

N° 41 série web (2/2021)

CHRONIQUES ITALIENNES

**Rileggere Bufalino.
Temi e forme di un'opera plurale**

a cura di Maria Pia De Paulis e Marina Paino



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité de direction

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

Coordination éditoriale

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

Comité éditorial et de lecture

Anne BOULE, Alessandro DI PROFIO, Franck FLORICIC, Philippe GUERIN, Costanza JORI,
Brigitte LE GOUEZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

Comité de rédaction

Sarah AMRANI, Silvia CUCCHI, Marina GAGLIANO, Patrizia GASPARINI,
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

Comité scientifique international

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATTISTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Università di Palermo),
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de
Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

Chroniques italiennes web 41 (2/2021)

***Rileggere Bufalino.
Temi e forme di un'opera plurale***

a cura di Maria Pia De Paulis e Marina Paino

Maria Pia De Paulis, Marina Paino, *Introduzione*

I. Bufalino narratore

Francesca Caputo, *Dialoghi, «sparlamenti», racconti della parola altrui nei romanzi bufaliniani*

Maria Pia De Paulis, *Esperienza e poetica del trauma di guerra*

Nunzio Zago, *Musica e dissonanza del vivere (e dello scrivere) in Argo il Cieco*

Alessandro Cinquegrani, *Bufalino postmoderno: lettura delle Menzogne della notte*

Andrea Schembari, *L'immagine in cornice. Fratture identitarie e cesure narrative nelle Menzogne della notte*

Cécile Mitéran, *«Che devo dirti, lettore?». Dialoghi bufaliniani tra autore-narratore, personaggio e lettore*

Lisa El Ghaoui, *Com'è profondo il mare. Motivi marini tra seduzione, miti e morte*

II. Nei dintorni dei romanzi

Alberto Cadioli, *“Diceria dell'autore” ovvero il “paratesto” secondo Bufalino*

Giulia Cacciatore, *«Un ferro da stiro coi chiodi». Dentro Il Guazzabuglio*

Marina Paino, *Prima di Diceria: sulla prefazione a Comiso ieri*

Flaviano Pisanelli, *Scrittura, figure e “luoghi” della memoria, tra storia ed eternità. Lettura di Museo d'ombre*

Giuseppe Traina, *Gli aforismi critici nel Dizionario dei personaggi di romanzo*

Cinzia Emmi, *“Girotondo” dolente ed ineffabile: malattia, ricordo e gioventù perduta nei versi de L'amaro miele*

Concettina Rizzo, *«Sortilegio lontano»: Bufalino interprete di Toulet*

III. Esercizi di lettura

Fabio Trapani, *Nosferatu e la lanterna magica: sogni e incubi della prosa bufaliniana*

Ileana Desole, *Il ruolo dell'infanzia e la maturazione del personaggio*

Antonella Attanasio, *Natura e memoria attraverso i romanzi*

Sebastiano Savini, *Il νόστος della memoria e l'eco della cultura grecoantica*

IV. Bibliografia su Bufalino citata nel volume

**“DICERIA DELL’AUTORE”
OVVERO IL “PARATESTO” SECONDO BUFALINO**

“Diceria” vale racconto, dettato, monologo con in più una insinuazione di scarsa credibilità, come di uno sproloquio mormorato all’orecchio.

Gesualdo Bufalino, *Diceria dell’untore. Istruzioni per l’uso*¹

«Al cosiddetto paratesto attribuisco il valore di testo»²: la dichiarazione di Bufalino non lascia margini di ambiguità, sia nell’uso del termine specifico «paratesto» – diffuso in italiano con la traduzione di *Soglie* di Gérard Genette³, uscita nel 1989 – sia nell’assumersi la responsabilità personale dell’osservazione (io «attribuisco»). L’affermazione apre un capitoletto autonomo – intitolato appunto «Paratesto» – dello scritto *In corpore vili*: scritto significativo, perché presenta, in un’ottica storico-biografica, e dal

¹ Gesualdo Bufalino, *Istruzioni per l’uso (di Diceria dell’untore)*, in Id., *Opere 1981.1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, introduzione di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1992, dal quale si cita, p. 1301.

² Bufalino, *In corpore vili*, in *Come si scrive un romanzo*, a cura di Maria Teresa Serafini, Milano, Bompiani, 1996, poi in Bufalino, *Opere/2 1989.1996*, a cura e con introduzione di Francesca Caputo, Milano Bompiani, 2007, pp. 1365-1370, la citazione a p. 1365. Tutte le successive citazioni da *In corpore vili* fanno riferimento all’edizione delle *Opere*, e saranno richiamate direttamente nel testo con *ICV*, seguito dal numero di pagina.

³ Gérard Genette, *Seuils* [1987], trad. it. *Soglie*, traduzione di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

punto di vista dello stesso Bufalino, il suo lavoro di scrittore («vengo a dar conto, come richiesto, delle pratiche del mio lavoro, quindi del corpo che conosco meglio: il corpo della mia opera», *ICV*, p. 1365). Questa la precisazione offerta nelle righe immediatamente seguenti l'incipit:

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 servono artatamente a depistare il lettore. (*ICV*, p. 1365)

Attribuire valore di testo al paratesto – ma per gli elementi citati da Bufalino (che circondano il testo e sono presenti nel volume inteso nella sua fisicità) si dovrebbe parlare, con più precisione, secondo la distinzione di Genette, di «peritesto»⁴, – significa riconoscere, prima di ogni altra considerazione sullo statuto del testo, che lo scrittore interviene direttamente su ciò che rappresenta il primo incontro del lettore con il libro. Il titolo e il sottotitolo, il testo di presentazione (con la biografia dell'autore) che si trova sui risvolti o sulla quarta di copertina, la dedica, l'epigrafe *in exergo*, la nota di accompagnamento che apre o chiude una narrazione sono, per Bufalino, dentro la genesi del testo: sono appunto «carne dell'opera stessa». E siccome il rapporto con il lettore, come dichiara lo scrittore in un capitolino di *In corpore vili* intitolato «Scrupoli, turbamenti, rapporti con l'utenza», si fonda su un sentimento «d'insofferenza e attrazione insieme» (*ICV*, p. 1356), il paratesto, rivolgendosi immediatamente al potenziale lettore, ha nello stesso tempo il ruolo di aiuto e di inganno, spiegando e integrando quanto scritto, ma a volte volutamente mettendo fuori strada la lettura di chi si accosta al testo.

Bufalino, parlando di vari elementi di paratesto, non cita le immagini di copertina. E tuttavia il ruolo che possono avere esce bene da questo ricordo dei suoi acquisti di giovane lettore. Il riferimento è alle «pepite dell'alfabeto» esibite da «Don Ciaciò Pirrichitto, bancarellaro di libri e di stampe»:

Non bastando le mie due lire festive a comprarne che una soltanto, inghiottivo con gli occhi, senza decidermi, le copertine del Fornaretto, di Guerino il

⁴ «Un elemento del paratesto, se costituito da un messaggio materializzato, ha necessariamente un'*ubicazione*, che si può situare in relazione a quella del testo stesso: intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli o certe note; chiamerò *peritesto* questa prima categoria spaziale, certamente la più tipica». *Ibid.*, pp. 6-7.

Meschino, della Portatrice di pane. Ma in giustacuore grigioperla di raso, fra due monacelle discinte, fu il cavaliere di Seingalt che finalmente mi vinse.⁵

E *In corpore vili* si legge:

Allo stesso modo avrei voluto (ma solo con *Qui pro quo*, per ragioni editoriali, ho potuto) corredare di illustrazioni i miei libri, a prescindere da quella di copertina, che per altro non sempre per ovvi motivi editoriali ha potuto assecondare il mio gusto. (*ICV*, p. 1366)

L’intervento di Bufalino sui peritesti è dunque evidente e dichiarato, e nello stesso capitoletto «Paratesto» si danno esempi e precisazioni.

Se il riferimento al titolo è abbastanza scontato – «Al titolo arrivo dopo laboriosissime selezioni (su una pagina del manoscritto di *Argo* compaiono una quarantina di possibili titoli)» (*ICV*, p. 1365) – molto meno lo è l’osservazione sul risvolto, che è uno degli elementi peritestuali più rilevanti per suggerire al lettore una modalità di lettura. Vale la pena leggere l’intero passo:

Il risvolto (che una volta con qualche perfidia ho battezzato «bugiardino», a somiglianza dei foglietti d’istruzioni che accompagnano i medicinali) è scritto sempre da me, travagliatamente. Obbedisce infatti a intenzioni diverse, spesso nemiche. Da un lato mi spinge una mia specifica ossessione giustificativa, dall’altro non resisto, nel momento in cui svelo, alla tentazione di nascondere o sviare. (*ICV*, p. 1365)

Nella stessa direzione sono pensate le dediche: «Lo stesso per le dediche, quando ci sono» (*ICV*, p. 1365). In altri casi, tuttavia, sottolinea lo scrittore, «la dedica è più innocente, serve una tenerezza della memoria: “A mio padre, alla sua ombra” (*Museo d’ombre*)» (*ibid.*). Dello stesso tenore, e particolarmente significativa, la dedica «Alle case editrici Barion, Nerbini e Sonzogno con antica gratitudine», con la quale si apre il *Dizionario dei personaggi di romanzo*, «in ricordo di lontane letture» (*ICV*, p. 1366), quelle giovanili dei romanzi popolari.

Nell’edizione delle poesie di *L’amaro miele*, Bufalino introduce, come dedica – *Dedica, molti anni dopo* – un componimento poetico, il primo

⁵ Bufalino, *Museo d’ombre*, Palermo, Sellerio, 1982, poi in Bufalino, *Opere 1981.1988*, cit., p. 169.

dunque della raccolta, e, rivolgendo la sua parola di «uomo dal cuore debole» ad «altri uomini dal cuore debole», definisce i propri versi «sorta di macchine o giochi per soffrire di meno»⁶.

Per Bufalino, dunque, autore e lettore sono in rapporto continuo grazie anche ai peritesti, nell'idea che la letteratura, oltre (ma anche proprio per) il gioco raffinato nel quale affonda le radici, sia un dialogo incessante tra chi ha scritto le parole e le ha pubblicate, chi legge quelle parole attraverso le pagine stampate (e i volumi che le presentano), chi rielabora le parole lette, magari per avviare una nuova scrittura che non potrà prescindere dalle parole delle tante pagine letterarie precedenti.

Basti quanto fin qui detto per sottolineare l'importanza di compiere un'indagine su tutti gli elementi peritestuali delle singole opere di Bufalino: quelli delle prime edizioni e quelli delle edizioni successive alla prima (quando curate dallo stesso scrittore). Non è possibile condurla qui, naturalmente, per cui bastino alcuni richiami, introdotti solo per confermare l'importanza di un percorso che lo stesso scrittore ha indicato.

Prima di tutto, però, ci si potrebbe interrogare sulle stesse osservazioni di Bufalino, chiedendosi perché lo scrittore abbia lui stesso sottolineato esplicitamente la sua attenzione così rilevante nei confronti degli elementi peritestuali. Quanto suggerito nei vari riferimenti sopra citati si può ricondurre alla considerazione evidenziata da tutti gli studi: instaurando un rapporto tra scrittore e lettore, il peritesto porta con sé un'interpretazione e suggerisce una possibile modalità di lettura.

In un testo sul quale si tornerà più avanti (*Diceria dell'untore. Istruzioni per l'uso*⁷), Bufalino introduce l'espressione «patto fra autori e lettori»: il paratesto, dunque, contribuisce (dovrebbe contribuire) a stipulare questo «patto».

Se è vero che in ogni edizione il peritesto instaura un patto tra il lettore e colui che ha costruito l'edizione (in genere l'editore⁸), nel caso specifico di

⁶ Bufalino, *Dedica, dopo molti anni*, in Id., *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1982, p. 3.

⁷ Bufalino, *Diceria dell'untore. Istruzioni per l'uso*, Palermo, Sellerio, 1981 (edizione non venale). Il testo è pubblicato in appendice a Id., *Opere 1981.1988*, cit., pp. 1285-1301. La citazione, qui, a p. 1285.

⁸ Sul «patto» tra lettori ed editori («patto editoriale») fondato sui peritesti ci si permette di rimandare a Alberto Cadioli, *Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee*, in *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004*, a cura di Maria Gioia Tavoni e Marco Santoro, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005.

uno scrittore che interviene direttamente e consapevolmente sui peritesti il patto che si instaura prolunga, attraverso gli elementi peritestuali, quel «patto narrativo» che viene proposto dallo scrittore nel corso della sua narrazione⁹.

Se è l’autore ad avere progettato e scritto (ma anche pienamente approvato) gli elementi peritestuali, questi porteranno comunque con sé il suo punto di vista, rendendolo manifesto direttamente nel corpo del libro: il «patto editoriale» è dunque, in questo caso, con l’autore, che esibisce il suggerimento su come leggere il testo. Sulla base delle osservazioni sopra riportate di Bufalino, si potrebbe dire che lo scrittore sviluppa e approfondisce, con elementi non inseriti nella narrazione ma collocati fuori di essa, il «patto narrativo».

Se le righe di presentazione, le note introduttive, le dediche, le epigrafi e gli altri elementi peritestuali possono essere una chiave di lettura del testo, nell’ottica di Bufalino vanno però (o possono anche andare) oltre: pur proponendosi come chiave di ingresso alla narrazione, i peritesti da lui scritti ed esibiti offrono a volte la chiave di una porta secondaria, a volte quella di una porta che fa imboccare percorsi fallaci. Questo gioco dello scrittore porta i peritesti dal corpo del libro al corpo del testo, instaurando (e anticipando) lo stesso gioco che coinvolge il lettore nella narrazione.

Il «patto» instaurato per il primo romanzo, *Diceria dell’untore*, passa attraverso tre peritesti: il primo risvolto, l’epigrafe, una dedica, e in essi si manifesta subito la doppia spinta alla spiegazione e alla reticenza, se non proprio al depistaggio, ed è la spinta che presiede tutta la scrittura di Bufalino, che si dispiega nel continuo passaggio tra la realtà e una finzione spesso fondata su lacerti letterari precedenti (che siano derivati da scritti propri o di altri), tra una realtà che appare finta e un «universo verbale» considerato vero.

Il risvolto di *Diceria*, in realtà, non è attribuibile a Bufalino: è l’unico testo di presentazione non redatto da lui, ed anche per questo è interessante richiamarlo. *Diceria* uscì infatti, con il n. 22, nella collana di Sellerio «La memoria», diretta da Leonardo Sciascia, che scriveva personalmente le presentazioni di ogni volume della sua collana¹⁰. Nel breve testo, diviso in

⁹ Sulla definizione e l’approfondimento dell’idea di «patto narrativo» occorre rimandare a Giovanna Rosa, *Il patto narrativo*, Milano, Fondazione Arnoldo-Alberto Mondadori-Il Saggiatore, 2008.

¹⁰ Il risvolto di copertina di *Diceria dell’untore* (Bufalino, *Diceria dell’untore*, Palermo, Sellerio, 1981) è ricordato tra i risvolti scritti da Sciascia in *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2003, p. 302.

due parti (la prima riferita alla narrazione, la seconda all'autore), vi si leggeva:

Nel 1946, in un sanatorio della Conca d'oro – castello d'Atlante e campo di sterminio – alcuni singolari personaggi, reduci dalla guerra e presumibilmente inguaribili, duellano debolmente con se stessi e con gli altri, in attesa della morte. Lunghi duelli di gesti e di parole; di parole soprattutto: febbricitanti, tenere, barocche – a gara con il barocco di una terra che ama l'iperbole e l'eccesso. Tema dominante, la morte: e si dirama sottilmente, si mimetizza, si nasconde, svaria musicalmente, riappare. E questo sotto i drappaggi di una scrittura in bilico fra strazio e falsetto, e in uno spazio che è sempre al di qua o al di là della storia – e si potrebbe anche simulare un palcoscenico o la nebbia di un sogno...

Non c'è alcun rimando alla storia narrata e ai personaggi che la popolano, nulla sull'io narrante e sulla figura di Marta o del dottor Magro, intorno ai quali ruota il romanzo. C'è invece una chiave di lettura del luogo, che rimanda il lettore – necessariamente colto o mediamente colto – alla realtà e alla finzione letteraria, al castello d'Atlante, castello incantato e miraggio dell'*Orlando furioso*, accostato, sullo stesso piano nonostante l'evidente opposizione, al concretissimo, e drammatico, "campo di sterminio", cioè il luogo di morte. È difficile pensare che lo scrittore, per quanto alla sua prima esperienza editoriale significativa (e quindi senza quel potere contrattuale che porta gli autori affermati a imporre la propria volontà), non abbia condiviso le parole di Sciascia: il clima che il risvolto introduce è emblematico della scrittura di Bufalino, fondata sui "duelli di parole" e contraddistinta dall'aggettivazione che il risvolto porta in primo piano. Il richiamo al poema di Ariosto è l'emblema del continuo entrare e uscire della scrittura di Bufalino dalla realtà e dalla letteratura.

È anche interessante notare che solo il risvolto sottolinea la collocazione della storia: sono pochi, infatti, nel romanzo, i riferimenti alla Conca d'Oro. Uno di questi è quando l'io narrante guarda fuori dalla finestra prima di allontanarsi per sempre dal sanatorio, ma la Conca d'Oro, davanti a lui, è come se non ci fosse: «la Conca d'Oro appariva colma di nebbia, a perdita d'occhio». Forse questa nebbia ha un legame con «la nebbia di un sogno» del risvolto, ma sicuramente la Conca, in quel momento, è in una condizione di sospensione, come il Castello d'Atlante.

Il lettore, se su di lui il risvolto avrà «agito», oscillerà tra le due definizioni del sanatorio: Castello d'Atlante come luogo di desideri illusori,

e campo di sterminio nel quale domina la morte che via via si prende i personaggi incontrati.

Dopo l’occhiello due citazioni in exergo precisano:

DICERIA: Discorso per lo più non breve detto di viva voce; poi anche scritto e stampato...

Di qualsiasi lungo dire, sia con troppo artificio, sia con troppo poca arte...

Il troppo discorrere intorno a persona o cosa...

TOMMASEO-BELLINI

UNTORE: Dispensatore et fabbricatore delli onti pestiferi, sparsi per questa Città, ad estinzione del popolo...

(*Carte del processo*, 1630).

In questo caso non c’è alcun dubbio che la scelta delle frasi citate sia *in toto* dell’autore, e che il peritesto serva per parlare del titolo. Più di altri elementi peritestuali, per altro, il titolo può portare un’interpretazione, e la scelta di Bufalino si potrebbe leggere come un invito a capire il titolo per entrare meglio nel romanzo. La diceria, dunque, è un «discorso», un «lungo dire», ma anche un «troppo discorrere intorno a persona o cosa»; e l’untore è colui che «dispensa», o lui stesso predispone «onti pestiferi», e dunque un contesto di morte. L’intento non era però didascalico: non c’era bisogno di spiegare il significato di untore (tutti i potenziali lettori avendo letto *I promessi sposi*) e infatti se la precisazione della diceria indirizza verso un’interpretazione del “genere” di scrittura adottata, la precisazione relativa all’untore non offre uno scioglimento della sua figura. Sarà untore l’io narrante che racconta di morte, spargendola attraverso le parole, e a lui come narratore va dunque ricondotta la diceria qui raccolta?

Anche la dedica «a chi lo sa», non svela nulla, se non che esiste – ma non è detto chi sia – qualcuno che conosce ciò che il romanzo svela. E lo stesso Bufalino, prendendo proprio questa dedica come uno degli esempi introdotti in *In corpore vili*, mette in risalto le ambiguità, senza svelare nulla: «“A chi lo sa”, dedica di *Diceria*, cosa vuol dire? A chissà chi, a un remoto ignoto destinatario... Oppure a chi sa che questo libro gli è dedicato?» (*ICV*, p. 1365).

La spinta a spiegare (a dare giustificazioni) e la voglia (più che la volontà) che sia il lettore a trovare la sua strada, quando non è volutamente depistato (ma non sembra il caso dei testi di *Diceria dell’untore*) sono dunque presenti nei peritesti dello stesso libro.

Agli inizi dell'attività pubblica, forse, il desiderio di dare una spiegazione era preponderante, come sembrano suggerire le istruzioni per l'uso di *Diceria dell'untore* pubblicate poco dopo l'uscita del romanzo, in tiratura limitata e privata¹¹. (Per altro l'espressione «istruzioni per l'uso» indica in modo esplicito la funzione del paratesto: del peritesto, ma anche dell'epitesto¹², categoria cui si potrebbero ricondurre le pagine autonome delle istruzioni). Lo scrittore, si è già ricordato, parla del «patto fra autori e lettori», aggiungendo un'osservazione sulla necessità che l'autore dia alcune «istruzioni», ma aggiunge anche: «salve restando le sacrosante ambiguità che qualunque espressione comporta, e che son poi deleghe di libertà alla controparte»¹³.

Nelle ampie «istruzioni» (nella maggior parte dei casi didascalie che precisano rimandi alla geografia e ai luoghi della Sicilia, alle opere o ai personaggi letterari criptamente citati, a canzoni dell'epoca) vengono anche sottolineati il periodo di stesura, le intenzioni, i temi ricorrenti. C'è anche un richiamo al titolo (con l'indicazione di vari titoli alternativi via via pensati: «*Annale del malanno; Elegos in baroco; Il labbro gonfio; Le vanitose agonie; Aegri ephemeris...*»): «*Titoli: "Diceria" vale racconto, dettato, monologo con in più una insinuazione di scarsa credibilità, come di uno sproloquio mormorato all'orecchio*»¹⁴.

La chiusura delle *Istruzioni per l'uso* non fa che portare in primo piano ciò che costituisce «l'universo» di Bufalino scrittore, ed è «l'universo verbale» che lui stesso cita come «l'unico di cui son ridotti a fidarsi» i personaggi di *Diceria*: «*Nomina sunt consequentia rerum? È vero il contrario, forse, e le cose sono invenzioni e sogni, e le parole epitaffi di sogni*»¹⁵.

Questa osservazione (nella quale si può leggere una dichiarazione di poetica) circola nei romanzi e nei racconti pubblicati dopo *Diceria dell'untore*, e nei loro peritesti, in particolare in quelli che si presentano, all'interno del volume, come «Note», «Avvertenze», «Poscritti».

«Locandina delle intenzioni» è il titolo di una breve prosa che apre *Argo il cieco*: il passo – che è fuori della numerazione dei capitoli, ma naturalmente

¹¹ Si veda *supra* la nota 6.

¹² «Sempre intorno al testo, ma a distanza più rispettosa (o più prudente), tutti i messaggi che si trovano, almeno originariamente, all'esterno del libro [...]. È questa seconda categoria che chiamo, in mancanza di meglio, *epitesto* [...]». Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 7.

¹³ Bufalino, *Diceria dell'untore. Istruzioni per l'uso*, cit., p. 1287.

¹⁴ *Ivi*, p. 1301.

¹⁵ *Ivi*, p. 1302.

è parte del testo – rimanda subito alla citazione delle *Metamorfosi* di Ovidio posta in epigrafe («Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas / extinctum est, centumque oculos nox occupat una»), quando, dopo avere presentato lo scrittore infelice che «decide di curarsi scrivendo un libro felice», specifica che lo scrittore «Ne chiede l’argomento, secondo l’uso, ai cento occhi della memoria e ai sollucheri di gioventù. Senonché, più il racconto va avanti, e si truca di fiabe, e formicola di luminarie, più lascia varchi fra le righe al soffio del nero presente»¹⁶. La scrittura è quella con la quale Bufalino costruisce i suoi risvolti, a dimostrare la contiguità tra scritti destinati ai risvolti e scritti *in limine* che introducono una narrazione (o la concludono).

L’espressione «racconto che si truca di fiabe» è molto vicina alle parole del primo risvolto¹⁷ di *L’uomo in vaso* (del 1986), volume che raccoglie ventidue racconti, senza alcuna nota introduttiva o finale, senza alcun testo liminare. Tutte le «istruzioni» sono affidate al risvolto, nel quale Bufalino afferma che questi racconti, per quanto «distanti fra loro per luogo, epoca, umore, occasione» sono «legati da un filo comune, quasi canti di un poemetto narrativo o capitoli d’un romanzo», anzi di «un romanzo storico, se si vuole»¹⁸. L’istruzione è chiara: occorre leggere questi testi come se fossero inseriti in una macrostruttura che collega gli uni agli altri, e che permette di individuare, per ciascuno di essi, un significato più ampio, oltre a quello che emerge leggendo ogni testo nella sua singolarità. Ma non solo: precisato ulteriormente il possibile genere – non racconto e basta, ma, in rapporto al personaggio e alla narrazione, «fiaba» o «moralità leggendaria» – Bufalino individua un carattere comune agli «eroi» proposti nelle pagine di *L’uomo in vaso*: che siano «personaggi storici (da Baudelaire a Ferdinando I, da Gorgia a Jack lo squartatore...) o parastorici (Noè, Euridice, Giufà...)» sono «colti in bilico fra sofisma e passione, cabala e realtà»:

in scritti, ciascuno, nella cruna del proprio secolo (si va dai primordi del mondo a una seconda immaginata Ecatombe atomica, dopo il Duemila...); non senza che un’aria di miracolo ironico e triste accompagni ogni loro gesto e parola.¹⁹

¹⁶ Bufalino, *Argo il cieco ovvero I sogni della memoria*, Palermo, Sellerio, 1984.

¹⁷ Nei libri pubblicati con Bompiani, il secondo risvolto di copertina è sempre occupato da una breve biografia dell’autore.

¹⁸ Primo risvolto di Bufalino, *L’uomo in vaso e altre invenzioni*, Milano, Bompiani, 1986.

¹⁹ *Ibid.*

Ciò che unisce i vari testi è dunque il carattere dei loro personaggi, indicato dallo scrittore come appartenente allo stesso orizzonte; e non a caso il risvolto prosegue riconducendo ogni storia ai «soliti temi»:

Secondo i soliti temi, cari all'autore: gl'incantesimi e le frodi della memoria, l'oscura e minacciata forza dei libri, l'intreccio di morte e amore, l'inverosimiglianza e, insieme, la terribile bellezza del vivere, il difficoltoso, forse vietato, monologo-dialogo con l'invisibile.

All'idea di letteratura di Bufalino andrà ricondotta anche l'osservazione che la scrittura ha una «patina d'antico», la quale «spera di conferire, come alle pietre il tempo, una doratura e una luce»: il soggetto è la patina, ma in realtà la scelta stilistica è quella di un autore che, lavorando sulle parole, pone una distanza tra il testo, il lettore, il tempo dell'attualità e della cronaca²⁰.

Non è detto che il lettore segua le indicazioni che trova sulla «soglia» del libro, ma comunque lo scrittore ha suggerito la «propria» modalità di lettura; e a maggior ragione le sue parole sono preziose in sede critica, rivelando ancora una volta, nello stretto legame tra scrittura e lettura instaurato da Bufalino, la sua volontà, di scrittore, prima, di «interprete» dei propri testi, poi.

Nelle *Istruzioni per l'uso* di *Diceria* erano state introdotte alcune «sezioni» rivolte, già nei loro titoli, a indicare le intenzioni dell'autore e le scelte della sua scrittura. Quella modalità di presentazione autoriale è utilizzata, dieci anni dopo, nel 1991, direttamente nel primo risvolto di *Qui pro quo*, che merita di essere ricordato, perché è in questa occasione che Bufalino definisce lo scritto di presentazione «bugiardino». A fianco del titolo, *Bugiardino*, appunto, un asterisco rimanda a una nota (collocata al piede del risvolto) nella quale si precisa: «“Bugiardino”, nel gergo dei farmacisti, è il foglietto che accompagna i medicinali»²¹.

Senza approfondire qui gli aspetti di questa scelta peritestuale²² (dettata forse dallo stesso termine «bugiardino», che ironicamente può rimandare alle

²⁰ Nel risvolto della prima edizione di *Il Guerrin Meschino* (per il quale si veda *infra* la nota 22), la scrittura era definita «arcaicizzante, non senza malizie moderne».

²¹ Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 1991.

²² Giuseppe Traina, nel suo ampio scritto «Il “giallo” in trappola» (pubblicato come postfazione a Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003 e successivamente raccolto, con il titolo «“Qui pro quo”, poliziesco che non conclude», in Giuseppe Traina, *La felicità esiste, ne ho sentito parlare*. Gesualdo Bufalino narratore, Cuneo, Nerosubianco, 2012)

menzogne dei risvolti), si può aggiungere tuttavia che Bufalino divide il testo in tre parti contraddistinte dai titoli *Genere, Argomento, Intenzioni*²³. In ciascuna ci si aspetterebbe un suggerimento su come affrontare la lettura, conformemente alle istruzioni per l’assunzione di una medicina, ma in realtà Bufalino – sicuramente estensore del risvolto²⁴ – parla, nelle righe dedicate al «genere», di sé («Un’escursione domenicale nei territori del giallo: è quanto ha inteso concedersi Gesualdo Bufalino, tornando in libreria dopo una pausa di felice ma fallita *apartheid*»), e ripropone il connubio realtà-«fandonie dell’immaginario». L’istruzione su come accostarsi al libro è nella brevissima frase: «pagine da usarsi per giocattolo», subito però corretta con la successiva: «s’avverte talvolta uno smarrimento. Come quando si vedono negli specchi d’un *lunapark* moltiplicarsi e contraddirsi le maschere della ragione».

Le righe dedicate all’«argomento» introducono il mistero che è al centro della narrazione – «la morte d’un editore» – richiamando i canoni del romanzo poliziesco, ma sottolineando nello stesso tempo che c’è qualcosa di diverso o in più: «gli arbitrii dell’ironia», che immediatamente sottraggono il testo ai clichés che il lettore potrebbe a questo punto aspettarsi.

E ancora nella sezione *Intenzioni* ciò che emerge sono le ragioni che hanno mosso lo scrittore, ragioni per lo più personali («Curarsi scrivendo»; «Tirare a salve (è stato anche il consiglio dei medici) su una sagoma fatta a propria immagine e somiglianza...»), anche quando letterarie («Mettere alla prova la compatibilità di certi eccessi di stile con le ingegnerie dell’intreccio»). Una sola ragione riguarda il lettore: «Intrattenere i lettori, proponendogli burle e trucchi, personaggi e macchiette rigorosamente incredibili...».

Riportando l’intero risvolto nella nota ai testi di *Qui pro quo*, raccolto nel secondo volume delle *Opere*, Francesca Caputo – che ha compiuto il suo lavoro di edizione e commento direttamente sulle carte di Bufalino – scrive che la «presentazione è [...], al pari di ogni sua pagina, il prodotto di un

dedica una parte a «Avantesti, paratesti, intertesti» (pp. 152-170). A queste pagine si rimanda per un approfondimento specifico.

²³ Un’analoga suddivisione era stata proposta nel risvolto di *Le menzogne della notte* (Milano, Bompiani, 1988) e lo sarà in quello della prima edizione (non venale) di *Il Guerrin Meschino* (Valverde, Il girasole, 1991); in quest’ultimo le parti sono presentate con questi titoli: *Argomento, Fonti, Scrittura, Intenzioni*.

²⁴ Francesca Caputo segnala che esistono alcuni materiali preparatori di questo scritto: si veda Francesca Caputo, *Note ai testi (Qui pro quo)*, in Bufalino, *Opere/2 1989.1996*, cit., p. 1402.

attento lavoro che approda a un testo segmentato, scattante e diretto»²⁵. È una pagina d'autore, che entra appunto direttamente nel corpo della narrazione, dandone alcune chiavi, che, si potrebbe dire forzando un po', non servono al lettore che deve scegliere se acquistare il libro, non servono al lettore che si accinge alla lettura, ma servono a coloro che vogliono sapere come si è mosso lo scrittore e perché. E dunque sono chiavi preziose per gli studiosi di Bufalino che, a distanza di tempo, trovano ancora una volta materiale sul quale riflettere per interrogarsi su un testo narrativo dello scrittore di Comiso, sulla sua intenzione, sulla sua scrittura, sulla sua interpretazione. Stranamente, tuttavia, nel risvolto di *Qui pro quo* non si fa alcun accenno a quella che è l'innovazione di maggiore rilievo: la presenza di quindici tavole illustrate, il cui ruolo «si pone come strettamente correlato all'andamento della narrazione, in un sodalizio rimarcato dalle brevi citazioni dal testo che accompagnano, a mo' di didascalia, quattordici delle quindici opere»²⁶.

Proprio i vari materiali autografi riguardanti *Qui pro quo*, che, presenti nell'archivio dello scrittore alla Fondazione Bufalino di Comiso, permettono di ricostruirne la genesi, suggeriscono un'ultima considerazione in chiusura di questa breve riflessione sul rapporto tra Bufalino e i peritesti, o sui peritesti di Bufalino, considerando sia l'aspetto soggettivo sia quello oggettivo introdotto da *di*.

Nelle note al testo di *Qui pro quo* già ricordate, Francesca Caputo, presentando appunto le diverse fasi elaborative²⁷ che portarono alla redazione definitiva, rileva la presenza di elementi peritestuali che sono stati poi abbandonati. Si possono qui ricordare, in particolare, un frontespizio che reca un sottotitolo che suonava «capriccio in giallo minore»²⁸, una dedica, che richiamava Karl Popper²⁹, e uno scritto di presentazione che portava il titolo *Convenevoli dell'autore all'ingresso* ed era l'«antecedente più discorsivo e

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Marina Paino, *Bufalino e la detection "per imago"*, in «Arabeschi», n. 6, ora su <http://www.arabeschi.it/-bufalino-e-la-detection-per-imago/> (al 20 gennaio 2022).

²⁷ Si rimanda naturalmente alle pagine di Francesca Caputo per la descrizione delle carte: cfr. Caputo, *Note ai testi (Qui pro quo)*, cit., in particolare pp. 1402 e ss.

²⁸ Numerosi i sottotitoli alternativi segnati da Bufalino, da «burletta» a «scherzo» a «bizzarria», a «pagliacciata», per limitarsi ad alcuni. Se ne veda l'elenco in Bufalino, *Opere/2 1989.1996*, cit., pp. 1406-1407.

²⁹ «Il libro è dedicato a Karl Popper dalle cui pensate sulla falsificabilità del reale il presente racconto potrebbe aver tratto qualche confuso ma utile stimolo» (ivi, p. 1407). Da questa pagina e dalle immediatamente successive sono tratte le citazioni che seguono.

informativo del *Bugiardino* definitivo», come scrive Francesca Caputo. Per altro è significativo che Bufalino parli di «ingresso», in qualche modo riconducendo a questo termine quello francese di «seuil». Peritesti come ingressi, dunque, per portare il lettore nel corpo del testo: e torna qui, richiamando la verifica della «compatibilità di certi effetti di stile con le ingegnerie dell’intreccio», l’espressione *in corpore vili*, che si rivela dunque cara a Bufalino per parlare della propria scrittura e per indicare i peritesti come corpo del testo.

In *Convenevoli dell’autore all’ingresso* era anche comunicato che, come intrattenimento al lettore, «l’autore avrebbe preferito nascondersi sull’esempio di illustri modelli (valga per tutti il doppio autore di *Ellery Queen*), concedendo alla sua eroina Agatha Sotheby, che ne moriva dalla voglia, di comparire in sua vece sul frontespizio»: decisione poi venuta meno, perché «gli hanno detto che il segreto sarebbe durato ventiquattro ore; che sarebbe parsa un’ipocrita ritrosia, una trovata pubblicitaria». La richiesta dello scrittore di fare uscire anonimo il suo romanzo³⁰ sarebbe entrata (essendo per altro già caduta e il libro destinato a uscire con il nome di Bufalino) come ulteriore gioco con il lettore nella prima presentazione autoriale del romanzo.

Tutti e tre i peritesti di *Qui pro quo* non vennero poi utilizzati in sede definitiva, ma proprio le carte abbandonate suggeriscono di sottolineare, per un autore come Bufalino, l’utilità di esercitare la filologia anche sui suoi peritesti: sapere come vengono concepiti gli scritti di presentazione o le dediche, perché vengono cambiati i sottotitoli³¹ o le note liminari, porta ulteriormente in primo piano il lavoro dell’autore nella messa a punto della propria scrittura e nel raggiungimento di un più convincente status del testo che vuole portare ai lettori.

Alberto CADIOLI

Università degli Studi di Milano Statale

³⁰ Anche in questo caso, per un approfondimento di questa richiesta, si rimanda alle pagine già citate di Giuseppe Traina su *Qui pro quo*; anche Francesca Caputo riporta nelle note del secondo volume delle *Opere* la lettera di Bufalino ad Andreose, direttore della Bompiani, nella quale sottopone l’idea di fare uscire il libro senza il suo nome.

³¹ È per esempio il caso del sottotitolo di *Il Guerrin Meschino*, che nella prima edizione (cit.) era *Frammento di un’opra di pupi*, e poi, nell’edizione resa pubblica (Milano, Bompiani, 1993), *Frammento di un’opra dei pupi*.