

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*

*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**

**DIALOGHI, «SPARLAMENTI»,  
RACCONTI DELLA PAROLA ALTRUI  
NEI ROMANZI BUFALINIANI\***

L'avvolgente e scintillante stile di Gesualdo Bufalino è stato fin dall'esordio della *Diceria* uno dei principali motivi per cui la sua opera ha suscitato l'appassionato interesse di tanti lettori e studiosi, unitamente a peculiari congegni narrativi sempre diversi e insieme costantemente costruiti attorno a nuclei tematici e a interrogativi esistenziali che si ripresentano di libro in libro, aggregati da voci narranti che instaurano con i lettori sfide di fascinazione e complicità. Voci che cedono direttamente – in modi, misure e con esiti di volta in volta differenti – la parola ai propri personaggi, o mettono in scena sé stessi alle prese con confronti verbali e conversazioni con coprotagonisti, antagonisti, comparse, o ne filtrano i discorsi, sintetizzandoli e metabolizzandoli. Di quest'ultimo aspetto dell'organizzazione testuale bufaliniana – la parola riportata, la simulazione di parlato – cercherò di tracciare qui una tipologia, in un discorso d'insieme, con qualche primo piano su una doppia coppia di testi collocati ai poli della sua produzione narrativa, i romanzi iniziali (*Diceria dell'untore* e *Argo il cieco*) e quelli di matrice

---

\* I numeri di pagina delle citazioni si riferiscono alle seguenti edizioni degli scritti di Gesualdo Bufalino: *Opere 1981.1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, introduzione di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1992: *Diceria dell'untore* (DU); *Argo il cieco* (AC); *Opere/2 1989.1996*, a cura e con introduzione di Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 2007: *Calende greche. Ricordi d'una vita immaginaria* (CG), *Qui pro quo* (QPQ), *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra dei pupi* (GM), *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc* (TFC), *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca* (SM).

contemporanea degli ultimi anni (*Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco*).

Una rapida mappatura delle tecniche di rappresentazione degli scambi verbali, della circolazione della parola, può essere approntata in base al numero di personaggi coinvolti nell'interazione comunicativa (dialoghi binari o più collettivi), alla dinamica dialogica (chi conduce la conversazione, che tipo di relazioni intercorrono fra i locutori: contrasto, sintonia, affinità, asimmetria...; dialoghi “paritari” o dialoghi “sbilanciati”, duelli verbali, scambi di confidenze), ai timbri emotivi con cui la parola viene introdotta e restituita (ricco e diversificato è il ventaglio dei *verba dicendi* che porgono le battute, ma anche quello di tutte le formule che avvolgono ciò che viene detto indicando la gestualità, la postura, l'intonazione del personaggio), al materiale linguistico che sostanzia la mimesi (registri, sottocodici, tessere lessicali, strutture sintattiche). Bufalino non di rado ricorre anche al “racconto della parola”, il racconto cioè di situazioni dialogiche che non vengono rappresentate in modo diretto, ma suggestivamente riconfigurate dalla voce del narratore: terreno in cui la preziosità e sbrigliatezza linguistica di Bufalino si presta a ricostruire i “conversari” dei personaggi per via stilistica con la pregnante modalità del sommario.

I primi due e gli ultimi due romanzi, pur nella continuità e compattezza dei tratti della scrittura bufaliniana, consentono di evidenziare il percorso evolutivo linguistico-stilistico della sua narrativa, che si è mossa in direzione anche di un avvicinamento – accompagnato sempre da lucida ironia e da sguardo critico – a una normalità comunicativa. In *Qui pro quo* e in *Tommaso e il fotografo cieco* Bufalino infatti si cimenta anche con la lingua corrente, un italiano standard, un po' prosaico, medio, non contrassegnato da particolare originalità espressiva, una lingua comune non troppo formata, senza però concedersi a una mimesi dell'italiano colloquiale con infrazioni tipiche – che polivalente, indicativo imperfetto per congiuntivo, dislocazioni, ridondanza pronominale. Bufalino si muove, nei piani della lingua, come si sa, prevalentemente su quelli alti, con un italiano pronunciato *ore rotundo*, eventualmente brunito o dorato da una patina arcaicizzante (programmatici i casi delle *Menzogne della notte* e di *Guerrino il Meschino*), o screziato con contaminazioni con un registro basso, espressioni crude, una mescolanza efficacemente resa nella definizione dell'idioletto (succedaneo di quello del Gran Magro della *Diceria*) del personaggio di Iaccarino, l'amico filosofo di *Argo il cieco*: «Del resto, Iaccarino parla sempre così. Frammischiando l'altolocato al plebeo, il nitrito d'un ippogrifo al taglio di un somaro in

amore» (CG, p. 96). All'altro estremo il dialetto, che se pur parcamente utilizzato, è investito della stessa funzione nobilitante della lingua di tradizione letteraria.

*Diceria dell'untore* è un libro a alto tasso di discorsi citati, dove prevalgono gli scambi dialogici fra due interlocutori (il protagonista è pressoché sempre coinvolto nella situazione comunicativa rappresentata). Le due tipologie della parola riportata più significative del romanzo d'esordio sono da una parte quella che si fa discorso oratorio, dall'altra quella che si condensa in detto memorabile. E sono parole di volta in volta – come segnala la varietà dei *verba dicendi* che le accompagnano e restituiscono la colonna sonora che echeggia dentro e fuori dalla Rocca – gridate, sussurrate, declamate, sibilate, mormorate, dette ad alta voce, ribadite, cinguettate, accalorate, proclamate...

Nelle lunghe sequenze in cui si confrontano due personaggi, il protagonista narratore assolve spesso una funzione di puntello o rilancio dell'eloquenza debordante di chi ha di fronte: sono quasi monologhi in cui i comprimari della vicenda (di volta in volta il Gran Magro, Marta, Padre Vittorio, Sebastiano) riversano sull'ascoltatore, con reticenze, travestimenti, effusività malinconica, turbamento angosciato o aggressività sarcastica la propria storia, dubbi, inquietudini, convinzioni, rancori e disperazione. Sono passi ai quali può essere estesa la glossa al discorso di Marta: «Tali, press'a poco, le parole di Marta. E posso averci aggiunto qualche trucco di crome, ci casco sempre» (DU, p. 99). È quella colonizzazione della parola del personaggio da parte del narratore ricordata da Maria Corti<sup>1</sup> che restituisce l'impressione di *continuum* stilistico fra il modo di esprimersi del narratore e quello degli altri personaggi, sensazione certo fondata, ma ogni attore della tragedia in atto alla Rocca ha un timbro prevalente: la ruvida asprezza, la guittonesca prosopopea del Gran Magro che alterna intonazioni esclamative e interrogative, «munito d'un linguaggio filosofico peculiare, che mescola,

---

<sup>1</sup> «Nei dialoghi della *Diceria*, come di *Argo il cieco* e dei racconti, l'autore nel confezionare le battute si esime del tutto dal tentare una simulazione di parlato; come dire, non si sforza mai di trasformare l'oralità effimera in scrittura, non esce dal congeniale manierismo, anzi lo proietta nel dialogato che dà spesso sull'eroico e sul sublime [...] siamo proprio di fronte quello che Roland Barthes definì la "colonizzazione" del personaggio da parte dell'autore». Maria Corti, *Introduzione*, in Bufalino, *Opere 1981.1988*, cit., p. XVIII.

ancora ottocentescamente scienza e spiritualità, degradate»<sup>2</sup>, l'introversione depressa di Sebastiano, la tormentata ricerca di Don Vittorio, il garrulo esibizionismo di Marta.

È una parola a dominante soggettiva, i dialoghi sono asimmetrici, sbilanciati, ma in essi la presenza dell'altro è indispensabile, serve per il pieno dispiegamento del locutore principale, testimonia un bisogno profondo, pur se un po' occultato, di contatto. Anche perché questi discorsi hanno la fisionomia della confessione (la matrice prima degli argomenti affrontati è di tipo esistenziale) che necessita quindi di un ascoltatore che sia in grado di dare l'assoluzione o che partecipi al travaglio dell'anima. Oppure questi confronti assumono la fisionomia di duelli di parole, in cui la voce narrante fronteggia verbalmente il suo avversario con energia, cercando di giocare ad armi pari: l'esempio più rappresentativo di questa strategia (anche della descrizione della modalità, della gestualità, delle interruzioni, del tono di voce che accompagnano l'atto di parola) è il primo dialogo fra l'io narrante e il Gran Magro, incentrato su Dio, il destino, gli scacchi: «“Esiste”, gridava “esiste: non c'è colpa senza colpevole!” [...] e mi tirava la manica, mi mostrava con un gesto circolare l'universo. “Guarda che merda!” “Passa via!” faceva infine, come se ce l'avesse lì davanti, in forma d'idra o cerbero, l'Altissimo, e volesse salvarsene scoraggiandolo» (DU, p. 16). L'enfasi blasfema, eccitata, furente, debordante e teatrale del medico è innescata dall'io narrante che si diverte a provocarlo, rintuzzarlo, imitarlo («“Già pensato al liceo qualcosa di simile” mi piaceva irritarlo, [...] declamavo io allora, scimmiettando la sua mania citatoria», DU, p. 17). Un'enfasi che tende alla prevaricazione, come le didascalie più volte segnalano: «Non mi lasciava finire [...] ignorava le mie smorfie, le mie proteste. [...] non mi badava» (DU, p. 17).

Se questa è la forma più di spicco, in cui gli interlocutori della voce narrante, come è stato più volte notato<sup>3</sup>, sono anche controfigure, «ideali

<sup>2</sup> Marziano Guglielminetti, *Il codice autobiografico della Diceria dell'untore*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di Nunzio Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 2002, pp. 200-201.

<sup>3</sup> Ad esempio Giuseppe Traina, *Un palcoscenico di voci soliste. I personaggi in Diceria dell'untore*, in Id., «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 17-32; Nunzio Zago, *Per rileggere Diceria dell'untore*, in Id., *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno Edizioni / Fondazione Gesualdo Bufalino, 2016, pp. 57-73; Claudia Carmina, il paragrafo *Gli "incontri-conversazione"*, in Ead., «*A noi due*». *Bufalino e la sfida al lettore*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2018, pp. 32-36.



doppi riflessi nello specchio, proiezioni, finzioni al quadrato»<sup>4</sup> del narratore stesso e a loro volta dell'autore, nel libro sono presenti anche altre modalità di restituzione delle parole dei personaggi. Compaiono battute isolate, prelievi da conversazioni collettive che non si riportano nella loro integrità, detti memorabili (che sconfinano nel motto o nel gioco di parole): la voce narrante li commenta, descrivendo anche la pronuncia e la gestualità che li accompagnano. Ad esempio la «freddura che mi commuove» coniata da Luigi il pensieroso, «guardando in fondo a una sputacchiera di carta gli esiti della sua tosse», «“Rosso di sera, bel tempo si spera”» (DU, p. 21). O l'esibizione di Luigi l'Allegro che «sale su una sedia a glorificare, con grandi manate nell'aria, le panacee recenti d'America che ci salveranno *in extremis*: “Arrivano i nostri” ride, imitando con le labbra i tatatà della mitraglia, “e addio poveri cocchi!”» (DU, pp. 21-22).

O ancora si tratta di frasi proverbiali, e in questo caso sono pronunciate in dialetto. Il depositario primo di questa saggezza popolare è Carabillò, il non poco archetipico personaggio del guardaporta (che sta su una soglia, ad accogliere o congedare): «“Va', va'”, mi disse “*petra smossa nun pigghia lippu*”» (DU, p. 83), o ancora «“*Acqua davanti*” mi disse “*e ventu darrerri*”» (DU, p. 140). La terza occorrenza di questo tipo è pronunciata dal personaggio del colonnello: «“*Agustu è capu d'inviernu*” sentenziò in dialetto, incredibilmente, il colonnello, ritrovando in quell'istante, dopo tante spocchie di presidio e di piazza d'armi, un'antica inattuata bontà di fattezze contadine sotto la bianca visiera della chioma militaresca» (DU, p. 110). Ma anche il narratore protagonista a Carabillò risponde «col saluto di rispetto che m'aveva insegnato mia madre e che mi risorrise nuovo nuovo nella memoria: *Vassa benedica*» (DU, p. 140). In dialetto si sfoga Luigi l'Allegro, con una corona d'insulti all'indirizzo di Adele, che, una volta uscita dal sanatorio, non era più andata a trovarlo: «“*Caiorda, panzaiarsa, malacunnutta*”» (DU, p. 71). Le parole dialettali fungono così da rivelatore delle radici culturali, sociali e familiari, veicolo e segnale di autenticità del sentire. Come nel caso della descrizione della disperazione di suor Crocifissa alla morte del Gran Magro, un esempio del parlare raccontato, colto icasticamente con un'istantanea: «Fu allora che si sentì nella stanza un breve ringhio, seguito da un silenzio. Era suor Crocifissa che cominciava il suo pianto. [...] E ora si lamentava, in dialetto, senza velo, coi grigi cernecchi sulla fronte, scapigliata e monotona

---

<sup>4</sup> Marina Paino, *Il bluff dell'untore*, in Ead., *La stanza degli specchi. 'Esercizi di lettura' sui romanzi di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2015, p. 23.

come una rugosa Madonna, tenendo il capo di lui fra le braccia» (DU, p. 137). È una situazione che si potrebbe accostare, per l'intensità emotiva e per la brevità di rappresentazione, al passo in cui si dice del ritorno a casa del protagonista e dell'incontro col padre: «Poi fra me e mio padre tutto quell'alterco da piangere; io che non voglio abbracciarlo, sfiorarlo con le mie labbra nocive; lui che insiste, mentre il mento gli s'infossa e nell'iride balena e si rintana un allarme di preda sorpresa» (DU, p. 57); o al dialogo fra i ricoverati e il bambino Adelmo, di Filicudi, che chiede «racconti e dolciumi, nel suo dialetto difficile [...] E ripenso come si stupisce e ride, mentre m'ascolta improvvisargli, sulle stelle che mi chiede, risposte con numeri a caso e nomi da scioglilingua» (DU, p. 22).

Un'altra soluzione adottata per restituire la parola in presa diretta è la battuta isolata, il botta e risposta, in brevissimi scambi dialogici. Le due frasi a esempio pronunciate dalle suore, che dicono della loro sensibilità e comprensione nei confronti dei ricoverati: «È il ghibli di Tunisia» minimizzarono le suore [...] «Si calmerà, vedrete. Domani staremo meglio». I malati annuivano, che potevano dire» (DU, p. 54); o, a proposito dei giochi dei fanciulli nelle ore vietate («ma “come si fa” sospirava suor Casimira, cercandomi alleato con un sorriso di tutta la pròtesi...») (DU, p. 62). O lo scambio di battute con Adelina, a cui il narratore si rivolge per avere informazioni su Marta, il passo forse più caratterizzato in senso colloquiale («[...] una delle più fradicie [...]»), «[...] A me pare una sciantosa, del resto se ne dicono tante...»). La presentazione di Marta, in perfetto stile “diceria”, avviene attraverso prima le parole del Magro che ne rivela il nome, subito seguito dalla proibizione a frequentarla, poi, attraverso i sussurri di Adelina, si aggiungono il soprannome («La Petacci, vuoi dire? [...]»), la provenienza («[...] Dicono che è una di su [...]»), la storia («Dicono di un capitano delle Esse Esse, di una villa su un lago. E cose peggiori [...]») (DU, p. 46).

Il secondo libro, nei capitoli dedicati alla riesumazione dell'estate felice, a Modica, del 1951, ci fa vivere un altro tipo di esperienza di immersione in un universo di discorsi. Alle cupe “dicerie” della Rocca su amore, morte e Dio si sostituisce uno scoppiettante caleidoscopio di «sparlamenti» (AC, p. 318) d'amore. È un chiacchiericcio per lo più raccontato, che prende forma in alcuni luoghi deputati: il circolo dei Civili, il bar Bonaiuto, la trattoria di Don Cesare, la bottega di libri di donna Amalia, dove il protagonista alla damiera duetta o duella verbalmente con l'amico Iaccarino – il personaggio

più loquace del libro, versione più lieve e sorridente del bizzoso, cupo e loico Gran Magro – «incapace di intrattenere colloqui che non diventassero subito sulle sue labbra sproloqui» (AC, p. 289).

Anche in questo romanzo prevalgono i dialoghi a due personaggi (uno dei quali è il narratore), ma vi sono altrettanto rappresentate scene in cui più attori (tre, a volte quattro) prendono direttamente la parola o occasioni in cui il narratore sintetizza e racconta, senza riportarle, le circostanze in cui i discorsi prendono forma. Vi sono le svagate conversazioni, i lazzi, le indiscrezioni, le calunnie che fioriscono al circolo dei Civili (spazio di «pantomima e di chiacchiera creativa», AC, p. 298), «un palcoscenico» (AC, p. 299), dove la parola si fa spettacolo, mentre il bar frequentato dal narratore è «scrittoio, e palco, e salotto, e occasione di sodalizi» (con il cornettista della banda municipale, con i titolari dei mestieri «meno frequenti» con gli «alienati del luogo» a cui presta ascolto e conforto, AC, p. 245). Vi sono le chiacchiere e lo scambio di pettegolezzi dei tre colleghi e amici alla trattoria di don Cesare, o le confidenze amorose fatte alla cuoca Mariccia («Poiché io della ragazza [Maria Venera] parlavo tutti i giorni dirottamente. A voce, con Mariccia», AC, p. 244; e con Mariccia che in uno «stanzino di sgombero», gli faceva la barba amava «ragionare [...] delle sue sciatiche antiche e dei miei giovani amori», AC, pp. 317-318).

In *Argo il cieco* Bufalino opera anche con “chiazze verbali fisionomizzanti”: le battute in discorso diretto – che non sono numerosissime – servono a coagulare, intensificare, visualizzare sinteticamente i tratti del personaggio. Bufalino lo introduce e poi lo mostra all’opera, con un atto linguistico emblematico. Faccio tre esempi: don Alvise, Maria Venera, don Nitto Barreca.

Il primo capitolo dopo una breve autopresentazione dell’io narrante, del luogo e del tempo, si concentra su un personaggio e su una scena in cui è appunto centrale la dimensione della circolazione dei discorsi, non però riportati “in presa diretta”, ma sintetizzati, filtrati dalla voce che racconta. Si tratta di don Alvise, nonno di Maria Venera, la fanciulla di cui il protagonista si è innamorato: si dice subito della sua capacità affabulatoria, delle sue «parole, odorose di colonia e di zigaro», della sua voce che «insaporava la luce fra le grandi pietre bionde e bianche dei palazzi e delle chiese», della sua abitudine, mentre stava seduto su una seggiolina di rimpetto al circolo dei Civili, di «uncinare» con il manico del bastone i passanti «imponendo la sosta e l’udienza»; si dice del crocchio di ascoltatori che incantati si fermavano, in piedi, «nella luce» a farsi «allocchire» dalle sue leggende (AC, p. 242). Nel

terzo capitolo sentiamo la voce di don Alvisè, affannata, indignata, sprezzante e insultante, che va a chiedere aiuto al protagonista e a Iaccarino per ritrovare la nipote fuggita con «“Uno di Modica bassa”», «“Quell’acciuga sott’olio [...] Uno che non ha niente dentro le brache”» (AC, p. 257). Parole sanguigne che confermano in sintesi emblematica l’energia, l’albagia aristocratica (seppur in decadenza), il culto della virilità.

Maria Venera ci viene presentata come «un garbuglio di spudoratezze e pudori, menzogne superflue e confessioni impulsive, calcoli regolati col tic tac di una bomba a tempo e imprudenze corrive della parola e del gesto. Una ragazza babele, dove cento lingue facevano chiasso insieme, e l’una veniva dai sensi ch’erano infrenabili, l’altra dall’intelletto cupido e ardente, l’altra dalla vanità, l’altra dall’orgoglio, l’altra dalla paura» (AC, p. 280). Questo splendido ritratto della fanciulla trova corrispondenza nella restituzione delle sue parole, che di volta in volta incarnano un tratto della «ragazza babele»: l’ingenuità, l’impulsività, la manipolazione degli altri («“Col nonno Alvisè, omertà”»), dice al protagonista che sfrutta come postino delle sue lettere d’amore, AC, p. 276), la disperazione un po’ melodrammatica («“Disgraziata me, disgraziata!”», AC, p. 274), la sincerità quasi brutale («“Aspetto un bambino” esordì senza pietà. Poi, tutto d’un fiato: “Non è di Galfo, è di un altro. Che non mi vuole, che non lo sa, che non voglio più [...]”», AC, p. 279); la volubilità capricciosa («“No, non ti sposo. Galfo sì, l’avrei sposato, mi avrebbe servita tutta la vita. E io ho bisogno d’un uomo o di un servitore. Mentre tu non sei bene né questo né quello... Inoltre sei senza età, né giovane, né bambino, né vecchio. Anche se presto, fra poco, pochissimo, diventerai tutto vecchio”», AC, p. 347).

Don Nitto Barreca, detto *Bàzzica*, è un ricco, vizioso (amante del gioco d’azzardo, delle belle donne che «importava da serragli molto lontani», intrattenendole «secondo rigidi turni semestrali», AC, p. 308) e losco personaggio, proprietario della villa La Sorda, dove aveva messo «tenda e radice» (AC, p. 308). E così le prime parole che gli sentiamo pronunciare vengono dette a un tavolo da gioco. Don Nitto, conoscitore di tutti i giochi, li celebra anche con le «orali liturgie relative»: «“Cadono mille, mille a cadere” [...] “Non vedo la *Gloria*” [...] “Si è spenta una candela” [...] “*Zerilò!*” [...] arcano scongiuro che don Nitto era solito pronunciare per istigare la sorte» (AC, pp. 310-311). Così come suonano rozze, grevi e indelicate nei confronti di Cecilia, la donna di compagnia del semestre estivo, le frasi che rivolge al protagonista: «“Te la passo, è tua professore” [...] “Che m’importa. Non mi posso stimare ingannato da una che pago. E ho sempre pagato, io. Mai

nessuna per amore”» (AC, p. 325). Personaggi, insieme alle numerose altre comparse che prendono parte alla scena modicana, che sono, come ha efficacemente notato Giuseppe Traina, «impalpabili [...] privi della tragica verità che sigla il destino di quei loro colleghi che affollano *Diceria*, eppure, ciascuno a suo modo, nobilmente codificati. Li si può ascrivere a un’anagrafe principalmente isolana», da Verga a De Roberto, da Pirandello all’«umana commedia di Brancati»<sup>5</sup>.

Anche in *Argo* vi sono infine battute isolate, detti memorabili, brevi scambi dialogici come si è visto nella *Diceria*. Le prime parole riportate del libro sono un adattamento di un vecchio proverbio coniato dal preside della scuola dove il protagonista insegna: «“Cielo a pecorelle, scuola a catinelle”» (AC, p. 249); seguono alcune sentenze di Pietro Iaccarino, «il mio amico più amico, [...] una specie di infedelissimo doppio» (AC, p. 255), durante una partita di scacchi, situazione e “intonazione vocale” analoghe a quelle della *Diceria*, fra io narrante e Gran Magro: e se il Gran Magro si era congedato dalla vita con un verso della *Chanson de Roland* («Già sente Orlando che la vista ha perduto», DU, p. 137), Iaccarino si presenta come Orlando che arringa Gano di Maganza («“Arrenditi, Gano!” diceva. “Chiedi pietà!” Oppure, pensosamente: “Mi sento superfluo, stasera. Un’orzaiola, un bruscolo nell’occhio del Creatore. Ti soffio una pedina...”»), AC, p. 255).

Non prendo specificatamente in esame i romanzi che stanno nel mezzo, fra il dittico a forte dominante autobiografica della *Diceria* e di *Argo* e il dittico contemporaneo, con protagonisti aspiranti scrittori, di *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco*. Mi limito ad osservare che *Le menzogne della notte* costituisce uno degli estremi del grafico che stiamo tracciando, con il livello massimo di dialoghi citati, in cui la componente mimetica acquisisce un valore architettonico, una fondamentale funzione strutturante del testo. La fantasia storica delle *Menzogne* è un raffinato congegno narrativo e dialogico, con alternanza di momenti di conversazione collettiva e di “a soli” dei condannati che all’interno dei propri racconti riproducono le parole di altri personaggi con un vertiginoso effetto di dialoghi al quadrato. Il flusso della voce che egemonizza lo spazio testuale, proprio della *Diceria*, si mantiene anche in questo libro, ma alla dimensione del “duetto”, prevalente nel

---

<sup>5</sup> Giuseppe Traina, *La gocciola di miele in Argo il cieco: il tempo e la felicità*, in Id., «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». Gesualdo Bufalino narratore, cit., p. 35.

romanzo d'esordio, si aggiunge l'interazione fra i dialoganti che condividono lo stesso destino.

Nelle fantamemorie di *Calende greche* invece la componente mimetica in alcuni capitoli è pressoché assente, in quelli che ripercorrono e integrano le vicende alla Rocca o della felice estate modicana si ripresentano le stesse caratteristiche dei ceppi originari, a cui si aggiungono due declinazioni interessanti dell'aspetto dell'organizzazione testuale che si sta analizzando. Un dialoghetto teatrale, *Ramanzina a una seggiola vuota* (1959), in cui si alternano, con minime didascalie, le voci di un padre e di una madre, e un caso, potremmo definirlo, di "dialogicità non contrattabile": nel capitolo *Check-up*, giocato sul sottocodice medico, nell'inarrestabile flusso verbale del dottore, intento a notomizzare l'amico paziente, a fatica e senza effetti significativi cerca di insinuarsi la voce del narratore, che si prende però silenziosamente la sua rivincita in chiusa: «E io frattanto lo studio con la maggiore malizia che posso: quei pomelli color vino, la carotide che pulsa visibilmente, il soffio d'asma che gli strangola le frasi... Ho troppo sfogliato il Dizionario Medico Larousse per non sapere che cosa significano, per non sapere che presto dovrò cercarmi un altro dottore» (CG, p. 162). Mentre nel capitolo *Sillabario del peccato* c'è un convincente esempio di un sintetico e denso parlare raccontato che restituisce la gestualità, i corpi dei parlanti, la caratterizzazione linguistica e il timbro dei loro atti di parola: «Se si ha fortuna, dopo ore di posta, si vedranno le inquiline affacciarsi a prendere aria, in gonnellino, struccate, parlando non so che gerghi padani, con una riconoscibile agrezza di voce, una dissonanza chioccia e infelice che i ragazzi arditamente battezzano "il falsetto delle puttane"» (CG, p. 33).

Nel *Guerrin Meschino*, infine, suggestiva riscrittura di un romanzo cavalleresco, penultima prova narrativa di Bufalino, ritorna la tipologia di discorso riportato dominante nel libro d'esordio. Compaiono infatti con una certa frequenza ampie zone dialogiche che vedono ingaggiato il protagonista e un altro personaggio. Sono dialoghi sbilanciati, sorta di monologhi che prendono il via da una domanda, da una richiesta di Guerrino o di altri, o dal desiderio di far parte un'altra persona della propria storia: ad esempio Babele chiarisce il suo misterioso linguaggio su sollecitazione di Antinisca, mentre Guerrino si confida con Babele dopo tanto tempo che «non godeva del conforto della parola; da solitario viandante qual era, abituato a orecchie sorde, a labbra cucite» (GM, p. 376). È la parola come sfogo, esigenza di narrare di sé, per chiarirsi a sé stesso, per trovare comprensione, per

condividere con qualcuno, almeno verbalmente, il proprio destino, anche se di condivisione spesso unilaterale, poco responsiva, si tratta.

Vengo agli ultimi due libri. *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco* sono vicende immerse nella contemporaneità, affollate di personaggi, medi e mediocri, che raccontano fatti e persone con animo da «entomologa degli umani costumi» (così si definisce la narratrice di *Qui pro quo*, p. 208) o, come Tommaso, da «speleologo urbano» (TFC, p. 470). L'ambientazione, le scelte contenutistiche hanno ricadute espressive: l'impasto dei toni e dei ritmi appare meno amalgamato, o meglio, più acceso e disuguale, più stridente (ma non meno interessante e intrigante del sublime monostilistico), i registri stilistici presentano contaminazioni di alto e basso. Le scene di dialogo sono più mosse, con un maggior numero di attori, i discorsi meno plateali, pur con le dovute eccezioni. Vi sono sempre personaggi che si abbandonano ad «a soli» virtuosistici e articolati: Medardo (esecutore eccellente di «discorsi che non imitano la freccia ma la spirale e il gomitolo», che «per un gioco di parole darebbe l'anima», QPQ, p. 217 e p. 220), oltre alla stessa narratrice, Esther Scamporrino in *Qui pro quo*, Crisafulli e Carnemolla in *Tommaso*. In *Qui pro quo* numerosi sono gli scambi dialogici con due personaggi, e in genere è la narratrice uno degli interlocutori (soprattutto nei duetti con Medardo prima e il commissario Currò poi). I discorsi dell'editore, della petulante direttrice di collana Lidia Orioli («estri di parlatrice matricolata» li definisce la narratrice, QPQ, p. 250) e della narratrice stessa, Ester Scamporrino (laureata al Dams e aspirante scrittrice), sono elaborati se non capziosi: li interrompono e ne chiedono ragione i più pragmatici sostituto procuratore e commissario Currò (anche lui peraltro non immune, una volta l'anno, dal parlare «con la bocca rotonda»). Gli interventi di Ester sono spesso accompagnati da didascalie autoironiche, che sottolineano la sua foga argomentativa e il suo compiacimento verbale: («tornai a sdottorare senza vergogna», «mi plagiai senza pudore [...] ormai correvo in discesa», QPQ, p. 275 e pp. 280-281), a cui si aggiungono lucidi commenti metalinguistici relativi ad altri personaggi (««Troppo brutta per essere vera!» esclamò Lietta, una volta tanto abbastanza a proposito, lei che aveva il ticchio di corrompere quel modo comparativo in forme di ovvietà demenziali, quali piacciono agli studenti», QPQ, p. 224).

Una specificità del romanzo è data infine da una più variegata tipologia delle situazioni comunicative, con l'avvicinarsi di duetti e conversazioni corali e conflittuali, durante la gita in barca e a cena. In quest'ultimo caso alcune battute sono inglobate in un tessuto diegetico in cui la voce narrante

restituisce brillantemente e molto verosimilmente prima la «prammatica conviviale» («blà blà sulla qualità odierna della sabbia e dell'acqua, sulle bevande, sui cibi, sugli oli abbronzanti, sui sogni della notte prima...»), QPQ, p. 229), poi l'esplosione delle tensioni fra i commensali di cui è testimone, meravigliandosi (con un certo dispetto, per le doti di investigatrice che si riconosce) della sua incapacità di cogliere gli indizi dei tradimenti incrociati: «Quel "Brava!" fu il segnale di un gong, le ostilità scoppiarono da tutte le parti, in singolari duelli, in mischie multiple e simultanee, in assalti di ciascuno contro tutti, con alleanze effimere, voltafaccia impreveduti, insulti a gran voce alternati con perfidie sussurrate sorridendo all'orecchio» (QPQ, pp. 229-230). Altro spazio significativo contrassegnato da dialoghi a raggera, è, data la tipologia testuale del libro, l'inchiesta del Commissario, che convoca tutti i personaggi attorno al tavolo bizzarramente voluto dal proprietario a forma di triangolo. Il *divertissement* sulle convenzioni del genere disegna così una sceneggiatura dialogica che si muove, con ammiccamenti e contaminazioni postmoderne, sulla falsariga del giallo all'Agatha Christie<sup>6</sup>.

Il cammino aperto da *Qui pro quo* prosegue con *Tommaso e il fotografo cieco*: e in questo caso il gioco sui dispositivi di genere è condotto sull'intreccio della linea giallistica con quella del romanzo sociale e esistenziale. Il testo composito, la vicenda intricata e paradossale<sup>7</sup> spingono Bufalino a cimentarsi con una lingua meno tesa, più incline a sporcarsi con la banalità del quotidiano, a concedersi caute aperture, verso una maggior immediatezza e presa diretta del reale e dell'oralità. Ecco la convenzionalità espressiva dell'avvocato Mundula (««[...] Tutto andrà liscio come l'olio»»; ««Calma e gesso»»; ««Anche i ricchi piangono»», TFC, p. 493, p. 494, p. 554) o le osservazioni improntate al più trito senso comune di donna Marzia, la condomina che sopravvive vendendo un quadro all'anno (««È la televisione che coltiva mostri così» [...] «È l'età» cinguetta la nobile e adorabile

<sup>6</sup> Sul rapporto con la tradizione giallistica si vedano le acute osservazioni di Giuseppe Traina nel saggio *Qui pro quo, poliziesco che non conclude*, in Id., «La felicità esiste, ne ho sentito parlare». *Gesualdo Bufalino narratore*, cit., pp. 69-84.

<sup>7</sup> «Vuoi per i casi abbastanza strani del condominio [...] vuoi per i risvolti giallistici dell'intreccio, il libro si viene arricchendo, per così dire, di *faits divers* che un po' ne modificano il clima originario e vi insinuano, di sbieco, un acidulo "sapore del tempo" (in una dose mai raggiunta prima, nella narrativa di Bufalino), fra rapporti vagamente incestuosi, droga, travestitismo, estorsioni mafiose, speculazione edilizia». Nunzio Zago, *L'ultimo romanzo di Bufalino*, in Id., *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 139-140.



ottuagenaria, che non si distacca un pollice dalle frasi fatte»; «“Provi con l’olio di fegato di merluzzo. Ai miei tempi faceva miracoli”», TFC, p. 507 e p. 509), le metafore, le similitudini scontate o le freddure di grana non fine in bocca anche a Tommaso («“[...] Non posso giudicarti la faccia, ma scommetto che sei bianco come un lenzuolo [...]”»), dice Tir a Tommaso; «poiché possiedo solo tre sedie, per giunta pericolose, propongo una “seduta in piedi”», dice invece Tommaso agli inquilini del palazzo, TFC, p. 437 e p. 486), il gusto di Mariposa per i soprannomi costruiti sulla base di un «attributo o curriculum qualificante» di ogni inquilino (TFC, p. 481). Altri personaggi, con la loro logorroica eloquenza continuano a essere controfigure dell’io narrante (che ha «il vezzo-vizio di far concorrere in perpetuo ballottaggio vita e lettere», TFC, p. 509) e del suo autore, da Crisafulli al professore di filosofia in pensione Placido Carnemolla (che «non molla i visitatori» – con un gusto per il bisticcio linguistico tipico del narratore, TFC, p. 464), ma si lascia più spazio a situazioni in cui i personaggi si confrontano e / o battagliano, in scene collettive. In primo luogo la riunione condominiale, occasione di «rinfacci, dileggi, collere, barzellette sciape» (TFC, p. 470) e il funerale di Tir (durante il corteo funebre e il ritorno dopo la sepoltura).

Sempre prevalenti i dialoghi a due. Il capitolo *Visite a domicilio* ad esempio (ulteriore variante, semplificata, di uno schema ricorrente) è tutto giocato su microdialoghi fra il tuttofare Tommaso e i diversi inquilini, a cui piano dopo piano Tommaso – che ha inizialmente ottenuto «di ridurre il rapporto con gli altri a un economico scambio di saluti e cerimonie» (TFC, p. 442) – va a portare la convocazione per la riunione condominiale. Le brevi conversazioni confermano e suggellano la presentazione per rapidi tratti che la voce narrante fa di ognuno di loro, prima di accingersi a suonare alla porta, secondo un procedimento che – con le debite differenze – ricorda quello descritto per *Argo il cieco*.

E infine il monologo-confessione (artefatta), tipico della *Diceria*, in cui un personaggio racconta con abbandono di sé, con piccole intromissioni del protagonista narratore. È il caso dell’effusione verbale di Lea rivolta a Tommaso, accompagnata da puntuali osservazioni sulla gestione della parola e del silenzio dei due attori: «Sono tentata d’incalzarla ma mi trattengo. Infine si scatena, non si ferma più [...] Da parte di Lea altro lungo silenzio, contrappuntato stavolta da una commozione inattesa [...] Che fare? [...] Un antico istinto di paternità riaffiora nel gesto con cui le liscio i capelli, le asciugo le gote. Si placa finalmente, ricomincia il racconto con una fretta e

un trasporto da far supporre che confessarsi sia per lei una voluttà fisica, una detumescenza felice» (TFC, pp. 547-548).

Chiudo con un'analisi in velocità, in quattro "movimenti", dell'ultimo testo incompiuto, *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca*,<sup>8</sup> che pur nella brevità, nella sua articolazione interna condensa e richiama tratti essenziali della strategia di rappresentazione della parola riportata, propria di Bufalino. A conferma di una pluralità di modi gestiti con mai scontata perizia.

Primo movimento: l'avvio, un esempio significativo del narrare la parola con rapida intensità. Viene messa in primo piano la genesi degli atti discorsivi strettamente legata all'io, le sue fortissime radici esistenziali. Il parlare raccontato si presenta come un soliloquio, un dialogo con se stesso («Ormai gli succedeva sempre più spesso di parlare tra sé e sé. Erano mezze frasi, borbottii indistinti, sospiri e spurghi rauchi di gola, utili a regalargli, se non una pulizia definitiva, uno sgombero momentaneo del cuore», SM, p. 595) sigillato dal confronto inquieto e insoddisfatto con la propria immagine riflessa nello specchio («Ne profitto per guardarsi nello specchio del corridoio [...] Ciò che vide non gli piacque [...] Un gran brutto ritratto, si disse», SM, p. 595), per proseguire con un'efficace scheggia di narrazione della parola in forma di ricordo di una voce, dei tratti sonori ed emotivi che la caratterizzavano («Ne [di Irina] riudi la voce ch'era un ininterrotto lamento interrogativo: sul perché della neve che cade, delle unghie che crescono, delle stelle che brillano nell'enorme silenzio del cielo e certe notti ci sono, altre no», SM, p. 598).

Secondo movimento: la proposta di una conversazione prolungata. Dopo l'incipit l'azione si sviluppa con un incontro primariamente mosso da una spinta sensuale, con un breve scambio di battute, che si traduce presto nella richiesta di un lungo conversare notturno: «"Starai qui con me stanotte a parlare. Ti pagherò lo stesso, anzi di più [...]"» (SM, p. 617).

Terzo movimento. Un dialogo asimmetrico, all'insegna di una cooperazione sbilanciata. La conversazione si configura secondo una delle tipologie più diffuse del dialogato bufaliniano: il bandolo del discorso è

---

<sup>8</sup> Libro «un po' più tradizionale, affidato, come al solito, a una lingua di rara eleganza, ma meno farcita e allusiva, e a un impianto meno "sperimentale" ed ellittico [...] epperò sorretto, in compenso, da grande intensità e profondità interiore», come nota Nunzio Zago, con la sua consueta finezza di analisi e interpretazione, nel saggio *Il romanzo incompiuto*, in *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, cit. pp. 150-151.

saldamente in pugno a uno dei due interlocutori, con qualche intervento dell'altro a puntello, per avviare o rilanciare il racconto altrui («“Intanto tocca a te, campione, sfogati come ti pare”»); «“Comincia da qui, se vuoi”»); «“Vuoi dire” disse Claudette, “che odiavi le donne che amavi?”»); «“Divaghi” fece umilmente la donna. “Dicevi di amore e odio”», SM, pp. 618-620). Situazione gemella e ribaltata del capitolo XII della *Diceria*, dove è Marta, in una camera a ore, a parlare al protagonista maschile che nel flusso discorsivo di rimembranze della fanciulla si inserisce «cocciutamente» (DU, p. 92) chiedendole ragione per due volte dei suoi troppo corti capelli.

Quarto movimento: la chiusa dinamizzante. Il dialogo termina con una battuta dell'interlocutrice, una sua forte esortazione al parlare, o meglio al raccontare: «“Dimmi, dimmi” disse Claudette, “di questa Irina, del vostro amore, della sua morte. Ricomincia da capo”» (SM, p. 624). Lasciando al lettore di questo ultimo incipit interrotto quasi l'invito a riavvolgere la storia della narrativa bufaliniana, tornando al principio, alla vicenda di amore e morte alla Rocca della *Diceria*.

**Francesca CAPUTO**  
Università degli Studi di Milano - Bicocca