samisà**, odiosamente sotto gli occhi alludere ad altro; come Iaccarino mi profetizzò ^{ora farsi miraggio e lusinga sfuggente}.

schedina di unico tredici, mappa del tesoro di William Kidd, tazza del Santo Graal... Anche la sua sorte finale è in bilico: da una **gigantografia su nove colonne** dell'Indipendente ^{Binocolo lungo} a un **tombino profondo della Cloaca Massima**. **Spiegami tu allora cosa questo vuol dire**. **Eccesso, difetto d'immaginazione?** È mio, o di chi so io? E, infine, i ritagli ^{frantumi} del ^{puzzle} **cruciverba**, perché, **ora ch'è venuto il momento di farli** andare a posto e combaciare insieme nell'armonia prestabilita, perché una forza in me, come nel gioco dell'oca, li rimanda sempre alla casa di partenza? **Perché mi ostino sempre a sottrarre e a travisarne** ^{qualche addendo} qualcuno fino al momento in cui il castello dei tarocchi si sfasci?

Ahi ahì, sento che scricchiola, l'impalcatura.

[Sequenza assente]

Ma tu aiutami, lettore. **Fra venti** o **dieci pagine** ci lasciamo. E contro ogni mia speranza o attesa, **più che risanare mi sembra di star peggio**. D'accordo, t'avevo promesso una storia-orologio, ma, come vedi, la mia truppa di burattini giace con le trippe fuori del ventre su un impiantito di spine; né attraverso **la cruna dell'ago** riescono ad infilarsi **le figurine del mio teatro da matto...**

Rs, **ad esempio**, quel rullino insopportabile. **Che volgendo la fine, e dovendo io come da contratto scoprirne l'ubi**, ora me lo vedo prendere corpo reale ma alludere ad altro; ora farsi abbagliante miraggio, **schedina d'unico tredici, mappa del tesoro di William Kidd, tazza del Santo Graal...** Anche la sua sorte finale è in bilico e oscilla da una titolazione a **nove colonne** sulla prima pagina del Binocolo a un **tombino profondo della Cloaca Massima**, dove nessuno lo ritroverà. **Spiegami tu allora ciò cosa vuol dire; eccesso, difetto d'immaginazione?** sfiducia congenita negli ectoplasmi e negli Ufo, anche se **fotografatissimi?** Insomma, i **frantumi** del rebus, **ora ch'è venuto il momento di farli** convivere insieme e cavarne un costrutto, **perché mi ostino a travisarne un addendo**, così che il conto non torna mai?

Lea, ad esempio. Non era previsto che **dovesse piacermi, me ne son fatto**

piacermi, me ne son fatto invadere per strada, scrivendo. Finché da scellerata che figurava in copione, m'è venuto naturale promuoverla **colomba** e vindice o non so ancora che altro. **Ma dietro di lei le altre persone tutte, una dopo l'altra, mi son venute ammutinando contro,** traviano da come le avevo pensate, **suppurano sotto la penna,** per battaglioni affiancati s'avanzano allo scoperto e più s'avvicinano, più **paiono volermi male. Altrettanto i fatti. Che proliferano al peggio, sono carni crescenti, ormai, ingovernabili. Io non volevo questo,** herr doktor. **Lettore, io non volevo** che scrivere una fiaba gialla, un metagiallo grottesco, libresco, ironico, greve, lieve, **un budino di citazioni** cervelliche, **esplosivo sì, ma non più di un petardo o d'un palloncino.** E con una **contemplazione della morte, ma strabica. Per ridere, sai, per star meglio.** Non io, d'altronde, ho avuto la pensata, ma tu. Che ora, come uno sponsor deluso, mi ordini di chiudere, di concludere, di dare ragione di tutto. **Come se fosse facile,** abbandonato da Iacca, che non so perché non torna, lui che **ad ogni aborto da talinomide [sic], ad ogni pallottola vagante, ad ogni formicaleone e mostro di Bagheria, a tutte le irragionevoli sragioni, sformazioni,** a tutti i dadi spaiati e meteorismi del possibile, sapeva **opporre i neumi al fosforo della Ragon Sufficiente** e la di lei quadricipite testa. Mentre io pago e pago sangue, per avergli creduto troppo poco; per aver scompigliato mille volte, ridendo **il menabò della mia vita.**

invadere per strada, scrivendo. **Finché da scellerata che figurava in copione, m'è venuto naturale** addolcirla in **colomba** amorosa e concupiscibile. **Ma dietro di lei gli altri personaggi tutti, a uno a uno, mi son venuti ammutinando contro e suppurano sotto la penna,** m'incalzano in formazione di falange tabella e paiono volermi male. **Altrettanto i fatti. Che proliferano al peggio, sono carni crescenti,** che non so più governare. **Io non volevo questo, lettore. Io volevo** soltanto architettare un labirinto cartaceo, **un lieve-greve budino di citazioni** nascoste, **esplosivo sì, ma non più di un petardo o d'un palloncino. Con una contemplazione della morte, ma strabica. Per ridere, sai, per star meglio.** Col solo impegno di far quadrare alla fine il bilancio. Come se fosse facile... **Come se fosse facile ad ogni aborto di talidomide, ad ogni pallottola vagante, ad ogni formicaleone o mostro di Bagheria... a tutte le irragioni, sragioni, sformazioni...** a tutte le viti spanate e meteoropatie dell'Evento opporre la grammatica e **il fosforo della Ragon Sufficiente...** Come se fosse facile con la miopia che mi ritrovo corriere tutti **gli errata di cui m'è piaciuto cospargere il menabò della mia vita...**

I confronti mostrano come l'impianto giallistico dell'ultimo romanzo derivi proprio dal *Guazzabuglio*, mentre il "contenitore", il racconto-cornice che ha come scena il condominio, sia stato scritto per rispondere alle esigenze del nuovo romanzo. Se l'avvio della redazione di *Tommaso* è documentata dall'appunto citato che la ascrive al luglio 1995, l'ideazione e la prima progettazione dell'opera sono senz'altro precedenti e risalgono verosimilmente alla divisione del *Guazzabuglio* da *Argo il cieco*, cioè al periodo che segue il novembre 1982. La sicurezza e la disinvoltura con cui Bufalino scrisse il suo ultimo romanzo possono essere giustificate senz'altro dalla presenza dell'inedito come matrice e avatesto da riformulare per dar vita al giallo, ma anche da una programmazione mentale del nuovo libro, a lungo meditata e maturata, appunto, sino all'estate del 1995. L'esame del materiale redazionale sembra confermare questa ricostruzione poiché le annotazioni marginali che evocano *Argo il cieco*, ma non sono riconducibili a un luogo preciso del romanzo, si riferiscono non già alla prima stesura o alle successive o all'*editio princeps*, bensì alla sua fase ibrida, alla materia della *Fiaba nera* a impianto giallistico. La prima ideazione di *Tommaso e il fotografo cieco*, pertanto, sembra doversi ricondurre proprio a quella fase ibrida, poiché la riflessione sul «nuovo *Guazzabuglio*» prende le mosse dall'inadeguatezza del connubio *Argo-Guazzabuglio* e dalla conseguente separazione della materia narrativa dell'inedito in due progetti letterari differenti. Dal novembre 1982, pertanto, il «nuovo *Guazzabuglio-Tommaso*» diventa un romanzo potenziale, un cantiere sempre aperto, in attesa dell'intuizione giusta per dare una svolta al «vecchio *Guazzabuglio*». Sebbene Bufalino attinga all'inedito estrapolandone alcune sequenze narrative, egli lascia intatto il nucleo in attesa che esso "decanti", che se ne definisca definitivamente la traiettoria, che trovi la svolta narrativa necessaria a farsi (nuovo) romanzo. La validità di questa interpretazione è dimostrata dalla pubblicazione di altri due gialli, *Le menzogne della notte* nel 1988 e *Qui pro quo* nel 1991, nei quali Bufalino non immette parti del *Guazzabuglio*: sebbene egli parli dell'inedito come «incunabolo di *Qui pro quo*», la relazione che egli instaura tra i due libri è limitata al genere giallo, appunto, alla mancanza di uno scioglimento finale, all'espedito della scrittrice-narratrice, alla struttura del paratesto – in *Qui pro quo* chiamato *Bugiardino*, come il foglio illustrativo che accompagna i medicinali, a sottolinearne la natura, comune all'inedito, di libro scritto per medicina – suddiviso in: presentazione dei personaggi, definizione del genere, dell'argomento e delle intenzioni. Oggi sappiamo che, in realtà, questa era la struttura delle «Note di lavoro», i fogli di regia redatti dallo scrittore durante la stesura delle opere, poi promossi a paratesto, a "soglia" esplicativa o strumento interpretativo

del libro. La traiettoria del «nuovo Guazzabuglio», dunque, prende avvio nel novembre 1982, attraversa tutti gli anni ottanta e i primi anni novanta sino al luglio 1995, quando Bufalino riterrà ormai matura l'idea e l'impianto da dare al nuovo romanzo.

Conclusione

I personaggi invasi dell'opus perpetuum

I legami genetici che intercorrono tra *Il guazzabuglio* e *Tommaso e il fotografo cieco* oggi possono essere chiariti e puntualizzati attraverso le novità emerse dallo scavo negli archivi bufaliniani e in particolare attraverso l'esame del procedimento scrittoriale tipico dell'autore. Le annotazioni vergate nei margini delle carte che rinviano all'inedito e a *Qui pro quo*, infatti, immettono nella triade anche un romanzo apparentemente estraneo all'elaborazione di *Tommaso*, *Argo il cieco*. L'inclusione di questo "giallo potenziale" come fu il romanzo nella sua fase ibrida, in cui condivideva traiettorie compositive con l'inedito, suggerisce una rilettura di tutte e tre le opere (*Guazzabuglio*, *Argo* e *Tommaso*) attraverso l'analisi di due aspetti principali: le architetture narrative a struttura forte e a struttura fluida che li contraddistinguono, e la caratterizzazione, o più in generale la tipologia dei tre rispettivi protagonisti: Serafino, Gesualdo e Tommaso. Entrambi questi aspetti, inoltre, aprono ulteriori piste interpretative della produzione narrativa dello scrittore, poiché ricorrono sistematicamente anche negli altri libri, *Diceria dell'untore*, le *Menzogne della notte*, i racconti dell'*Uomo invaso*.

Le architetture delle opere bufaliniane possono essere schematizzate secondo due tipologie principali, quelle costruite entro una struttura "forte" e a incastro – come il «Diario alla Rocca», i «capitoli bis» di *Argo*, nonché i racconti dei quattro condannati a morte delle *Menzogne della notte* – la cui funzione è di inserire la narrazione all'interno di inserti metanarrativi separati dalla trama e posti all'interno di capitoli autonomi, pagine di diario o «capitoli bis»; e quelle a struttura fluida o mobile – come il *Guazzabuglio*, *Tommaso il fotografo cieco*, ma anche *Qui pro quo*, che si sviluppano attorno a inserti diaristici che "invadono" la narrazione, separati dal racconto da un rigo bianco: lo spazio dell'una e degli altri è fluido in quanto il memoriale sconfinava nella narrazione e viceversa, quest'ultima, inoltre, è filtrata dal protagonista e depositata nel diario giacché, è bene ricordarlo, un altro aspetto comune a tutti questi romanzi (eccezion fatta per le *Menzogne della notte*) nel loro primigenio disegno (per quanto riguarda *Diceria dell'untore*) e nell'edizione a stampa, è che

i protagonisti-narratori sono tutti degli scrittori, affermati (Gesualdo, Tommaso, l'io narrante del «Diario alla Rocca»), o in erba (Agatha). Sappiamo oggi che queste architetture sono da ricondursi ai cantieri giovanili degli anni cinquanta e sessanta, ai due grandi progetti di romanzo: *Diceria dell'untore* e *Il guazzabuglio*, il primo a struttura forte, il secondo a struttura fluida. La riflessione tra le forme «chiuse» e le forme «aperte», maturata da Bufalino nel decennio 1955-1965, infatti, ha avuto il suo esito proprio nella costruzione di queste due tipologie narrative, nelle quali alla solidità dell'impianto esterno si contrappone la fragilità di quello interno: le “concause” che regolano l'azione e che legano gli snodi della trama sono sempre deboli e conducono, infatti, a finali sempre aperti, privi di uno scioglimento risolutivo. I finali aperti delle ultime opere analizzate, il *Guazzabuglio*, *Argo il cieco* e *Tommaso*, – ma si veda anche la dichiarazione finale di Bufalino nell'appendice posta in esergo a *Qui pro quo*, dove identifica l'«In-concludenza» come «musa superstite della finzione»¹ – che si traducono nell'espedito narrativo dello scrittore che abbandona la scrittura perché incapace di portare a compimento l'opera e di pervenire a una soluzione chiarificatrice, caratterizzano tutta la produzione bufaliniana e oggi appaiono come il frutto di una lunga ricerca letteraria condotta da Bufalino rintracciabile esplorando i cantieri delle prime opere dove le architetture originarie emergono grazie allo studio delle primitive fasi redazionali, che svelano dettagli inediti, non altrimenti ricavabili dalle sole edizioni a stampa.

La corrispondenza tra i finali dei romanzi non è semplicemente un espediente volto a creare un indissolubile *fil rouge* tra le opere, a marcare con evidenza una poetica d'autore. La ricostruzione della primigenia fisionomia di queste opere e le relazioni che intercorrono tra di esse mostra altresì come al centro della ricerca bufaliniana ci fosse la caratterizzazione del personaggio e una riflessione sulle modalità, nella letteratura contemporanea, di dare loro spessore e credibilità o al contrario, di decretarne in definitiva la frammentazione e la “morte”. Tommaso, a tal proposito, dichiara

Quanto invidia i personaggi dei grandi libri, congrui, sodi, spiegati, benché incorporei quanto un angelo o una fenice. Mentre io che pur possiedo la mia 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 vita².

¹ *Qui pro quo*, p. 309.

² Comiso FB, MGB (V), TF c. 126b r.

Se Serafino e Tommaso si pongono il problema dell'epilogo da dare al giallo e lamentano il sopravvento preso dai burattini-personaggi sulla trama, sulla creazione narrativa e sulla scrittura stessa, lo stesso faceva anche Gesualdo di *Argo il cieco*. Il «capitolo bis» finale del romanzo, infatti, è una dichiarazione di resa da parte dello scrittore protagonista, che soccombe sotto il peso della creazione, incapace di “manovrare” i fili dei suoi personaggi «Lazzari indocili», ignaro di aver

allevato dentro di me una turba di traditori, che complottavano contro di me, che, appena mi giravo, già con la chiave in mano aprivano la porta al cavallo. Per dirla chiara, un mattino trovai nere a metà le pagine d'un capitolo nuovo (scritto quando? nel dormiveglia? e da chi se non da lui, da loro?) dove all'eroe s'adombrava un esito doloroso. Peggio: micidiale e volontario³.

I personaggi bufaliniani, come gli epiloghi dei tre romanzi dimostrano e come si riscontra in tutta la sua produzione narrativa, si assomigliano e si richiamano tra loro per la comune caratteristica di “invasi”. Il “guazzabuglio” di Serafino Lo Cicero s'interrompe quando la ricerca dell'omicida assume i caratteri di un ingarbugliato e irrisolvibile rebus, un “pasticciaccio” in cui le “concause” si intrecciano in un groviglio inestricabile: Serafino, pertanto, si arrende all'impossibilità di pervenire a una verità plausibile, lascia in sospeso il finale del suo giallo e confessa al dottore la sua impossibilità di proseguire la cura a causa dei suoi personaggi, quelle identità fittizie nate dalla sua penna che, fuoriuscite dalla macchina narrativa, avevano «invaso» la sua mente, come i soldati nascosti nel cavallo avevano invaso, di notte, la città di Troia. Serafino, dunque, rinuncia a scrivere e scappa dalla clinica. Il personaggio bufaliniano, infatti, non è mosso dalla ricerca di una soluzione o di una risposta ai propri interrogativi, tutt'altro: la narrazione si svolge sul filo dei suoi pensieri, è filtrata dalla sua percezione della realtà e dalle questioni metafisiche – esistenziali, religiose o morali – che questa implicitamente solleva. Tali interrogativi, tuttavia, rimangono sempre insoddisfatti e, benché i personaggi intraprendano un percorso alla scoperta di una verità oggettiva, inconfutabile, questo percorso conoscitivo si rivela senza approdo. Basti pensare, a tal proposito, al personaggio di Consalvo De Ritis, il Governatore del penitenziario borbonico delle *Menzogne della notte*, che nell'impossibilità di carpire ai

³ *Argo il cieco*, p. 396.

quattro condannati a morte la vera identità che si cela dietro al Padreterno, il capo della cosca antiborbonica, si toglie la vita con un colpo di fucile⁴. La produzione bufaliniana è pervasa, dunque, da un pessimismo di fondo riconducibile all'incapacità dei suoi personaggi di trovare delle risposte o un riscatto alle sofferenze che la vita inevitabilmente riserva loro, come il protagonista di *Diceria dell'untore*, o il Gesualdo di *Argo il cieco*. Questo eterno scacco li spinge a ripiegarsi su loro stessi, a cercare delle risposte nella dimensione soggettiva, a rileggere e reinterpretare la realtà e il passato attraverso il filtro del ricordo che diventa, infine, l'unico mezzo con cui sconfiggere il «nero presente». Alla luce di questa interpretazione, potremmo sostenere che al «personaggio uomo» di Giacomo Debedenetti – l'anti-personaggio identificato dal critico in quello di Dostoevskij, di Tozzi, Svevo e Pirandello, avulso dalla società, emblema della condizione di estraneità patita dell'uomo novecentesco e tuttavia inetto a controvertirne l'ordine sociale – cui i personaggi bufaliniani sembrano somigliare, l'autore ne affianca un altro, quello che abbiamo definito il «personaggio invaso», cioè colui che non solo si rinchioda nel suo solipsismo, ma trova rifugio nell'unica dimensione possibile, quella, fittizia e inconsistente, della letteratura. Se il protagonista di *Diceria dell'untore* aveva «letto più libri che vissuto giorni», Gesualdo di *Argo il cieco* scrive per guarire, popolando i suoi ricordi di personaggi inventati; il narratore di *Calende greche*, che potrebbe identificarsi con l'autore stesso, scrive l'«autobiografia di un fantasma»; Agatha di *Qui pro quo* lascia che il suo *alter ego* nel libro-rebus da lei stessa composto dichiari: «Lidia Orioli si torceva dall'invidia, visibilmente: “Non ci credo, non ci credo! Questo, lo passerei per buono a malapena in un romanzo”. “Ma siamo in un romanzo” ribatté Agatha Sotheby»⁵; Tommaso, infine, invidia non già delle persone, ma i personaggi «sodi», di solida caratterizzazione della storia letteraria, si rintana nel condominio a scrivere, contento di non vivere nella dimensione reale, ma in quella claustrofila della scrittura.

Si pensi, infine, a Robinson, l'ingegnere di Babele, alla sua dimensione incorporea, tutta libresca e letteraria, e al sostrato autobiografico che si cela dietro le maglie del racconto, nonché alla missione che nell'economia narrativa Bufalino assegna al suo personaggio, di censire la letteratura universale allo scopo di comporre il libro-biblioteca; non è un caso se la sua storia è contenuta nella raccolta intitolata proprio *L'uomo invaso*, titolo che dà il nome al racconto in cui il protagonista Vincenzo La Grua si trasforma in cherubino, subisce cioè

⁴ Cfr. il capitolo conclusivo delle *Menzogne della notte*, pp. 681-687.

⁵ *Qui pro quo*, p. 295.

una metamorfosi che lo avvicina alla tradizione dei personaggi-uomo novecenteschi, *in primis* a Gregor Samsa, il personaggio che Kafka tramuta in scarafaggio. La dimensione dei personaggi “invasi” di Bufalino, pertanto, è tutta letteraria, essi sono degli *outsiders* che si rifugiano, in un gioco di specchi tra personaggio-narratore-lettore, nell’ambiente fittizio del romanzo. Un *outsider* è lo scrittore stesso che, calato nelle profondità letterarie da lui stesso create, non riesce più a emergerne, a tornare alla realtà e a ricondurre i suoi personaggi nello spazio fittizio dell’opera, non riesce a governare i burattini cui ha dato vita, viene a sua volta “invaso”. Gesualdo, Serafino, Agatha, Tommaso si arrendono, dichiarano la loro incapacità a concludere il romanzo, lo abbandonano affidando all’interpretazione del lettore il compito di immaginarne il finale. La costruzione della tipologia del “personaggio invaso” può essere ricondotta, come la nostra ricostruzione genetica dell’attività letteraria giovanile suggerisce, alle prime prove narrative, al primo nucleo di *Diceria dell’untore* e del *Guazzabuglio*. L’io narrante del primo romanzo, come abbiamo visto, affida le sue intenzioni redazionali al diario, scopre le sue carte, rivela la fragilità dei suoi personaggi-burattini:

In quanto ai tre, ecco: io, un debole, goloso, ipocrita, altolouquente ragazzo, che ha letto qualcuno in più di tutti i libri; moribondo in pectore (doppio senso che mi diverte: segnarselo; metterlo in bocca al Magro); in lei vanità, tremore e teatro, vocazione all’esaltato cantabile, puerilità improvvisate, Violetta e Melisenda, falci di esangui labbra e musiche di vecchie pavane... Non senza due o tre scheletri nell’armadio; nel Magro mescolare Celionati, Dulcamara, Caligari, certi tic e discorsi miei dell’estate del ’53 (e volergli bene, non essere ingiusto con lui, ora che lo guardo come se fossi suo orfano). Comunque il nodo centrale è di alloggiare sotto i panni di un solo io che narra⁶ parla il martire, l’attore e il referente⁶.

Come Serafino del *Guazzabuglio*, Gesualdo di *Argo il cieco* e infine Tommaso, anch’egli si identifica con la condizione del personaggio dostoevskiano: «Il tono che ci vorrebbe m’era venuto in mente poc’anzi, sul lettino dei prelievi: “Sono un uomo solo, sono un uomo malato...” Peccato che me l’abbiano portato via un secolo fa»⁷. Siamo al principio degli anni sessanta e l’itinerario del “personaggio invaso” sembra già delinearsi, prendere vita nel racconto del narratore che, chiuso in una camera d’albergo, riannoda il passato nel sanatorio. Gli fa eco Serafino, il personaggio nevrotico e con manie “citazionistiche” che costruisce un giallo «umoresco e pazzotico» intessendolo di «Boutades, deliri, indomabili forse a chi

⁶ Comiso FB, FSGB (01), c. 143r nda, 5 ndc.

⁷ *Ibidem*.

scrive che, nella sua doppia versione di scrittore in cura o libraio in avventura, è talmente imbottito di scritture altrui da testimoniare l'odierna impossibilità di un romanzo, salvo che sotto forma di un'antologia demente»⁸. Se Gesualdo tenta di scrivere una storia-balocco, un falso memoriale di gioventù per ricavarne un momentaneo benessere e subisce, tuttavia, la rivolta dei personaggi, che si ribellano contro di lui e invadono lo spazio del reale (narrativo), Serafino all'invasione oppone il suicidio. Il protagonista del *Guazzabuglio*, come il dottor Bernasconi comunica alla riunione dei «medici dell'anima», scappa dalla clinica e viene investito al largo di Santa Susanna, benché il dottore non escluda che si tratti di morte volontaria. Se Serafino Lo Cicero soccombe vittima della storia che lui stesso ha narrato e della volontà dell'autore, il suo fratello minore Tommaso scampa a quella sorte: dopo il «patatràc» continua a scrivere in una nicchia fra le macerie, a lume di candela, il proprio diario:

[...] un infarto mortale ha colpito le coronarie del grattacielo e con esse le mie. Ora perfino la penna mi viene meno, la mia esangue, tremula biro. Un'acquiescenza alla fine mi persuade come un gran sonno. Spegniti, breve candela, e con te spegni la mia breve luce; accieca i fotogrammi di questa Valpurga inventata, brucia questo mio manoscritto, seppure non faccia in tempo con le mani contratte a nascondarlo fra pelle e camicia e a serbarlo, supremo reportage d'oltretomba⁹.

Schiacciato dalle rovine del palazzo, il protagonista continua a scrivere sino all'esaurimento dell'inchiostro e dell'ossigeno, come se la sua unica missione fosse proprio quella di proseguire il racconto, così come la salvezza del protagonista di *Diceria dell'untore* era giustificata dalla missione di testimoniare l'esistenza delle persone a lui care e morte. Il desiderio di Tommaso diventa infine quello di salvare il proprio manoscritto, il proprio diario, affinché resti traccia delle sue memorie. Il finale è però tale solo in apparenza poiché, come abbiamo detto, nel capitolo conclusivo *Epiprologo* il lettore scopre che quello che ha letto è il diario (cioè le fantasie) del personaggio Tommaso Mulè; si tratta quindi di un meta-romanzo che ricomincia dall'inizio e ripercorre gli eventi sino alla morte del fotografo disegnando un andamento circolare. Bufalino attraverso la moltiplicazione (ulteriore) delle strutture narrative, non solo «salva la vita» al suo personaggio, ma sembra prospettare un futuro più roseo per il genere romanzesco. Il crollo del palazzo, il «patatràc», è una chiara metafora della morte, alle soglie del nuovo millennio, del romanzo; eppure proprio attraverso

⁸ Comiso FB, MGB I (3a), c. 2.17r GU all.

⁹ *Tommaso e il fotografo cieco*, p. 586.

il gioco di specchi creato dall'espedito della *mise en abyme*, questa si rivela una fine solo apparente: dalle ceneri del crollo, sembra dirci Bufalino, il romanzo può nascere o rinascere con una nuova forma; attraverso il recupero dell'eredità del passato, legata nel caso di Bufalino soprattutto alla difesa di uno stile alto, si può ricostruire e dar vita a qualcosa di nuovo.

La storia stessa del *Guazzabuglio* bufaliniano appare circolare come quella del diario di Tommaso: cavare dal cassetto dopo tanti anni quell'inedito, uno dei primi romanzi composti, per dar vita a un'altra opera e portare definitivamente a compimento quel progetto letterario giovanile, sembra imitare la sorte e l'itinerario del libro di Tommaso Mulè che, circolarmente, si scompone e si ricomponne.

Solo pochi giorni dopo l'uscita dell'ultimo romanzo, Bufalino perderà la vita in un incidente stradale, come il giovane nevrotico scrittore di gialli Serafino Lo Cicero: la sua vita stavolta sembra aver imitato la letteratura, e non viceversa. Scrivendo il finale del nuovo *Guazzabuglio*, tuttavia, Bufalino sembra aver dato una (seconda) possibilità di riscatto al personaggio, e in parte anche alla sua "figura" di scrittore. La moltiplicazione delle strutture e la loro successiva decostruzione, i travasi, le interpolazioni di tessere sempre mobili appaiono come l'esito di un'opera potenziale, in continuo e perpetuo divenire.

Proprio il "castello di carta" eretto dall'ingegnere-scrittore negli archivi della Fondazione di Comiso ci consente oggi di (ri)costruire e "(ri)scrivere" la sua opera, di scoprire non solo nuove chiavi interpretative, ma anche disegni narrativi ancora produttivi e in grado di generare testi nuovi o sconosciuti nella loro originaria ideazione.

Se egli dichiarò che l'opera ideale era quella perfettibile all'infinito, e che solo la morte dell'autore poteva determinarne la conclusione, con la donazione dei suoi manoscritti, degli inediti, delle lettere, Bufalino ha lasciato in eredità, a futura memoria, l'avventurosa e ininterrotta storia del suo «romanzo multiplo».

Appendice

Appendice I A

Comiso FB, MGB XVI (3), Interviste.

Minuta dell'intervista concessa a Leonardo Sciascia intitolata *Che mastro questo don Gesualdo!* e pubblicata sull'«Espresso» il 1° marzo 1981.

La minuta è composta da tre carte intestate («Centro di Cultura Ippari» di Comiso) numerate da Bufalino da 1 a 5 sul *r* e sul *v* sulle quali incolla con il nastro adesivo 12 lacerti dattiloscritti. Al testo della minuta si aggiungono altri 15 lacerti sciolti anch'essi dattiloscritti solo sul *r*, a eccezione del lacerto 23 è ms anche sul *v*, non catalogati che abbiamo numerato da 13 a 27 corrispondenti ai punti elencati da Sciascia nella lettera del 1980 (s. d., Comiso FB, segn. 1135).

c. 1r, 1 nda; 17 ndc

[ms penna rossa] “INTERVISTA SCIASCIA (testo integrale)”

[dt nastro rosso] DATI BIOGRAFICI ESTERNI;

[c. 1r lacerto 1]

Nato il 15 novembre 1920

Studi a Ragusa, Comiso, Ginnasio, Liceo

Iscritto in lettere all'università di Catania, quando scoppia la guerra. Chiamato alle armi. Campobasso, Fano, Sacile. Sottotenente a Sacile l'8 settembre 1943. Catturato dai tedeschi, fugge, resta tre mesi nel Friuli allo sbando, poi raggiunge amici in Emilia.

1944- A Scandiano insegna in una scuola media, illegalmente. Vicissitudini varie per sfuggire agli editti nazifascisti. Poi per una malattia entra in ospedale e vi rimane fino alla liberazione.

Torna in Sicilia nel 1946 e dopo un soggiorno di cura a Palermo ritorna, per non partirne più, a Comiso. Qui insegna lunghi anni fino alla pensione.

[c. 1r, lacerto 2, dall'inizio sino a <cinquant'anni prima> e da <Nessuno m'insegnò> alla fine della carta evidenziato a penna rossa con una linea sul margine sinistro del foglio]

Infanzia, adolescenza, letture ecc.

Sì, penso che i primi dieci o dodici anni di vita ci prefigurino interi, e ho qualche ricordo per confortare l'ipotesi (benché nel mio caso due fattori inattesi, la guerra e una malattia da freddo e fame, presumibilmente non iscritta nel mio destino biologico, mi abbiano abbastanza stravolto da quello che sarei stato...): un giorno a sei anni trascino per mano mia madre recalcitrante da una strada all'altra del mio paese per farmene leggere le targhette e imparare i nomi e abbozzare con essi un mio primo rudimentale Pantheon mnemonico. Una pulsione al censimento dell'universo assai forte sin da allora. Più tardi, fra i 35 e i 45 anni, lavorerò per mio semplice utile e gusto a un interminabile Libro dei Libri, una specie di Summa di citazioni alla Bouvard e Pécuchet.

Altro ricordo: rubo in una bottega di pescivendolo dove accompagnavo mio padre un fascio di vecchi giornali da avvolgere. Sono scoperto, svergognato. Soprattutto perché avrei potuto averli tranquillamente in regalo. Devo concludere che il mondo della scrittura m'appariva precocemente appetibile e proibito, connesso comunque a un'infrazione, a una pratica furtiva.

Mio padre, fabbro ferraio, coltivava assai la lettura. Possedeva un Dante Doré, un Ortis, un Melzi 1909, un Fabbro del convento, un Guerino, il Mistero del poeta di Fogazzaro, e, infine, i Miserabili. Di questi, che lessi non so quante volte, curiosamente (ma forse no...) mi affascinavano le divagazioni epicoliche, gli sproloqui a tavola di certi personaggi minori, Tholomyés o Grantaire, i calembours sulle barricate (Non omnibus licet adire Corinthum...), Poi ci fu Guerra e pace, Natascia in slitta sulla neve mi rapì. Avevo dodici anni, credo.

A undici anni scrissi il mio primo sonetto (lo conservo, ho conservato qualunque inezia, della mia vita...) poi, fino a 20 anni, scrissi poesie a centinaia, che, a rileggerle, parrebbero di cinquant'anni prima. La ragione sta

Appendice

nel ritardo, così minuzioso da apparir commovente, di tutte le istituzioni culturali con cui io, e per mia condizione sociale e per un'oggettiva anchilosità della provincia, potevo allora avere commercio.

I libri, le riviste disponibili, non andavano al di là del '20; i maestri, (qualcuno anche caro) m'insegnavano Zanella e il Pascoli facile. D'Annunzio era vietato. Nessuno m'insegnò i nomi di Ungaretti, Moravia, Montale; meno che mai di Gramsci o Gobetti. Il fascismo (credo fosse uno dei suoi veleni più neri) appariva a chi vi era nato dentro e non aveva la fortuna di un incontro eretico, appariva, dico, "naturale", come l'acqua a un pesce, come la famiglia a un bambino. Io l'accettavo scordandomene, col solo blando astio che poteva nascermi da una nativa renitenza ai salti e alle arti marziali. Solo quando mi occorre di vincere per la Sicilia (era il '39) un Premio di prosa latina e mi recai per la prima volta a Roma e fui ricevuto da Mussolini; solo allora, mentre per la posa di rito tutti si precipitavano a mettersi in vista, un istinto e un ribrezzo mi spinsero a ritirarmi alle spalle di tutti, lasciando visibile di me (ho ancora la foto) solo un centimetro o due di viso. Aggiungo che mi sentii confusamente oggetto di una scaltra tecnica di persuasione, se, [c. 1v, nda 2, **lacerto 3**, in fotocopia su carta chimica] non di un bluff, quando lui disse, a lode dell'universale Roma, che quella stessa mattina aveva conversato in latino con l'ambasciatore ungherese. Il quale – aggiunse per un di più di naturalezza – aveva però sbagliato una concordanza: Nos, quae...

Un altro premio che vinsi, sempre ai tempi del Liceo, per un tema sull'erigenda E 42, consisteva in un soggiorno di due settimane nella capitale, in occasione dell'inaugurazione. L'Esposizione non ci fu, ci fu la guerra.

Dagli studi universitari nessun guadagno. Un po' per povertà, un po' per lo scoppio della guerra, andavo a Catania solo pochi giorni all'anno, per gli esami. Feci in tempo a conoscere il dolcissimo Guglielmino, grecista, e, ma solo di striscio, Ettore Paratore. Così per due anni; poi la chiamata alle armi mi portò via. Mi sono laureato dopo la guerra, in fretta, a Palermo, nel '47.

[c. 1v, **lacerto 4**] Conta di più la biografia intellettuale, naturalmente. Dalla precoce passione per il mondo della scrittura fino a quest'ultimo esito del libro stampato. Da bambino raccoglievo brandelli di giornale unti di pesce sotto i balconi d'un direttore di banca; giravo il paese soltanto per leggere le targhette delle strade, era il mio dizionario ambulatoriale e gratuito. Poi le prime letture: Quo vadis? I miserabili...

[c. 1v, **lacerto 5**] Dumas, Verne ecc. A 13 anni scrissi un sonetto sulla battaglia di Waterloo (evidentemente dietro la spinta delle pagine Hunghiane) di cui ricordo i due ultimi versi:

E tutto ciò perché dica la storia

Che a Waterloo ci fu una battaglia...

Un abbastanza sensato scetticismo sulle glorie militari e le pompe della storia, che non ebbe forza però, negli anni successivi, di tradursi in un rifiuto attivo del fascismo ma approdò a una indifferenza quasi acquiescente. Scrivevo intanto altri versi che oggi si potrebbero tranquillamente datare 1890 o 1900, modellati su Baudelaire, Verlaine, il D'Annunzio paradisiaco. Del moderno, nessuna notizia, letteralmente. Nel mio angolo di provincia, per difetto di fonti e di maestri, dopo Carducci e Pascoli pareva ci fosse il deserto, e le mie letture, pur voracissime, non varcavano quasi mai le soglie dell'Ottocento.

[c. 1v, **lacerto 6**] Unico spiraglio aperto: il cinema, quello americano e, soprattutto, quello francese: Carné, Clair, Renoir (ma, sbagliando, prediligevo Duvivier.) Idolatria

Viaggi: nessuno, salvo brevissimi soggiorni a Catania per gli esami universitari. Un premio in un concorso di prosa latina mi fruttò nel '39 un viaggio a Roma, e un premio di mille lire dalle mani di Mussolini.

Mi permisi allora di comprare una costosa Mademoiselle de Maupin in francese...

[c. 2r, 3 nda; 18 ndc; **lacerto 7**, in fotocopia su carta chimica]

La guerra, la malattia

Dal '42 al '47 cinque anni decisivi. Imparai:

1) la paura: catturato nel settembre '43, scappai romanzescamente da una caserma, con l'aiuto di una ragazza conosciuta giorni prima; partito con una coperta e una bicicletta per raggiungere i primi sbandati sul Grappa, e dissuaso presto da una totale inefficienza fisica (fra l'altro, benché ufficiale, non sapevo sparare, né avevo intenzione di imparare), finii in Emilia a insegnare in una scuola, di frodo. Disobbediente ai bandi che mi riguardavano, rischiai grosso, quando una pattuglia di militi mi sorprese. Mi salvò uno di Enna, per complicità "paesana". Una notte, in una fattoria vicino Scandiano, dove dormivo con altri, fui circondato dalle SS.

Appendice

Tentammo una fuga dalla stalla, ci spararono da due metri. Solo l'indomani seppi che s'era trattato di un'esercitazione a salve, in cui il nostro casolare figurava per ricovero di ribelli. Il fatto è che lo era davvero, e solo un'obbedienza cadaverica aveva impedito ai prussiani di derogare dai termini della simulazione imposta e di mettere in canna pallottole vere!)

2) la morte: di una ragazza che mi era cara, arsa viva coi lanciapiamme e, in una rappresaglia, di un tedesco ferito in un'imboscata e portato nella mia stanza d'ospedale, e che vegliai tutta la notte; di un medico che mi curava, fucilato dalle brigate nere; di un ragazzo a cui insegnavo un po' di latino, e che a quindici anni s'era infanaticato per la repubblica sociale.

Fu preso una notte e ucciso, non era il caso.

Insieme a queste morti accadute, la mia, imminente, già scritta.

3) l'amicizia: con amici di prima, del paese, ritrovati avventurosamente nella terra di nessuno dello sbandamento; ma anche con altri offerti dal caso, nelle convivenze di caserma. Fra questi Angelo Romanò, che poi sarebbe stato con Pasolini ecc. uno di "Officina", e che, quando m'ammalai, mi fu a lungo vicino con le sue lettere e la sua com-passione attiva.

4) l'amore, finalmente non mercenario (ma a questo m'ero accostato tardi e male, per obbligato mimetismo goliardico)... me ne venne qualche conseguenza: fu da una pleurite ex frigore, presa aspettando una ragazza sotto un platano, che i miei guai fisici ebbero inizio...

5) la cultura contemporanea: in ospedale, a Scandiano, un colpo di fortuna cambiò la mente. Il primario, coltissimo uomo, vi aveva trasferito in salvo dalle bombe in un enorme magazzino limitrofo una sua biblioteca di favola e mi diede le chiavi. Così lessi Proust in francese, braccandone i volumi senz'ordine, di sotto le pile gigantesche, aprendomi il varco come un cane cernieco, col naso pieno di polvere e d'un profumo d'intonso che non mi riesce di dimenticare.

[**lacerto 8** carta chimica] Ci fu infine il taglio con la Sicilia, il brusco ingresso e salto nel cuore più segreto dell'Europa. Ma ci pensavo poco, pensavo che fra qualche mese sarei morto.

[c. 2v, 4 nda; **lacerto 9**] La guerra cambiò tutto, con provvidenziali frustate. Imparai l'Europa, il Novecento. Maturai di colpo, mi misurai col senso della vita e della storia, imparai il sentimento della morte. Da una malattia, e da altre vicissitudini e esperienze di distruzione e di orrore emersi con un grumo di sentimenti negativi, fra cui forse predomina lo spavento. Forse io ho cominciato ad avere paura il giorno in cui scoppiò la guerra e non ho più smesso: paura di essere solo contro una coalizione di lucidissimi **pazzi**^{mentecatti}. Da allora mi sopravvive una sfiducia verso ogni impegno, con una predilezione per il fodero, la guaina protettiva, la specola da cui spiare la vita degli altri, partecipandovi solo di straforo e con una riserva nascosta, paralizzato sempre dall'incapacità di scegliere fra farabutti che non vogliono cambiare niente e imbecilli che vogliono cambiare tutto.

Ancora oggi questa è la pelle della mia esistenza: vivo solo con due vecchi genitori in un rapporto di amalgama e complicità. Ora che, invecchiando io, sono diventati loro i miei figli, il cerchio si è chiuso. Ed è un anello di affetto esclusivo che disobbedisce, credo, al paradigma patriarcale e matriarcale di cui spesso si è parlato, e con ragione, a proposito della famiglia siciliana.

Da qualche anno ho optato per l'immobilità totale. Chi affonda, se si agita, annega prima. E inoltre viaggiando si suda. In realtà, più che la prudenza pascaliana (i guai ormai, anche per chi resta nella propria stanza, possono venire per telefono...) vale a tenermi fermo una salute facilmente vulnerabile questo compito di sentinella nei riguardi dei miei. Il mio mondo, ora che non insegno più, si è così ristretto a uno scrittoio e a una biblioteca. Ora una biblioteca può essere poco o moltissimo. Può essere un harem, ma anche una polveriera. Benché pochissimo bellicoso, non escludo di concedermi, scrivendo, il lusso di qualche non so se mina o innocuo bengala notturno...

[c. 3r, 5 nda; 19 ndc; **lacerto 10**, in fotocopia su carta chimica]

Il dopoguerra

Dopo la guarigione, ebbi problemi immediati: di sopravvivenza, di salute. Una ricaduta appariva possibile, rientrare fra i vivi non era facile. Furono anni di lezioni private, di concorsi, di supplenze in paesini lontani, raggiunti con malinconiche corriere antelucane. Infine vinsi un concorso, cominciai a insegnare regolarmente in un magistrale di ragazze belle e silenziose vestite di grembiuli neri. Io mi sentivo un segnato, ma anche un

Appendice

privilegiato: l'unico, fra tanti convinti d'essere macchine fatte per vivere, che sapesse d'esser programmato al niente, allo zero finale. Tutti, in quegli anni, parevano credersi immortali, e a volte avevo voglia di disingannarli, di dirgli una parola all'orecchio. Scrivevo poesie, frattanto, ma per nessun altro che me. A poco a poco, fra il '47 e il '55, recuperai una socialità, ebbi amici, amori, una vita di relazioni. Viaggiai anche un poco. Alla vita pubblica partecipai solo in occasione di una battaglia contro l'amministrazione monarchica, e col solo apporto di un po' di invettive in versi: un modo di stare insieme con qualcuno, di avere dei complici per un po'.

Già però mi sentivo uno spartano a Sibari, delle speranze del dopoguerra nessuna mi parlava abbastanza, in un mondo di arrivisti decisi di non partire. Sopravvenne una nevrosi, insonnie da morime. Capii ch'ero a un bivio fra la stupidità e la catastrofe, e scelsi secondo natura. Da allora rinunziai a scrivere, tradussi solo un poco, postillai, organizzai le cose degli altri, contento di non vivere, di assistere solamente. Mi affezionai all'aria della segregazione, mi ripetevo una frase di Kafka: "Come potrei vivere in un'aria che non sia quelle del carcere?"; un'altra di Jacques Rivière, mi piaceva: "Soffro di una perversione, non amo la felicità".

Il malessere si attenuò, cessò, recuperai le soddisfazioni minori della provincia, le abitudini semplici, le passeggiate, i balli, le villeggiature...

La scuola, l'insegnamento

Furono anni di luce, una medicina provvidenziale. Per innumerevoli giorni vissi come un coetaneo tra i visi e occhi nuovi e lieti, da contagiarmene. E poi era bello una mattina ritrovare in una pagina a stampa e ricantarli, come se nascessero allora, un verso di Leopardi o di Dante: "un punto solo m'è maggior letargo..." Da quanto tempo non lo risentiva, professore? Per me era un appuntamento di ogni ottobre. [ms penna nera: Ricordi amorosi. Bocca bocciata X Sbadigliando s'impara]

[**lacerto 12**] Quando smisi, qualche anno fa, era ora: non patii che uno strappo leggero, come un dente che si stacca, e non aveva più radici.

Pure ancora oggi cammino volentieri coi giovani. Essendo stato molto vecchio da giovane, posso consentirmi di non esserlo troppo da vecchio...

[**lacerto 13**]

Breve biografia: dall'infanzia affascinato dall'universo della scrittura, il mondo m'appariva come un grande alfabetiere illustrato. Il mio primo giocattolo: un Melzi. Sfidavo mio padre a cercare una parola nell'angolo più nascosto di una pagina: io l'avrei trovata nel giro di pochi secondi. Un furto a sei anni, di un fascio di vecchi giornali, che servivano per avvolgere il pesce in una bottega, e che avrei potuto avere comodamente in regalo, mi appare ora il segno di una precoce ingordigia e diffidenza di fronte alle parole scritte: un tesoro, sì, ma proibito, vagamente vergognoso, da godere furtivamente... / Prime letture: Quo Vadis?, Ortis, I miserabili... e insieme Du Terrail, //

[**lacerto 14**, sul margine superiore è visibile il segno del nastro adesivo]

Nei lunghi anni in cui ho insegnato, mi sono limitato a una saltuaria attività di critico d'arte, censurando la mia perplessa vocazione di scrittore o consegnandola a un profondo cassetto. Anche perché convinto che l'unico piacere e dovere di chi ^{si} esercita a creare, a comunicare con Dio, sia la correzione ininterrotta, il palinsesto perpetuo che solo la morte può cancellare. Questo anzi è a parer mio il senso autentico dell'opera aperta. La quale, checché se ne dica, si richiude inevitabilmente nell'atto maledetto ed esibito della stampa; gesto sempre imperfetto e pubblicitario. Al quale mi sono indotto ora ~~per~~ con riluttanza per le ragioni di umana arrendevolezza e viltà, ma soprattutto per la forza, la grazia e la fantasia di cui ha dato prova Elvira Sellerio nel chiedermelo.

[**lacerti 15 e 16** tenuti insieme dal nastro adesivo]

Publicare, non pubblicare

Questo è un nodo grosso, vediamo se riesco a capirmi.

Parto da un punto fermo: che vi siano scritture morali che è un debito rendere pubbliche, nella speranza che servano a mutare una realtà o un pensiero. Non è il mio caso, temo, e allora perché esibirmi? Trovo equivoca la gloria, figurarsi il successo. Inoltre in quello che scrivo sospetto sempre l'abbandono a un'operazione di bassa lussuria, una sorta di interminabile, falsificato pettegolezzo su di me, da destinare dunque a un uso strettamente privato.

Appendice

Discorsi da ridere, lo ammetto, presunzioni messe avanti per difendermi dal confessare una rara vigliaccheria: di patire la pubblicità come fosse un *redde rationem*, una gogna, un sentirsi nudi e umiliati di fronte a una vestita commissione medica di leva. Chiamo questo la mia sindrome di Wakefield, dal nome di quel personaggio di Hawthorne che uscì un mattino e andò ad abitare vent'anni in incognito davanti a casa sua, guardandola da fuori, spia invisibile e, suppongo, felice.

[**lacerto 17**, tre lacerti di carta tenute insieme con il nastro adesivo]

Una vita in incognito non può permettersi pubblicità.

Ogni palcoscenico è una gogna

Non pubblicare = una forma di dissimulazione onesta, l'esercizio di una virtù che chiamo decenza

[**lacerto 18**, sono visibili i segni del nastro adesivo sul margine superiore e inferiore]

Ancora: io ho sempre sognato l'opus toujours recommencé, plurimo di varianti compresenti (come il mare, appunto), sottratto alle fatali perentorietà della stampa, alla maledizione del *ne varietur*; l'opus infinitum che si raggeli solo con la morte dell'autore. Se si scrive è, mi dicevo, l'amanuense dell'universo, la sua scrittura sia inesauribile e ininterrotta come la creazione medesima....

[**lacerto 19**, su cui sono visibili i segni del nastro adesivo sui margini superiore e inferiore]

L'opera in progresso eternamente perfettibile

Mi guardo, mi palpo. Sono vivo. Sono vivo. Dentro una minima capsula d'aria, che è la mia dote esclusiva e indivisibile, nell'universo. Mi muovo. Qualcosa allora muta nell'universo e sono io, ho questo potere di Dio, sono io l'attore unico e onnipotente della metamorfosi. Questa è dunque la mia parcella di divinità, duratura, finché duro io, il mio intervento creativo e ininterrotto nel mondo. Altrettanto, si corregge e si accresce e ricomincia a ogni istante la mia memoria, Proteo inesauribile, esempio di creazione ininterrotta e innumerevole, palinsesto eternamente riscritto. Solo la morte lo gelerà.

Ora perché l'universo della scrittura dovrebbe cadaverizzarsi nella stampa e nell'unicum? In realtà chi scrive non dovrebbe che riscrivere quotidianamente lo stesso testo fino alla fine...

[**lacerto 20**, con segni di nastro adesivo sui quattro lati]

Scrivere, perché

Scrivo per prescrizione medica

Scrivere, un analgesico

Scrivere, un'azione di guerriglia contro la solitudine

Scrivo per medicina e giocattolo

Si racconta per non morire, dice Blanchot, e forse pensa a Sharazad. Anch'io scrivo per rinviare un'esecuzione.

Un libro può essere l'ultima sigaretta del condannato

Il romanzo non morirà mai, ci sarà sempre una milleduesima notte.

Scrivere come dilatazione amorosa, ruminazione solitaria, ci vorrebbe un altro Stendhal.

Non so chi, innamorato, nel '600, in Francia: "Ti amo, ti riguarda, forse?"

~~La scrittura dura, la vita è un incidente~~

Si dice del Processo di K che capovolge lo schema solito del giallo: il colpevole è dato, si cerca la colpa. Nel caso mio, mi trovo davanti a un dato: la punizione, meglio l'autopunizione, cioè il silenzio cercato, la segregazione, volontaria). Ora, la punizione, mentre esige un punito, può prescindere dalla colpa, intendo da una colpa autentica. Scrivere per me è valso a cercare quella colpa.

Talune ipotesi furono: la malattia, la guarigione (intesa come diserzione); il vivere, tout court; lo scrivere stesso, con l'arroganza che comporta di dire io e inventarsi in una comunità di quiete omologazioni Ecc.

[**lacerto 21**, segni del nastro adesivo sui margini superiore e inferiore]

Che cosa leggo

Tutto, fino a ieri. Magari sfogliando, antologizzando di corsa e con la mente e con gli occhi. Quasi sempre per pura gola, senza assaporare, senza digerire. Altre volte (Beckett, Walser, Nabokov, Dinesen, Borges, e, fra gli

Appendice

italiani, Calvino, Citati, Manganelli, Ripellino, Landolfi, Bertolucci, altri che non nomino...), misurandomi con l'autore, dichiarandogli guerra e pace ad ogni pagina.

Da domani smetto, però. Quanto tempo mi resta per rileggere Cervantes e Stevenson e Cecov? Quanto per riascoltare K. 304 e il Concert for Cotie e Qu'il était triste cet anglaise? Per ripetere sulla scacchiera la Steiniz-Bardeleben del 17 agosto 1896? Forse converrebbe a tutti fare stop per dieci anni, non scrivere più, non rompersi le gambe dietro le irraggiungibili staffette del domani, e ripassarsi in una vecchia poltrona i vecchi libri dalle legature dorate...

[**lacerto 22b**, riscrittura del **22a**, segni del nastro adesivo sui margini superiore e inferiore]

Fino all'altrieri leggevo tutto, balzando da un ramo all'altro come un Tarzan culturale. Ho collezionato libri e personaggi come fossero amanti (non so chi ha detto che una biblioteca è un harem. La lettura m'è servita da surrogato prezioso, è stato un modo di rubare la vita altrui, di usurparne le passioni. Leggevo con gli occhi rossi, misurandomi con l'autore ad ogni pagina, dichiarandogli guerra e pace ad ogni pagina. Da qualche tempo in qua sfoglio solo di corsa, antologizzo con gli occhi, per pura gola, senza assaporare, senza ingerire. Vorrei prima di morire poter rileggere cinque o sei libri che so, ma temo di non potere.

Amo, per istinto di sopravvivenza, i libri dove si respira una certa aria di felicità (Boccaccio, Walden, Giraudoux, Boiardo, Poliziano, Eckermann, Hudson, Cecov, della Steppa, Thoreau

[**lacerto 23**, segno del nastro adesivo sul margine superiore]

Una biblioteca è un harem, ha detto qualcuno. Soprattutto, aggiungo, quando l'età non ne consente altri. Certo, la lettura consente di annettersi personaggi a migliaia come se fossero amanti, di usurpare le loro passioni, dilatanti a dismisura la propria vita. È il più onesto fra i tanti modi di furto che si conoscono. Ora io come lettore sono un libertino, non ho preferenze. Se proprio dovessi indicare qualche nome, citerei gli autori dove si respira una certa idea di felicità, che so io, il Boccaccio della cornice del Decameron, il Thoreau di Walden, certe pagine di Giraudoux, il sublime Walser. Ma non mi piacciono meno i capziosi: da Nabokov, a Borges, per parlare solo degli odierni

[**lacerto 23v**, appunti mss penna nera]

Guazzabuglio. Un doppio romanzo/Scritto per medicina/con controcanto di diario nevraste[nico]

Giustificazioni: Lettere/Recupero/Indicazioni?

Attesa Spagnoletti

Critica: Pampaloni/B. Squarotti/Giuliani/Siciliano/Cecchi/

Premi/Strega/Campello

[**lacerto 24 e 25**, due frammenti di carta tenuti insieme con nastro adesivo]

Documenti supplementari:

Una poesia scritta a 17 anni sull'impotenza creativa

La fonte ne era un sonetto di Baudelaire che riporto

Una poesia scritta a 30 anni, dove sembra cercare complici più che lettori

Un frammento di poesia scritta a 40 anni, dove tento un autoritratto di maniaco felice

Una bozza di lettera non spedita, un esercizio. Qui ipotizzo il "delitto perfetto" del manoscritto rigorosamente adespoto, che consentirebbe all'autore, se pubblicato, di starsene in un canto a guardare sotto la maschera; se non pubblicato, di continuare a credere in un disguido postale o di un rinvio all'infinito, non inficiato da dinieghi e verdetti di sorta.

Questo il mio modesto mistero, come me lo vado configurando dietro le odierne sollecitazioni; mentre per tanti anni l'ho eluso con le strategie più diverse, ma, fundamentalmente, non pensandoci.

Frammento

... Da allora chiuso nel mio cunicolo, e pieno
d'un minuto rancore, d'un bambino rancore,
come un guardiano di faro infedele

Appendice

vivo in attesa di un naufragio, m'affeziono
ai minimi relitti che la tempesta mi porge,
dirigo sugli scogli ogni barca che mi cerca,
rido da solo strofinandomi le mani...
1960

Lettera non spedita
Benché a Milano nessuno legga...
Stendhal-De l'amour, pref. del 1843²

Egregio editore, chi Le scrive ha molti anni, vive in provincia, dorme male, ha composto queste pagine or è gran tempo, ma per dispetto o indifferenza le ha lasciate in fondo a una cassa profonda. Anche perché gliene dispiacevano le mollicce violenze, l'oltranzismo lirico, l'intonazione unta e sazia, l'invincibile esitazione a dannarsi. Oggi, essendo sempre più bisognoso di gratifiche e giustificazioni che lo aiutino a prender sonno, amerebbe (blandamente) esser letto. Poiché teme tuttavia nel caso più fausto di esser sottratto di colpo ai piaceri di tipo vizioso che ha finora intrattenuto col suo manoscritto, ha creduto bene di non firmarlo se non con due iniziali probabilmente inventate. Abbandonandolo poi, come in una bottiglia, alle onde delle poste d'Italia e dei corridoi editoriali. Guardandosi però dal rivelarvi le coordinate utili a ritrovarlo. Non vuole quindi né s'aspetta risposta, non dà recapito, spedisce da una città non sua. Non cerca, lo giura, un insolito benché non inedito marchingegno per incuriosire la controparte. Vuol solo sbarazzarsi di un feto superfluo, esponendolo su una soglia o ruota d'ospizio, ma conservandosi un margine d'illusione, una sinecura per essere soddisfatto di sé. È chiaro, difatti, che questo libro non potrete mai restituirglielo, né fargli sapere se l'avete respinto, né potrete mai impedirgli di presumere che domani o fra un secolo lo pubblicherete. Abbastanza contento di questa immortalità dei poveri, vi ringrazia e vi saluta

D.B.

[**lacerto 26**, segni del nastro adesivo sui margini superiore e inferiore]

Questa lettera che candidamente esibisco non [l'ho] naturalmente spedita. Potrebbe servire, se ne valesse la pena, a un analista più bravo di me e meno interessante, per ricavarne i dati di quella rara patologia del non pubblicare o del pubblicare sotto maschera, di cui io, e on me altri assai più titolati, sono affetti sin dalla nascita e sulle cui cause sommerse assai m'arrovello. Un tale documento denuncia comunque ai miei occhi una certa mente perversa, un ingegno triste, insomma uno strazio sposato a una frode. Che è poi la formula più elementare

[**lacerto 27**, segno del nastro adesivo sul margine superiore]

La società letteraria

[ms penna nera] Sciascia 9

[dt] Che può dirne chi l'ha sempre guardata da una finestra lontana e ne ha solo confusamente annusato le omertà, malizie, comicità, guerre di bambini, esecuzioni alla nuca? Posso appena avanzare qualche sospetto contraddittorio: 1) che non esista per niente, e che il volapük dei salotti, dei premi, delle terze pagine nasconda non so che conversazione da "cantatrici calve", o qualcosa come duello di eroi omerici per il possesso di un cadavere 2) che sia, viceversa, sterminata e interminabilmente proliferante, vicina a coincidere con la nostra stessa civiltà civile e politica e a duplicarne i peggiori meccanismi di potere, fatuità e cinismo. Certo a volte si ha l'impressione che un invisibile Manuale Cencelli spartisca anche qui lauree e silenzi. Più ancora spaventa l'alluvione di titoli nuovi ogni mattina nelle vetrine (e io non mi perdono di contribuirvi col mio rigagnolo), e il rinnovarsi vertiginoso delle mode indotte, e la proletarizzazione, talvolta petulante, dell'intelligenza... Segni tutti di una finta salute, di una pletora che odora di cenere e di morte vicina.

Appendice I B

[Articolo pubblicato in «Ricerche Storiche: rivista di storia della Resistenza reggiana», n° 76, aprile 1995, pp. 119-125].

Un siciliano a Reggio (1944-1945)

*In bicicletta correvo a morire,
urlante e puerile cherubino,
con le mani spellate e piene d'odio.
A una svolta m'apparve la città:
ardeva piano, sembrava dipinta.
Entrandoci mi colse, e non lo scordo,
il tanfo selvatico e basso
della sua cieca bocca disselciata,
del buio suo pube d'uccisa.*

La città di cui parlavo in questa mia remota poesia era Reggio Emilia, l'anno era il '44, il bombardamento era quello che distrusse le Reggiane. E il protagonista dell'aneddoto ero io, poco più che ventenne, sbandato soldatino venuto dal Sud che, per sfuggire agli editti delle autorità militari fasciste, s'era nascosto nelle campagne di Scandiano. Avevo persone care a Reggio e dunque, cessato l'allarme, ero corso in bicicletta in città con l'ansia di trovarle vive.

E vive le trovai, mentre morta m'apparve la città, assassinata da quelle folgori celesti in un odore d'esplosivo e di morte.

A Reggio ero arrivato dal Veneto dove m'aveva sorpreso l'armistizio. Catturato dai tedeschi e avviato ai campi di concentramento d'oltralpe, in un momento di sorveglianza allentata ero riuscito a fuggire e per qualche mese ero vissuto nei dintorni di Sacile, ospite d'una famiglia di contadini. Quindi, dietro l'invito di amici conterranei che a Reggio vivevano, ero finito in Emilia, avventurosamente sfuggendo ai controlli, viaggiando di notte, un po' in treno, un po' a piedi. Era il Natale del '43 e lo trascorsi in un sentimento di angoscia estrema, mitigato dall'invincibile gaiezza del sangue giovane, credulo di ogni speranza. In effetti poco c'era da sperare. Nessuna notizia dei miei, giù a Comiso, dopo lo sbarco degli alleati in Sicilia, renitente alle ordinanze della Repubblica di Salò ed esposto, quindi, a quotidiani pericoli di cattura e fucilazione; senza soldi, senza altri vestiti che primaverili, rimediati alla bell'e meglio e incapaci di proteggermi dai rigori della stagione... Un soccorso provvidenziale mi venne dall'allora provveditore agli studi di Reggio, Casaccio, che, nato a Comiso anche lui, conosceva mio padre e, sebbene fascista, mi consentì di assumere una supplenza presso le scuole medie di Scandiano e di insegnare da clandestino in una sezione raccogliatrice, dove erano confluiti i figlioli degli sfollati reggiani. Una carità rischiosa, la sua, che tuttavia gli valse, dopo la Liberazione, per la testimonianza mia e di altri, un verdetto benevolo nel processo cui fu sottoposto, al pari di altri gerarchi repubblicani.

Così trascorse il '44. Annus terribilis, veramente. E qui i ricordi si affollano, come i fotogrammi d'una sequenza di larve. Non tutti sono ricordi neri. V'è la memoria riconoscente dell'ospitalità della famiglia Franzoni, a San Ruffino; la memoria delle amicizie contratte contanti, a partire da Landò Orlich, un fine intellettuale che m'iniziò ai bei misteri del Jazz di New Orleans, a Giovanna Poli, che mi fece leggere Moby Dick e tanto mi fu vicina, quando per una grave malattia polmonare fui ricoverato nell'ospedale di Scandiano. Ma di questo dirò avanti. Per ora mi preme rievocare l'aria del tempo, il colore livido della paura, l'ansia del domani, il raccapriccio per i morti che insanguinavano le strade. Più volte ebbi a temere per la mia vita: una sera, in trattoria una pattuglia della Guardia Nazionale Repubblicana mi sorprese, naturalmente senza documenti, e mi portò via. Buon per me che il comandante, siciliano, fece scattare la molla d'una complice consanguineità e mi mandò libero. Un'altra sera m'accadde di vivere un'ora terribile, in un miscuglio di tragedia e farsa, che sembra inventato. Stavo nella fattoria Franzoni, su a San Ruffino, quando attraverso i vetri mi parve di vedere nel poco lume di luna brillare un elmetto. Mi sporsi, erano i tedeschi, non meno di dieci e avevano circondato la casa.

Appendice

Da poco era successa l'efferata uccisione, fra le fiamme, dei proprietari d'un alberghetto al ponte della Bettola, rei di aver protetto un attentato dei partigiani (ed era perita, con la famiglia, una ragazza che conoscevo). C'era dunque da temere un bis, eravamo in due gli irregolari dentro casa, io e Federico Franzoni. Cercammo, col vecchio padre di lui, scampo attraverso una stalla che dava sui campi.

Appena aperta la porta un bagliore c'investì. Tre soldati custodivano il varco e ci avevano sparato addosso. Ci palpammo, eravamo non so come illesi, rientrammo di corsa col batticuore dei disperati. Aspettammo in silenzio, le donne piangevano. Si udivano fuori raffiche di mitra, ordini secchi in lingua nemica. Passarono dieci interminabili minuti, poi venti, poi trenta. Nessuno bussava, dalla finestra si scorgeva la pattuglia muoversi cautamente nell'ombra. Infine, misteriosamente, tutto cessò. I tedeschi si allontanarono; la notte, come li aveva partoriti, li ringoiò. Noi restammo in piedi a vegliare, incapaci di capire il senso di quella salvezza miracolosa. L'indomani si seppe che la nostra casa era stata scelta dal comando tedesco per una esercitazione notturna antipartigiana, i colpi che ci avevano tirato addosso erano a salve, tutto era avvenuto come in una pantomima teatrale, che solo noi avevamo scambiato per realtà. Vero è che soltanto l'ottusa fedeltà prussiana all'ordine ricevuto ci aveva risparmiato. Noi eravamo serviti da comparse ignare senza che nessuno di loro si fosse chiesto se in quella casa da esercitazione ci fosse putacaso un covo autentico di fuorilegge.

E poi, e poi... quella volta che, tornando in bicicletta da Pratissolo, dove la famiglia Corradi nascondeva un amico, mi trovai a sbucare sulla strada maestra, mentre un intero reggimento d'artiglieria tedesca era in transito e mi fermai a vederli sfilare, tremando, con la speranza che a nessuno venisse in mente di controllare se possedevo l'autorizzazione occorrente per muoversi in bicicletta, senza la quale la sanzione più mite era d'essere deportati in Germania... quella volta che assistetti al passaggio davanti casa d'una miseranda teoria di famiglie contadine, che calavano giù da Castelnuovo Monti, cacciandosi avanti le bestie, come nelle migrazioni dei film western cari alla mia adolescenza, e avevano tutti il viso segnato dall'umiliazione, dalla pena infinita di chi subisce un infame sopruso. Il vecchio patriarca Franzoni era accanto a me, con in mano un secchio colmo di latte. Non dimentico il suo gesto di collera inerme, di sdegno represso: scagliò il secchio con tutto il latte nell'erba e cominciò silenziosamente a piangere...

Vi furono giorni meno infelici: quando in una libreria, forse da Prandi, conobbi fuggevolmente Silvio d'Arzo, di cui avevo letto il primo libro, edito da Vallecchi: All'insegna del buon corsiero; quando a Dinazzano fui ospite di tre amabili sorelle amanti della musica, che si chiamavano Prati; quando vedevo, passando davanti a una villa fra Scandiano e San Ruffino, nel prato interno passeggiare vestita di bianco una fanciulla assai bella, di cui seppi il nome per caso: si chiamava Fausta Cagliari, né ebbi mai modo di rivolgerle la parola. Dopo cinquant'anni, da recente, avendo letto un mio libro e avendo identificato in me lo sconosciuto forestiero di allora, m'ha scritto memore di quel tempo e di quella villa, dove non va più, ormai nonna felice e nostalgica... Così corse il '44. Io vivacchiavo alla meglio. A scuola fra i ragazzetti di terza media a cui insegnavo uno spiccava, di nome Alberto Manfredi. È l'eccellente pittore di oggi, di cui mi onoro di essere divenuto amico, dopo tanti anni. Davo anche ripetizioni private, che mi procurava quella mia amica professoressa, Giovanna Poli. Fra gli altri un sedicenne, certo Lasagni, che s'era lasciato tentare dalle sirene della Repubblica Sociale e guardava con sospetto alla mia condizione di latitante. Temetti a torto che potesse denunziarmi, ma non lo fece. Un giorno sparì, seppi ch'era andato con le Brigate Nere. Fu catturato, giustiziato e fu forse un eccesso: era un ragazzo, la sua infatuazione (salvo che a mia insaputa non si fosse macchiato di qualche crimine) non meritava una sanzione tanto feroce. Certo erano tempi senza cuore, si rispondeva colpo su colpo, com'è nella logica delle guerre civili. Un amico e conterraneo, Carabillò, che agiva in pianura da borghese contro gli occupanti, fu scoperto, torturato, fucilato, lasciato cadavere in una piazza di Reggio, nella neve, per tre giorni, a mo' di esempio dissuasivo e tremendo.

Io conducevo un'esistenza strana, tappato in casa, uscendone solo per recarmi lungo un sentiero di neve alla vicina scoletta o per visitare fuggevolmente gli amici che m'ero fatto nelle loro villette. Nomi affiorano alla mente: Enrica Corradi, la famiglia Zuccoli, Giovanna Olmi, la pittrice Tamburini, un giovinetto assai colto che mi si affezionò e mi si accompagnava spesso, Giorgio Prodi, divenuto più tardi oncologo e scrittore di fama, con cui ho ripreso nel dopoguerra un affettuoso contatto, troncato dalla sua morte precoce. Fratello, dell'omonimo Prodi economista e politico, che devo aver conosciuto infante in quel tempo, fra un bombardamento e l'altro, nella loro casa di sfollati.

Appendice

Passavano i mesi, frattanto. Si ascoltava la sera, di nascosto, Radio Londra nella speranza che gli alleati riuscissero a varcare la Linea Gotica che ci divideva da loro. Ma intanto era sopraggiunto a frenarli l'inverno, una cappa di gelo calò sulla terra e copri erbe e mine. Io avevo poco di che coprirmi. Un giorno mi colse la febbre. La diagnosi fu spaventevole: ero malato di petto, l'apice del polmone destro era invaso. Il ricovero fu inevitabile. Era il novembre del '44. Entrai nell'ospedale di Scandiano e vi rimasi fino alla Liberazione e oltre, finché fu possibile il trasferimento in Sicilia. Durante gli otto o nove mesi di degenza, come da un osservatorio privilegiato, ebbi modo di assistere all'ultima fase della guerra, col suo corredo di ferocie, eroismi, tradimenti, solidarietà. Della mia vita di malato mi resta innanzi tutto la gratitudine per le cure assidue, professionali a cui fui sottoposto. Un nome solo per tutti: quello del Dott. Giberti, che so ancora vivacemente attivo a dispetto degli anni. Morto è invece, mi dicono, e da tempo, il professore Biancheri, primario, uomo di notevole spessore culturale e umano, il quale, pur non avendomi direttamente in cura, amava fermarsi ogni giorno al mio capezzale a parlare di letteratura, d'arte, di musica. Da lui ebbi il permesso di usufruire d'una sua vasta biblioteca, che per timore dei bombardamenti egli aveva trasferito negli scantinati dell'edificio, sotto la protezione presunta della grande croce sul tetto che avrebbe dovuto dissuadere le squadriglie dei bombardamenti alleati. In queste cantine, di cui avevo ottenuto la chiave, io m'avventuravo ogni giorno, quando la febbre mi concedeva una remissione, e vagabondavo fra altissime pile di libri, che giungevano fin quasi al soffitto, facendomi strada nei brevi corridoi come entro le viscere d'una colossale città di carta, una Babele degna di Borges. Qui scoprii Proust in lingua originale, e Mann, Lawrence, perfino in riproduzione i codici di Leonardo da Vinci.

Fuori imperversava la tempesta. Per qualche settimana venne a nascondersi fra noi, finto malato, Renzo Bonazzi, futuro sindaco della città. Con lui altri in provvisorio ricovero. Ma giungevano anche i feriti, i moribondi e portavano fra le mura asettiche del nosocomio il sudore, le lacrime, il sangue d'una realtà che tragicamente ci assediava e bussava alla porta. Un episodio, fra tanti, m'è rimasto negli occhi: d'un caporale tedesco, mortalmente ferito al petto in un agguato di partigiani, che venne trasportato nella mia stanza, non essendovi posti liberi in corsia. Sopravvisse tutta la notte e io lo vegliai, incapace di addormentarmi per via del rugginoso rantolo che gli usciva dalla gola e sembrava la musica funebre di un'impresa senza gloria e senza speranza. Una poesia scrissi più tardi per lui, per questo soldato ignoto, "Requiem per il nemico ignoto" (in L'amaro miele), dove mescolavo sensi di accusa e di perdono, vedendo in lui lo strumento ignaro di una cieca volontà di male che gli aveva messo in mano le armi e gli aveva imposto di uccidere.

M'avvenne, molti anni dopo, in un convegno sulla narrativa siciliana che si tenne a Francoforte, e al quale partecipai in compagnia di Sciascia, di leggere questa poesia a un'assise di professori tedeschi, suscitando in loro il disagio d'essere in qualche modo gli eredi e i complici involontari d'una gesta d'invasione e di strage. Ma già volgevano tempi migliori. Venne aprile, fra le stecche delle persiane vidi i primi carri armati alleati procedere fra le acclamazioni d'una gente che era stanca di veder morire e morire. Vennero a trovarmi, fra gioiosi clamori, i miei amici ch'erano stati sui monti e portavano al collo grandi fazzoletti rossi, indossavano fantasiose divise militari, imbracciavano armi troppo pesanti per le loro stazze macilente e fameliche. La guerra era finita e me ne resi conto veramente quando una sera udii salire dalla strada al mio letto di pena uno scalpiccio e chiacchiericcio di coppie giovani che andavano a un ballo e origliai più tardi il passo d'un viandante solitario che fischiettava per conciliarsi gli spiriti della notte. Era un dolcissimo motivo, mai udito prima.

Tempo dopo lo avrei ritrovato in un disco e ne avrei imparato il titolo, si chiamava *Begin' the beguin*.

Di lì a qualche mese, come ho detto, ripresi la via per il Sud, mi recai a Palermo, in un sanatorio della Conca d'Oro. Qui vissi altri giorni dolorosi fino alla impreveduta guarigione. Di tutto ciò parlo nel mio primo romanzo, Diceria dell'untore, dove non mancano echi della mia precedente esperienza reggiana.

Un'esperienza che mi segnò profondamente, nel fisico e nel morale. Appresi nel giro di due anni innanzi tutto l'esistenza della morte (i ventenni, si sa, alla morte non credono, si considerano immortali); appresi l'insensatezza delle guerre, il valore della solidarietà umana al di là delle barriere di lingua e di costume; appresi certi sentimenti estremi, che mai avrei pensato dovessero essermi familiari: la fame, la paura. Appresi infine l'invidia. L'invidia per i sani, i padroni insolenti e lieti del loro corpo, coloro che potevano usarlo liberamente per amore per combattere, per resistere, per partecipare ciascuno a suo modo alla rivolta contro l'occupazione

Appendice

straniera. Di questo sentimento dissi in una poesia che mi piace riportare qui in fondo, anche per ricongiungermi circolarmente alla poesia dell'inizio:

*Agli amici in armi.
Amici sui monti, vi ricordate di me?
Voi chiusi in giubbe vermiglie, barbute
e circondati come gli eroi dei libri,
con un moschetto, una donna, un odio nel cuore per vivere;
io magro Cristo ragazzo, in un pigiama prestato,
a guardare la neve dalla mia tana inerme,
a nutrire la febbre fedele, a nutrire la morte
che prospera come un insetto nelle pieghe del materasso,
io staffetta tradita, ostaggio segnato e dannato...
Amici sui monti, vi ricordate di me?*

Appendice II A

Comiso FB, MGB, XI (3)

Lettera verosimilmente indirizzata a Elvira Sellerio datata «dicembre 1980», si compone di due cc. dtt solo sul r con poche correzioni a penna nera, perlopiù si tratta della segnalazione di spazi mancanti e qualche errore di battitura

Gentile signora,

Le chiedo consiglio oggi su un vecchio progetto, lasciato a mezzo quando m'è parso di soverchiare le mie energie e richiedere il concorso di una vera e propria équipe di lettori giovani e voraci. È un progetto che non può riguardare, per la sua mole, la vostra casa; ma che potrebbe esser utilmente proposto a un grosso editore metropolitano. Dico questo perché, mentre io non ho in nessun caso voglia (né forse, né tempo) di compiere l'opera (di cui esiste infatti 1/5 o 1/6 del materiale previsto), mi piacerebbe assai, da lettore, di vederla realizzata e disponibile in uno scaffale. Di che si tratta? Di un voluminosissimo dizionario di citazioni, alla Bouvard e Pécuchet, diverso però dai tanti che sono stati compilati finora e che si riducono perlopiù a serbatoi neutrali di aforismi da cioccolatini Perugina. Quello che dico io, dovrebbe essere composto, come nei giochi di meccano, coi pezzi sfusi della memoria letteraria; dovrebbe, cioè, essere come uno spicilegio di pagliuzze d'oro, dovunque e comunque reperite, comprese a pieno titolo le opere dei poeti. Sì da formare un concilio di voci concordi o discordi, che si diano la replica (anche se spesso come avviene nella conversazione comune, non sempre un interlocutore sembra aver badato troppo alle parole del precedente). Si curerebbe molto la successione degli interventi, favorendo addirittura, quando ne venga un gradevole choc, agli accostamenti più empì, senza evitare la frivolezza o lo scandalo: "Che fai tu, luna, nel ciel..." accanto a Blue moon. Oppure, per fare altri esempi:

GIGLIO: Nobile e puro un gran giglio muore in un vaso... COPPEE

Il giglio è un fiore assolutamente cretino RENARD

In altri casi giocherebbe l'associazione di testi che si rispondono di proposito e che piace ritrovare accanto:

IO: L'io è sempre odioso PASCAL - Pensieri, 455

L'io è odioso, dice Pascal; frase da giansenista invidioso e feroce... BARBEY D'AUREVILLY -Portraits politiques et littéraires

La cosa più senile che sia stata mai pensata sugli uomini si trova nella famosa proposizione: "L'io è sempre odioso"... NIETZSCHE - Il viandante e la sua ombra

Appendice

L'io è odioso, dite voi. Non il mio. L'avrei amato in un altro; dovrò fare il difficile solo perché si tratta del mio? Su quale "io" peggiore non avrei potuto cadere! GIDE-Diario

DIO: La creazione non sarebbe una caduta di Dio? BAUDELAIRE-Il mio cuore a nudo

La creazione non rappresenta una caduta di Dio: noi siamo solo uno dei suoi malumori, una giornata storta... KAFKA- (Max Brod dixit)

VITA: Sotto specie di verità, non di metafora, noi siamo dei pezzi di gioco, e il cielo è un giocatore. Giochiamo una partita sulla scacchiera della vita, e ad uno ad uno ce ne torniamo nella cassetta del Nulla. OMAR KHAYYAM-Le Rubaiyat, 126

Ma anche il giocatore è prigioniero / (Omar afferma) di un'altra scacchiera/di nere notti e bianche giornate ecc. BORGES.

Un cosiffatto criterio se si compisse uno spoglio accurato della letteratura universale, le sorprese non mancherebbero. E comunque se ne genererebbe un mosaico innumerevole, con vertiginosi vis-à-vis e battibecchi unisoni fra le voci più lontane per tempo e spazio.

Certo ci vorrebbe un'organizzazione: una diecina di ragazzi capaci con la matita in mano e gli occhi svelti. Quello che ho fatto io (a parte Le mando taluna voce, a mo' d'esempio, e con l'avvertenza che comprende repertori quasi casuali, legati a letture non sistematiche, e quindi per necessità lacunosi) è, ripeto, appena un abbozzo (un 200-250 pagine). Ora, venendo al dunque, crede che l'idea sia valida? I lettori potenziali sarebbero a mio giudizio i pigri, gli snobs che cercano la battuta da esibire in salotto, ma soprattutto i vecchi lettori troppo stanchi per rileggere e contenti di ritrovare la summa delle loro ebbrezze lontane, coi pugni sulle tempie. In Italia, per quel che so, non esiste nulla di simile. Esiste un Libro dei Mille Savi di Hoepli, di tanti anni fa, sapienziale e noioso. C'è (Feltrinelli) un dizionario di citazioni che ha qualche pregio ma appare piuttosto farraginoso e differisce in tutti i casi da quello che io ho in mente. In Francia ho notizia di un'opera forse pregevole ma limitata agli autori francesi (accludo un vecchio trafiletto in merito; l'opera, tuttavia, non la conosco direttamente).

In conclusione, sfogli con comodissimo il materiale che Le invio e mi consigli il da farsi. In ogni caso la diecina di registri manoscritti che ho accumulato mi stanno bene così, per mia lettura privata.

Non si affretti a rispondermi e si abbia tante cordialità.

Comiso, dicembre 1980.

Appendice II B

Comiso FB, MGB, XI (3)

Due cc. dss. copie di bifoli (margine sx strappato) ottenute con carta carbone, correzioni mss a penna rossa. La prima parte è coperta da una striscia di carta applicata con nastro adesivo ma sotto si legge

L'ARCA DI NOÈ/ ~~Giustificazione~~ ^{Reddo Rationem}

[Testo sotto al lacerto]

Quali libri Robinson salverà sulla spiaggia, la prossima volta? O piuttosto, poiché i suoi bagagli saranno presumibilmente tascabili, quale unico libro?

Sussurriamocelo all'orecchio: non sarà la Bibbia o il Corano; non il Capitale spiegato al popolo; nemmeno – benché servirebbe assai – il Manuale del perfetto marinaio oublié dans une île...Bensi la più fresca stampa di un dizionario di citazioni, L'intelligenza in trentaduesimo, L'uovo di Gutierrez, Il Larousse supremo, o come diavolo si chiamerà.

Che se poi, in cambio del naufragio di un solo, avessimo ragione di temere il Gran Diluvio per tutti – e i presagi non mancano – ebbene, l'inevitabile Noè che si prenderà briga di disporre le provviste,

Appendice

[Il testo soprascritto sul lacerto applicato con il nastro adesivo è identico a quello sottostante a eccezione di una variante sostanziale: al posto di «Larousse supremo» Bufalino scrive «L'Arbasino supremo»]

a cos'altro se non ad un simile vademecum e scatola nera sentirà il bisogno di affidarsi, quando voglia contrabbandare, al di là dei crosci e delle definitive collere della poststoria, una spiegazione e un cimelio di quel che l'uomo ha saputo confusamente essere nei secoli?

Un digest è un'amputazione devastante, lo dicono tutti, ma non si vorrà negare a una cotale sineddoche – la particola in rappresentazione e sostituzione del tutto – un suo peculiare e variamente nobile potere d'allusione e illusione, se la troviamo a supporto così del sacramento eucaristico come della medicina omeopatica. Senza scordarci di quell'uso antico di chiudere accanto al defunto, quale viatico funerario, ma anche quali affettuosi riassunti di vita, granelli di frumento e pettini d'osso e collane.

Ora noi non pretendiamo, con una semplice crestomazia, di emulare costoro, né quel recente governatore di non so quali Arizone o Nevade, che, non è gran tempo, le gazzette riferivano occupato a murare in fondo a una catacomba, per futura memoria, un minimo concentrato e spicilegio di umani segni destinato ai sopravvissuti della prossima apocalissi. A parte tutto ci ostiniamo a credere, non fosse che per scaramanzia, che gli anni della fenice siano lontani, fantasia di romanzi; vogliamo proprio credere che, ragione finalmente aiutando, il promesso diluvio finisca come dire, in un bicchier d'acqua. E tuttavia, ad ogni buon conto, non è il caso di cominciare a costruirselo il Libro per eccellenza, che si possa portare nascosto sotto la giacca? E che intanto ci aiuti a salvarci da quell'altro meno metaforico diluvio che sulla nostra testa dagli scaffali minacciano i milioni di tondi e intonsi volumi, incumbenti niagare davanti alla cui infruibile ricchezza ormai non rimane che il rimorso o la nausea: Ahimè, per leggere l'indispensabile, e cioè tutto, non basta più rinunciare a vivere, né basterebbe l'immortalità. Troppi sono i dorsi e i frontespizi rumorosi e i profumi di carta che si levano inutilmente a tentare da vetrine e lungosenna il nostro povero vizio impunito; troppo straripano di primizie proibite i cataloghi degli editori, domestici cafarnai dove ogni giorno un morto scaccia l'altro, come in una punizione di simoniaci, lasciandone dal terreno affiorare soltanto un paio di stringanti piote!

Compassionevole carriera veramente (un donnaiuolo a voyeur, come accade) questa che conduce il bibliomane, con un panino frettoloso in una mano, e un tagliacarte nell'altra, a spiluzzicare qua e là i suoi tre quattro tomi quotidiani, senza mai l'agio di poterne gloriosamente possedere uno intero!

E qui soccorre l'ipotesi del libro che si diceva, che contenga tutti gli altri: in fulminea epitome, certosinesco centone, inventario di incipit e desinit memorabili, panopticon e bric-à-brac e scrapbook e miniera di motti, lampi, aforismi, versi d'oro, idées reçues, greguerias, agudezas, disparates, fusées, foglietti della Sibilla, mots-sésame; incollaggio di schegge innumerevoli sottratte a remote Postumie e Partenoni; mirabolante summa offerta alla fretta e alla fantasia di ciascuno, in cambio del desueto, orami impossibile, forse empio, sposalizio con la polvere del passato.

[c. 2r] Di un libro siffatto, operazione di macelleria, delittuosa finché si vuole, ma necessaria, viene qui di seguito tentato un primo imperfettissimo abbozzo: scelti taluni temi-guida, fra i più futili e solenni della condizione umana, si vuole avviare su essi una specie di tavola non precisamente rotonda, che sia insieme assemblea studentesca, concilio spiritico e togato convegno accademico, dove lacrime rerum e vituperi e preghiere, sillabe eterne ed effimeri calembours, si rincorrono attraverso i secoli e col loro febbrile tam tam intellettuale e fantastico raggiungano infine, e sveglino, le nostre orecchie di scettici e indaffaratissimi eredi.

È un libro diverso da ogni altro, per quel che ne sappiamo. Inconfrontabile coi mille neutrali repertori, che attraversano una catena di interminabili plagi si rubano a vicenda il solito antico peculio di massime sapienziali e asettiche facezie. Parecchie delle quali, d'altronde, non avendo nessuna prevenzione contro il kitsch, non abbiamo esitato ad accogliere noi stessi, benché solo come tessere marginali, e concedendo insieme, accanto al magro canone dei savi tradizionali, liberissimo accesso ai moralisti “neri” e ai loro veleni, nonché alle voci più eccentriche, da Nostradamo a Bixio-Cherubini, purché sapessero inquietare, divertire, commuovere, illuminare; o comunque servissero, in sede di montaggio, all'interno delle singole schede, a rendere più ricco il concerto di voci, e più documentario di quel confuso e dissonante mostro che sono la vita e la storia. Che n'è venuto fuori? Un coacervo, che manda, com'era da aspettarsi, qualche odore di frigida morgue, ma che tuttavia ci pare non eluda il suo compito d'essere insieme libro da capezzale e da viaggio: abbastanza intelligente perché se lo contendano Karl Kraus e la sua domestica, e in tram, di sopra la spalla di Monsieur Teste, compitando le sillabe, golosamente lo occhieggino, finalmente felici, Bouvard e Pecuchét.

Appendice

[In calce alla carta appunti mss penna rossa]

prefazione – Arca di Noè

Conclusione: Mangiato per i sette ottavi dai topi, il manoscritto fu ritrovato accanto alla salma del compilatore. L'ottavo superstite, eccolo qua.

[c.1v, ms al centro a penna rossa]

Specimen // Silenzio / Fiumi / Ultime parole / Solitudine/ Sogno; Eternità / Infinito // Fiori / Fiumi

[Sotto]

Larghissimo spazio ai poeti / Cercare le botte e risposte / Voci non strettamente morali - come Fiumi, Stagioni / Ultime parole / Giudizi - lampo /

Appendice II C

Comiso FB, MGB, XI (3)

Carta ms penna nera, il testo è in parte cassato con un frego rosso; manoscritto a penna nera sul margine sx superiore e sottolineato: Il citatore

Citazioni apocrifiche

La durata media della vita ^{umana} s'allunga. Prosit. Ma ^{vertiginosamente} più s'allunga la lista delle conoscenze (libris, [?], ^{pitture,} musiche, ^{visi,} paesi lontani) di cui vorremmo stipare la microscopica valigia ch'è la nostra esistenza, e a cui, per difetto di tempo, dovremmo rinunciare per sempre. Dico a caso: Apollonio Di Tiana, quella cassiera del Mosca Bar. Moriremo per forza troppo presto, temo, stringendo due pugni pieni di mosche. Né le cose dovrebbero andar meglio in futuro. Fra centomila anni, poniamo, l'uomo a furia di vitamine e trapianti, pervenga a toccare l'età [immobile] dei patriarchi, si troverà di fronte a uno scibile tanto cresciuto da non potersene occupare se non in omeopatiche dosi. Un rigo per ~~Napoleone~~ ^{Hitler}, uno di più se si vuol fare posto ai mille e mille colleghi di quelli che avrà frattanto partorito la storia. Poiché una cosa è sicura: fra centomila anni agli studenti di liceo saranno ancora [annoverate?] le vicende del mondo in un corso di tre volumi, di cui ciascuno comprenderà non tre secoli come oggi avviene, bensì trecento, uno per pagina, insomma.../ Se così è erede saggio chi sin d'ora pensasse ai Libri dei Libri, quello che [salverà?] dei grandi che tali ci paiono non più di un detto memorabile, un pensiero minimo o l'avvio di una musica, un verso memorabile, una interiezione preziosa. / Il Citatore, ecco il libro che m'accingo scriverò, dove m'accingo a raccogliere il fiore delle mie letture di mezzo secolo, un libro solo al posto di milioni che nei tre millenni scorsi hanno visto la luce; uno solo, il primo d'una biblioteca assoluta per i lettori del 101.000 dopo la nascita di Nostro Signore.

[Verso]: Questo Thesaurus o Arca di Noè o il Perfetto Arbasino o come diavolo l'intitolerò, sarà con tutte le cautele del caso sepolto a futura memoria, con ogni più vasta sembianza di questo nostro vivere duemillesco, in un bunker sull'Himalaya. Sperando ch'esso o essa, resistano alle meteore del cielo e agli [?] dell'uomo.

Che ci metterò? Ho qui davanti a me in copiose cartelle gli estratti. Piluccando, vediamo

[al centro] Il Citatore // Lo trovo al bar ogni giorno alle 9, che scioglie con un cucchiaino una zolletta nella tazzina. Calvo, spiritato negli occhi... [corrispondente all'incipit del racconto *L'ingegnere di Babele*]

[sotto Bufalino tira una linea e scrive, con lo stesso inchiostro nero] Ma la parte più ghiotta è di citazioni... stavo per dire apocrife, ma a voi lo posso dire, sono citazioni veraci. Di opere perdute, però, o che mi furono scritte se non nell'insonnia o nel sogno. Di cui ho avuto certezza da un medico amico, in una seduta di tavolino. Seppure non mi siano fiorite sotto la penna per il principio di vasi comunicanti. Messo in sintonia con taluno cessato spirito defunto, dal suo pieno al mio vuoto per tramite che so io s'è generato un travaso di cui ecco un prezioso specimine, per trastullo dei giovinetti studiosi:

Preferendo al caffè ecc. / P Rossi (p 28) / La chanson de Roland Barthes (p 42) / Fiat Lux 48/ Venerdì 56 / (Borgese e Hart 64 / Fruttero e Lucentini) [tira una linea e incolonna nella pagina a fianco] Brancati 79 / Stalin 86/ Giona 91/ Tiffany 97/ p. 105/ Laplace 112/ Hawthorne 12

Appendice

[Confronto delle citazioni con GZ L]

Rossi Pellegrino c. 28; Barthes c. 42; Fiat Lux c. 48; Venerdì c. 56; Borgese; Hart c. 64; Fruttero e Lucentini [assenti]; Brancati c. 8; Stalin c. 86; Giona c. 91; Tiffany c. 97; c. 105: Baudelaire, Bibbia, Corbière, Eliot, Renoir, Spengler; Laplace c. 112; Hawthorne c.120.

Appendice II D

collocazione Comiso FB, MGB XVI (1) Progetti editoriali

[c. 1.5r ndc, foglio di computisteria ms a penna blu con aggiunte a penna rossa]

Idee editoriali:

Collana "I tesoretto" 1) La pinacoteca ideale (antologia riproduzioni con analisi di grandi autori)

La discoteca ideale (idem. Analisi dischi e musiche es. D'annunzio per Scriabin - Scarlatti ecc)

La biblioteca ideale (D'A[nnunzio] parla di Nietzsche, Mann di Goethe ecc...)

Discolibri: Dischi con annesse pagine da essi ispirate (Proust e Franck, Huxley (P. contro P.) - Mann - Tolstoy - Kreutzer ecc.) Forster Beethoven [ms penna nera]

Il viaggio in Italia: Guida sulla scorta di pagine celebri (Montaigne. Rilke. (Diario fiorentino). Zangwill (Fantasie italiane) Proust (Venezia). Rabelais (Lettera da Roma). Richter (Titano). Dumas. Dickens-ecc.

Il Jazz. Antologia ideale e analisi dei pezzi

Scacchi. Storia e antologia

Bridge. " "

Storia del teatro. Opere - riassunti - Analisi - Autori Attori

Storia del cinema. Opere - riassunti - Analisi - Autori Attori

Musica leggera: Storia della canzone -Testi delle canzoni - Duelli annessi

Le grandi orme della storia/I grandi processi/

Collana di diari intimi/ Amiel Montherlant. Green. Gide. Kierkegaard. ecc.

Traduzione dei Goncourt

L'illustrazione del libro (Antologia, da Dorè a Chagall)

Albums fotografici dei contemporanei italiani (Itinerari, giornate)

Epistolari contemporanei

Repertorio di Memoranda

Collana - Gli scartafacci (salon des refusés) dei contemporanei.

Il romanzo giallo (Storia, riassunti opere, autori) (Enciclopedia)

La fantascienza (Storia, riassunti opere, autori)

Pantheon degli attori.

Il libro del naufrago (Allusione al gioco dell'isola)

Antologia, letteratura infantile

Appendice III A

Carteggio Bufalino-Venturoli

Fiesole FPC, AV, regesto (provvisorio)¹ delle lettere inviate da Bufalino a Venturoli

Le datazioni vengono riprodotte così come sono state apposte dal mittente sulle lettere in modo da rendere maggiormente riconoscibili gli esemplari non ancora catalogati. Per questioni di uniformità lo stesso criterio di trascrizione varrà anche per le lettere scritte da Venturoli.

ID Anno Consistenza Luogo e data di produzione Contenuto

1. 1979, 1 c. ms r/v penna nera, Comiso, 25-03-79, sulle sue opere inedite, sulla letteratura e la scrittura
2. 1979, 4 cc. A4 dt solo r inchiostro nero con firma ms penna nera Filigrana Extra Strong, Comiso, 20 maggio 1979, «Note di lavoro» di DU e GZ, lettera di accompagnamento stesure DU e GZ
3. 1979, 2 c. A4 dtt r/v nastro nero, Comiso, 26 settembre 1979, due PS mss penna nera sul *Guazzabuglio*
4. 1979, 1 c. dt r/v, 29 settembre 1979, Parere di Bufalino sul Fiore buio
5. 1979, 1 c. A4 dt nastro blu con firma ms inchiostro rosso, dicembre 1979, sull'elaborazione del *Dizionario dei personaggi di romanzo* e la traduzione di Giraudoux
6. 1979, 1 c. ms r/v penna nera, 4 dicembre '79, sul progetto di *Museo del personaggio* «riepilogo fulmineo della storia del romanzo degli ultimi secoli e, in seno ad essa, il rinvenimento di anagrafi e tipologie»
7. 1980, 1 c. ms r/v, Comiso, 20 maggio 1980, intestazione «Centro di cultura Ippari», parere di Bufalino sul *Fiore Buio*
8. 1980, 1 c dt r/v; Comiso, 16 novembre '80, intestazione «Centro di cultura Ippari», «Ti scrivo [...] Per continuare, e sia pure a intervalli lunghissimi quali ci concede la malizia del tempo, non un colloquio, (ci vorrebbe troppa giovinezza), ma uno scambio di cenni, di segnali d'intesa»
9. 1981, 1c. ms r/v inchiostro nero carta intestata «Centro di cultura Ippari», Comiso, 20-02-'81, possibile incontro a Modica, da confermare
10. 1981, 1 c. dt r/v penna nera, Comiso, 3 maggio '81, sul manoscritto di DU
11. 1981, 1 c. ms r/v inchiostro nero, Comiso, 05 giugno '81, intestazione margine sx: «Gesualdo Bufalino, via arch. Mancini, 26 tel 965096, 97013 Comiso RG», sul testo *Giona* scritto da Venturoli
12. 1981, bigliettino ms penna nera, Comiso, 25-05-81, sull'avvenuta tumulazione di Biagio Bufalino
13. 1981?, 1 c. ms r/v penna nera con intestazione margine sx, sulla candidatura di Bufalino sia allo Strega che al Campiello nonché la composizione di *Museo d'ombre*
14. 1981, 1 c. ms r/v penna nera, Comiso, 21 giugno 1981, sulla preparazione di *Museo d'ombre* e sull'uscita della traduzione di Toulet
15. 1981 1 c. ms r/v a penna blu con intestazione margine sx, Comiso, 8 luglio '81, sulla pubblicazione di *Museo d'ombre* in abbinamento alla *Diceria*. Partecipazione al Campiello
16. 1981, 1 c. dt solo r inchiostro blu, Comiso, 9 agosto, la lettera è spillata insieme a quella scritta da Venturoli «Sulla possibilità di un incontro a Roma. PS: Ti segnalo sul "Giornale nuovo" di oggi un trafiletto dell'ironista Torque-Neada a lode di certi miei versi pubblicati sulla Nuova Rivista Europea (ultimo numero) a cura di Marabini. La cosa m'incoraggia nel progetto, quando che sia, di pubblicarli»
17. 1981, 1 c. ms r/v, Comiso, 11-9-81, ringraziamenti per congratulazioni vittoria al Campiello e sul loro recente incontro a Roma
18. 1981, 1 c. ms r/v penna nera, Comiso, 14- IX- 81, clamore in seguito alla vittoria del Campiello
19. 1981, 1 c. ms r/v carta intestata margine sx, timbro Roma 30-11-81, bollo postale di Comiso del 24-11-81, sulla loro amicizia Precedente
20. 1982? 1 c. ms r/v con intestazione margine sx; su alcuni refusi trovati da B. nelle bozze del Filo iridato (Edizioni L'Astrogallo, Ancona, 1982) (c'è un elenco di refusi in allegato alla lettera, 1 c. ms penna nera r/v). Sulla dedica di Inganni a Bufalino
21. 1982, 1 c. ms r/v penna nera intestazione margine sx, Comiso, 16-1-'82, sulla preparazione di *Museo d'ombre*, il *Dizionario dei Personaggi*, *Fleurs du mal*, e «la raccolta di vecchie (vecchissime) poesie»

¹ Il regesto si intende provvisorio perché, come abbiamo già detto, l'archivio Venturoli al momento delle nostre ricerche era in fase di riordino, inventariazione e catalogazione. Si offre pertanto una descrizione delle lettere emerse dai sondaggi svolti in archivio (aggiornati al mese di dicembre 2016).

Appendice

22. 1982, Partecipazione nozze dt con un appunto ms a penna blu non di mano di Bufalino (Gesualdo Bufalino e Giovanna Leggio partecipano il loro matrimonio 15 dicembre 1982)
23. 1982, 1c. ms *r/v* penna blu; intestazione marg. sx, 5-4-'82, lavoro bozze *Amaro miele*, auguri
24. 1982, 1c. ms penna nera *r/v*; intestazione marg sx, Comiso, 17-4-82, sulla destinazione editoriale delle poesie di Venturoli: «Per ora un abbraccio frettoloso (come sempre, ormai: sono troppo assediato, troppo stanco. Scrivere lettere è quasi una tortura, dopo una giornata di lavoro)»
25. 1982, 1 c. ms *r/v* penna nera; intestazione margine sx, 8 giugno '82, sulla lettura di alcune bozze di poesie di Venturoli e l'eventuale recensione di Bufalino
26. 1982, 1 c. ms *r/v* con intestazione margine sx, 1982, timbro postale del 28-06-82, sull'uscita di *Amaro miele*; «Io peraltro, da un mese o due, non dico scrivere ma non voglio nemmeno leggere, tanta è la nausea da carta stampata»
27. 1983, 1 c.ms a penna nera solo *r*, 10-02-1983, sul litigio avvenuto fra Venturoli e Tranchino
28. 1983, 1 c. ms *r/v* carta intestata margine sx, 24-02-1983, sul litigio avvenuto fra M. Venturoli e Tranchino
29. 1983, 1 c. ms solo *r* a penna nera, intestazione margine sx, ringraziamenti di Bufalino per il testo con dedica ricevuto in dono da Venturoli: «Vi saranno orecchie sensibili ad ascoltarla nel nostro tumultuoso baraccone critico?»
30. 1983, 1c. ms a penna nera solo *r* Comiso, 9-5-'83, Ostia, ringraziamenti per l'apprezzamento di V. ai versi di B.
31. 1984, 1c. ms *r/v* con intestazione margine sx, 9 nov. '84, «Il mio romanzo esce fra poche settimane e si trascinerà dietro numerosi e faticosi adempimenti. [...] Per Sellerio, in occasione del 100 numero della "Memoria", sto preparando un'antologia di aforismi e pensieri vari sulla memoria, che dovrebbe uscire fra un paio di mesi»
32. 1984, 1 c. ms *r/v*; senza datazione ma B. dice di essere appena rientrato da Pescara; «Di me, come vedo, conosci le mie ultime tristezze. [...] Fra pochi giorni partirò per un posto di mare qui vicino, per cercare di finire un mio romanzo (previsto per l'85)»
33. 1985, 1 c. ms solo *r* a penna nera, Comiso, 20-01-85, busta da lettera con timbro del 19/01/85, probabile incontro a Roma dove Bufalino si recherà in occasione del Premio Pirandello
34. 1985, 1 c. ms *r/v* senza datazione, timbro postale sulla busta del 28-1-85, «perché in mezzo a tanti guai domestici, insidiato io stesso da mali fisici minori, assediato da impegni e scadenze, vado sempre più somigliando a questo mio ultimo protagonista, quanto meno nella nausea della scrittura, se non della letteratura tout court»
35. 1985, 1c. dt *r/v* penna nera Comiso, 5-4-1985, sui racconti di V.; Ps di B.: «1) famiglia sempre ferita, con madre e moglie in grave disagio di salute; 2) opere in cantiere: una raccolta di elzeviri, un'altra di racconti; 3) Probabile partecipazione allo Strega 4) Molta stanchezza, molta malinconia, e, insieme, molti gesti agitati per simulare la vita e ingannare la morte»
36. 1985, 1c. ms a penna nera solo *r*, carta intestata margine sx, luglio, 85, un consiglio di B a V sul «premio ragusano gestito da Occhipinti» di cui egli dice «in materia di premi (come avrai visto anche dall'esito dello Strega recente) sono così sprovveduto da non poter suggerire niente a chicchessia».
37. 1985, Lettera 1 c. ms *r/v* penna nera, 20-08-'85, risposta alla richiesta di V. per la scrittura di una introduzione delle sue opere. Impegni di Bufalino e lavori in cantiere: correzione bozze *Cere Perse*, una raccolta di elzeviri, «e sto scrivendo a tutta forza racconti per una raccolta che uscirà da Bompiani ai primi mesi dell'anno»
38. 1986, 1 c. ms penna rossa *r/v* con intestazione margine superiore, Comiso, 6-4-86, sfiducia nel mondo letterario; tentazione di abbandonare la scena letteraria «Non è detto che i disguidi riguardino solo le ferrovie, anche la malasorte può deragliare»
39. 1986?, cartolina postale raffigurante *Le dindon* André Masson, ms penna, «Vada per l'87. È un buon augurio di arrivederci! Avrai i racconti a marzo e un abbraccio subito. Dino»
40. 1988, 1c. ms *r/v* penna nera, 22 luglio '88; sulla morte della mamma di V.
41. 1988?, bigliettino ms penna nera carta intestata, senza datazione, «Caro Marcello, ti sono grato della solita affettuosa solidarietà e ti auguro ogni bene. Gesualdo»
42. 1988, cartolina postale ms penna blu, «Nel ricordo di un'antica cena e con la contentezza di saperti attivo e vitale affettuosamente da Chiaramonte Dino»; la data è ricavabile dall'augurio in chiusa: «ti auguro un bel 1989»
43. 1990, 1c. ms solo sul *r* penna nera, 10-11-90, sulla società letteraria, «governata dal Pettegolezzo», su *Calende greche*
44. 1990, biglietto ms penna nera, intestazione marg. inf., la data è ricavabile dal timbro di Comiso 31-12-90 e Roma 8-1-91, «Un abbraccio e un saluto fraterno Dino»
45. 1991, 1 c, ms *r/v* penna blu, intestazione marg. sx; consigli a V. relativi al suo disagio nei confronti della civiltà letteraria, della difficoltà nel trovare un editore. La datazione si ricava dal timbro postale di Comiso 8/4/91 e di Roma 10/4/91

Appendice

46. 1991, 1 c. ms *r/v* penna nera, 16 aprile '91, sulle «possibilità editoriali» del nuovo libro di V., «Quanto a possibilità editoriali, sebbene tu per tua nobile discrezione non ne faccia cenno, devo dirti che coi Sellerio sono in rapporti di gelo totale, per averne subito torti e inadempienze varie. [...] Con Bompiani, se non hai spedito nulla, prova. Io dirò volentieri una parola, anche se in tre occasioni precedenti la mia raccomandazione è valsa solo ad accelerare di poche settimane la pratica del rifiuto».
47. 1991, 1 c. ms *r/v* penna nera, intestazione marg. sx, 1-7-'91 Saluti
48. 1992, Cartolina postale affrancata con timbro postale del 3-1-92 raffigurante l'opera *Palude* di Francesco Lojacono, «En attendant Saffo, un affettuoso ricordo Dino Bufalino»
49. 1992, 1 c. ms solo sul *r* a penna nera con intestazione margine superiore, Comiso, 8-1-92, ringraziamenti per gli apprezzamenti sul *Guerrin Meschino*
50. 1992, 1c. ms *r/v* penna nera, intestazione marg. laterale sx, 8 maggio '92, «Né con ciò voglio fare il verso al libro dell'Ecclesiaste, solo rendermi lucido conto che scrivo solo per giocattolo e medicina; e che non saranno certo le escrezioni di due citrulli a guastarmi il divertimento o a compromettere il beneficio. // Ma basta di così misere cose. M'importa infinitamente di più il reuma all'omero destro che mi rende stamani difficoltoso lo scrivere». (Lettera inviata a mezzo espresso)
51. 1993, 1c. ms *r/v* penna blu, intestazione marg. sx, Comiso, 1 luglio '93, Venturoli, parere sulla *Giuditta*. «Caro Marcello, complimenti per l'intatto vigore creativo, tanto più invidiabile da uno come me che si sente, per una somma d'anni e d'affanni, al capolinea dell'aridità»
52. 1994, 1 c. dt solo *r* con firma e data mss (fotocopia), 10 aprile 1994
53. 1995?, 1 bigliettino ms Auguri a Venturoli in occasione del suo 81esimo compleanno (desumibile dal fatto che l'autore dichiara di averne 75)
54. 1 biglietto ms solo *r* penna blu, intestazione marg. sup., senza datazione, auguri
55. 1 c. ms *r/v* penna nera, senza datazione, sull'isolamento («apartheid volontaria») volontario di B
56. 1 c. ms *r/v* penna nera, senza datazione, ringraziamenti e consigli per la salute di Venturoli
57. senza datazione, cartoncino ms penna rossa *r/v* intestato marg sx, sull'introduzione di B ai versi di V. «incalzato come sono da mille cose (bozze, fra l'altro: ingrattissima razza)».

Comiso FB, Archivio Epistolare. Corrispondenza Venturoli - Bufalino:

1. 1979, Roma, 24.02.79, segn. 1933. Prima lettera, V. risponde a B. di aver apprezzato il suo saggio introduttivo a Comiso ieri «vastità degli interessi, modernità quasi europea, con risvolti quasi autobiografici»
2. 1979, 2 cc mss solo *r*, Roma, 10-03-79, segn. 1860, V. consiglia a B. di scrivere un libro ambientato a Comiso
3. 1979 ?, Roma, 30 aprile 79, segn. 1932, «Hai i tuoi mitra nel cassetto, spero funzionanti», V. esorta B. a inviargli i suoi scritti inediti
4. 1979, 3 cc mss solo *r*, Ostia, 5 sett. 1979, segn. 1862, primo parere sul *Guazzabuglio*
5. Telegramma
6. 1979, 1 c. dt. solo *r*, Roma, 8 ott. 1979, segn. 1931, sul *Guazzabuglio*
7. 1979, 4 cc. mss solo *r*, Ostia, 26 ott. 1979 segn. 1861, sul *Guazzabuglio*
8. 1979, 3 cc. mss solo *r*, Roma, nov. 1979, segn. 1863, sul *Museo del personaggio*.
9. 1979, 2 cc. mss solo *r*, Ostia, 14-12-79 segn. 1864, sul loro rapporto epistolare
10. 1980, 1 c ms *r/v*, Ostia 4.6.80, segn. 1881, sulla loro amicizia, sulle recensioni di B. a V.
11. 1980, cartolina postale, Ostia 15 nov. 80, segn. 1329
12. 1980, cartolina postale, Ostia 28-11-80, segn. 1438
13. 1980, cartolina postale 29.11.1980 (timbro quasi illeggibile, la data potrebbe essere errata)
14. 1980, cartolina auguri di natale, Roma 18 dicembre 80
15. 1981, cartolina postale, Roma 12-4-81, segn. 1934, congratulazioni
16. 1981, 1 c. ms *r*, Ostia 23 aprile 1981, segn. 1880, sulla stesura (in copia) di *Diceria*
17. 1981, 1 c ms *r*, Ostia 30 maggio 1981, segn. 1612, sulla morte del padre di B.
18. 1981, 2 cc. mss *r/v*, Ostia 11 giugno 1981, segn. 1464, ancora sul lutto di B., sul loro incontro avvenuto a Comiso, sulla loro amicizia
19. 1981, 1 c. ms *r/v*, Ostia 19 giugno 1981, segn. 1631, sulla notizia della candidatura di B. allo Strega con DU e sugli ambienti letterari
20. 1981, 1 c. ms *r/v*, Roma, 3 luglio 81, segn. 1477, V. sta preparando *Il fiore iridato* (metà della stesura), consiglia B. sul titolo *Museo d'ombre*
21. 1981, 1 c. ms *r/v*, Roma, 22 luglio 81 (segn. 1463), V. è stato dimesso dall'ospedale, sta scrivendo nuove poesie e ha inviato uno dei suoi lavori all'amico comune Gioacchino di Stefano
22. 1981, 1 c. ms *r/v*, Ostia, 1 settembre 1981, segn. 1402, la lettera accompagnava la stesura del *Filo iridato* che V. ha consegnato di persona a B. durante il loro incontro a Roma avvenuto in occasione del viaggio di B. da

Appendice

Catania a Venezia per il Premio Campiello, sul *r*: appunti a matita di mano di B. relativi alle correzioni da trasmettere all'amico, richieste dallo stesso V.

23. 1981, Telegramma del 7-9-81, segn. 2155, congratulazioni vittoria Premio Campiello
24. 1981, 1 c. dt *r* con aggiunte e correzioni ms, Ostia, 8 settembre 81, segn. 1465, sulla premiazione di B.
25. 1981, 1 c. dt *r*, Ostia, 17 sett. 81, segn. 1425.
26. 1981, 1 c. ms *r/v*, Ostia, 3 ott. 1981, segn. 1423, V. chiede a B. di inviargli il dt del *Filo iridato*
27. 1981, 1 c. ms *r*, Ostia, ott. 81, segn. 1422, Riconsegna della stesura da B a V.
28. 1981, 1 c. ms *r/v*, Roma, 8 dicembre 81, segn. 1426, Bufalino ha comunicato a V. l'intento di sposare Giovanna Leggio; V. fa riferimento al suo dattiloscritto del *Libro di Giona* che B ha letto
29. 1982, 1 c. ms *r*, Roma, 6.1.82, segn. 1589, parere di B. su Giona, «hai saputo autorevolmente farmi capire perché Giona non va. Forse un giorno potrebbe essere riscritto tutto; ma allora farei un altro romanzo, assai più distaccato [...]»
30. 1982, 1 c. ms *r*, Roma, 1. 2. 82, segn. 1632, sulla pubblicazione del *Museo del personaggio*, notizie in merito al lavoro di V. «io per il momento sto mettendo insieme due volumi di scritti sull'arte, che sono un po' del tipo di quelli già pubblicati da Rizzoli»
31. 1982, 3 cc. mss *r/v*, «In viaggio da Napoli a Roma 15-30 aprile 82», intestazione «Hotel Majestic Napoli», seg. 1517, lettura critica di *Museo d'ombre*
32. 1982, 1 c. ms *r/v*, Ostia, 17 aprile 1982, segn. 1461, «caro, Dino, nella tua lettera del 5 n.s. mi dai bellissime notizie di Einaudi e del saggiautore, prendila pure come vuoi, questa tua condizione di oberato involontario, sei tu che hai fatto e fai cose così belle, che reclamano il loro spazio di partorienza pubblica».
33. 1982, 1 c. ms *r/v*, Roma, 25 aprile 82, segn. 1597, Sul *Filo iridato*
34. 1982, 1 c. ms *r*, Ostia, maggio 82, segn. 1458, invio del saggio di Pampaloni
35. 1982, 1 c. ms *r*, Ostia, 17 maggio 82, segn. 1305, «Caro Dino, sento (e so anche) che stai lavorando a tempo pieno e questo non è certo il momento dei diversivi, anche per gli amici». Sulla presentazione di Pampaloni al *Filo iridato*
36. 1982, 1 c. ms *r*, Ostia, 1 giugno 1982, segn. 1416, V. ringrazia B. per il suo interessamento presso un editore per la pubblicazione dei suoi versi
37. 1982, 1 c. ms *r/v*, Ostia, 21 giugno 82, segn. 1340, probabile pubblicazione del nuovo libro di versi di V.; pubblicazione di *Amaro miele* di B.
38. 1982, cartolina postale, Ostia 7 ott 82, probabile incontro a Caltagirone dove V. si recherà perché invitato a una mostra di ceramiche
39. 1982, Cartolina postale, Siracusa 25 ott. 82, segn. 1436, scritta insieme ai pittori Tranchino e Di Silvestro, congratulazioni a B. per il suo matrimonio imminente
40. 1982, 1 c. ms *r/v*, Ostia, 11.12.82, segn. 1439, ringraziamento per l'invito alle nozze di B.
41. 1982, cartolina postale, Ostia 28.12.82, segn. 1535, auguri per l'anno 1983
42. 1983, 1 c. ms *r*, Roma 14.2.83, segn. 1432, sul litigio con Tranchino
43. 1983, 1 c. ms *r/v*, Roma 1.3.83, segn. 1433, Venturoli pone a confronto i versi di *Amaro miele* e la prosa di *Diceria dell'untore*
44. 1983, Cartolina postale, Roma Pasqua 83, 31 marzo, segn. 1437, ringraziamento per l'invio di *Dicerie coniugali*
45. 1983, 1 c. dt *r/v*, Ostia 1 maggio 1983, segn. 1445, su *Amaro miele*, riferimenti a *Diceria*
46. 1984, 1 c. ms *r/v*, Roma 10 luglio 1984, segn. 1478, sulla pubblicazione imminente di *Racconti in versi* con l'introduzione di Spagnoletti, sugli ultimi due anni di intenso lavoro
47. 1984, 1 c. ms *r/v*, Ostia, 31 ott. 84, segn. 1254, V. parla di altro libro suo libro in cantiere *Ombra e figura*, «So, immagino quanto tu sia nei giorni irti della vita, braccato, e sempre con le ferite aperte, mia nostalgia di altri tempi, che forse non sono mai stati: e più il tuo altro romanzo dove di volta in volta stai stretto o largo etc etc.»; V. chiede a B. se può spedirgli il fascicolo delle sue poesie «perché stavolta dovresti proprio scrivermi le tue quattro paginette d'introduzione, oltre che consigliarmi, come hai sempre fatto e così bene e autorevolmente e da poeta, per i dattiloscritti che ti ho portato o mandato»
48. 1984, 1 c. ms *r/v*, Ostia, 21 nov 84, segn. 1259, sull'imminente uscita di *Argo il cieco* e sui lavori di B. previsti per i prossimi tre mesi. B. ha accettato di curare l'introduzione ai versi di V.
49. 1985, 1 c. dt *r*, Roma, 15-1-85, segn. 1457, invio di una recensione su *Argo il cieco* di V. che sarà pubblicata sulla rivista «Il policordo» di Lecce (editore Capone): «Puoi immaginare quanto mi dispiaccia di non avere altra palestra su cui scrivere di te, ma io non sono un critico letterario, a me chiedono sempre roba d'arte». L'allegato alla lettera è un fascicolo di 11 cc. dt, in fotocopia, con il titolo *Il prodigio di essere vecchio/ovvero/il nuovo romanzo di Bufalino*
50. 1985, cartolina postale, Roma 23 1 85, segn. 1515, saluti
51. 1985, 1 c. ms *r*, Roma 6-2-85; segn. 1485, in merito a una «letterina» scritta da B.
52. 1985, 1 c. ms *r*, Roma 14.4.85, segn. 1584, saluti

Appendice

53. 1985, 1 c. ms *r/v*, Roma 3 luglio 85, segn. 1430, richiesta di un consiglio per la partecipazione al «Premio Ragusa» di V.
54. 1985, cartolina postale, 13 luglio 85; segn. 1486
55. 1985, 1 c. dt *r*, Roma 14 agosto 85, segn. 1627, sull'ambiente letterario, invio di una stesura di poesie di V.
56. 1985, 1 c. ms *r/v*, Roma, 26.08.85, segn. 1384, «Caro Dino, dei tuoi molti splendidi progetti in corso mi rallegro quasi per una specie di identificazione»
57. 1985, 1 c. ms *r*, Roma, Vigilia di Natale 1985, segn. 3497, sono allegate le fotocopie di alcuni appunti mss di V. sul progetto di un nuovo libro
58. 1986, 1 c. dt *r/v*, Roma 12, 1 86, segn. 1268, V. ringrazia B. per le osservazioni e per una recensione che ha scritto alla stesura inviato da V; V. accenna ai suoi romanzi inediti: *Il libro di Giona, Il gioco a perdere, Lo spreca donne*
59. 1986, 1 c. ms *r*, Roma, 14.2.86 [datazione ricavabile dal timbro postale], segn. 1514, sull'*Uomo invasore*
60. 1986, 5 cc. dtt solo *r*, Ostia 3 aprile 86, segn. 3496, recensione di V. all'*Uomo invasore*: «Quanto allo stile questi racconti sono in grandissima parte riscritti, se è poi vero che li hai tolti dal cassetto dove li avresti messi in varie epoche»
61. 1986, Cartolina, 17.5.86 [datazione ricavabile dal timbro postale], segn. 1448, sulla prefazione scritta da B. a l libro *Come dal giorno prima*
62. 1986, cartolina postale, Ostia 4 sett 86, segn. 1663, complimenti a B. per le risposte al *Questionario Proust*
63. 1987, Cartolina postale, Lampedusa 31 luglio 87, segn. 1581, Saluti
64. 1987, Cartolina postale, Roma 31. 12. 87, segn. 1508, Saluti e auguri per l'anno venturo
65. 1988, Telegramma, 8 luglio 1988, congratulazioni per la «sacrosanta vittoria al Premio Strega» di B.
66. 1988, 1 c. ms *r/v*, Roma 18 luglio 88, segn. 1249, saluti, richiesta precisazioni sull'introduzione di B. a *Come dal giorno prima*
67. 1989, Cartolina postale, 11-11-89, segn. 1805
68. 1989, 1c. ms *r*, Roma 28 dic. 1989, segn. 1378, sul suo nuovo romanzo di V. spedito in lettura a Rizzoli *Il segno della madre*,
69. 1990, Cartolina postale, 23-5-90 [datazione ricavabile dal timbro postale], segn. 2177, saluti
70. 1990, 2 cc. dtt *r*, Ostia, 3 novembre 1990, segn. 492, parere di V. sul romanzo *Calende greche* di B. pubblicato in edizione privata
71. 1990, Cartolina, Ostia 30-11-1990, segn. 490, saluti e ringraziamenti
72. 1991, 1 c. ms *r/v*, Roma 3 aprile 1991, segn. 491, invio del libro *Il segno della madre* per avere un parere da B.
73. 1991, 1 c. dt *r/v*, Ostia 11 aprile 91, segn. 493, valore della scrittura e della pubblicazione per B e per se stesso; sul *v* ci sono alcuni appunti ms a penna nera di B per la risposta
74. 1991, 1 c. dt *r*, Ostia 24 giugno 91, segn. 1904, parere su *Qui pro quo* e *Pagine disperse*
75. 1991, 1 c. dt *r*, Ostia 13 Luglio 1991, segn. 711, «L'amicizia che abbiamo fra noi è viva, intelligente, sorretta dalla stima come poche volte avviene, almeno nella misura dei nostri colloqui rari e meno rare lettere. E per noi sulla riva di questa spiaggia ultima è fiducia, dolcezza...»
76. 1992, 4 cc. dtt solo *r*, Roma 1 gennaio 1992, segn. 1404, recensione al *Guerrin Meschino*
77. 1992, 1 c. ms *r/v*, Ostia 30 aprile 1992, segn. 1735, contro le critiche su B. apparse sull'*Espresso*
78. 1994, 1 c. ms *r*, Roma 5-2-94, segn. 1837, la lettera accompagna l'invio di *Giuditta*
79. 1994, 1 c. dt *r/v*, Ostia, 13 aprile 1994, segn. 2067, sulla candidatura di Venturoli allo Strega
80. 1996, Cartolina postale, 30-3-1996, segn. 2097 e lettera acclusa con una graffetta ms *r/v* segn. 2097, parere su *Tommaso e il fotografo cieco*
81. Lettera s.d. con allegati 15 ff dt e ms relativi al litigio con Tranchino, segn. 1262
82. Cartolina s.d segn. 2832, sicuramente è ascrivibile alla fine del 1994 perché V. porge a B. gli auguri per il 1995
83. Lettera s.d., 1 c. ms *r/v*, segn. 1427; probabile riferimento ad Argo?
84. Lettera s.d, segn. 1417
85. [1979?] Lettera s.d., 1 c. ms *r*, parere su *Diceria dell'untore* segn. 1930
86. [1985?] Lettera s.d., 1 c. ms *r*, in riferimento a una recensione di Siciliano e sulla pubblicazione di *Cere perse* segn. 1818
87. Telegramma in merito alla pubblicazione di *Memorie di Saffo* di V. con Newton Compton segn. 3246

Appendice

Trascrizioni

[Lettera dt *r/v* con correzioni mss a penna nera, segn. 1933]

Roma, 24. 2. 79

Gentilissimo Gesualdo Bufalino,

ho letto con vivo interesse il suo saggio introduttivo allo splendido materiale fotografico “Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale” e mi ha molto colpito la vastità degli interessi, storici, di costume, socio-psicologici, letterari, che riflette il suo saggio; e anche, la modernità della concezione, direi quasi europea che dimostra nello scavo e nella “ricostruzione”. Non che ci stia male quel pizzico di pagina “scritta”, di “letteratura”, anzi, è un po’ il sale della sua prosa, non noiosa, non saccente, con risvolti talora di una quasi autobiografia e col sentimento perenne di un amore senza complessi per la sua terra, il passato di lei, lei e oggi, e, forse, domani.

Mentre leggevo e poi sfogliavo le impressionanti fotografie (non scattate certamente da un Michetti, col gusto di un naturalismo tutto d’arte, ma reperti di una situazione e documentazione come in uno spaccato verticale del vivere bene della estrema provincia: la quale, del resto, come m’insegna, era allora e un po’ anche oggi, nazionale) mi veniva un’idea un po’ curiosa, ma, se attuata, assai stimolante, d’invitare a Comiso il pittore di tutte le infanzie e di tutti i passati remoti dell’800 che risponde al nome di Antonio Saliola via Garofalo 6, Bologna, C. P. 40124, il quale potrebbe rifondere anche in temi di passaggio o comunque di presente rivisitato dal passato, molte delle immagini del libro davvero straordinario. Intanto io vorrei che lei vedesse che cosa è capace di dipingere questo splendido artista bolognese di quarant’anni e allo scopo gli mando in copia questa lettera. Intanto mentre lei dovrebbe essere così gentile di inviare a Saliola copia del libro, Saliola le manderà i cataloghi delle sue mostre. Non so che cosa di concreto potrebbe combinare, ma sono convinto che sarebbe un’esperienza bellissima tra costume e avanguardia, tra passato e presente.

Con i più cordiali saluti

Marcello Venturoli

via Dalmazia 31 Roma 00198

gent.mo Prof. Gesualdo Bufalino

Via Arch. Mancini 26, tel. 61374. Comiso (Ragusa)

[Lettera dt solo sul *r*, con firma e indirizzo autografe a penna nera]

Caro Venturoli,

La ringrazio vivamente delle parole gentili e dell’indulgenza con cui ha letto quel mio scritto senza farsene sfuggire il senso di ri-sentimento privato e l’abbastanza allegra noncuranza con cui pagava i rischi della cipria letteraria e delle tentazioni revivaliste. In quanto a quel che mi dice del Saliola, i Suoi lusinghieri giudizi me ne fanno aspettare con impazienza i promessi cataloghi. Io, per mio conto, oggi stesso gli ho spedito all’indirizzo indicato il mio libretto, nell’irragionevole speranza che le poste italiane lo conducano in porto prima dell’estate.

Come che sia, a scambio avvenuto, e fatta reciproca conoscenza, si vedrà se e in quali termini pratici potrà coagularsi quel Suo suggestivo progetto. Io intanto torno a ringraziarLa e Le stringo la mano, insieme ai pittori di qui, Gioacchino Di Stefano e Biagio Brancato, i quali, mio tramite, si ricordano a Lei e cordialmente La salutano

Comiso, 6 marzo 1979

tuo Gesualdo Bufalino

Via Mancini 26

97013 Comiso

(RG)

Appendice

[Lettera di 2 cc. mss sul r a penna blu, segn. 1860]

Roma 10. 3. 79

Caro Bufalino,

ricevo ora la sua lettera e le rispondo, come si diceva una volta, a giro di posta. Come dire ora governo nazionale o elezioni anticipate. Mi pare che nel suo caso la “tentazione” non sia letteraria: penso anche che sia una insradicabile predisposizione che non ha trovato il modo (o il coraggio?) di esprimersi nel dovuto spazio. Non la voglio scaraventare per forza nell’area intuitiva, di una Creazione, ma in quest’area non la vedrei certo come un malcapitato. Io vedo una storia di Comiso per personaggi, un gattopardo nero, fra rocce, carrubi, assassini, chiese, assoluzioni, eterni lutti, amabili farabutti ed altre rime. Io mi... parlerei addosso per un semestre di seguito, dando vita letteraria, narrativa ai fatti che lei conosce. Inizio: “non mi sono mai abituato al destino di chiamarmi Gesualdo. Eppure il nome è bellissimo, viene da Gesù: certo in questa parte della Sicilia tutta sassi e finta pace, dove per risparmiare, anche il più piccolo impiegato del Comune si gioca milioni (non a caso nei circoli di cultura di queste zone troneggiano gli specchi più grandi che siano stati introdotti in ambiente) essere Gesualdo è quasi una aberrazione. Tanto più che ci fu un altro a portare questo nome, con davanti un “Mastro”. Quello era un tragico e inconsapevole positivista, io sono un esistenzialista locale, specie rarissima: periscopico sul passato, cieco per il futuro e miope per il presente, sempre che si sappia dov’è, in Sicilia soprattutto, questo presente... etc etc (io ho scelto il suo “nome” ma credo solo ispirato dalla sua prosa di ri-sentimento. Saliola, al quale mandai copia della lettera che lei ricevette, mi informa telefonicamente che un suo amico di Ragusa, fra l’altro gran giocatore, gli ha fatto a suo tempo pervenire il libro su Comiso, che ha molto apprezzato: in questi ultimi anni Saliola ha tolto dai suoi paesaggi le figure, non è più così alla stessa lunghezza d’onda di quando dipingeva zie, cugine, collegiali, gruppi di famiglia, etc. Spero comunque che a quest’ora il pittore Le abbia già mandato i cataloghi.

La ringrazio dei saluti che mi manda di Di Stefano e Brancato. Se vede Brancato gli dica che avrei piacere di ricevere da lui una documentazione fotografica della sua arte.

Con i più cordiali saluti

suo aff.mo Marcello Venturoli

[Lettera ms r/v a penna nera]

Caro Venturoli,

Lei è veramente (e tautologicamente!) una cara persona. Dal momento che non esita a rubare qualcosa alla propria giornata, che immagino facilmente gremita di impegni, per prolungare un colloquio non obbligatorio con uno sconosciuto di provincia. Io Le sono assai grato di questo; e dell’affettuosa radiografia che mi tenta addosso, in buona misura fedele. Anche se (ma questo Lei non poteva saperlo) la spinta a dar corpo narrativo a quelli la spinta a dar corpo narrativo a quelli, o ad altri più insoliti fantasmi, non è che in me sia stata rattrappita o frenata per difetto di “modo” o “coraggio”. Né ho eluso quella che da molti anni da me stesso ho riconosciuto, a ragione o a torto, come una vocazione. Creda dunque che conservo i miei bravi cadaveri nel cassetto. Solo che – ma a questo punto il discorso rischierebbe di farsi patetico – ogni mio tafferuglio con la pagina scritta (come certi amori che il possesso estingue) è stata a termine e volutamente privato. Sarà stato un precoce contatto col pensiero della morte (in gioventù ho sofferto per due anni di un male, certo di morire); sarà un abito di disincanto acquistato frequentando i cataloghi d’antiquariato librario, veridici camposanti di ambizioni e commozioni sbagliate; sarà l’avarizia un po’ narcisa di conservarmi lettore unico, privilegiato, non contestabile, delle mie cose; oppure, più umilmente, la difficoltà di accesso alle segrete macchine editoriali... certo finora ho cercato meno ascoltatori che complici. Pensi che per quello stesso volumetto che Le ho fatto avere e di cui Sellerio avrebbe voluto attribuirmi la piena paternità d’autore in copertina, ho preteso il contrario, abdicando a pro’ dei due benemeriti e defuntissimi fotografi. Che voglio dire con questo? Che la pubblicazione per il poco che valgono, lascio che nasca dalle occasioni, son troppo vecchio per cercarla impetuosamente.

Appendice

Ma ho parlato sin troppo di me (benché per Sua amichevole provocazione...) e me ne scuso. Ringraziandola dunque per l'umana simpatia che mi dimostra e che rigorosamente ricambio, Le stringo la mano e Le auguro buon lavoro.

Comiso, 25-3-79

Gesualdo Bufalino

Brancato la saluta, La ringrazia, Le invierà, appena pronta, una documentazione fotografica della sua pittura.

[Lettera dt solo sul *r* con data e firma autografe a penna nera, segn. 1932]

Roma 30 Aprile 79

Caro Bufalino, rispondo con immenso ritardo alla tua (meglio il tu, mi pare più serio!) lettera assai umana, dove ho sottolineato, per una traccia alla risposta: "pensiero della morte", "avarizia un po' narcisa", "paternità di autore in copertina" e "vecchio, per cercarla impetuosamente". E davvero, la tua lettera doveva esser segnata tutta: a specchio di una storia psicologica prima che esistenziale, esistenziale prima che sociale, sociale prima che economica, etc. Dunque hai i tuoi mitra nel cassetto, spero funzionanti, hai cioè scritto e non pubblicato.

Sono convinto, (potrei sbagliarmi, ma non credo) che avresti potuto pubblicar quasi tutto, e che non l'hai fatto perché non hai combattuto la tua battaglia di scrittore, non abbastanza. Niente di male: si fa sempre in tempo; e, alla fine, questo è anche il tuo pensiero. Io, se credi, leggerò pian piano, uno alla volta, i tuoi libri inediti e vedrò di che si tratta, come lettore prima di tutto; tu sai che la mia autorità nel campo della letteratura è pressoché nulla, nulla del tutto come critico, un po' meno indecente come narratore e "poeta". Ti ci vorrebbe ben altro amico per combinare qualche cosa. Ma non si sa mai. Quindi mandami il primo dei tuoi lavori che credi più espresso, che puoi pensare mi interessi.

Presto ti manderò "Il fiore buio" il mio ultimo libro di poesia in corso di stampa, materiale freschissimo per i tuoi cataloghi di antiquariato librario.

Con affettuosa stima

Marcello Venturoli

[Lettera dattiloscritta solo sul *r* con firma e postilla manoscritta a penna nera. La lettera accompagna tre «Note di lavoro» di complessive tre carte numerate dall'autore: due riferibili a *Diceria dell'untore* e una al *Guazzabuglio*, la cui trascrizione segue nelle sezioni V e VI dell'Appendice]

Caro Venturoli,

ho esitato a lungo a risponderti combattuto fra il desiderio di dirti subito grazie per la tua liberale partecipazione a un destino straniero e un'ispida, immediata, quasi animalesca, sindrome di difesa. Quella stessa che, a somiglianza di tutti gl'inediti autentici, mi ha portato sinora a seppellire quelli che tu amabilmente chiami mitra, e sono probabilmente pistole giocattolo, in un profondo cassetto. Devo ora cavarveli, è un obbligo verso la tua gentilezza, e lo faccio volentieri, sollevato, anziché scoraggiato, da quel che mi dici sulla tua irrilevante forza d'intervento sul mercato editoriale. Perché questo? Perché io, mentre non ho ancora capito se l'esercizio dello scrivere è per me un contravveleno o un veleno, se cura o aggrava taluna nevrosi che m'insidia, di una cosa sono sicuro, e cioè che esso, come tutte le acrobazie, potrebbe rivelarsi pericoloso il giorno in cui mi lasciassi distrarre a guardare, dall'alto del mio trampolino, il pubblico giù. Insomma, io mi chiedo se non mi convenga meglio obbedire ai calcoli della mia igiene privata, restando a covarmi in eterno la mia opera, per il niente che vale; piuttosto che preoccuparmi di divulgarla (un'operazione di bassa lussuria). E so bene che il silenzio è la più comoda delle condizioni: consentendo, a parte, ogni più piacevole errore di gusto, ogni sfogo, infrazione e caduta; esentando dalle ansie e miserie dell'autore in questua di editori e recensori; autorizzando, infine, ogni più cervelotica presunzione di rivincite postume. Questa è tuttavia non più che la pelle esterna del mio sentimento; e potrebbe rivelarsi, se ci pensassi di più, una maschera involontaria o l'alibi di una viltà. Come che sia, nel gonfio pacchetto che ti spedisco, potrai trovare una risposta tua a questo quiz irrisorio.

Appendice

Contiene due cose, che potrai leggere a larghissime rate. È il meno che possa concederti la mia indiscrezione. Sicché, a risentirci il prossimo inverno. E goditi frattanto le tue vacanze. Per ora un caldo riconoscente saluto
Comiso, 20 maggio 1979

Gesualdo Bufalino

[ms:] che aspetta sul suo davanzale il tuo “Fiore buio”

[Lettera di 3 cc. mss solo sul *r* a penna nera, segn. 1862]

Ostia, 5 sett. 1979

Caro Gesualdo, ho cominciato a leggere “Il guazzabuglio” a Ostia, in un momento, che almeno per quanto concerne la lontananza dalle maggiori tentazioni e provocazioni romane, dovrebbe essere meno [?] dispersivo. Vado avanti lentamente ma con molta ostinazione e alla fine avrai lo specchio delle mie impressioni senza iperboli o edulcorazioni. Per il momento posso dirti con sicurezza che le pagine sono scritte da scrittore e che il tuo male è psicologico: non soltanto questa “malattia” ti nuoce quando hai i libri nel cassetto ma anche quando li scrivi.

Autoironie, precisazioni che diventano prolisse, ammiccamenti quasi ad ogni riga a curiosi angeli custodi, sempre sordi e sempre ostili, autocommiserazione, tendenza frenata al gran gesto, del suicidio dentro il bicchier d’acqua, l’accettazione quasi moralistica dello scandalo, col sospetto che tu faccia sante le persone dalla cintola in su e diaboliche da sotto l’ombelico, etc. etc. tutte cose che sono in grandissima parte del “malato” o del non cresciuto e in piccola parte dello scrittore. Ma questo che ti scrivo è a primo cucchiaino della tua minestra.

La finirò tutta e, credo, prima di questo inverno.

Sia ben chiaro che ti scrivo non perché voglio che tu mi legga IL FIORE BUIO, che può stare sul tuo scaffale almeno per tutto il 1979. Me ne parlerai, con tutto tuo comodo e misura, nella primavera dell’80.

Un affettuoso saluto Marcello Venturoli.

[Lettera dt *r/v* con firma e due post scriptum mss a penna nera]

Caro Marcello,

grazie per il Gesualdo (ma da quando son nato Dino) e grazie per l’attenzione con cui mi leggi, doppiamente meritoria nel caso in oggetto, se è vero che io stesso, ripreso in mano il “Guazzabuglio” dopo un anno e più, ne ho ricavato un senso di mal di lettura, non diverso da quello che vorrei chiamare “mal di rinascite” e sarà magari una sorta di agorafobia, cioè quella nausea leggera, quando una ressa di sconosciuti tura attorno a noi tutti gli spazi. Ora la mia opera, pochissimo o poco che valga, ha certo molto di irritante, ispido e affollato, e tu ne hai colto bene il vizio dei vezzi, della nevrosi esibita, della pletora inutile. Solo che voleva essere questo appunto, un ferro da stiro coi chiodi (Man Ray? Non ricordo), una macchina inutile e fatua; oppure un pastiche tronfio, uno sproloquio comicotragico, come dire, un Beckett corretto da Arbasino... e c’era in me il gusto di scompigliare qualche struttura narrativa, con quella variante del romanzo doppio che anticipava (almeno in questo ero nel giusto, seppure sia giusta una moda...) gli odierni “multipli” di Manganelli o Calvino, di cui non avevo allora notizia. Ma questo conta niente. Per me, come per l’eroe, contava di più denicotinizzare l’angoscia scrivendo. E a questo punto la riuscita creativa diventa abbastanza irrilevante, forse nociva, e comunque su essa fa premio il profitto terapeutico. Che devo dirti? Arrivo a credere che la pubblicazione e l’improbabilissima risonanza turberebbero queste chimiche delicate, sicché non escludo che l’illeggibilità e la faticosa dattilografia e le male fotocopie ecc. non siano involontarie come paiono, ma rappresentino difese inconsce e uscite di sicurezza. Il tema, devo però dirti, m’appassiona, di chi per impedire o esorcizzare qualcosa, scrive o parla, parla... Penso un giorno o l’altro di comporre un atto unico, “L’ostruzione”, con un eroe monologante, un “filibustiere” parlamentare, che vuole impedire, resistendo in tribuna, un editto da cui dipende la sua stessa vita. Del resto non era altro il caso di Sheherazade nelle Mille e una notte. Benché in me Vittima narrante e Carnefice in ascolto siano poi la stessa persona... Non finirei di parlare, come vedi, tanto per essere in regola col programma di or ora, e non voglio stancarti, sebbene conosca ormai la tua generosa

Appendice

pazienza. Quello che ho letto di tuo, e cioè, oltre il vecchio volume con Zangrandi, le cronache d'arte, così umane e piene di una comunione amica che va al di là di ogni acume dell'occhio, con quel piacere degli andirivieni in provincia, a braccetto con gli artisti, da mezzanotte alle due... tutto questo, dico, mi tranquillizza. E aspetto, comunque, di leggere il "Fiore" (ma è già uscito? me l'hai mandato?). Frattanto una forte stretta di mano

Comiso, 26 settembre 1979

tuo Dino Bufalino

P.S: in quest'istante, a busta non ancora sigillata, ecco il tuo libro. Spedito da Ancona il 20, vedo, e quindi, tutto sommato, in ragionevole orario... A lettura compiuta te ne scriverò

P.S.2 - E invece mi correggo, immediatamente. Ho letto, ho riletto. Non era il caso di rimandare ed ecco in bella su un foglio a parte i miei tumultuosi appunti.

[Lettera dt solo sul *r* con data e firma autografe a penna nera, segn. 1931]

Roma 8 ott. 1979

Caro Dino, dopo aver ricevuto la tua splendida lettera (prima e seconda parte, con quello stacco dell'animo, quel gesto, quasi di riaprire il tuo critico sconforto su dite, per ripagarlo con l'entusiasmo per un altro, in una seconda lettera, nella stessa busta) ho sentito il rammarico di non averti ancora letto come volevo e come stavo pian piano facendo. Ti scrissi, diciamo, a prima cucchiata, di quel tal sapore complesso, ma forse era meglio non ti anticipassi niente. Infatti tu hai accolto quanto ti scrissi più affermativamente del necessario, e forse c'è da fare, con opportuni tagli e inserti qualcosa di costruttivo nel tuo "Guazzabuglio". C'è, sì, una cosa che puoi fare benissimo ora e che prima non avresti potuto: essere fuori, scrivendo, da quell'esser dentro fino al collo in tesi stesso. Ma il te stesso cos'è e chi è? È quello per esempio che, con limpidezza e umanità (fino a farmi diventar rosso) dice cose sul mio lavoro e trova un linguaggio preciso e inequivocabile, anche se sempre estroso e pieno di echi, di rimandi, o quello che si auto beffa, drammatizza e le parole, via via nella facondia, gli tolgono autorità, lo squalificano come autentico buffone, come "uomo senza qualità"? Pensa cosa sarebbe stato il tuo personaggio in terza persona con te fuori di lui, sorridente, severo, giusto, a dargli quel che si merita, di affetto vero, di comprensione, per tutte le inadempienze e le inesperienza che sono di quella sua situazione, di quella società, di quel tempo. Tu hai messo nel cassetto e poi mi hai mostrato la preistoria del tuo romanzo: ora è l'età di scriverlo con il tono giusto, dei tuoi anni veri. Ma anche questa considerazione è precipitosa, e superficiale, perché io non ho ancora letto quanto è necessario leggere di te e perdonami questo giudizio aprioristico, che, con la scusa di venirti incontro, di fatto ti respinge come una sentenza passata in giudizio. Non ci metterò molto a leggerti ormai, ho sistemato alcune cose che dovevo finire. E quindi, per questo mio fraterno impegno verso il tuo lavoro, ti dico "a presto".

Le parole che mi dedichi sono talmente belle, che avrei ben preferito averle nella prefazione al posto di quelle, pur autorevoli, di Giudici. Non potresti pubblicarle? Ma anche se ciò non fosse, sarebbe lo stesso: ci sono, e te ne sono profondamente grato. Un abbraccio

Marcello

[Lettera dt solo sul *r*, con firma autografa penna nera]

Caro Marcello, ero già contento – una contentezza di tre minuti – per una recensione sull'ultimo numero di "Panorama". La tua lettera, umana e bella, ha fatto il resto (chissà che la migliore letteratura italiana non sia quella sommersa, il lavoro nero e iceberg sott'acqua degli epistolari segreti!). È stata dunque una buona giornata e la concludo scrivendoti, prima di riconsegnarmi agli antichi diavoli dell'insonnia. Per il tuo giudizio finale su "Guazzabuglio" posso aspettare secoli. Fino a tal punto il mio "sconforto critico" è diventato nicchia comoda e ventre. Nè del resto ritengo ormai indispensabile essere un grande scrittore. Sconsigliabile, piuttosto. Ma riprenderemo il discorso. Per intanto, riguardo al "Fiore", io sarei naturalmente lieto di tramutare, con gli opportuni aggiustamenti, il mio parere in articolo, ma dove pubblicarlo? Io non ho entrate di sorta. Un

Appendice

periodico di qui su cui scrivevo di tanto in tanto è morto di recente, e del resto aveva fioca risonanza. Resterebbe come soluzione unica che provvedessi tu, né sarebbe disdicevole da parte del recensito quando, come nel nostro caso, i riconoscimenti non sono né pattuiti né finti. Comunque pensaci e fammi sapere qualcosa. Io frattanto, per puro spasso, sto lavorando a un'ipotesi di antologia della narrativa degli ultimi secoli, da Don Chisciotte all'Innominabile, intitolabile "Museo del personaggio", che presenterebbe in successive istantanee gli eroi romanzeschi nell'atto in cui entrano in scena. Dovrebbe risulturne una specie di libro-album e insieme di libro-biblioteca, uno di quei libri del naufrago da portare con sé nelle catacombe prossime venture. Ho già scritto l'introduzione e vado scegliendo i brani. Ti farò avere, per un giudizio e un consiglio, il materiale (una quindicina di pagine, e non temere ch'io t'abbia eletto come povero San Sebastiano di tutto quello che faccio!). Questo, tuttavia, un'altra volta. Per ora un abbraccio

Comiso, 12 ottobre 1979

Dino

Di quella recensione di Carluccio e di un'altra di Turrone sul Corriere, per un soprassalto di vanità, ti mando i ritagli.

[Lettera di 3 cc. mss solo sul r a penna nera, segn. 1863]

Roma Nov. 1979

Caro Dino, ho ricevuto il tuo plico e ti ringrazio intanto di avere trasmesso ad Occhipinti il mio libro: come ormai avrai saputo, ho ricevuto dall'amico copia fotostatica della recensione (su "La Sicilia") della cui affettuosa attenzione e sincera stima ho già vivamente ringraziato Occhipinti. Ho ricevuto qualche tempo fa, di lui, "favola di una emarginazione volontaria" che ho letto per un terzo, prendendo appunti: cosa tutt'altro che dilettantesca, in un andante disagio, pensiero che si sviluppa nella favola, meglio dire che riverbera in immagini favolistiche e queste si stampano a specchio di situazioni tragicamente reali. C'è un pizzico di... "Miracolo a Milano" e del Calvino dei primi libri (il "Barone rampante"?) una pantomima sorretta da un continuum quasi vendicativo, tanto è patetico, frustrato, non molla. Dichiarazioni, anche, e documento di una scrittura talvolta "automatica" come nel metodo di Breton. Accidenti, questi siciliani remoti, che amore di Europa! Però caro Dino mi sono fermato, credimi, non ce la faccio più, e con i miei anni sto diventando "stanco paléo (Calossi gorgogliando e s'affondò). In ogni modo, se vedi Occhipinti, digli che il suo libretto marrone dai titoli azzurri è bene in vista, ci arriverò.

Ed ora... a noi. L'idea del Museo del personaggio è ottima, ma la formula secondo me va chiarita. Da una parte c'è il tuo giudizio sui personaggi e il modo conseguente con cui questo giudizio è scritto. Dall'altra una scelta di testi. C'è poi una esigenza un po' a macchia d'olio, di carattere enciclopedico, che potrebbe fare somigliare la tua pubblicazione a quella del dizionario degli autori e dei personaggi, mi pare di Bompiani, libro che ebbe un certo successo per la geografia dei dati citabili. Io vedo un libro un po' più illuministico, dove i giudizi, ritratti, testi, siano molto stringati.

Anche la scelta io la farei essenziale, tenendo conto: della linea di sviluppo della civiltà umana delle eventuali parentele psicologiche

delle priorità del personaggio (per es. Oblomov)

della sua fruizione nel costume (da Pinocchio a Tartufo)

dell'influenza nelle generazioni (Werther)

etc. etc. (queste indicazioni puoi fartele da te, magnificamente)

Ma ciò che conta è la tua voce, di saggista, di sistematore, cauto, azzardato, paradossale, etc.

Mi scrivi nella tua lettera che tu temi di non avere la "autorità" per scrivere in un certo modo. Benissimo: te la prendi. Non si è mai autorevoli a priori, ma in re ipsa.

Vorrai adesso accettare, senza falsi pudori da parte mia e senza [riserve] di ascoltatore da parte tua, questa mia confessione: io sono un lettore pessimo, lacunosissimo: della tua, per me, già straripante bibliografia

Appendice

“fondamentale” ho letto, sì e no, un terzo! Tutto potrei fare, meno che aiutarti facendo leva sulla mia... erudizione.

Un abbraccio

Marcello

[Lettera ms r/v penna nera]

Caro Marcello,

grazie per le indicazioni che affettuosamente mi dai riguardo a quel mio progetto.

Al quale lavoro di tanto in tanto, e solo per lo spasso di costruirmi un libro che mi piacerebbe sfogliare. Poiché forse è vero che si scrivono solo i libri che si vorrebbero leggere. Ora questo, in effetti, dovrebbe istituirsi più o meno come lo vedi tu: con ritratti e testi stringati, ridotti all'osso, ma abbastanza illuminanti da consentire al lettore un riepilogo fulmineo della storia del romanzo negli ultimi secoli, e, in seno ad essa, il rinvenimento di anagrafi e tipologie. Vero è che il volontario ricorso ai soli eroi del romanzo brucia molti spazi di quella storia, ed esclude di necessità molti nomi, da Edipo a Don Giovanni. Ma è anche chiaro che una chiamata alle armi generale che comprendesse cioè anche gli eroi del poema, della favola, e, perché no?, del mito, finirebbe con l'assumere la portata e il rischio di un'alluvione. Ma basta di questo.

Mi spiace piuttosto cogliere fra le righe della tua lettera un fremito di stanchezza, e sia pure per confessarti lettore ormai lento e saltuario (che è poi forse meno un cedimento che un acquisto dell'età matura. Io, per esempio, già amatissimo di cinema, vedo ormai d'ogni film solo la prima mezz'ora. E coi libri... Oh sante arti della figura che consentono all'avarizia dell'occhio il possesso immediato e totale, in un solo secondo!). Insomma “gorgoglia” pure, ma in quanto ad “affondare” non pensarci nemmeno (E il tuo Fiore dimostra che nuoti a meraviglia).

Circa Occhipinti che stimo ma vedo di rado, ti dirò che mi son permesso di spedirgli in fotocopia la parte della tua lettera in cui mi parlavi del suo libro. Sono persuaso che leggerà i tuoi giudizi (ancorché basati su una lettura parziale dell'opera) con interesse e piacere estremo. Ringraziandoti ancora ti invio un abbraccio fraterno e un augurio per l'imminente '80. Tuo Dino

[Lettera di 2 cc. mss solo sul r a penna nera, segn. 1864]

Ostia, 14-12-79

Caro Dino, sono convalescente di... varie malattie e non ho molta forza di concentrazione perciò mi perdonerai se questa lettera non sarà impegnata in quel dialogare con tutto il tempo, che distingue i nostri rapporti epistolari.

Come tu stesso avverti, mentre da una parte il tuo progetto è suggestivo nella misura di un ricco illuminismo, – pensa a questo: «Giacomo Leopardi, persona così priva di esperienza da dover inventare l'interiorità per essere gran maestro di vita in quella fossa» – è rischioso per la quasi inevitabile alluvione. Penso comunque che l'antologia dei testi dovrebbe essere molto stringata.

Sono molto complessato, credimi, come lettore: non per stanchezza, ma per chi ha letto sempre persone e quadri e poco di tutto il resto. Ho molto ascoltato. Sarei stato bravissimo ai tempi della trasmissione orale.

Sono quarant'anni, caro Dino, che vedo, ma veramente sono il meno quantileggiante dei lettori che tu abbia conosciuto. Credo di saper leggere i testi, ma per collaborare o per fantasticarci. Basta così. So che tu mi credi. Sono stato sorpreso dalla tua gentile idea di mandare a Occhipinti quel mio abbozzo di giudizio. Se il tuo pensiero è per lui di vero amico, ma che potrebbe leggere dietro le righe di quelle considerazioni su di lui? che non ho voluto elaborare e portare fino in fondo il mio pensiero, che a un certo punto mi è bastato quello che ho raccolto. E invece sono afflitto – per lui e per tanti altri – di essermi fermato, forse sarà che sto scrivendo con impegno (un po' straziante) “cose mie”!

In ogni modo ti esprimo qui a fine d'anno una soddisfazione, che è schietta e di cui sono un po' orgoglioso: di non provare più quando ti leggo nelle tue lettere quel senso di grandi qualità sparse e sprecate ma della univoca,

Appendice

affettuosa attenzione – cuore e mente – nelle cose che vieni via via scrivendo. Così sono le pagine di un vero libro, non ti pare? E allora un fraterno augurio per il 1980
Marcello

[Lettera dt. nastro blu con firma autografa a penna rossa]

Carissimo Marcello, mi dispiace, veramente mi dispiace, apprendere che sei stato male. Anche se la tua lettera mi ti mostra vivo e attivo (per quelle “cose tue” che stai scrivendo). Comunque mi par di capire che la guarigione è già in atto. E così ti trovi il nuovo anno, sano e forte, te lo auguro di cuore. Per quel mio progetto, intanto, è maturata qualcosa. Sellerio, a cui avevo inviato l’introduzione e uno schema programmatico, l’ha, anche per consiglio di Sciascia, accettato. Lo stesso Sciascia m’ha dato qualche preziosa indicazione e linea di marcia. Sicché sono ora immerso fino ai capelli (che non ho!) nella fatica di sfogliare i testi e redigere cappelli introduttivi ecc. come ben avverti tu stesso, la scelta dovrà essere rigorosa ed essenziale (del resto ho margine sino alle 300 pagine, non più). Ancora, per dirti di me, l’editore m’ha impegnato nella traduzione d’un romanzo di Giraudoux, autore assai stimolante e sottile, da cui m’aspetto piacevolissimi grattacapi. Come vedi mi trovo d’improvviso coi minuti contati e costretto di prepotenza a guarire delle mie dannazioni private. Guarire? Diciamo convalescere. E sempre attraverso la scappatoia di riciclare i miei mali nella Banca svizzera del povero defunto Giraudoux ovvero sul conto dei tanti personaggi che antologizzo. Bene su questo stop. E per passare ad altro, scusami per Occhipinti, forse non dovevo. Ma ho pensato di fargli piacere e, in questi casi, la tentazione è per me irresistibile. D’altra parte, benché stia qui a due passi, lo conosco poco. Mi è simpatico, però (ma, ti confesso, non ho letto il suo libro!). A farla breve spero di non averti invischiato in qualche fastidioso impegno e scusami ancora. Mi piace infine l’autoritrattino che fai di te pocoleggente e arcivedente. Ne ricavo qualche invidia. Ho troppo letto, io, e poco visto, né ormai faccio in tempo a cambiare vizio. Solo che questa simbiosi funziona, mi pare, fra i miei occhiali e i tuoi occhi, e se ne può sperare qualche guadagno, entrambi. Un augurio ancora e un abbraccio
tuo Dino
dicembre '79

[Lettera ms *r/v* a penna nera, segn. 1881]

Ostia 4-6-80

Caro Dino, ti scrivo a letto senza occhiali con uno dei miei periodici attacchi d’asma. Lessi e rilessi la tua recensione, specchio non di un compito intellettuale ma di una amicizia, di una trepida frequentazione, anche se da lontano. E tutto quanto dici sembra addirittura attinto dalla memoria di una seconda lettura, a libro chiuso. Ci sono tutto e mi sento amato, cosa preziosa, cosa per cui ho scritto.

Ti abbraccio

Marcello

P.S. Ma, a parte il sentimento, che è per me, per noi, la cosa essenziale, tu hai scritto cose bellissime, a tutto tondo, hai citato versi strutturali del tuo pensiero e il tuo pensiero specchia i miei versi. Dio mio come sto... morendo! Forse camperò fino a ottant’anni, ma tu mi fai capire leggendomi quanto questo morire sia vivere: vecchia e scontata cosa, ma così persuasiva come la fai, come la facciamo, è nuova

[Cerchiato margine destro superiore:] Col tamburino || Dino || manda la morte || a Marcello || che gli ribatte || vicino

[Lettera ms a solo sul *r* a penna nera senza data ma verosimilmente ascrivibile alla seconda metà del 1979 poiché Venturoli fa riferimento a una prima lettura di *Diceria dell’untore* di cui ricevette la stesura dattiloscritta il 20 maggio dello stesso anno, segn. 1930]

Appendice

Caro Dino, ho messo un occhio dentro il tuo libro, e la vicenda del tuo tbc (una “montagna incantata”) dove si sente gemere: il cupo cupo, sonagliere di cornetti; e un’iride si vede quasi cancellata dalla luce) ci sono delle pagine come il giorno incredibile dello scirocco, il ritorno – momentaneo a casa con quella amara aggressione – sottana in faccia – alla serva, quegli ambienti, dolori, memorie, di ospedale, che fanno uno scrittore. Bisognerà che legga tutto. Che entri nella tua narrazione lirica, barocca, folta, con tutto il mio tempo. ma credo che stavolta ci siamo, avrai successo. Sempre che ci sia un po’ di disponibilità psico culturale socio... recensoria!
Un abbraccio
Marcello

[Lettera dt solo *r* con data e firma autografe a penna rossa]

Caro Marcello,
un caso (com’è naturale in questa felice periferia) m’ha informato del tardivamente del premio che il tuo *Fiore buio* ha vinto. Ma non scrivo per complimentarmene, tu sai già quanto quel libretto m’abbia toccato, e non sarà dunque una sanzione ufficiale a farmelo scoprire. Ti scrivo invece per avere un cenno tuo, sulla salute tua, sulla tua vita. Per continuare, e sia pure a intervalli lunghissimi quali ci concede la malizia del tempo, non un colloquio, (ci vorrebbe più giovinezza), ma uno scambio di cenni, di segnali d’intesa.
Un abbraccio fraterno e un augurio
Dino Bufalino
16 novembre ’80

[Cartolina postale ms penna nera, immagine di Benito Trolese, *Il malcontento*, segn. 1934]

Roma 12-4-81

Carissimo Dino, puoi immaginare la gioia che sto provando al boom del Gesualdo Bufalino! Ripercorrendo le date della nostra amicizia alla luce della sua oscurità! Tenerezza, orgoglio che uno di noi – pur restando quella persona umana di sempre – sia così nazionalmente conosciuto.
Forse ci vedremo presto a Modica e sarà sicuramente un bell’incontro.
Un abbraccio pasquale
Marcello Vent.

[lettera ms penna nera solo *r*, segn. 1880, sul margine superiore sinistro un post scriptum: «ti sto... leggendo. E non riconoscendoti, ti conosco».]

Ostia 23 Aprile 1981

Caro Dino, sono di passaggio a Ostia dove mi trasferirò col Maggio e ritrovo le immagini, anzi le tracce della tua “presenza” compreso copia del dattiloscritto di “Diceria dell’untore” – che ti sarei molto grato volessi lasciarmi, se proprio non ti interessa tanto riaverlo – una delle tue lettere, nella quale ti rallegri per il mio premietto al Fiore buio e per aver notizie mie “per continuare sia pure a intervalli lunghissimi quali ci concede la malizia del tempo”, non un colloquio (ci vorrebbe più giovinezza) ma uno scambio di cenni, di segnali d’intesa. È un motivo bellissimo per una poesia, nella quale vorrei dire non delle tracce che si perdono, segni nella semioscurità, come sarebbe accaduto se gli altri non si fossero così clamorosamente accorti di te, ma tracce che si scoprono, antiche e nuove insieme, fatte della fatica di sempre e dalla luce di questa gloria. Gloria insipida, se vista alla Leopardi, ma filtro di ogni impegno, premio, stimolo, gioia, quando penso al Bufalino ora.
Oh cari segnali d’intesa
che ancora mormorate

Appendice

per me nei clamori...
Un abbraccio
Marcello

[Biglietto ms solo *r* a penna nera, senza data ma ricavabile dal timbro postale di Comiso 25-5-81]

Caro Marcello, a tumultazione avvenuta ti dò notizia della morte di mio padre avvenuta venerdì, 22 maggio. io aspetto ora che si faccia la cicatrice. E intanto ti abbraccio e ti auguro ogni bene
Dino

[Lettera ms solo sul *r* a penna nera, segn. 1612]

Ostia, 30 maggio 1981

Carissimo Dino, benché la notizia non potesse ancora molto tardare, quando ho visto il tuo biglietto nella cassetta m'è parso un sopruso, la morte lì dentro, sì e no ricevo cinque lettere l'anno e tutte di pittori che chiedono qualche cosa. Da te, quando parlavi di tuo padre, (quella cosa alla TV, il latte finalmente accettato la sera e le tante altre implicazioni di lui con te) avevi una voce alta, rapida, il viso accalorato, l'imminenza della fine di quell'uomo ti faceva ancora più vivo. E non è vero che la morte viene prima: viene quando lascia la piaga, il colpo di coltello, che non è mai immaginabile così: e poi lo distinguiamo dai segni sempre più percettibili della cicatrice. Noi possiamo, fin che c'è vita, da una morte all'altra, i nostri cari vecchi si crocifiggono per noi e poi noi restiamo con la nostra morte, quella dell'untore, fratello. La risappiamo: al punto che se tu ti rileggesti – e forse l'avrai anche fatto – ti avrà aiutato quell'altro Dino che scrive e con te piange. Forse tuo padre, come tu mi dicevi, non ha potuto godersi con tutto il tempo e la serenità la gioia del tuo merito da tutti oggi riconosciuto: ma il libro è venuto come un presagio e un aiuto, t'ha abituato a respirare per il futuro lutto la tua, la nostra condizione mortale. Un abbraccio
Marcello

[lettera ms *r/v* a penna nera]

Carissimo Marcello,
che belle parole hai saputo trovare e come te ne sono grato dal fondo del pozzo che abito. Insomma, il cuore che fa le bizze, la solitudine come una pace tangibile e pastosa attorno a me. E ieri ho trovato tra le carte di mio padre una poesiola puerile e straziante dove senza saperlo ripete Petrarca (“Dicemi spesso il mio fidato/spieglio...”). Te ne mando una fotocopia, come il saluto d'un uomo che non hai conosciuto e a cui avresti voluto bene.

Ma devo dirti altro. Ho letto in queste condizioni di spirito e corpo il tuo Libro di Giona. per parlatene come merita, dovrei tornare a rileggerlo in condizioni diverse. So però che da questo tunnel uscirò, se ne uscirò, molto tardi. E allora eccoti, confuse e per quel che valgono, le mie impressioni.

Ci sono dentro tre o quattro romanzi. È una ricchezza ed è un limite. Il folto degli ingorghi psicologici, il gioco degli incastri (lettere, diari, passaggio dall'informale senza punteggiatura al dialogato-mimetico), tutto ciò lascia ammirati ma frastorna un po'.

Piace il titolo, la metafora gionesca (ma il melvilliano Pequod come nome della nave mi pare una forzatura troppo voluta, io la cambierei, rimuginando di ogni emblematismo).

Detto questo resta il tanto di buono e eccellente: la lingua naturale, discorsiva, godibilissima (con certi pezzi di bravura: pag. 40 - 46 il [?] di [?]: delizioso; a pag. 66 la prosopopea sul sesso [?]; a pag 94 - 97 le pagine su Loto d'oro ecc.); il senso di vissuto, di vita registrata al magnetofono, il movimento vibrante e pulsatile della psicologia, la galleria così variata e nuova dei ritratti...

Appendice

Alla fine del libro, tuttavia, l'impressione di un disagio strutturale: come se mancasse un'ultima spruzzata di cemento a saldare il tutto e a farne una macchina rigorosa. Ma, torno a dirti, il mio è un giudizio epidermico e nasce dalla lettura di uno che dorme tre ore la notte. Fanne quindi il minimo conto che devi e abbiti un forte abbraccio

tuo Dino

5 giugno '81

[Lettera di 2 cc. mss r/v a penna nera, segn. 1464]

Ostia, 11 Giugno 1981

Carissimo Dino, di ritorno da Mantova e Modena dove sono stato per lavoro trovo la tua lettera, inconfondibile in tutto: dalla scrittura alla profonda umanità, quella delicatezza dell'animo che è portata da tanti echi e tante azioni. E non me ne meraviglio certo, dopo aver conosciuto "l'untore"; ma così vorrei dire che saresti stato comunque e quelle due persone che ti hanno scritto dopo, credo proprio ti abbiano fatto comprendere questo, la sempiterna nobiltà del tuo cuore. E certo il modo che avresti potuto attuare con me (venuto a Comiso con tante pagine che chiedevano di esser lette) era quello di volermi bene in concreto immediatamente e con l'attenzione che mi onora. Ciò che scrivi di me è forse di più di quanto io mi sia mai potuto aspettare e ogni tua osservazione, così schietta ed esperta, mi sarà utilissima. Ma credimi, della tua lettera mi preoccupa il tuo stato, la tua insonnia, il dolore terribile che hai provato e che egoisticamente spero tu non continui a patire nello stesso modo. Sei il primo figlio di famiglia che piange, mi pare, il vuoto che fanno intorno le tue parole è così preciso, che gli altri, la letteratura, (non dico la gloria) neppure ti sfiorano. Dolce e tragico fratello, ancora più adesso vorrei starti vicino e sentire quella memoria del caro morto che soltanto ti fa vivo.

Tengo nella mia Bibbia quei versi dello specchio che ti ringrazio di avermi mandato e me li rileggo, scoprendo nella loro semplicità e nella loro fatica di dire, il senso della vecchiaia. Sto continuamente pensando a te, a questo incontro fra due che aspettano fuori del sanatorio e contano via via i loro morti. Vorrei tanto che tu riuscissi a non farti travolgere dalla conca letteraria, dalle polemiche, dalle invidie, dalle cattiverie che non potranno non assediarti: il fatto di aver scritto un libro così intenso, alto, inconfondibile è una gioia che non puoi non goderti oggi, anche specchiata negli altri, ma sempre nella misura della tua più alta libertà, del tuo essere e restare figlio che piange. Avere tutto il tempo di morire, per noi (celebri e no) significa avere tutto il tempo di vivere. E chi sa quante cose della tua esistenza con tuo padre saltano fuori adesso, quanti ricordi che sono la nostra sempre più riconoscibile "faccia del morire": cioè di lasciare il mondo quando abbiamo messo insieme da tante opacità e distrazioni ciò che abbiamo ricevuto, quando abbiamo compiuto l'inventario sereni e grati.

Ho in mente qualche cosa che vorrei scrivere, una specie di dialogo tra Ostia e Comiso, ogni tanto mi balena l'idea, poi sparisce o per pudore o perché non me ne sento degno.

Fai conto: una lettera a Bufalino, dove io mi racconti per la prima volta davvero come sono, non più vantandomi, ma essendo finalmente quell'esperto in disgrazie che sono diventato, specie con le donne. Io ho confuso spesso la fantasia con la bugia¹... Ma qui questi fogli diventano già troppo. Un abbraccio Marcello

¹O, se si preferisce, ho detto tante cose veramente accadute con spirito di bugia, le ho portate alla luce senza il dovuto rispetto; mentre l'esperienza dello scrittore è l'umiltà.

[Lettera ms r/v a penna nera datata 21 giugno '81]

Carissimo Marcello,

voglio dirti subito questo: ieri ho passato una giornata felice. Ospite, lontano di qui, in una villa in collina dalle parti di Gela, poi in un posto di mare, con amici. Con cibi schietti, un ballo di due bambine fasciate di seta indiana, colori incredibili di buganvillee, ecc ecc. Rassicurati, dunque. La vita ha di queste mance inattese. E la memoria si difende come può, ingurgitando stimoli nuovi per isolare i tessuti malati, in attesa che si facciano cicatrice. inoltre c'è il lavoro. Sono giù a preparare un libretto (vecchie cose, ritrattino memorabili del mio

Appendice

paese, pubblicati già in un volume miscellaneo). Dovrò pubblicarlo presto per permettere un altr'anno un'operazione di abbinamento con la Diceria in un volume richiesto dal Club degli Editori. Si tratta stavolta di una cassetta minore, ma forse non priva di una esile [?] grafia. Il titolo sarà Museo d'ombre. È uscito intanto Toulet. Ho incaricato l'editore di fartelo avere.

Finalista dello Strega (per il rotto della cuffia), penso oggi come oggi di non venire a Roma per la finale. Se dovessi cambiare idea, te lo farò sapere. A Venezia invece (ai primi di settembre) andrò. E ora dimmi: per due grandi affreschi di chiesa (metri 3.50 x 4) chi potresti suggerire come esecutore? Dovrebbe essere un figurativo ^{abbastanza} prestigioso. La chiesa è qui a Comiso. I soldi (anche parecchi) pare ci siano (un filantropo + un comitato di emigrati in USA ecc). Qui avevano pensato a Saetti. Ma dipinge ancora? Se ti viene qualcuno in mente, sappimelo dire. A me hanno chiesto consiglio degli amici. Grazie infine della bellissima lettera. Alla quale non rispondo a tono, anche perché la terapia che mi serve vuole discorsi facili e liberi.

Un abbraccio

Dino

[Lettera ms r/v a penna nera, segn. 1477]

Roma 3 Luglio 81

Carissimo Dino, rispondo con un certo ritardo alle tue lettere in risposta alle mie, perché Comiso-Ostia è tragitto da pellegrini, il che tutto sommato s'addice a personaggi del nostro tipo. Un bellissimo titolo ho ricavato dalla tua osservazione: "... la vita ha di queste mance inattese". Mi rallegro della tua risposta dopo la diceria, che è assai bello così chiamare, fra noi (e non l'untore, privilegiando la persona). La parola MUSEO, per le OMBRE non mi entusiasma, sia perché sono convinto che non di "museo" si tratti, ma di un modo limpido, quasi cristallino, da bacheca, di conservare certe "ombre", sia perché mi fa venire in mente stampe dell'ottocento e simili. Ma è una impressione.

Circa il pittore che affreschi con impegno una vostra chiesa, non vorrei aprire con te un discorso di cui, tutto sommato, ti deve importare poco: ma, non posso tacere che l'idea di affrescare di una chiesa invitando un illustre pittore parafigurativo è lo specchio, magari involontario, di un prestigio male inteso. Le opere d'arte, anche sacra, dovrebbero essere seguite da artisti di oggi e non ricalcare vecchi moduli strumentali del culto, che piacciono agli ignorantissimi preti locali. Aggiungi che il livello delle arti visuali anche nei laici (eventualmente committenti) in Sicilia e nel ragusano (vedi la prossima Biennale di Modica) è bassissimo e prevenuto. Io avrei da suggerire un magnifico pittore astratto, mistico, al profondo, frate Ugolino da Belluno, che lavora al convento dei Cappuccini a via Veneto (dove è il famoso e orripilante cimitero dei cappuccini) a Roma e che seguo con saggi di impegno da una diecina d'anni. Ma non ho nessuna fiducia che una cosa di questo tipo possa essere accolta e non ti voglio mettere in mezzo.

Io sono tornato a Roma e vi starò Luglio e Agosto. Perché il 13.14.15 vengono Gioacchino e Virginia Di Stefano che saranno da me ospitati. Spero tanto di poter riprendere Il filo iridato che al punto in cui si trova è valido per la metà, integrare le poesie della prima parte e toglierne altre. Ho dei progetti, come sempre, quando finisce il peso dei lavori pratici dell'arte, peso sempre più grosso e insopportabile.

Sono felice di avere trovato un amico, e un amico del tuo livello: del resto la cosa è nata da sé, ricordi quel mio letterone sulla tua introduzione al libro di fotografie?

Un abbraccio

Marcello

P.S. Ho fatto leggere la diceria ai miei amici che ne sono rimasti ammirati: un libro "struggente"; e questi amici si sono affrettati a comprarne copie da regalare agli amici. (Diventerai ricco).

Appendice

[Lettera ms r/v penna blu]

Caro Marcello,

il caro Angelico Gioacchino Di Stefano viene a Roma, e allora penso di affidargli (meglio che non alle mani tremolanti delle Poste Italiane) queste righe di risposta alla tua recente del 3 luglio.

Per il titolo (Museo d'ombre) hai probabilmente ragione, ma pare che editorialmente funzioni: stampino di Sicilia, a metà fra l'elegia e l'ironia. Scritte a suo tempo per un pubblico di 300 lettori locali, oggi, benché ritoccate, può darsi che conservino il vizio d'origine, allora previsto e allegramente accettato, di richiedere cioè una complicità di conoscenze, di gerghi, di tic verbali e gestuali comuni. Le ristampo oggi, non so se te l'ho detto, per un progettato futuro abbinamento con la Diceria.

Veniamo agli affreschi. Dici bene: non me ne importa assolutamente nulla, né vorrei entrarci di mezzo. M'hanno chiesto vagamente consiglio e te n'ho voluto parlare. So comunque che hanno già interpellato Saetti e aspettano di concordare. Ho idea che qualunque soluzione scontenterà, dovendo i nuovi affreschi aggiungersi a quelli preesistenti e intonarvisi.

Sento che passerai l'estate a Roma. Rinunzi dunque a Ostia, al "fiore buio" delle sue ombre? E ti auguro comunque di tessere fino in fondo il tuo filo iridato e di farlo brillare alla luce.

Anch'io starò qui in paese, con mia madre e i miei libri. Mi muoverò solo a settembre (5) per il Campiello, a Venezia, dove ritirerò il premio e assisterò (spettatore-attore) alla fiera televisiva del Supercampiello. Con le scarse probabilità che puoi immaginare, dal momento che (pare) anche la giuria dei lettori... Ma m'importano di più i lettori come i tuoi amici (grazie per la pubblicità!), e m'importa di più la tua amicizia ormai solida e direi antica, fondata su molte comunanze ma soprattutto su un trasporto umano che è fortunatamente fuori dei giochi del potere politico o letterario.

Un abbraccio affettuoso

Dino

8 luglio '81

[Lettera dt solo sul r con datazione e firma autografe a penna nera, segn. 1465]

Ostia 8 Settembre 81

Carissimo Dino, aggiungo queste righe al telegramma che ti ho mandato dalla Sardegna dove ero per un viaggio artistico: la notizia della tua affermazione mi è stata portata a oltre mille metri in un paese di rocce che si chiama Ulàssai vicino a Yersu la patria del Cannonau, quel vino potente. La notizia mi è stata recitata da una mima, architetta, dai grandi capelli ricciuti il viso come quello di Marcel Marceau. Tutta la domenica non avevo potuto leggere nessun giornale, il sabato feci un giro di natura come ai tempi del nurage, insomma il dialogo fu questo:

Tu che sei arrivata or ora, hai saputo chi ha vinto il Campiello?

L'ha vinto Bufalino (Strabuzzamento di occhi, sorriso). Avevi ragione tu, è davvero un bellissimo libro - (La mima appartiene alla cerchia di Maria Lai), che legge talvolta attraverso le mie letture e poi, se le impressioni coincidono, compra diverse copie del libro e lo regala, come ha fatto con la intelligenza di Monte Mario a Roma, assai agguerrita e anticonformista verso il sistema. Abbiamo brindato in tuo onore, carissimo. Mi sembravi un personaggio del Vecchio Testamento, magro e non più tanto affaticato, sereno e fortemente raccomandato da... Dio! Avevo letto in aereo, all'andata, un turpe articolo di presentazione dei cinque del Campiello, scritto da ruffiano imbecille, il quale (come avrai notato fino al divertimento, ma bisogna non perdonarli, perché non sono soltanto cattivi giullari, sono anche, in pectore, assassini) ti escludeva sin da principio, per l'ineluttabile forza del destino delle editrici Lingue Intrecciate e dei Letterati Code fraterne; e poi argomentava che il Campiello, estivo e ameno, non poteva in alcun modo farsela con un severo untore. Di ritorno ho letto l'apertura in terza pagina sul Corriere di inviato in apparenza conviviale Cottolengo ma pilotato (non so se per "auto-coscienza") fino al millimetro, a dire di tutti i grandi già aureolati, l'Eco e l'Enzo, tapini noi di loro Maestà della fatica non dello scrivere ma dell'arrivare; e poi a illustrare De senectude e la noia del leggere cose belle e, sotto sotto, l'immensa delusione che non potesse parlare per esclamativi di scrittori della

Appendice

cinquina che non fossi tu, a suo livello. Basta così, la gioia della tua vittoria non cambia (anzi) con questi divertimenti. Marcello

[Lettera ms r/v penna nera, datata 11-9-81]

Carissimo Marcello,

dovrei vincere un Campiello al mese per meritarmi lettere come la tua, divertenti, arrabbiate, mimetiche... Uno spasso, che mi consola dalle tante gratulazioni artefatte e ripetitive. E qui dovrei ricambiare, facendoti la cronaca pettegola delle mie giornate veneziane. Oppure raccontandoti come avvenne che a Firenze, poche ore dopo l'acquazzone romano, l'amico che mi accolse alla stazione e mi rapì di mano la valigia lasciò cadere inavvertitamente sul marciapiedi il tuo manoscritto. E come fu che, scoperta, ore dopo, con raccapriccio la cosa, si tornò in stazione a cercare, a frugare. Fino a ritrovare miracolosamente (non tanto miracolosamente: chi ruberebbe oggi dei versi?) le carte perdute. Che ora son qui al sicuro e leggerò non so quando (qui tra festeggiamenti, inviti, proposte sono ormai del tutto spossessato di me), ma con l'amore che meritano. Di Venezia, che dirti? Che vi ho trovato amici-tifosi cordialissimi in Arbasino, Vigorelli, Marabini, nello stesso Tonino Guerra, mio rivale in cinquina, ma assai affettuoso con me. Che gli editori m'han fatto un po' la corte, da Mondadori a Longanesi a Bompiani.

Notizia certa, inoltre. Non esce più, per ora, il "museo d'ombre", dovendosi aspettare (regola editoriale) che s'attenui il clamore dell'opera precedente.

Scusa queste righe frettolose. Non posso di più. Un abbraccio tuo

Dino Bufalino

[Lettera ms r/v a penna nera, segn. 1423]

Ostia, 3 ott. 1981

Carissimo Dino, ho ricevuto la tua lettera così attenta e così commovente per me, con la testimonianza di una lettura concreta e senza dubbio utile. Al momento opportuno ne farò tesoro, sempre che non ti venga trovare prima, ché, allora a voce certe cose si ricevono molto meglio. Fra l'altro la numerazione del piccolo dattiloscritto che tu ovviamente hai indicato per le tue impressioni... non corrisponde a quella delle copie in mio possesso, perché all'ultimo momento ho fatto dei tagli, ho tolto e posposto poesie, sicché le righe e i versi da te indicati talvolta restano non agibili. (Mandami il dattiloscritto, adesso non ti serve più. E nel caso lo rivolessi per simmetria con l'Untore – guarda che presunzione, la mia! – te lo rispedirò).

La tua idea di rifiutare tutto per tre mesi davanti allo sconvolgente piacere della gloria, tra percezioni insipide e brucianti frenesie è cosa saggia sulla carta; ma la carta non è carta nemmeno lei, quando la usa uno scrittore. Figuriamoci quando invece della carta, è la vita. In ogni modo, di tutti gli inviti che non rifiuterei, l'hai già capito e forse già sorriderai della mia risposta, è quello del letto. Mi diceva Ugo Betti quand'ero ragazzo e gli portavo le prime poesie (era un uomo bellissimo, assai semplice ed umano) che se mi fosse capitato di "tirarlo fuori", lo facessi con tranquillità, "tanto non casca". Ti riferisco la sentenza, senza entrare nel merito.

C'è poi un aspetto di alta utilità, di rispetto del tuo pubblico, della critica seria, che va tenuto assai presente e che non può isolarti del tutto. Altrimenti potresti passare per ... ingrato o peggio come nume sdegnoso, il che è veramente l'opposto di quel che sei.

Circa la frase infelice che ho usato, perdonami, era una sorta di pudore: non si può essere del tutto disinvolti quando l'amicizia fra noi è tanto giovane.

Ti scrissi che lasciavi a Pampaloni "Il filo iridato" e forse mi farà una presentazione.

Ti ringrazio molto della notizia che mi hai dato su Crovi e spero di sfruttarla.

Grazie ancora della lettera. Un abbraccio

Marcello

Appendice

[lettera ms r/v a penna nera datata 14 IX '81]

Carissimo Marcello, ti rispedisco il manoscritto (che rivorro', a suo tempo) con ogni augurio di buon lavoro. Grazie per quello che mi dici. In effetti il mio proposito di silenzio s'è già incrinato, un pezzo mio comparirà sul prossimo "Espresso".

Insomma, parleremo a voce quando (se) verrai, passeggiando. Per ora un abbraccio
Dino.

[Lettera ms solo sul r a penna nera, segn. 1422]

Ostia ott. 81

Caro Dino, grazie ancora della tua pazienza e della tua affettuosa attenzione. Ho riletto i tuoi appunti sul Filo iridato e li ho potuti comprendere assai meglio e utilmente dopo che ho ricevuto il dattiloscritto che ti ho richiesto. Su alcuni punti delle mie poesie dovrò meditare e riscrivere, come del resto mi accade, ci accade, sempre, quando specialmente le persone che stimiamo ci fanno osservazioni ben valide.

È mattina presto, e a Ostia non sono ancora andato a comprare L'espresso dove mi scrivi che pubblicano un tuo "intervento". Ma ti dirò il mio "debol parere" diceva Basilio Puoti (o il Foscolo?)

Non avere rimpianti per la tua vita passata con altro ritmo. Goditi e magari soffriti questa tua ultima tappa in ordine di tempo, così diversa, esaltante. Chi, a 60 anni, non ti invidierebbe? In me, più dell'invidia, può di più assai l'affetto, l'ammirazione, la gioia che un mio simile abbia vinto.

Un abbraccio
Marcello

[Lettera ms r/v penna nera; senza data ma ricavabile dal riferimento contenuto nel poscritto e dal timbro postale di Comiso, 24-11-81]

Caro Marcello, hai ragione, come l'oralità, fra amici, sopravanza e sconfigge lo scritto. È anche vero che ha anch'essa le sue maschere, i suoi tranelli fuorvianti. Ed io sono convinto da tempo che in ogni supporto si deve riaggiustare la mira cento volte prima di centrare il bersaglio. Voglio dire che le immagini che ci siamo finora scambiate, di persona, o seduti nel mio salotto, o al bar della stazione, o al ristorante di montagna, è probabile che siano pur esse tumultuose e ingannevoli. Io, per esempio, quella sera, proprio mentre sembravo più abbandonato, ero in buona misura un falso di me stesso, sia pure di buona mano. Poiché m'era capitato di trovarmi in una situazione di passeggera emergenza. Quando si ha bisogno di parlare ad alta voce. A qualcuno. Meglio se è un forestiero, uno che parte domani. Del resto non invento nulla di nuovo. Da secoli la confessione è una terapia. E non per nulla il confessore è velato, dietro una grata, e ascolta, assolve, aiuta lo sfogo come un'esperta nelle case chiuse, trent'anni fa. Resta, naturalmente, nel caso mio di quella sera, la fortuna d'aver trovato cuori amabili e orecchie amiche e discrete. Da rimpiangere di non avervi qui di tanto in tanto per aggiungere una seconda puntata!

[tira una linea orizzontale]

Carissimo Marcello, ritrovo per caso questa lettera ch'ero convinto di avere finito e impostato almeno dieci giorni fa, e che evidentemente avevo invece interrotto non so più perché (visita, telefonata?) e lasciato nel copialettere. La riprendo ora (24 novembre) in procinto di partire per Palermo, dove starò qualche giorno per storie di bozze e simili. E allora non mi resta né tempo né spazio per un altro discorso. Me ne resta per dirti il mio affetto e la mia amicizia.

tuo
Dino

Un saluto alla Sylvia Franchi, cordialissimo.

Appendice IV A

FCS, ACEB 570

[pagina conclusiva della sceneggiatura teatrale *La Panchina* acclusa da Bufalino in fotocopia alla lettera inviata a Elisabetta Sgarbi il 1 marzo 1996]

La panchina

La luce si spegne. Torna sul telone come all'inizio del 2° giorno l'immagine fissa dell'ingresso della Villa. Dopo un po' si anima, si torna a vedere la folla muoversi verso il poggio, dove la data è ancora una volta mutata.

Fra la folla la cinepresa segue una coppia donna-bambino che sale. Il bambino è lo stesso, l'istitutrice è un'altra, un'ossuta occhialuta di mezza età. L'immagine si cancella, come già all'inizio dei due giorni precedenti, nel momento in cui i due entrano in scena nel viale. Il viale appare deserto, ma sulla panchina di sinistra c'è un tale che legge, irriconoscibile perché nascosto dal giornale aperto.

La donna e il bambino si seggono a destra.

IL BAMBINO Che numerò di scarpe porti, tu?

L'istitutrice lo guarda, e non gli risponde.

IL BAMBINO I giganti portano il mille e quarantanove.

L'istitutrice non risponde.

IL BAMBINO Come ti chiami? Ancora non me l'hai detto...

L'ISTITUTTRICE Marianna.

IL BAMBINO Noemi era un nome più bello.

L'ISTITUTTRICE Ti abituerai.

Lo fa sedere su una panchina a destra e si mette a fare parole incrociate. Il bambino per un po' la guarda, poi comincia a giocare come l'altra volta con la palla, con compagni inesistenti, coi busti, fino a quando la sua attenzione è attirata dal signore sconosciuto. Gli va vicino, cerca di distinguerne il viso, di sotto in su. Non riuscendo, continuando a giocare, gli manda apposta la palla fra piedi.

Il signore abbassa il foglio e guarda. Non è il vecchio, è un altro vecchio. Il bambino gli gira attorno, raccatta la palla, vorrebbe parlare, ma non osa. Si allontana, va a guardare un busto smozzicato, ha capito che il vecchio è morto, si fa serio. Allora si mette a far rimbalzare la palla seguendola da vicino finché la vede fermarsi.

Si sdraia accanto alla palla immobile e la fissa senza toccarla. L'istitutrice continua frattanto a fare cruciverba, così come il vecchio signore a leggere. Si vede arrivare il giovane del 1° giorno, cerca anche lui Noemi, riconosce il bambino ma vede subito che è accompagnato da un'altra. Il giovane e il bambino si guardano interrogativamente, si sente scoppiare da vicino la musica del luna park.

Appendice V A

Fiesole FPC, AV

[Allegato alla lettera inviata da Bufalino a Venturoli il 20 maggio 1979 con la quale spediva la stesura dattiloscritta di *Diceria dell'untore*: 1 c. dt solo r, 1 nda]

Poscritto lungo (si può saltare)

Aiutando l'occasione, ho rimesso in ordine una selva di notabene, memoranda, pensieri di presunzione e di dubbio, cresciuti in sincrono con la composizione dei testi che ti spedisco. Per completare il dossier, ne ricopio in bella qualcuno, così come m'è venuto sott'occhi, alla rinfusa.

Innanzitutto ecco una minuta di lettera a un editore del Nord, non spedita, e di cui avevo perso memoria:

Benché a Milano nessuno legga...

Stendhal - *De l'amour*, pref. del 1843²

Egregio editore, chi Le scrive ha molti anni, vive in provincia, dorme male. Ha composto queste pagine or è gran tempo, ma per dispetto o indifferenza, le ha lasciate in fondo a una cassa profonda. Anche perché gliene ripugnava abbastanza le mollicce violenze, l'oltranzismo lirico, l'intonazione unta e sazia, l'invincibile esitazione a dannarsi. Oggi, essendo invecchiato e bisognoso di gratifiche e giustificazioni notturne, amerebbe (blandamente) esser letto. Poiché teme tuttavia la abbastanza certa monotonia dei rifiuti porta dopo porta, né sopporterebbe, anche nel caso più fausto, di esser sottratto di colpo a quei piaceri di tipo vizioso che finora ha intrattenuto col suo manoscritto, ha creduto bene di non firmarlo se non con due iniziali probabilmente inventate. Abbandonandolo poi, come in una bottiglia, alle onde delle poste d'Italia e dei corridoi editoriali. Non se ne aspetta quindi risposta, non dà recapito, spedisce da una città non sua. Non cerca, lo giura, un insolito benché non inedito marchingegno per incuriosire la controparte. Vuole solo sbarazzarsi di un feto superfluo, esponendolo su una soglia o ruota d'ospizio, ma conservandosi un margine d'illusione, una specie di giocattolo, per addormentarsi soddisfatto di sé. È chiaro infatti che questo libro non potrete mai restituirglielo, né fargli sapere che l'avete bocciato, né impedirgli di presumere che domani o fra un secolo lo pubblicherete. Abbastanza contento di questa immortalità dei poveri, vi ringrazia e vi saluta

D.B.

Un documento quasi clinico, no? Dal quale mi par di poter ricavare i termini d'un curioso ingorgo e dilemma. Da un lato gli stimoli di taluna onesta ambizione; dall'altro, con segno più forte, il presentimento che un eventuale destino di scrittore contenesse non so che semi di sinistra e allarmante avventura; e la persuasione che si potesse esorcizzarlo solo lasciando marcire le proprie cose e lasciandosi ridurre a privato e inoffensivo maniaco della domenica. Solo così si spiega l'ostinazione con cui insistivo a isolare in quarantena la metà migliore ma più pericolosa di me, tenendomi con l'altra a galla nella vita, con bracciate lente, fra amici, scenari, viaggi, riposanti noie. In conclusione, non è l'identikit di un apprendista maudit, infingardo e protettivo di sé? Ma continuiamo:

[1 c. dt solo sul r, 2 nda]

«Nota di lavoro»

Su *Diceria dell'untore*

qualche notizia e appunto di lavoro

Diceria: il termine vale racconto, dettato, monologo, come nella "Diceria dell'inquieto" di Carlo Gozzi

Composizione: l'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciatura neorealista. Poi smisi, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti.

Ipotesi di riassunto: All'indomani della Liberazione, mentre si spalancano in Europa i campi di concentramento, uno si chiude alle spalle del reduce protagonista, e cioè un sanatorio della Conca d'Oro, che dirige un medico logorroico e stregonesco. Qui il malato conosce, fra tanti condannati consorti, un frate in pena e un ex ballerina ebrea dagli ambigui trascorsi. Con lei intesse un commercio quasi tutto di parole e declamazioni, il cui sbocco è una fuga senza senso e, subito dopo, la morte di lei in un alberghetto sul mare.

Appendice

Egli si salva, invece, inaspettatamente, e rientrando nella vita di tutti vi porta una ricchezza di memorie e un'educazione alla catastrofe di cui probabilmente non saprà servirsi...

Puro mélo, ma io non ho nessuna prevenzione contro il mélo.

Il tema di fondo sia questo: l'idea della morte come corruzione di un'innocenza, seconda e più misteriosa pubertà; la malattia come stigma-stemma, itinerarium necis che ambisce a farsi vanitosamente itinerarium crucis; la guarigione come degradazione, sospensione a divinis (e tuttavia umanamente sperata, con conseguenti malefedi di comportamento); il sanatorio come campo di sterminio, ma anche isola, foderò, castello d'Atlante; una malintenzionata fornicazione del divino; tutt'intorno la latitanza o comunque una indecisione o inerzia della storia, anche se un film di ferocie e feste temporali s'intravede sfilare per incidente dietro le spalle dei protagonisti. In quanto alla vicenda, addirittura d'amore, vi dominano vanità, tremore e teatro. Teatro, soprattutto, essendo comune ai due eroi, pur nel repentaglio che li sovrasta, una vocazione irresistibile all'assolo cantabile.

La lingua: archeologica, morta? obbediente al disegno d'una restaurazione signorile? O, al contrario, legittimo re-cupero del registro alto dal lebbrosario dov'era in confino? Non c'è modo, attraverso lievi ironie linguistiche si scansare il doppio pericolo della toilette accademica e del quotidiano corrivo? Infine, la condizione di moribondo, vera o presunta, dei personaggi maggiori e minori, non li autorizza a enfatizzare golosamente gesti e parole; non giustifica i parossismi, il falsetto, le lacrime?

Ambizione di creare un climax intollerabile di pagina in pagina, una sorta di acuto infinito e vermiglio di tromba.

Guardarsi dagli eccessi di confidenza: quanti lettori saprebbero decifrare il calembour di pag. 24, dove il Gradus ad Avernum corregge il Parnassum del libro d'esercizi di Muzio Clementi? E quanti coglierebbero a pag. 48 nel ricalco della frase di Stanley, l'allusione a un'altra cattività?

Un linguaggio febbricitante, tenero, pingue: il suono di un trombone, quando lo suona Teagarden...

Un turgido tiepido lezzo di Morgue...

Appendice V B

Comiso FB, FSGB (01)

[Fascicolo di 9 cc. un po' ingiallite, dattiloscritte solo sul r con correzioni mss a penna rossa; numerazione d'autore da 139 a 147, il margine sx è tagliato, probabilmente perché sono la copia, ottenuta con carta copiativa, di un fascicolo di bifolii; le carte sono graffettate sul margine sinistro]

[c. 139r nda, 1 ndc]

DAL QUADERNO DEL '70 INTITOLATO PRESUNZIONI E PENSIERI DI DUBBIO DELL'AUTORE SULLE PAGINE CHE STA SCRIVENDO

15 ottobre, sabato, in treno

L'idea, la prima idea, sarebbe di far crescere sui versi di allora, non importa se impronti o bambini, una storia di oltraggio e grazia, una specie di Vita Nova, tante razos quante rime. Di mescolare, secondo le forze del mio polso e la mia stupidità, melodramma, teofobia e mistero giallo. Prendendo a modello l'oprate del teatro dei pupi. Cercando un do infinito e scarlatto di tromba, una sola nota, alta, sfogata. Avendo il coraggio di tenerla, per tutto il libro. Tutto ciò in un luogo inverosimile e vero, in un tempo storicamente succulento, ma non più reale di un sogno, con colpevoli intercambiabili, ciascuno dei quali sia tanto sfacciato quanto sfuggente: come i corpi nudi al "Lido,, nelle intermittenze dei proiettori. Una scrittura con falsetti e manieristiche rugiate, ma non senza abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigli, ahimè, alla mia stessa condizione di ora, mentre corro sul Brenner Express verso una diagnosi che spero e temo, un processo che ho voluto altrove, in una lingua non mia, sotto un cielo che non mi vuol bene. L'occasione è buona, mi accorgo, per cominciare. Farò mente

Appendice

locale ritornando una settimana a vivere xxx ^{in mezzo a} camici e fiale. E avrò tempo in albergo, se potrò evitare il ricovero; fra un'analisi e l'altra.

Sia questo dunque l'attacco:

“A quel tempo tutte le notti, per prudenza, per abitudine...”

16 ottobre, domenica, in albergo

~~Alt sto sbagliando tutto...~~ dannazione e salvezza degli altri tutti: del dottore, del frate, della ragazza!”

Alt, sto sbagliando tutto, condannatemi subito. Eccomi: sicofante [c. 140r nda, 2 ndc] e baro, bibliotecario a guardia di un'incenerita Alessandria.

Supino qui, stanotte, a cinquant'anni, ragionevole età per morire, non altrettanto per scrivere un libro, in un letto a due piazze dello Stachus Hotel, dove aspetto l'alba sommando, come ~~debloni~~ ^{monete [ms]} d'avaro, parole, con una cicca di matita, sul rovescio bianco di una pianta di città. Parole, e dovrei dire paralipomeni del niente, bave e feci della memoria; cartocci imbucati di soppiatto nella bussola delle denunce; ambascerie che portano pena e che domani i Dieci sfoglieranno con dita tinte di tabacco e d'in-chiostro.

E tuttavia il ~~fa~~ la era un altro che avrei voluto in regalo dal tempo. Di Gloria o Miserere solenne, con fondi oro d'icona tra le acque d'uno specchio. O quantomeno una lagna di ~~caroso~~ pingue trombone, St. James Infirmary, come lo suona Teagarden. Invece no, per l'ennesima volta mi ritrovo, come un soldato di Omero, a combattere contro una nuvola, e la posta è il possesso di un cadavere.

E bastasse. Ma perfino la paura più vera, più nera, mi prolifica nel ventre in tenie di vocan^lizzi, mi si sfarina in ipotiposi, in infamoⁱ trinità di aggettivi. Nel nome di Santa Rettorica, scialuppa in mare su cui addento ogni mezzogiorno, per sfamarmi, un frustolo delle mie viscere. Ahi ah, mio solitario lettore... Ma tu l'avevi capito sin dal principio, abominevole sosia e caino, a cui sussurro da queste grinze di cartapecora. Dunque perché non confessartelo? Scrivere è solo per me una livida pròtesi del vivere, di questo moncherino di vita. E ogni tropo ripete un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto di un gabinetto.

Menzogna, gogna, vergogna. Eppure il y avait quelque chose là dedans

17 ottobre, lunedì

Un letto con un piumino troppo grande; un comodino senza nemmeno una Bibbia; una città straniera precocemente d'inverno, in [c. 141r nda, 3 ndc] regola con la sua tessera: cielo a brandelli; asfalto che fischia e brilla sotto le scarpe; ombrelli, loden, visi bianchi, malincuore. Era necessario venire fin quassù per ricominciare a scrivere, a gemere, a dirsi di no? E perché quest'ardesia che è la memoria, e su cui gli anni lavorano con muffe e lebbre, lasciandoci mille notti incatenati con un fantasma, murati con lui putrefatto; perché questo palinsesto, quest'intonaco labile, può fare così male u'n una sera di Baviera, coi gomiti sul davanzale, trenta metri più in alto del marciapiedi? Lo so, lo so bene: ciascuno di noi arde e si consuma, fiammifero fra due bui; ma innumerevoli altre cassazioni ci insidiano all'interno di quell'unico ardere. E, in forza di esse, ombre su ombre precipitano per una cruna oscura, delle quali vanamente ci facciamo pescatori e sentinelle. S'invecchia. Ci si stupisce che gli altri invecchino insieme a noi. Sì, ma a che servirebbe essersi accompagnati a loro per mano lungo i calendari della vita, se al posto di ogni sembianza non debba che interrogare sempre lo stesso grumo di fumo questo testardo, querulo, pleonastico me? E insomma, cos'è meglio, la presenza o l'assenza, ricordare o dimenticare? Da un così futile dubbio io non so spremere risposte, ma solo strazio.

E mi viene da pensare, devo averlo letto in un libro, che, se fossi Dio, avrei pietà del cuore degli uomini.

18 ottobre, martedì

Qui dove alloggio, all'ottavo piano, tenta di somigliare a un xx trabocchetto per suicidi, ma riesce a essere appena una matrimoniale con bagno. Quanti spaghi, però, quante finestre. E mosche. No, queste no, è mancia mia. In verità non è la stagione né le stelle Michelin lo sopporterebbero in una stanza da cinquanta marchi. In compenso lampadari e tappeti, la clinica a dieci minuti di taxi, la poliglossia e avvenenza delle cameriere, le risme di carta intestata che m'hanno fatto trovare sul tavolo [c. 142r nda, 4 ndc] e che adopero, oh se le

Appendice

adopero! Che sia questa l'India presunta verso cui pensavo di sciogliere le vele ragazzo, quando dormivo nei granai tutto il giorno e perdevo le notti dietro la luna? Qui la luna non c'è, la cerco senza riuscirci attraverso i vetri, scalzo sul parquet che è caldo, quasi, mentre tutte le spine della veglia a venire, inespugnabile, mi pungono già sulle palpebre. Ipotalamo, ipotalamo ~~insonne~~ senza pace. Ma bastano poche pastiglie di... (copiamo) diidronitrofenilbenzodiazepin, sillabe di preghiera, nome segreto di Dio. Basterebbero poche ~~per~~ pastiglie bianche, non senza prima un biglietto di scuse per il bureaudirektor, è così gentile. E invece, come sempre, me ne starò a spiare i concerti della notte, tarli, passi nel corridoio, voci di vento tra i fili del bus, bisbigli, inspiegabili nei giornali che a pallottole ho sparso sul pavimento e che un moto interno – cos'è, un assestamento di faglie o, al contrario, il bisogno di uno squilibrio? – fa scricchiolare nel buio.

Accendo, spengo. Ma frattanto non smetto un attimo, con parole grasse o magre, di raccontarmi. Amanuense a vita, Narciso salvato dalle acque. Perfido stamani, nell'anticamera dei raggi, in attesa che mi chiamassero. Appoggiandomi ^{il foglio} sulla costola di una cartella; cercando con le narici l'odore di una volta, di emulsione e cripta, dietro la tenda nera; deluso, quando, al posto di Vasquez, un'altra testa, altri occhiali, ne ho visto sporgere, e un'altra voce, aiutandosi con l'esperanto dei gesti, m'ha detto: "Si spogli".

19 ottobre, mercoledì

Seconda dichiarazione d'intenti: il libro sia il racconto di un'educazione a morire. Itinerarium necis che ambisce a farsi itinerarium crucis. La tisi meno stigma che stemma. La guarigione patita come sospensione e divinis, spretazione. Il sanatorio: campo di sterminio, ma anche ruota dei trovatelli, isola [c. 143r nda, 5 ndc] Di Robinson, vascello dell'olandese. Fra le righe un vizioso corteggiamento di Dio. In quanto ai tre, ecco: io, un debole, goloso, ipocrita, altolouquente ragazzo, che ha letto qualcuno in più di tutti i libri; moribondo in pectore (doppiosenso che mi diverte: segnarselo; metterlo in bocca al Magro); in lei vanità, tremore e teatro, vocazione all'esaltato cantabile, puerilità improvvisate, Violetta e Melisenda, falci di esangui labbra e musiche di vecchie pavane... Non senza due o tre scheletri nell'armadio; nel Magro mescolare Celionati, Dulcamara, Caligari, certi tic e discorsi miei dell'estate del '53 (e volergli bene, non essere ingiusto con lui, ora che lo sguardo come se fossi suo orfano).

Comunque il nodo centrale è di alloggiare sotto i panni di un solo io che ~~narra~~ ^{parla} il martire, l'attore e il referente. Sicché un'unica voce ~~declami, descrivi e elami~~ ^{narri, clami e declami} allo stesso microfono del deserto. Il tono che ci vorrebbe m'era venuto in mente pocanzi, sul lettino dei prelievi: "Sono un uomo solo, sono un uomo malato..." Peccato che me l'abbiano portato via un secolo fa.

20 ottobre, giovedì

Se almeno fra Cosmo e Caos sapessi scegliere. Certe mattine, alzandomi dal letto, il disegno di una simmetria mi possiede, mi ci subordino intero, quasi fossi un anello nel tronco di un elce o in una ligia catena una molecola. Non dubito in quei momenti che, anche a sparpagliarle e a sposarle a caso fra loro, delle membra di un dizionario una mano caverebbe un poema regolare, il vento almeno una sentenza cumana. Perché dunque ieri, in ascensore, quel moto di contentezza quando la fitta all'ipocondrio destro mi disse che nel gregge delle mie cellule qualcuna disobbedisce? Perché questa ventata di rabbia ogni volta [c. 144r nda, 6 ndc] ~~vola~~ che attorno a me un ingranaggio qualunque funziona? La fedeltà della vite alla madre vite, la regola del tre semplice, la puntualità delle comete, nulla mi dispiace di più. Penso allora a quel punto dell'oceano che fa impazzire le bussole, e mi chiedo se l'acrostico dell'universo, valga meglio una cecità che una veggenza a scoprirlo. Più umilmente vorrei che il racconto che medito somigliasse alla partita Paulsen-Morphy del 18..., e cioè un esordio di mosse profilattiche e dilatorie; poi la zuffa a centro campo, due che si cercano in un labirinto: un qui pro quo di orme sulla sabbia, con scarpe d'assassino calzate all'incontrario; infine, scioglimento in rosso-rosa, concerto per applausi e singhiozzi, mentre der König perisce di metastasi in un angolo della stanza.

21 ottobre, venerdì

Ricapitoliamo. Settantacinque chili, la vecchiezza dietro la porta, biancheria che odora di treno. Stasera, in più, di cipria e di sperma. A sinistra, sul materasso, un incavo appena tiepido, è un 'ora che se n'è andata. A destra,

Appendice

uno sgabello, i pacchetti degli acquisti: un dopobarba, Christy¹ lag con Fid⁵cher-Dieskau, il tubetto di Mogadon, lo vendono anche qui. Mi guardo, mi palpo il corpo, mi origlio. Polso lento, senile (massima e minima ieri, in clinica, minacciosamente vicine); cartilagini di nottola esangue; una carie, là in alto, che pulsa in sincrono con la grossa pompa del cuore. Mi osservo le mani: sul dorso di ciascuna due tre macchie brune, grandi quanto un cece, che l'altrieri non c'erano. Dentro l'orecchio un fruscio di pioggia che non cessa mai, scalpiccio di innumerevoli zampe, orda di termiti che con pazienza, con indifferenza, l'edifizio della mia morte. Provo a spegnere la luce. Punti a milioni ~~mi~~ [c. 145r nda, 7 ndc] mi ballano davanti, nel buio. L'altro, l'aldilà da me? Quale alfabeto da ciechi a cieco, quante cifre da interpretare! Mi dicessero il mio nome, m'insegnassero chi sono, che vuol dire questa nicchia di tempo e luogo che abito e non riesco a catastare coi miei goniometri falsi. Io e il mio fascio d'arterie dure, i denti in rovina, le chiazze d'alopecia, le varici, la mente che non ha più smanie né forza... E soprattutto quel dolore, giorno e notte, quel topo qui, dove premo la mano. Così è ora, guardatelo, il ragazzo di dieci pagine fa.

22 ott^obre, sabato

RECIPE, prima di continuare

Non vergognarti degli aggettivi. È il solo modo che ti resta per contrastare l'ossificazione del mondo, gli aggettivi senza qualità, i gesti senza passione.

Non pensare a chi ti leggerà. Ti priveresti dei tuoi errori più belli.

Ama i tuoi eccessi più teneramente che puoi.

Non cantare l'inferno degli altri che conosci male. Ricordati che tutte le persone che inventi sei tu.

Non lasciarti tentare dall'ascetismo. Fra due scritture scegli sempre la meno secca e sfebbrata.

Tache de beauté o verruca che cresce, tu scriptor, tu scriba. In ogni caso, un neo.

Moltiplica le toppe, ma nascondi le chiavi.

Diffida del colore locale, usalo con parsimonia. La Rocca sia un castello in aria, la tua isola un fondale dipinto. E comunque liberala dall'ancora folclorica, falla navigare in Europa.

Sei un iperteso, sei pieno di zucchero. La tua prosa sia come in

Diffida della storia, usala con parsimonia. Solo un film di ferocie e feste e tristezze temporali sfilati per incidente dietro le spalle dei personaggi, scandito dagli ipocriti anapesti del cuore.

[c. 146r nda, 8 ndc] Sei un iperteso, sei pieno di zucchero. La tua prosa sia come te.

Ricordati le pompe funebri: le qualdrappe dei cavalli, i pennacchi, le sculture del mogano, gli arazzi, i fastigi del banchetto, ~~il soprano~~ degli ululi delle donne, la banda. Ricordati che nel Sud le donne preparano insieme e ripongono nella stessa cassa il corredo della primogenita e gli arredi per la propria ~~morte~~-morte.

Nel ghetto dove hanno ormai rinchiuso le parole nobili e le storie da piangere, aggirati in bautta ma senza ironia. Adoperando l'effetto che i pittori dei carretti chiamano ~~spolvero~~-spolvero.

Non cercare lettori ma complici. Ripetiti ~~che~~ anzi che l'unico tuo possibile lettore sei tu. E che a te si confà la parte dello spione che occhieggia e ride nell'ombra. E che se nessuno ti giudica, nessuno può rubarti il balocco dell'immortalità. Pensa che solo i postumi prendono sonno col sorriso sulle labbra e non temono chi li smentisca.

Alla fine, come il Magro, trova qualcuno che bruci tutto.

Disobbediscimi molto, naturalmente.

23 ottobre, domenica

Ho riscritto cinquantadue volte la prima pagina, sforzandomi ogni volta di farcirla di più, io che ho cenato stasera con un bicchiere di latte. C'è una ragione se cerco di emulare con le parole la coda di un occhiuto pavone e il suo ventaglio nell'aria. Ed è un bisogno di riaccendere coi bengala le gramaglie della tenebra, quel nero cuore che riempie la fossa su cui, senza berlo, mi sono chinato; quel bigio di lave dove, se ho perduto il mio sandalo, è stato solo per tornare alla luce a riprenderlo: io Empedocle timido, ridicolo Papageno...

Appendice

E con ciò? Continuare, se non mi diverte mi aiuta. Ricominciamo [c. 147r nda, 9 ndc] da capo: “A quel tempo tutte le notti, per economia, per pigrizia...”

24 ottobre, lunedì, in treno

Quel dolore, a destra, era poi solo aerofagia.

Appendice VI A

Fiesole FPC, AV

[«Nota di lavoro» inviata a Venturoli il 20 maggio 1981 unitamente alla stesura del *Guazzabuglio*, e agli appunti di lavoro relativi a *Diceria dell'untore*, 3 nda, carta dt solo r]

«Nota di lavoro»

Su Il guazzabuglio (1977)

dichiarazione d'intenti e spiccioli pensieri

Libro sperimentale: dove l'esperimento si consuma sul solo disponibile corpus vile, il mio.

Due falde narrative: un thrilling grottesco e un ossesso monologo che s'intersecano a vicenda, per approdare infine a una comune metafora di putrefazione.

Il libro potrebbe anche leggersi come compianto e derisione sulla morte del romanzo. Ma sempre da prefica timida, con le riserve mentali del caso.

Una scommessa impossibile: la miscela calligrafia con disperazione.

Sapessi conferire a tante fatuità un senso solenne, la gravità del nulla.

Una coppia d'investigatori verbosi e sventati; una Roma piovosa; fantasmi, orge, delitti, altamente improbabili; morti acrobatiche come nell'Orlando; qualche goliardica licenza... ma, dietro tutto questo, l'Entropia, deus invisibile e contraddittorio, che gioca con carte truccate al tavolo della Regola e del Caso.

Poiché l'io narrante confessa o simula stenti di passo, il suo libro è giusto che mimi invidiosamente il movimento, che sia sfrenatamente locomotorio

Umore linguistico, distorsione volontaria di segni e sensi, civetterie culturali, ironie, parodie nascoste, pastiches, montagne russe dall'aulico al volgare, citazioni di fantasia che non sono solo ammicchi al lettore dotto ma nascono dalla baraonda mentale del narrante, ch'è, non dimenticarselo, un bibliomane inetto e visionario.

I trucchi del linguaggio catalogabili, mi pare, secondo talune tipologie di aggregazione e di scarto. Per esempio: Cambi bruschi di marcia, anacronismi, anatopismi

Vedi quel luogo di pag. 42 con Edipo inopinatamente in trasloco dalla Grecia alla Palestina, con addosso i panni del cieco di Gaza.

2) Lambiccature e spaesamenti, ma con qualche metafisico veleno sotto la pelle

come in quell'epigrafe delirante di pag. 48, dove si vorrebbe suggerire un comico muggito d'apocalissi, come dire una ripicca del caos sulla creazione... Un giochetto? Sì, ma io mi vado convincendo che fino al prossimo diluvio non resti a chi scrive che il plagio ironico o l'intruglio per ridere.

3) Metastasi riassorbibili senza residui

Due specimina alla fine di Pag. 19 e di pag. 116, dove s'inducono note proposizioni di Lautréamont e di Delaunay a introdursi in un contesto ragionevole come momentanee gocce di aceto dadà.

ecc. ecc. per altre centinaia di casi...

Giocarsi, potendo, tutte le briscole nel rapporto malato-herr doktor, in quel corpo a corpo sleale e sanguinante. Purtroppo anche stavolta il protagonista è un malato.

Appendice

Appendice VI B

Comiso FB, Archivio epistolare

[C. ingiallita e ritagliata nei margini, su quello superiore è visibile il segno del nastro adesivo; il testo della lettera è dt solo sul r, nel margine inferiore B. appunta a penna nera: «Lettera non spedita», segn. 3616]

Caro Gramigna, aver amato quello che lei scrive (ai tempi, diciamo di Settimo giorno a “Il grande trucco”) non mi autorizza certo a chiederLe di leggere le cose mie. Soprattutto quando io stesso le giudico poco o niente appetibili; e quanto meno di malagevole uso (un ferro da stiro coi chiodi, alla Man Ray). Trattandosi tuttavia di uno sperimento curioso, col quale l’anziano autore ha preteso, nel suo povero provinciale angolo di cottura, emulare talune acerbe salse della cucina letteraria europea, può darsi il caso che Lei consenta a dargli udienza per un quarto d’ora o mezz’ora.

Si tratta, per venire al merito, di una specie di opus vermiculatum, plurale, com’è uso oggi, benché ridotto, avaramente, a due multipli appena: un diario senza capo e un giallo senza coda che, entrambi, strologa e ordisce (per pensum, medicina e giocattolo) in una clinica il protagonista e cioè uno scrittore malato. Non Le infliggo altre anticipazioni e dichiarazioni d’intenti. Basterà, semmai, un florilegio di spiccioli pensieri, estratti a caso da un confuso quaderno, cresciuto in parallelo con la stesura del testo. Altri aiuti o intoppi Le verranno (ma è consigliabile saltarle) dalle pagine in limine, numerate da I a VI, dove si contengono il cast dei personaggi, l’indice degli autori citati o criptocitati o in buona e malissima fede falsificati, un riassunto depistatorio ecc.

Aggiungo, in impari e sleale contraccambio per il tempo che le rubo, un libretto che di recente ho curato per Sellerio e che ha avuto, nonostante qualche manierismo revivalista dovuto all’occasione, una certa risonanza, come le vanitose fotocopie accluse dimostrano.

Ringraziando infine e scusandomi (ma in una ipotetica scala Mercalli dell’indiscrezione ritengo d’essermi tenuto a uno dei gradi più bassi [,] La saluto con cordialità, esentandoLa sin d’ora dal rispondere se non nell’improbabile caso che il mio discorso la interessasse.

Comiso, 4 dicembre 1979

[ms:] Lettera non spedita

Appendice VII A

PV, CRTM, Fondo Bufalino, AC

Ricostruzione dell’avantesto del primo nucleo del romanzo *Argo il cieco*. Si tratta di nove carte sciolte di 33 × 21,9 cm, ingiallite, sul cui v si trovano tre poesie poi pubblicate nella raccolta *L’amaro miele: Malincuore, il giorno del santo; “Intermittence” in via Rosolino Pilo; Risorgimento*. La numerazione d’autore delle prime tre carte è progressiva, poi è stata corretta coerentemente con il loro riposizionamento all’interno della nuova struttura del romanzo.

Questa sequenza narrativa la ritroviamo dt corretta e ampliata in AC1 alle cc. 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240 ndc corrispondenti alla numerazione progressiva d’autore ~~28~~ ~~38~~ 39, sino a 47 compresa. La sequenza è stata ampliata durante la seconda e la terza fase genetica del romanzo; nell’*editio princeps* corrisponde al VI capitolo.

[AC1 1 nda, 145r ndc, dt con correzioni a penna rossa]

V°

Mimosa, Mimosa,
quanta malinconia nel tuo sorriso...

Appendice

cantava Madama con voce di gola, e si pettinava intanto, specchiandosi nelle inattendibili vetrate della finestra. Abitudine che riusciva a sposare due necessità e piaceri distanti: la civettosa cura della sua persona e la curiosità amorosa accanita per i risvegli del palazzo dirimpetto, come li offriva lo spioncino naturale fra due graste di basilico. Si trattava di un grande caseggiato a due piani, con molte viste, e dava spettacolo gratis ogni mattina non all'alba soltanto ma per tutte le ventiquattr'ore dell'orologio. Si poteva seguire, dal nostro osservatorio palco belvedere, qualunque svolgimento di vita, guerre e pace civili, odi disamori e amori, avarizie e prodigalità dissipazioni, ogni carriera di malattie d'una morte, così come i progressi d'una pubertà. Si potevano contare i cambi capi di biancheria, spiare mille e una golose segretezze, dall'arrivo del medico dell'esattore e l'uscita della mammana a quello dell'uscire... Devo confessare che io stesso non sdegnavo a volte di farmi complice di Madama dell'Amalia?

Per sussidio e documento dei romanzi che avrei scritto un giorno, dicevo, sebbene non s'intonasse troppo tale disegno faticassi a includere in un con tale disegno l'attenzione superflua che dedicavo agli impalpabili cenci, alle libellule di seta nera mosse dal vento che appendeva alla ringhiera la giovane Corradina. Costei Cominciava appena sveglia in ciabatte e vestaglia azzurra turchina, a battere con un battipanni azzurro turchino un tappeto in forma di tigre; io la intrav vedevo attraverso i battenti della sua camera, muoversi con distratte movenze andare e venire da un muro all'altro con mosse in pigiama insieme pigre e furtive, sbucciare pigramente un frutto, farsi pigramente il caffè, fumare, sbadigliare. Poi eccola alle otto e trentuno ventotto, già misteriosamente vestita d'improvviso pronta col grembiule scolastico indossato attillato sulle selvatiche membra di cerva, eccola balzare giù a precipizio, perdersi sparire all'improvviso dietro l'angolo.

Corradina studiava al Liceo dove insegnava Corrado, ma in una sezione diversa. Lui se n'era preso tiepidamente, quanto bastasse per cercarla a lungo con lo sguardo nella ressa dei corridoi e per insinuare sbrigativi bigliettini, firmati Uno che spera, fra due pagine di diario, quando, durante la ricreazione, l'aula di lei restava deserta. Tiepidamente, ripeto: attende Corrado un savio e settimo tiepido giovane, nel cui cuore i sentimenti giungevano e se ne andavano col cappello in mano in punta di piedi e modestamente. Quanto a me, questa Corradina, le avevo anche sorriso, quella una volta che mi facevo la barba che il gatto di Madama Quo Vadis? era scappato sul cornicione, fra alte grida, e il vicinato s'era sparso per terrazze e logge a guardare Nerone Quo Vadis?. Lui esitò a lungo sul vuoto, sbuffando, soffiando; capitombolò cadde infine, cadde come una chiave nell'acqua precipitò come un'incudine in mare. Ma subito si levò Per levarsi, poi subito, dal selciato del cortile, illeso, scosse un poco i peli, rincasò. Fu allora che le sorrisi, mentre offrivo, tenendolo placidamente per la collottola, l'animale agli applausi di tutti. E lei m'aveva restituito il sorriso... [AC1 2 nda; 144 ndc, dt e ms con correzioni a penna rossa], [dt] Madama, dunque, chiari a richiesta che Mimosa era una canzone di trent'anni prima, la cantava suo padre che lei era ancora bambina. Sogghignai, coltivavo troppe prevenzioni sulla sua età per credere ciecamente al ragguaglio. D'altra parte, per l'uso che ne facevo, la sua floridezza e maturità non guastava, sarebbe stato pericoloso delegare ad attrattive più acerbe come prima il compito di scaricarmi le vene. Ecco Ero a quel tempo, nelle cose della carne, singolarmente facile e quieto, a patto che la vettovaglia fosse, appunto, facile e quieta. Perfino nella casa dove andavamo, io e gli amici, le rare volte sere che ci andavamo, sceglievo a colpo sicuro la più dimessa, la più anziana e umiliata, timoroso che ogni altra m'avrebbe, in qualche misura maniera frenato. Prima fra tutte Perfino escludere «Zara»; la bellissima zoppa profuga di Zara, promossa al rango di Vice Sotto padrona e quindi esclusa dal commercio dai contatti più umile, ma con cui non sarebbe stato impossibile intendersi, almeno per i clienti autorevoli. Io no, la bellezza di lei, benché impastata sebbene ammaccata e arrochita dall'uso professionale, non finiva di sbigottirmi soggezionarmi, e mi tenevo contentavo dunque alle lucciole più vagabonde. Salvo a ripiegare alla fine, tana sicura, salute predestinata, tumulo e tempio, nel eapace sacrosanto talamo e grembo di Madama. La quale ora, smettendo d'invocare ricominciando ad apostrofare Mimosa, mi mostrava mostrò con gli occhi e col dito, giù nella strada, la solita invariabile staffetta d'ogni mattina: d'un marito in scarpe contadine e gambali da caccia tronchetta rurale e fustagno, che se ne andava, e del baronello Trubia, in mocassini Varese scarpino di vernice, cinque minuti più tardi, che subentrava.

M'azzardai poco a parlarne sorriderne, m'involai verso dove correre la scuola. Qui Gertrude mi porse severamente il registro e una lettera profumata, arrivata con la posta di poco fa.

[ms] Una lettera col solo bollo locale, promesse di una lettera chiusa da tenersi sotto la giacca. Da leggere il più tardi possibile, carezzandone il mistero nella mente, mentre si parla ex cattedra di altre insipide, pubblicatissime epistole: a Can Grande della Scala (al cardinale Coloma, alla posterità...) Cosa ci avrei trovato. Un'occhiata mi disse che mi bastò a informarmi: la calligrafia di donna, il bollo locale, il volume della busta...

Appendice

[**lacerto** dt attaccato con nastro adesivo] Amo ricevere posta. E una modesta ebbrezza mi prende, quando posso sprofondarmi in una poltrona, con un plaid sulle gambe e un tagliacarte nel pugno, accanto a una sporta di belle e grvide buste. Tanto belle, prima d'essere sbucciate dal loro mistero, quanto laide e lacere, poi, ~~appena~~^{dopo} ch'esso ha finito di rivelarsi; ~~ed era~~^{quasi sempre, era} una bolletta ^{della luce}, un volantino ^{elettorale}, una catena di sant'Antonio...

~~Non sempre~~,^{Accade tuttavia talvolta che} a volte quel ventre bianco genera un fiore: una lettera profumata di lavanda questo foglio, per esempio,^{profumato di essenza d'arancio,} di cinque fogli gremiti d'inchiostro fino sugli orli, che comincia Amore Mio [**lacerto** attaccato sopra:] vergatino, color rosa, che comincia senza preamboli: Amore mio, Arcangelo mio.

Arcangelo capite? Uno dei Troni, delle Dominazioni, Uno di quelli che volano fra le Nuvole. Né c'erano dubbi, si trattava proprio di me, l'intestazione era lì davanti imperiosa e tranquilla, in bei svolazzi di slanciata calligrafia femminile. [**AC1 3 nda; 184r ndc**; dt con correzioni manoscritte penna rossa] Sarà uno scherzo? Leggiamo cosa dice, prima. Ma intanto volai con gli occhi alla firma in calce, e la firma era un disegnetto bicolore, a matita rossa e blu, dove una tizia dal viso rosso, entro una specie di tonaca blu, s'affacciava a un davanzale rosso a battere con qualcosa di blu una pelle di belva rossa, che poteva essere un tappeto... [di seguito e fino a «eccetera» segnato margine sx penna rossa: «corsivo»] Corradina, e ~~che diavolo vuole?~~^{cosa diavolo vuole?} La lettera recitava: «Amore mio, Arcangelo mio! Trovai Trovai nel mio diario il tuo scritto, alle pagine 21 e 22 giugno, fra san Paolino da Nola e san Luigi Gonzaga, che ci proteggano tutti e due. Bello, non so come hai fatto a saperlo che t'amo, e a farmi avere il tuo scritto. Io credo ch'è ^{stato} l'amico tuo Papaleo che insegna da me, e mi fa sempre l'occhietto per farmi capire che sa. Bello, io da quando ti guardai, ti penso e ti voglio. Marito mio bello, so che scrivi da poeta. A me piacciono Pascoli e Ada Negri, li so a memoria. Tu scrivimi un poema, per me, eccetera eccetera.

Uno scherzo, dunque ^{si capisce?} Di Iaccarino? ~~Avrebbe saputo simulare~~^{Solo lui saprebbe} così la corsiva innocenza di queste righe?

[di seguito **lacerto** incollato con il nastro adesivo, sotto si legge]

Che però sembrava anche troppo voluta, non si legava a quell'immagine di distratta torbida deambulazione attorno alla propria stanza a cui assistevo ogni giorno.

[**lacerto**] E tuttavia m'intrigava il pensiero che fosse riuscito ^{nel disegno} a ripetere tanto fedelmente i colori della combinazione donna-colore-tappeto di cui non ricordavo d'avergli mai fatto parola. Boh ^{Sicché}... M'interruppi ^{sul più bello} per sgridare due teste troppo vicine che sussurravano, poi scesi a passeggiare fra i banchi, nervoso un po', ma ~~anche lieto~~^{di buon umore per} questi tratti di dado e lievi sorrisi della fortuna che stavano portando nel mio cuore e nella mia vita un inatteso ^{frivolo} e graziosissimo parapiglia. ^{Poiché} Io avevo molto viaggiato, anni prima, [di seguito lacerto incollato con il nastro adesivo, sotto il lacerto si legge] per terre scure, fra sangue e dolore, e le gambe mi dolevano ancora. Avevo perso la giovinezza, come si perde un treno. C'era un buco nella mia vita, al posto della giovinezza, c'era una specie di botola nera, che inutilmente avevo coperto di frasche e mascherato di fiori. Sapevo ch'era sempre lì, un'assenza, un trabocchetto, un grumo d'inaccaduto, cicatrice di un vissuto che faceva male, tornava ad avvampare sulla mia faccia ogni sera come uno sfregio di Zorro. Ed ora la ruota pareva aver cominciato a muoversi all'incontrario. Sui trent'anni mi ritrovavo ragazzo fra altri ragazzi a giocare i mai giocati giochi dell'amore e del caso in una luce di meraviglia. [**lacerto AC1 190**] ~~C'era un~~^{Era} rimasta un buco nero, nella mia vita, ^{per un disguido, una crepatura,} una specie di botola ~~nera~~^{cieca} che inutilmente avevo coperta di frasche, mascherato di fiori. Sapevo che stava sempre lì, assenza e trabocchetto, grumo orrendo ^{squarcio} d'inaccaduto, ~~cicatrice~~^{ferita} di non vissuto, che sulla mia ~~faccia tornava ad avvampare ogni sera~~^{mi sentivo bruciare ogni sera sulla guancia} come uno sfregio di Zorro.

~~E ora~~^{Ebbene}, la ruota pareva muoversi all'incontrario. ~~Sui~~^{A cavallo} dei trent'anni mi ~~ritrovavo~~^{sorprendevo}, ragazzo fra ~~altri~~ ragazzi, a ~~giocare~~^{sperimentare} i mai giocati giochi dell'amore e ~~del caso~~^{e della fortuna} in una luce di meraviglia. Non era finita. Quando uscii dall'aula col fascio dei temi sottobraccio //

Non era finito. Quando uscii dall'aula senza vergognarmi di tante frivolezze, [**AC1 c. 32 nda, 187r ndc**; ms penna rossa] e dovevo avere un'aria fra ilare e frastornata, un signore m'aspettava nel corridoio, ~~alto~~^{impetito} e ~~ossuto~~, che conoscevo di vista, ~~il~~^{l'ex} maggiore di cavalleria ~~Scillieri Mercadante~~^{Schembari}, ~~e cassiere~~^{presidente} del Circolo degli ~~Ufficiali~~^{Civili}, a riposo. Inchinò con molta grazie e sussiego, non senza un luccicore di malizia

Appendice

negli occhi, e mi disse ~~papale papale ch'era~~ brevemente il capo, dicendo il suo nome, poi senza farla lunga dichiarò che veniva da me ~~portatore~~
d'un cartello di sfida. La mia risata non lo scalfi. La sfida — ~~disse serio~~ spiegò grave — ~~mi toccava~~ spettava al posto
d'Alvise, palesemente insfidabile. E l'offeso ~~Galfo~~ ^{Virgadaula} aveva scelto come arma, per pietà di me, essendo
lui tiratore ~~infallibile~~ ^{senza pecca} e massacratore famoso di ~~conigli e pernici~~, la spada ^{nella riserva di Ammazzanuvole,}
^{la sciabola d'ordinanza}. A meno che, non sarebbe stato solo in apparenza un guadagno, io non preferissi una partita a
pugni, stasera, sul Pizzo ^{sulla terrazza della spianata} ~~di~~ ^a Modica alta. Qui lo ~~Seillieri~~ ^{Schembari} fece atto di disgusto con le
labbra e si capi che riferiva per semplice obbedienza al mandato, nessun ~~incontro~~ ^{cimento} di boxe essendo
certamente previsto nel Codice Gelli. Io non sapevo che rispondere, era forse ~~un altro scherzo~~ magari si trattava di un
^{ulteriore} scherzo di Iaccarino, ^{ma} balbettai che non volevo né spade né pugni, per me erano arabo, potevo al
massimo accettare una sfida a dama, chi perde paga il caffè.

Il guanto che estrasse ~~Seillieri~~ ^{Mereadante Schembari}, col quale tentava ^{debolmente} di schiaffeggiarmi, s'impigliò fra
registro e compiti, gli sfuggì dalle mani e ~~lo~~ ^{Lo} raccolse, premurosamente accorsa, Gertrude. ~~Non~~ ^{né} ci volle di
più perché la cosa finisse in confuso, fra borbottii, scuse e ~~rinfacci~~ ^{rimbrotti} a mezza voce ^{di noi maschi}, per evitare le
indiscrezioni della bidella, e con la mia finale assicurazione che al Pizzo, ~~stasera~~ ^{fra tre giorni} sarei comunque salito
a discutere con ~~Galfo~~ ^{Virgadaula} in persona, e ~~l'offesa~~ ^{l'oltraggio} patita, e i modi di ^{come} porvi riparo.

[lezione successiva ad **AC1 c. 187r**, lacerto dt **AC1 189r**, applicato con scotch sul margine superiore.
Correzioni mss a penna rossa e nera] A pranzo, da Don Cesare, la tavolata m'aspettava al completo, quattro
visi ugualmente caldi di vino e di ~~simpatia~~ ^{digestione}. Ero io in ritardo, da me aspettavano le novità e con tanta contentezza che
Perfino il
pesce pareva partecipare alla festa, raddoppiando colpi di coda e capocciate contro i muri del suo ~~palazzo~~ ^{carcere}
di vetro. Io, per parlare, aspettavo che ~~Mariceia~~ ^{Don Cesare} finisse di sparecchiare e consegnasse il desco al ramino
pomeridiano. Vinse l'impazienza degli amici, quel pomeriggio non si giocò. Mi si disposero attorno, in cerchio,
e i discorsi furono questi: [ms] e distintamente io raccontai tutto, dalla B alla Zeta, saltando la A dell'anello.

[**AC1 c. 270r**; s.d.; ms penna nera con correzioni a penna rossa, sul v le tre poesie dell'*Amaro miele* già
menzionate]

Angelo mio, Arcangelo mio, (~~aiutami se non m'ammazzo~~) perdonami se ti chiamo così, non ~~giudicarmi~~ ^{dirmi}
sfrontata. Sono in un frangente che solo un angelo di Dio può salvarmi. E angelo ti vedo, un intrepido angelo
di soccorso. Ho bisogno del tuo aiuto e ti ho letto negli occhi che mi vuoi bene. E allora ascoltami, salvami.
~~Io ti metto l'anima ai piedi come se tu fossi qui.~~ Io non ti ho detto la verità, non posso dirlo ad Alvise, non
voglio farlo se no m'ammazza (o s'ammazza) ma eccola qui: aspetto un bambino da un uomo sposato. ~~La fuga~~
~~con Galfo~~ M'è parso un vergognoso ma salutare ripiego, scappare con Galfo, sposarlo, far credere a tutti che
il bambino fosse farina del sacco suo.

Sai come sono frequenti e facilmente accolte [assolte?] queste fughe da noi. Dopo tre giorni, dice il proverbio,
non si sa più né del vivo né del morto. Sono stata sposa e madre esemplare. Galfo sapeva tutto, sono stata leale
con lui. Mi ama, povero caro, come una santa all'altare. E c'era un altro motivo che non ti dico che lo spingeva
ad assumersi l'impresa.

Ora tutto è in fumo. Ho avuto un suo biglietto, di nascosto. Dice di no, che è lo zimbello di tutti,

Non saprai mai chi sono, ma devo dirti che ti amo

ho preso in mano la penna dieci volte e dieci volte l'ho posata, prima di decidermi a scrivere. La scuola finisce,
che malinconia. Non ci vedremo mai più

le scuole finiscono giovedì, ...

[ms penna rossa]

Ipotesi: M. Venera finge anche con me per farsi sposare

Idem poi Cecilia

Alla fine – Disinganno / Però restano nella memoria i piaceri dell'immaginario e questa è la felicità di
quell'estate. Sogni, invenzioni, fantasie.

[verso, appunti penna nera] Buongiorno amore, come stai? Hai dormito? / Ci si deve sfogare, no? Lavarsi il
cuore? Prima di conoscerti temevo la felicità / Che devo fare ecc? Copiare da pag. 69 / no, non voglio
nasconderti più a lungo il mio sentimento. Dunque bisogna dirtelo, ti amo? Tu mi hai fatta nuova / Com'è
pesante questo segreto / Un velo scuro /

Appendice

[AC1 c. 17 nda; 302r ndc, carta dt con correzioni mss a penna nera e, sul v, p. 16 di un'«antica stesura» di *Amaro miele*]

Quando rinvenni, e la mano m'ebbe insegnato, vagando alla cieca sull'opus incertum della mia faccia, che guasti grossi non erano intervenuti e mi sentivo accanto, solidale e commosso, il fiato dei due compagni, sui miei pensieri sparigliati un mezzo nome confusamente galleggiava, Maria. Provai ad alzarmi, le giunture reggevano, alleluia, si va: benché non fu necessario, già Iaccarino mi mostrava col dito, a dieci metri, sul bordo della strada, una fioca insegna di locanda; e a lato dell'ingresso, sotto una riparata di frasche che posava a parcheggio, seminascosto il sedere della Topolino fuggiasca. Deo gratias, dunque, per l'incidente senza il quale saremmo passati oltre di corsa. Le forze mi tornarono allora, e le caldane con esse e un'apprensione da non dirsi. Avvicinandoci, una finestrella del primo piano accesa, in qualche modo mi addomesticò, in più la musichetta che ne veniva, salterio d'angeli per il mio orecchio, dicendomi in cuore che se ascoltavano canzonette, il peggio non era ancora successo. Così non senza fiducia aspettai che uno sportello dell'uscio s'aprisse alle nostre pedate e ne sgorgasse il viso del sonnacchioso trattore. Mi bastò un istante e dagli zigomi gonfi tondi, dalle labbra carnute, lo riconobbi, l'avevo incontrato dieci volte quand'ero [AC1 c. 302 bis ndc, lacerto dt incollato con nastro adesivo] bambino, dal mio posto di loggione, nei films della Metro Goldwin. Solo che allora si chiamava Warner Oland e aggiungeva una mosca esigua a quelli esigui baffetti...

[di seguito AC1 c. 302] Apri diffidente, ma noi eravamo già su per le scale, verso la Surriente d'e 'nnamurate che fluiva dalla porta chiusa, e che scena, appena essa cedette alle spallate alleate, la Teano Venera-Alvise, lei ancora vestita ma in atto di far le fusa sul petto discinto e implume dell'avvocato seduto sul canapè; lui, il nonno, ansante per il precipizio dei passi e l'ilare collera, con bastone furioso nel pugno e un ih ih gorgogliante nelle canne della gola... Sgravatosi del quale, con cipiglio dei cattivi di comica muta, balzò verso il letto. Donde Virgadaula s'era levato, e restava a far tarantella, su un piede per volta, con atti di sofferenza, come per effetto cogente di callo cipollino o d'un premuroso emuntorio.

[ms penna nera] Finché, ai primi colpi di sferza, senza dire una sillaba, avanti marsh, exit di corsa dalla comune. Restava la ragazza, in piedi. Feci il gesto, mi interposi fra lei e il vecchio, la cinsi d'abbraccio, la trascinai con me d'improvviso lacrimosa. Ripassando davanti al Warner Oland, intontito me ne rimase nelle pupille il color minerale delle guance, un colore di gres o lavagna, e quegli stagni d'acqua, e nelle orecchie la voce, sputata, uguale a quella della cocorita, irritata dal chiasso in una gabbia dell'ingresso, il cui insulto d'addio preferimmo ignorare...

[AC1 c. 18 nda, 318r ndc, dt con correzioni mss a penna rossa]

Al ritorno, mentre Alvise taceva, seduto accanto a Iaccarino, ebbi in sorte di godermi, standomene dietro ^{alle loro} spalle, il tepore della ragazza contro il mio fianco sinistro, di sentire come messaggi e ~~risposte~~ di spie i saltuari sussulti del ^{suo} pianto ~~bussare~~ ^{parlare} alla mia pelle attraverso il doppio fragile muro delle sue sete e del mio alpagà. Non si udiva altro lungo la strada se non quel singulto breve e intermesso. Alvise taceva, i pali della luce ci venivano incontro e sparivano subito, sembrava di correre una nostra privata Targa Florio, come se ne correvano a quel tempo di notte, per terre battute e ~~secomodi seleiati~~ ^{mulattiere scomode} d'anteguerra. Ogni cunetta, e ce n'erano tante, mi buttava la pettorina di lei sopra il cuore, e l'umido delle sue lacrime il suo respiro. ~~E~~ Allora non potei che cominciare a carezzarle i capelli, piano, come si fa con l'anziana micia di casa, ~~e poi~~ ^{quindi} tutto il viso, ~~come~~ ^{secondo che} lo indovinavo al buio ^{e riconoscevo a memoria} la fronte, larga, ~~sublime~~, ^{bianca}, su di una coppia d'occhi callidi e misteriosi, con un'aria, nel guardare, di cocciutaggine e sazietà; come di chi abbia un pensiero solo e non voglia dividerlo con nessuno; poi quel naso così perfidamente affilato, le labbra che sembravano fare all'amore fra loro... Me ne veniva, devo dirlo?, ~~un batticuore~~ maldimare, una felicità ^{una} languidezza, un rimescolio ... Serafino, ma che succede?

Alvise si voltava ogni tanto, per pura formalità, con quello scuro. Del resto era tornato tranquillo, non fosse il consueto cecchino. Semmai chi s'era fatto vigile e fosco Iaccarino: un alano di guardia, una sentinella di polveriera. E pareva con la sua nuca percepire il mio tremito, dietro, e preoccuparsene, ingelosirsene; pigiava più forte sull'acceleratore se mai potesse ^{un po' per rabbia un po'}, come il vecchio esigea, rincasare prima dell'alba, in tempo per sfuggire ai curiosi, al presbite. Invece arrivammo con l'alba, fu giocoforza offrirsi al mattiniero occhio del lattivendolo ~~Di Nicola. Arrivammo invece con l'alba, da quanti anni non ne vedevo. Fu un'alba~~

Appendice

bella, immortale, spiegata sul bruno orizzonte come un'ala d'immenso papilio. Un momento ^{minuto} ancora e avrei pianto. (1)

[ms penna rossa con correzioni penna nera] (1) Non m'importò, io guardavo l'alba, da quanti anni non la vedevo. Cingendo la vita di Maria Venera che mi dormiva sul fianco [fanciullinamente], sopra la spalla, [sul petto], [facendomi strada] col naso fra i suoi capelli mi voltavo a guardare nel finestrino posteriore sul rigo bruno dell'orizzonte, crescere, crescere un chiaro pugno di luce e spiegarsi come un'ala d'immenso papilio. Un minuto ancora e avrei pianto.

[lacerto sciolto AC1 c. 317r, dt e corretto a penna rossa e nera]

pianura in una giornata di luce. Sì, una lieta, pianura: sparsa di pozze come d'occhi d'acqua; e fra cascine e vigne un lungo torto lampo d'asfalto cammina, ma sotto il sole pare intenerirsi in un fiume. Indi pini, gobbe, declivi, rosei monconi di pietra antica, giù all'orizzonte il ~~Circeo~~ ^{mare}. Un minuto ancora e avrei pianto.

[AC1 c. 24 nda, 315r ndc, la numerazione del capitolo è 4° poi corretta in 5°, ms penna nera e correzioni penna rossa; sul v le tre poesie dell'*Amaro miele*]

Il baronello Trubia era il ~~settimo~~ ^{sesto} di sei fratelli, l'unico vivo. Morti gli altri per violenza o sul letto entro il giro di pochi anni. Era tornato da Parigi ad accudire il copioso retaggio ^{la copiosa eredità}, e nella villa favola della Sorda aveva messo tende e radici. Io lo avevo visto a Natale ~~al Circeo~~ tenere uno strepitoso banco di ~~zecchinetta~~ baccarà con una nonscialanza insultante, facendo di ogni propizia battuta di nove seguire ~~senza malizia~~ ^{e non per ostentazione} una sparatoria di sbadigli che gli sformava ancora di più la faccia insignita d'un falsissimo neo. Il mento smussato, la lombrosiana microcefalia, l'atteggiamento d'eccentrico, con quell'eterna camicia a fiori, sul cui occhietto portava però cupamente e meridionalmente cucito un imperterrito bottone di lutto; la balbuzie intermittente chiamata in soccorso a mascherare omertà e secondi pensieri, ~~quando occorreva~~; ogni cosa s'aggregava a comporre un ritratto di losco arricciato intorno a se stesso, per acquistare la cui confidenza ci sarebbe forse voluto più spirito e ingegno che a scassinare la banca di Londra. Quest'uomo, che avrei ~~voluto~~ ^{dovuto} sfidare, se m'importava giungere a Cecilia. E m'importava, altroché. M'aiutò la primavera.

Bisogna qui che mi presenti com'ero allora. Non l'ho fatto abbastanza, prima. Ero uno strumento a due corde, allora. Facile facile da suonare. Una corda di lamento, uì, uì, uì. Come quando accordano un mandolino. Una corda di letizia là là là, do do do, ^{che veniva da un'abbondanza di cuore} un amore per le spezie e i profumi rossi della vita e che nemmeno trent'anni ^{di tenaglie e} d'unghie strappate m'hanno fatto sconfessare. ~~E le~~ ^{Erano} due le corde e suonavano a turno, a seconda delle stagioni. Pensavo d'inverno a morire, mi chiedevo che cosa fossi mai io se non infusorio, gocciola, cartuccia vuota, ~~nel fiume grosso della storia e della vita~~, nei millenni dei millenni nel profluvio dei millenni. Che poteva dunque importare a chi, il minimo bene o male che facevo o pensavo, l'infinitesimo guizzo di vizio o virtù che m'attraversava la mente per estinguersi sull'istante? Oh se fosse stato possibile calcolare, e con immensa approssimazione

[AC1 c. 26 nda, 312r ndc; lacerto attaccato con nastro adesivo sul margine superiore della carta, proveniente da GZ C (c. 92r), sul v le tre poesie dell'*Amaro miele*]

credevo che si potesse, quanti miliardi di uomini avevano sinora abitato la terra, e le specie delle loro morti: per etisia, mal caduco, anofele, lue, peste, canchero, lebbra; mangiati da un topo, un pesce, un corbaccio, una iena; per arme di taglio, punta, fuoco; per tronconi; per apoplezia, cacchessia, malsania; per spacco improvviso della pompa grossa del petto... E se si fosse potuto contare il numero, di tanto più grande, dei tremiti, appunto, e moti di sentimento di ciascuno nel corso di tanti anni: le invidie, le brame, gli strazi, le paure, le pietà... E se si fosse saputo il numero delle copule e sussurri amorosi in grotte, alcove, colossei, auto con sedile ribaltabile... e come tutto s'era fatto nel tempo niente niente di niente e tuttavia si tornava a ripetere in me e per me un baleno incoraggiante di cielo...

[ms penna rossa] In quest'ultima pensata veniva a lusingarmi appunto, la primavera, il suo solstizio indimenticabile (non era forse Maria Venera nata quel giorno?) ed erano mesi ruffiani che preparavano l'alcova e attizzavano il sangue per l'arrivo dell'estate.

Ora quell'anno, la primavera, l'ho detto, m'aveva mormorato una parola all'orecchio, né c'erano mura di ferro, né orchii e draghi, che potessero tenermi fermo. Due donne amavo e perché no? Le avrei amate quando anche

Appendice

fossoro state tre, avrei saputo [?] domarle! Per cui un sabato sera, ch'era già maggio, indossai l'abito gessato da cerimonia, dissi a Madama che sarei tornato tardi o mai più, disdissi, senza spiegare il perché, l'accordo con Iacca per Mister Belvedere in collegio, al cinema e con passo bersagliero varcai la soglia del Circolo dei Civili.

[AC1 c. 23 nda, 150r ndc; carta ms a penna rossa, sul v le tre poesie dell'*Amaro miele*]

Era la prima volta che potevo vederla veramente ~~da vicino~~. Le altre volte, al ballo o lungo il corso, o al concerto o nell'episodio della ~~sorpresa~~ flagranza notturna, c'era sempre stato qualcosa, ora una luce di troppo ora una fretta del mio sentimento, a impedirmi la visione tranquilla della sua faccia. Mai ero stato nella condizione ^{dello} spettatore e ~~del giudice e dello spione~~, sempre in quella, inferiore, dell'imputato e ~~dell'attore~~ ^{recitante}. Stavolta era invece diverso: se pure ero io ad avere sollecitato il colloquio, era sua la parte di debitrice, mia quella di creditore longanime. Per cui ~~me~~ la ~~godevo~~ ora come da un palco, centimetro per centimetro dalla grande chioma a chignon attorno al viso d'uliva fino ai piedi nelle babbucce ~~di vecchia seta~~ ^{vellute} ~~rossa~~ di raso nero, che un tremito di nervi scoteva "Glu glu" fece la sua voce, nelle canne della gola, "Glu glu". E intanto lei appariva rossa, pallida, e insieme impassibile, esaltata, cresciuta donna tutt'all'improvviso. Non le importava dei commenti cittadini, disse, le importava solo di pochi, della stima di pochi.

E mi guardava di sott'in su, ma senza timidezza, benché visibilmente turbata. Sì, era stato un colpo di testa, una vacanza di ragazzi, aggiunse. Ella, e mi fissò negli occhi, lei non aveva patito offesa.

Intervenire a questo punto Alvise, penosamente. Aveva abusato ogni sardonico rictus, s'era improvvisato a tutore, con le connesse borghesi preoccupazioni di scandalo.

Appendice VII B

PV, CRTM, Fondo Bufalino

[AC2 c. 76r ndc, sul v del bifolio, ms penna rossa ed evidenziato con una linea verticale sul margine destro]

Ipotesi di

Digest

Un ^{o scrittore} malato di nervi racconta al medico, per terapia, una stagione della sua giovinezza. E la immagina, la inventa felice, ^{Però} ~~Più va avanti~~ ^{procede} nel racconto, più ~~la~~ ^{ogni} memoria gli si stravolge in favola, in fanfaluca. Falso e vero s'intrecciano, salute e malattia giocano a scambiarsi le parti, una tentazione di morte volontaria affiora sotto la penna.

[AC1 c. 264r ndc, c. di formato A4 a righe, Bufalino annota a penna rossa sul margine superiore «Spoglio Guazzabuglio / Locandina (Digest al libro con integrazioni)», in basso trascrive una locandina, poi cassata con un frego]

Uno scrittore infelice cerca di ~~guarire~~ ^{curarsi} scrivendo un libro felice. Ne chiede l'argomento, canonicamente, alla sua giovinezza e alla sua memoria. Ma via via che procede il racconto gli si ~~stravolge~~ ^{ribella} contro, s'inquina di ~~eventi sconnessi~~ ^{d'invenzioni[?]}, di parole golose.

Un ~~passo~~ ^{brano}, letto casualmente ^{per caso}, nei diari di Hawthorne ^{uno scrittore di Salem}, gli ~~rivela~~ ^{svela} un pericolo che sta correndo. Se ne salva in qualche modo e rimanda d'altro tempo la guarigione, ~~conservando tuttavia dalla~~ ^{ricavando nondimeno dalla [felice?] avventura} ~~casalinga avventura~~ qualche stimolo d'amore non corrisposto, ~~per~~ l'inverosimile vita.

Bibliografia

Opere di Bufalino

Edizioni complessive

Opere 1981-1988, (a cura di) M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992.

Opere/2 1989-1996, (a cura di) F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007.

Narrativa

Diceria dell'untore, Palermo, Sellerio, 1981, cui si accompagnano le *Istruzioni per l'uso* in edizione non venale stampate dall'autore; successivamente in abbinamento con le *Istruzioni per l'uso*, Bompiani, 1992.

Argo il cieco ovvero I sogni della memoria, Palermo, Sellerio, 1984.

L'uomo invaso e altre invenzioni, Milano, Bompiani, 1986.

Le menzogne della notte, Milano, Bompiani, 1988.

Calende greche. Frammenti d'una vita immaginaria, Comiso, Edizione privata dell'Autore, 1990, non venale. Ripubblicato nel 1992 da Bompiani con il titolo di *Calende greche, ricordi d'una vita immaginaria*.

Qui pro quo, Milano, Bompiani, 1991.

Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra di pupi, Valverde, Il Girasole, 1991, non venale. Ripubblicato da Bompiani nel 1993.

Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc, Milano, Bompiani, 1996.

Shah mat. L'ultima partita di Capablanca, (a cura di) N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, non venale.

Poesia

L'amaro miele, Torino, Einaudi, 1982; 2^a ed. Einaudi, 1989; 3^a ed. Einaudi, 1996.

I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38), Valverde, Il Girasole, 1995.

Antologia, Saggistica

Comiso viva, (a cura di) G. Bufalino, Comiso, Edizioni Pro Loco, 1976.

Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale, Palermo, Sellerio, 1978.

Museo d'ombre, Palermo, Sellerio, 1982.

Bibliografia

Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile, Milano, Il Saggiatore, 1982; e Milano, Bompiani, 2000.

Dicerie coniugali. 62 pensieri lievi e gravi sul matrimonio proposti da una coppia nuovissima a uso delle coppie più anziane, Comiso, Edizione privata degli Autori, 1983, non venale.

Cere perse, Palermo, Sellerio, 1985.

Saline di Sicilia, Palermo, Sellerio, 1988.

Il malpensante. Lunario dell'anno che fu, Milano, Bompiani, 1987.

La luce e il lutto, Palermo, Sellerio, 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.

Saldi d'autunno, Milano, Bompiani, 1990; Milano, Bompiani, 2002

Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto. Antologia di testi, (con N. Zago), Scandicci, La Nuova Italia, 1993; altra edizione con l'aggiunta di nuovi testi, ivi 1993; ristampa, Milano, Bompiani, 2008.

Bluff di parole, Milano, Bompiani, 1994.

Il fiele ibleo, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995.

Traduzioni

J. Giraudoux, *Susanna e il Pacifico*, Palermo, Sellerio, 1980.

M. de La Fayette, *L'amor geloso*, [la traduzione dei racconti *La princesse de Montpensier* e *La comtesse de Tende* è di P. Masino; quella de *L'histoire de Alphonse e Bélasire* è di G. Bufalino], Palermo, Sellerio, 1980.

E. Renan, J. Giraudoux, *Due preghiere*, Palermo, Sellerio, 1981.

P.-J. Toulet, *Le controrime*, Palermo, Sellerio, 1981.

C. Baudelaire, *Trentatré Fiori del male*, Reggio Emilia, Prandi, 1982.

C. Baudelaire, *I Fiori del male*, Milano, Mondadori, 1983.

Terenzio, *I due fratelli*, Siracusa, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 1983.

V. Hugo, *La leggenda della monaca*, Milano, Sciardelli, 1985.

V. Hugo, *Le orientali*, Palermo, Sellerio, 1985.

C. Baudelaire, *Per Poe*, Palermo, Sellerio, 1988.

C. Baudelaire, *39 Fiori del male*, Milano, Mondadori, 1997.

R. Gómez de la Serna, *Sghiribizzi*, Milano, Bompiani, 1997.

Carteggi

A. Romanò, G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, (a cura di) N. Zago, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1994.

Interviste (in ordine cronologico)

D. Fohr, M. T. Marzilla, *Un altro Gattopardo*, «Giornale di Sicilia», 4 gennaio 1981.

L. Sciascia, *Che mastro, questo don Gesualdo!*, «L'Espresso», 1° marzo 1981.

S. Malatesta, *Come un guardiano di faro infedele*, «la Repubblica», 23 aprile 1981.

Bibliografia

- C. Marabini, *L'arte di don Gesualdo*, «La Nazione», 14 giugno 1981.
- F. Santini, *“La mia Sicilia è un museo d'ombre e io vivo in un buco nero”*, «Tuttolibri», 11 luglio 1981.
- F. Pajar., *La diceria dell'autore*, «Il Gazzettino», 13 settembre 1981.
- F. Pajar, *E l'untore inventò i “fleurs”*, «Il Gazzettino», 16 settembre 1981.
- F. Pajar, *Sacile 1943, una ragazza e una bicicletta*, «Il Gazzettino», 18 settembre 1981.
- F. Pajar, *E Comiso ascolta la “diceria” dei missili*, «Il Gazzettino», 20 settembre 1981.
- R. Salemi, *Che noia il successo, spero solo che passi*, «Il giornale del Sud», 16 settembre 1981.
- G. Servello, *Muore la civiltà della bottega*, «Giornale di Sicilia», 28 febbraio 1982.
- G. Occhipinti, *Cinque domande a Gesualdo Bufalino*, «Cronorama», gennaio-aprile 1982
- P. Calabrese, *La felicità negata*, «Il Messaggero», 2 ottobre 1982.
- L. Soldano *Sì, io narro anche per non avere paura*, «Avvenire», 2 dicembre 1982.
- A. Ortoleva, *Capodanno con quattro scrittori siciliani. Addamo, Bonaviri, Bufalino, Testa*, «Giornale di Sicilia», 3 gennaio 1984.
- S. Scalia, *Le miserie dell'Olimpo*, «La Sicilia», 17 novembre 1984.
- S. Signorelli, *La controfigura della memoria*, «Il Mattino», 24 gennaio 1985.
- G. Marrone, *Gesualdo Bufalino parla dei dubbi del narrare*, «Giornale di Sicilia», 15 ottobre 1985.
- C. Marabini, *A malincuore nel Palazzo. Bufalino e il successo*, «Il Resto del Carlino», 22 ottobre 1985.
- G. Chiappisi, *“Il simbolo di una civiltà perduta”*, «Giornale di Sicilia», 9 novembre 1985.
- B. Stancanelli, *L'opera ideale è quella che si può correggere ogni giorno*, «Il tirreno», 6 gennaio 1985.
- R. Messina, *“Il postino bussa solo due volte”*, «Giornale di Sicilia», 16 gennaio 1986.
- M. Collura, *“Studio col bridge i miei giochi letterari”*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1986.
- G. Quatriglio, *Io, Tarzan e spia*, «Giornale di Sicilia», 19 marzo 1986.
- P. Trivelli, *La luce arrogante*, «Il Messaggero», 23 giugno 1986.
- S. Signorelli, *Ricordo, dunque sono*, «Il Mattino», 28 giugno 1986.
- O. Del Buono, *Bufalino, il racconto per ricordare*, «Corriere della Sera», 22 settembre 1986.
- G. Quatriglio, *Matto don Gesualdo*, «Giornale di Sicilia», 29 dicembre 1986.
- E. Mandarà, *Gesualdo il malpensante*, «La Sicilia», 27 gennaio 1987.
- A. Pavia, *La luce e il lutto della Sicilia*, «La Cooperazione italiana», marzo 1987.
- S. Petrigiani, *Bilancio di tristezze*, «Il Messaggero», 18 marzo 1987.
- L. Lilli, *Sapore di sale. Inchiesta sulla cultura siciliana. Parlano Leonardo Sciascia e Gesualdo Bufalino*, «La Repubblica», 4 giugno 1987.
- S. Balistreri, *Bufalino: mia madre Sicilia*, «Avvenire», 24 gennaio 1988.
- F. Gambaro, *Bufalino scatenato*, «L'Ora», 26 gennaio 1988.
- G. Quatriglio, *Quanti misteri nasconde questa fantasia storica*, «Giornale di Sicilia», 28 marzo 1988.
- E. Mandarà, *Fantamemorie risorgimentali con tocco di giallo*, «La Sicilia», 6 aprile 1988.
- G. Calaciura, *La Sibilla di Comiso*, «L'Ora», 7 aprile 1988.
- M. Onofri, *Gesualdo Bufalino, ovvero la geometria delle passioni*, «La Voce Repubblicana», 6-7 maggio 1988.

Bibliografia

- M. Collura, *Sciascia-Bufalino. L'impegno e il mistero. Dialogo fra due scrittori siciliani: i libri, la vita, il pensiero*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1988.
- L. Pallotta, *Gesualdo Bufalino: le menzogne della notte*, «Leggere», a. I., n. 2, giugno 1988.
- R. Minore, "Un incubo senza ricordi", «Il Messaggero», 15 giugno 1988.
- G. Massari, *Bufalino: vivere "come se"*, «Il Giornale», 7 luglio 1988.
- A. Debenedetti, *Gesualdo Bufalino: "Si ai premi se danno da vivere"*, «Corriere della Sera», 9 luglio 1988.
- M. Collura, *Bufalino: "Io chirurgo e cavia della scrittura"*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 1988.
- P. Treccagnoli, *L'officina siciliana*, «Il Mattino», 18 ottobre 1988.
- O. Pivetta, *Uomini sulla carta*, «l'Unità», 5 aprile 1989.
- P. Nibali, *Scrivere? È ricordare*, «Prospettive», 28 maggio 1989.
- P. Mattei, *Tutte le insidie del matrimonio*, «Avanti!», 13 agosto 1989.
- G. Quatriglio, *Sposarsi, che problema*, «Giornale di Sicilia», 16 settembre 1989.
- F. La Licata, *Bufalino: mi dimetto da scrittore*, «La Stampa», 20 settembre 1989.
- G. Liuti, *Dicerie sulle nozze*, «Il Resto del Carlino», 29 ottobre 1989.
- P. Maffeo, *Le radici di Bufalino*, «Avvenire», 10 dicembre 1989.
- I. Bignardi, *Bufalino fra Sparta e Sibari*, «La Repubblica», 4-5 febbraio 1990.
- G. Angeloni, *La malattia del ricordo*, «l'Unità», 3 novembre 1990.
- L. Lilli, *Bufalino si nasconde*, «La Repubblica», 9 novembre 1990.
- G. Marrone, *Gesualdo Bufalino: diceria dell'autore*, «Nuove Effemeridi», a. IV, n. 13, 1991/I.
- M. Collura, *Diceria dell'assassino*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1991.
- D. Pasti, *Bufalino: un giallo per scherzo*, «La Repubblica», 29 giugno 1991.
- E. Gatta, *Mastro Gesualdo*, «Il Resto del Carlino», 18 agosto 1991.
- M. Trecca, *Schiacciati dalla velocità della storia*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 19 marzo 1992.
- M. Mafai, *Affondare la Sicilia*, «Il Venerdì di Repubblica», 12 giugno 1992.
- M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, «Nuove Effemeridi», a. V, n. 18, 1992/II.
- M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: la mia vita a Comiso*, «Giornale di Sicilia», 14 giugno 1992.
- C. Toscani, *Settant'anni di solitudine*, «Bresciaoggi», 25 luglio 1992.
- M. Collura, *Gesualdo nel paese delle meraviglie*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 1992.
- G. Calcagno, *Bufalino il fuggiasco innamorato*, «La Stampa», 4 agosto 1993.
- M. Collura, *Così vedo affondare l'Italia dai miei "arresti domiciliari"*, «Corriere della Sera», 12 agosto 1993.
- E. Mandarà, *La mia opra dei pupi*, «La Sicilia», 13 agosto 1993.
- G. Quatriglio, *Il Guerin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà di oggi*, «La Sicilia», 18 settembre 1993.
- M. Trecca, *Senza macchia e senza paura lottano ancora i cavalieri*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 9 ottobre 1993.
- M. Passa, *Il tempo delle parole*, «l'Unità», 8 gennaio 1995.
- R. Sala, "Cari vecchi, maestri della memoria", «Il Messaggero», 16 febbraio 1995.
- P. Di Stefano, *Bufalino: il Sud evade per sopravvivere*, «Corriere della Sera», 17 agosto 1995.

Bibliografia

- G. Calcagno, *I tormenti del giovane Bufalino*, «La Stampa», 15 novembre 1995.
- G. Quatrighio, *Bufalino "Io lupo solitario, sempre tentato dalla socialità"*, «Il giornale di Sicilia», 15 novembre 1995.
- S. N., *Don Gesualdo ha fatto Patatràc*, «Il Resto del Carlino», 5 gennaio 1996.
- R. Minore, *Bufalino: triste Italia, accecata dalla TV e dal culto degli scoop*, «Il Messaggero», 5 gennaio 1996.
- C. Romani, *Un patatràc italiano*, «Il Giornale», 17 marzo 1996.
- G. Bonina, *Un giallo, anzi uno scherzo*, «La Sicilia», 16 aprile 1996.
- M. Collura, *Bufalino: la vita? Un patatràc*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1996.
- F. Mannoni, *"Il mio romanzo è un'opera buffa e un fanta-noir"*, «Messaggero Veneto», 24 maggio 1996.
- F. Maresco, *Quella volta che scoprii il flash-back*, «Il Manifesto», 16 giugno 1996.
- G. A. Stella, *"Io, contro "Stupidania"*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1996.
- G. P. Gandolfo, *Testimonio per una futura memoria*, «El Mercurio», 23 giugno 1996.
- M. Jakob, *Infedele è la memoria*, «Linea d'ombra», a. XIV, n. 117 luglio/agosto 1996.
- Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di P. Gaglianone e L. Tas, nota critica di N. Zago, Roma, Òmicron, 1996.
- G. Bufalino, *In corpore vili*, in *Come si scrive un romanzo*, (a cura di) M. T. Serafini, Milano, Bompiani, 1996.
- M. Canfield, *All'ombra di un esiguo futuro. L'ultima conversazione con Gesualdo Bufalino*, «Kaléghé», a. VI, nn. 3-4, maggio/agosto 1998.

Bibliografia critica su Gesualdo Bufalino

Monografie

- A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio. Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Padova, Il Poligrafo, 2002.
- E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro. Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008.
- M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005.
- M. Paino, *La stanza degli specchi. 'Esercizi di lettura' sul romanzo di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015.
- C. Rizzo, (a cura di), *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, Firenze, Olschki, 2005
- C. Rizzo, (a cura di), *I carnets di traduzioni poetiche. Un inedito di Gesualdo Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010
- A. Sciacca, *Le visioni di Gesualdo: immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, Roma-Acireale, Bonanno, 2015.
- A. Sichera, (a cura di), *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, Ragusa, EdiArgo, 2006.
- G. Traina, *«La felicità esiste. Ne ho sentito parlare». Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.
- N. Zago, *La figura e l'opera. Gesualdo Bufalino*, Palermo, Il Pungitopo, 1987.

Bibliografia

- N. Zago (a cura di), *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1998.
- N. Zago (a cura di), *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, Comiso, Salarchi Immagini, 2002.
- N. Zago, G. Traina, (a cura di), *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte, Euno Edizioni, 2014.
- N. Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni, 2016.

Saggi critici

- M. Andreose, *Uomini e libri*, Milano, Bompiani, 2015.
- G. Bàrberi Squarotti, *C'è in Sicilia una montagna disincantata*, «Tuttolibri», 28 febbraio 1981.
- M. Belpoliti, *Menzogne e sortilegi narrativi nel mondo spiato da un pertugio*, «Il Manifesto», 30 maggio 1996.
- A. Berardinelli, *Citati e Bufalino lettori d'eccezione*, «Il Globo», 28 luglio 1982.
- A. Bertolucci, *Toulet e i suoi fuochi perduti*, «La Repubblica», 15 ottobre 1981.
- R. Bonazzi, *Inverno 1944: un incontro con Bufalino...*, «Ricerche storiche», a. XXIX, n° 78, dicembre 1995
- G. Cacciatore, *Nel laboratorio di Bufalino*, «Critica letteraria», n° 149, 2010.
- A. Cadioli, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Milano, Bompiani, 1998.
- A. Cadioli, *Prefazione*, in G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Bompiani, 2000.
- G. Calcagno, *Bufalino, il fotografo cieco è diventato un romanzo*, «La stampa», 5 gennaio 1996.
- F. Caputo, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Opere/2 1989.1996*, Milano, Bompiani, 2007.
- P. Citati, *Bufalino, cannibale divoratore di libri*, «Corriere della Sera», 22 aprile 1988.
- M. Collura, *Incontro a due, parlando di letteratura*, «Il Mattino», 6 settembre 1981.
- M. Corti, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Opere 1981.1988*, Milano, Bompiani, 1992.
- R. Favaron, *Diceria di una sofferenza*, «Il Verri», n° 3-4, 1986.
- L. Galluzzo, *Bufalino esordiente scontroso*, «Il Piccolo», 13 settembre 1981.
- G. Giberti, *Ricordi di guerra e di corsia, la camera n°3*, «Ricerche storiche», a. XXIX, n° 76, aprile 1995.
- T. Gullio, *Scacco matto di Bufalino*, «La Repubblica», 15 giugno 2006.
- G. Gramigna, *Il mondo: un condominio che crolla*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1996
- C. A. Madrignani, *Diceria dell'untore*, «Belfagor», a. XXXVI, n° 5, 30 settembre 1981.
- C. Marabini, *Diceria dell'autore*, «Il resto del Carlino», 3 aprile 1982.
- G. Marrone, *Gesualdo Bufalino: la retorica e la pietà*, «Nuove Effemeridi», n.3, 1988.
- P. Mauri, *I miei romanzi? Sono giocattoli per mascherare la nevrosi*, in *I quarant'anni di Sellerio nel segno di Sciascia*, «La Repubblica», 14 maggio 2009.
- R. M. Monastra, *La "diceria dell'untore" ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, «Le forme e la storia», a. II, nn° 1- 2, gennaio-agosto 1981.
- M. Onofri, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Argo il cieco*, Milano, Bompiani, 1994.
- S. Palumbo, *Articoli ovvero Cere perse*, «Gazzetta del Sud», 18 agosto 1988.

Bibliografia

- M. Paino, *Bufalino e la narratrice giustiziata*, in *L'ombra di Sheherazade. Suggestioni dalle Mille e una notte nel Novecento italiano*, Avagliano Editore, 2004.
- M. Paino, *Bufalino e la detection 'per imago'*, «Arabeschi», n° 6, luglio-dicembre 2015.
- G. Raboni, *Mastro Don Gesualdo*, «L'Europeo», 16 settembre 1988.
- G. Ruozzi, *Le massime di un malpensante, fra libri, giochi, ricordi*, «Studi e problemi di critica testuale», n° 36, aprile 1988.
- G. Savatteri, *Racalmuto: immagini della Sicilia di un tempo*, «Malgrado Tutto», giugno-luglio 1984.
- L. Sciascia, *Bufalino, dicerie in versi*, «Tuttolibri», 5 giugno 1982.
- V. Sebben, *La citazione in "Diceria dell'untore" di Bufalino*, in *Piccole finzioni con importanza*, (a cura di) N. Roelens e I. Lanslots, Ravenna, Longo, 1993.
- C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969
- E. Siciliano, *Sulle soglie della notte*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1981.
- G. Traina, *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore*, «Sicilorum Gymnasium», a. XLIII, nn.1/2, gennaio- dicembre 1990.
- G. Turrone *Un paese davanti all'obiettivo*, «Corriere della sera», 12 agosto 1979
- N. Zago, *Il "tono" Bufalino*, «Kalòs», a. VII, n° 6, novembre-dicembre, 1995.
- N. Zago, *Gesualdo Bufalino e altri scrittori iblei*, in *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura dell'Ottocento e del Novecento*, vol. VIII, Roma, Editalia, 2000.
- N. Zago, *Per rileggere Argo il cieco*, in *Da Dante a Brancati. Con un'appendice iblea*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2006.
- N. Zago, *Sulla poesia di Gesualdo Bufalino*, in *L'Europa che comincia e finisce: la Sicilia. Approcci transculturali alla letteratura siciliana*, (a cura di) D. Reichard, Frankfurt am Main, P. Lang, 2006.

Bibliografia generale

- AA.VV., *Gruppo '63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- AA.VV., *Il colore della fede. La religiosità di Salvatore Fiume*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1992.
- S. Agnelli, *Vestivamo alla marinara*, Milano, Mondadori, 1975.
- S. Albonico, N. Scaffai, *L'autore e il suo archivio*, Milano, Officina Libraria, 2015.
- L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia nell'arte*, Firenze, Sansoni, 1936.
- L. Anceschi, *Orizzonte della poesia*, «Il Verrì», n°1, febbraio 1962.
- L. Anceschi, *Sul movimento della poesia*, «Il Verrì», n° 9, agosto 1963.
- G. Bàrberi Squarotti, *La narrativa del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965.
- B. Balázs, *Estetica del film*, Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1952.
- R. Barthes, *Arcimboldo*, (tr. it. di G. Mariotti), Milano, Abscondita, 2005; (titolo originale *Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien*).
- P. Bianchi *L'occhio del cinema*, Milano, Garzanti, 1957.
- A. Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

Bibliografia

- R. Cavandoli, A. Paderni, *Scandiano 1915-1945. Lotte antifasciste e democratiche*, (volume a cura dell'Amministrazione di Scandiano), Reggio Emilia, 1980.
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- L. Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo: 1954/1957*, Roma, «Bianco e nero», 1957.
- H. Cocker, *Come, dove quando coltivare i fiori*, Milano, Garzanti, 1972
- P.-M. De Biasi, *Génétiq ue des textes*, Paris, CRNS Editions, 2011; tr. it. *La genetica testuale*, (a cura di) C. Montini, Roma, Aracne, 2014.
- U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1988
- C.-T. Féret, *Anthologie critique des poètes normands de 1900 à 1920*, Paris, Garnier frères, 1920.
- D. Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011.
- S. Folloni, *Una zona di resistenza. Storia della resistenza nella V^a Zona (Reggio Emilia)*, Tipo-Lito Tecnograf, Reggio Emilia, 1985.
- G. Genette, *Palimpsests. Littérature du second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS Éditions, 1994
- C. Grisi, *Il romanzo autobiografico*, Roma, Carocci Editore, 2011.
- P. Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci Editore, 2012.
- M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 2002.
- M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- P. L. Lanza (a cura di), *La corazzata Potiomkin di Ejzenstejn*, Milano, Bocca, 1954.
- P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- M. Lunetta, *Invito alla lettura di Italo Svevo*, Milano, Mursia, 1972.
- G. Mucci, *Padre Raffaele da Mestre*, «La civiltà cattolica», a. 159, v. III, quaderno 3793, 5 luglio 2008.
- R. Paoletta, *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini, 1956.
- N. Persichetti, *Pensieri e sentenze di autori antichi e moderni di tutte le nazioni*, Milano, E. Rechiedei, 1903⁶.
- G. Rizzarelli, (a cura di), *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, Firenze, Olschki, 2012.
- G. Sadoul *La vita di Charlot*, Torino, Einaudi, 1952
- A. Solmi, *Tre maestri del cinema. Carl Theodor Dreyer, René Clair, Charlie Chaplin*, Milano, Vita e Pensiero, 1956.
- G. Spagnoletti, *Svevo, la vita, il pensiero e scritti vari*, Milano, Accademia, 1972.
- J. Starobinski, *L'oeil vivant. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- M. Storchi e M. Durchfeld *La Bettola. La strage della notte di S. Giovanni*, Istoreco, Comune di Vezzano sul Crostolo, 2014.
- M. Storchi, *Anche contro donne e bambini*, Reggio Emilia, Imprimatur Editore, 2016.
- M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti per La Storia di Elsa Morante*, (in corso di stampa presso Edizioni di Storia e Letteratura di Roma).

La thèse est une étude génétique des œuvres de l'écrivain sicilien Gesualdo Bufalino (1920-1996). À travers l'analyse du processus d'écriture, ce travail reconstruit la genèse des toutes les œuvres terminées par Bufalino pendant sa jeunesse et jusqu'à son exorde, en 1981, avec le roman *Diceria dell'untore*. Les sondages effectués dans les archives conservant les matériaux génétiques de Bufalino nous a permis d'anticiper la phase créative de Bufalino aux années 1955-65. Nous avons notamment identifié dans un roman inédit, *Il guazzabuglio*, qui remonte à 1977, une sorte de canevas où de réservoir, d'où l'écrivain tira des thèmes ou des séquences narratives pour d'autres œuvres. Ce roman toujours considéré comme inachevé non seulement fut complété par Bufalino, mais il fut aussi étroitement lié à la genèse des deux premiers romans, *Diceria dell'untore* (1981) et *Argo il cieco* (1984), d'une part, et avec *Qui pro quo* (1991) et *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), le dernier roman de Bufalino qui peut être considéré comme sa réécriture. Les œuvres achevées et publiées de 1981 jusqu'à sa mort, en 1996, ont été le résultat d'un processus créatif commencé pendant sa jeunesse et poursuivi pendant tout sa vie. La reconstruction de la genèse des ouvrages rédigés avant 1981, est accompagnée de la reconstruction de la biographie intellectuelle de Bufalino à travers l'étude des sources et documents d'archive.

The thesis is a genetic study of the works of the Sicilian writer Gesualdo Bufalino (1920-1996). Through the analysis of the writing process, this study reconstructs the genesis of all the works completed by Bufalino during his youth and up until his debut in 1981, with the novel *Diceria dell'untore*. The research carried out in the archives which hold the genetic materials of Bufalino enabled us to date the creative phase of Bufalino in the period 1955-65. In particular, we have identified in an unpublished novel, *Il guazzabuglio*, dating back to 1977, a kind of canvas or reservoir, from which the writer drew themes or narrative sequences for other works. This novel, still considered unfinished, was not only completed by Bufalino, but was also closely linked to the genesis of the first two novels, *Diceria dell'untore* (1981) and *Argo il cieco* (1984), on the one hand, and to *Qui pro quo* (1991) and *Tommaso e il fotografo cieco* (1996), Bufalino's last novel which can be considered its rewriting. The works completed and published from 1981 until his death in 1996, were the result of a creative process begun during his youth and continued throughout his life. The reconstruction of the genesis of the works written before 1981 is accompanied by the reconstruction of the intellectual biography of Bufalino through the investigation of sources and archive documents.