

P.R.I.S.M.I.

Revue d'études italiennes

Nouvelle série - N°3



Interprétation de textes et de corpus

Gesualdo il cieco. Il gioco delle immagini in Bufalino e nella tradizione letteraria siciliana

Giorgio LONGO

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

Giuseppe TRAINA

Récits viatiques de fiction et notion de scandale chez l'auteur milanais bilingue Luigi Gualdo (1844-1898) :

Un mariage excentrique (1879), *Un rendez-vous* (1890)

Juliette LE GALL

Bologna in *noir*: la città nella *crime fiction* di Lorianò Macchiavelli, Carlo Lucarelli e Grazia Verasani

Silvia BARONI

Sintomatologia dell'esistenza: metafore e allegorie della fine ne *Il ponte nel deserto* di Brianna Carafa

Ilaria MORETTI

Interlangues

« Femmes de lettres » ou poètes « pour mères de famille » ?

La réception des écrivaines italiennes dans

le *Mercur de France* (1890-1918)

Marguerite BORDRY

Arcimboldo

Maria Savi-Lopez: The Portrait of a Neglected Woman Writer and Folklorist in Post-Unification Italy

Elena Emma SOTTILOTTA

Le théâtre et les histrions dans *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier et dans *Il viaggio di Capitan Fracassa* d'Ettore Scola

Giovanna SPARACELLO

P.R.I.S.M.I

Pour une **R**echerche **I**nterdisciplinaire Sur le **M**onde **I**talien

Revue interdisciplinaire d'études italiennes
Fondée en 1996 par Bruno Toppan

Nouvelle Série (3, 2022)

Université de Lorraine
Centre de recherche L.I.S.
(Littératures, Imaginaire, Sociétés)



ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

DIRECTION

Giuseppe Sangirardi
(Université de Lorraine)

COMITE ÉDITORIAL

Perle Abbrugiati (Université d'Aix-Marseille), Philippe Audegean (Université de Nice), Emanuele Cutinelli Rendina (Université de Strasbourg), Paul Dirx (Université de Lille), Patrizia Gasparini (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), Anne Lepoittevin (Université Paris Sorbonne), Matteo Palumbo (Università di Napoli Federico II), Sylvain Trousselard (Université Lumière Lyon 2), Estelle Zunino (Université Jean Moulin, Lyon 3)

COMITE DE RÉDACTION

Antonella Braidà Laplace, Giorgia Bongiorno, Joseph Cadeddu, Elsa Chaarani, Emilie Delafosse, Matthieu Freyheit, Elise Montel-Hurlin, Rachel Monteil, Aude Preta-de Beaufort, Silvia Ricca, Laura Toppan (Université de Lorraine)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Giancarlo Alfano (Università di Napoli Federico II), Luigi Bonaffini (Brooklyn College of CUNY), Floriana Calitti (Università per stranieri di Perugia), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Didier Francfort (Université de Lorraine), Jean-Yves Frétygné (Université de Rouen), Edwige Fusaro (Université Rennes 2) Claudio Gigante (Université Libre de Bruxelles), Alain Guyot (Université de Lorraine), Carmela Lettieri (Université d'Aix-Marseille), Massimo Natale (Università di Verona), Emiliano Morreale (Università di Roma « La Sapienza »), Pierluigi Mulas (Università di Pavia), Gianluigi Simonetti (Università dell'Aquila), Matteo Sanfilippo (Università La Tuscia Viterbo), Xavier Tabet (Université de Paris VIII), Bart Van den Bossche (Université de Louvain)

P.R.I.S.M.I.

Nouvelle série, 3

Année 2022

Interprétation de textes

et de corpus

Gesualdo il cieco. Il gioco delle immagini in Bufalino e nella tradizione letteraria siciliana

Résumé : Cet article explore la relation entre l'écriture de Bufalino et le monde des arts visuels ; un nœud thématique qui, depuis sa jeunesse, l'a incité à donner forme à son écriture. Ces pages soulignent également comment l'écrivain évolue dans une tradition très riche, dont il est en grande partie l'héritier : le fil qui relie la "triade sicilienne" - Sciascia Bufalino Consolo - au réalisme du XIXe siècle et le rapport entre les veristes siciliens aux arts visuels. Après un bref examen de la relation essentielle de l'écrivain comisien avec le cinéma, la photographie et les arts graphiques, l'article se concentre sur l'analyse des dernières œuvres "policières" afin de décrypter, à travers une série d'exemples, les indices qui le ramènent dans le giron de cette tradition.

Riassunto: Quest'intervento scandaglia il rapporto della scrittura di Bufalino col mondo delle arti visive; un nodo tematico che sin dalla giovinezza lo spinge a dare forma alla sua scrittura. Queste pagine sottolineano inoltre come lo scrittore si muova all'interno di una ricchissima tradizione, di cui è in buona parte erede: al filo che lega la « triade siciliana » – Sciascia Bufalino Consolo – al realismo ottocentesco e al rapporto che lega i veristi siciliani alle arti visive. L'articolo, dopo aver esaminato brevemente l'essenziale rapporto con il cinema e la fotografia dello scrittore di Comiso, si concentra sull'analisi delle ultime opere 'giallistiche' per decrittare, attraverso una serie di esempi, gli indizi che lo riconducono nell'alveo di questa tradizione.

Abstract: This contribution explores the relationship of Bufalino's writing to the world of the visual arts; a thematic knot that since his youth prompts him to give shape to his writing. These pages also emphasize how the writer moves within a very rich tradition, of which he is largely heir: to the thread that links the " Sicilian triad " - Sciascia Bufalino Consolo - to nineteenth-century realism and to the relationship that links the Sicilian verists to the visual arts. The article, after briefly examining the essential relationship with cinema, photography and graphic arts of the writer from Comiso, focuses on the analysis of his last 'detective' works in order to decrypt, through a series of examples, the clues that lead him back into the fold of this tradition.

Il rapporto della scrittura di Bufalino col mondo delle arti visive ha già occupato una parte significativa della bibliografia critica sull'autore e non cessa, anche recentemente, di interpellare una serie di spunti analitici essenziali per la comprensione della sua opera¹. Questi appunti, muovendosi nella stessa direzione, vogliono fornire alcuni brevi spunti per ricentrare ulteriormente la riflessione su questi temi, a volte presi in esame in maniera periferica o a latere di un filone narrativo principale. A cominciare dalla dinamica luce-cecità, suggerita dal titolo di questo intervento che impregna profondamente l'opera dello scrittore siciliano già a scorrerne distrattamente i titoli – *Argo il cieco*, *Museo d'ombre*, *La luce e il lutto*, *Tommaso e il fotografo cieco*, per limitarci ad alcuni volumi – intrecciandosi con una serie di costanti psico-esistenziali generatrici e inerenti a quest'opera; in primo luogo, l'incessante gioco a rincorrersi o schermaglia con la morte. Perfino le ultime due parole dettate e incise sulla propria sepoltura suggellano significativamente questo tema: Luce finita².

L'enorme interesse per le arti visive attraversa, come vedremo, tutta la sua biobibliografia e si rivela come autentico motore interno della sua produzione, una sorta di input che sin dalla giovinezza lo spinge a prendere la penna in mano dando forma alla scrittura. Una scrittura che spesso e forse a torto è stata definita barocca, ovvero sfaccettata e carica di innumerevoli ornamenti stilistici. Certamente uno stile narrativo che non lascia spazi vuoti, che mi piace definire una scrittura a rilievo o, per riprendere la metafora della cecità, una scrittura Braille, che sembra a volte di toccare. Che l'autore instancabilmente riempie, come nella stampa tridimensionale,

¹ Tra i numerosi studi ricordiamo: ZAGO 2002(a); ZAGO 2002(b); PUPO 2011; ZAGARRIO 1996; PAINO 2015 e il recente TRAINA 2020(a) infine l'importante Sciacca 2015; di quest'ultimo, per facilitare una consultazione immediata citiamo dalla tesi dottorato da cui è tratto: SCIACCA 2013-2014 ; consultabile all'indirizzo: <http://dspace.unict.it/handle/10761/1633>.

² «'Hic situs, luce finitā', come su un sarcofago d'altri tempi?»; BUFALINO 2016, p. 142.

strato dopo strato, di significati e riferimenti, citazioni dirette ma il più delle volte criptate, riprese dalle arti figurative, che danno sostanza e fisionomia alle sue pagine.

A partire dal cinema, che segna la data d'inizio di questo denso percorso: nel 1934 lo scrittore quindicenne comincia il suo viaggio nel regno del buio catalogando per oltre vent'anni centinaia di film, una sorta di «Indice-diario», come ricorda affettuosamente Bufalino: «dove a futura memoria ero solito registrare, completi di cast, data e voto, gli spettacoli visti»³. Si tratta di un registro di oltre settanta pagine manoscritte in cui fino al 1956 egli annota anche il luogo della proiezione e il genere; un singolare «diario dello scrittore da giovane», genere condiviso con coetanei e amici vicini come il collega letterato Nunzio Digiacoimo o più lontani come Leonardo Sciascia che negli stessi anni riempivano simili quaderni⁴. In cui il cinema riesce a includere in maniera totalizzante, contrariamente alla precarietà e alla parzialità dell'esperienza reale, «le proprietà d'un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza», come ricorda un altro autore-coetaneo, cioè Italo Calvino: «Anni in cui il cinema è stato per me il mondo»⁵. Per tutti il cinema, e quello americano in primo luogo, costituiva certamente una tappa e un'esperienza formativa di eccezionale valore, un'apertura essenziale nella visione censoria della cultura fascista: «Era, si può dire, tutto. Vi si intravedevano i libri che non si potevano leggere, le idee che non potevano circolare, i sentimenti che non si dovevano avere...»⁶. Per il giovane scrittore di Comiso l'«Indice dei Film visti» rappresenta anche il primo abbozzo di un'ideale «Autobiografia di uno spettatore», cioè quella fase essenziale del percorso bufaliniano, in cui cominciano a prender contenuto materiali di vario genere, una sorta di serbatoio in perenne ebollizione di una narrativa interiore in cui pubblico e autore si identificano, spiandosi vicendevolmente. È il laboratorio in cui viene messo a punto l'intimo mito di una scrittura «non

³ BUFALINO 1990, p. 218.

⁴ È quanto riportato in TRAINA 2020(b), p. 15-16.

⁵ CALVINO 2004, p. 27.

⁶ SCIASCIA 1988(b), p. 46.

morale», ovvero virtualmente disarticolata da ogni intento ideologico e di impegno civile o politico, «da destinare dunque a un uso strettamente privato»⁷, se non autocontemplativo, essenziale comunque in questa fase per l'elaborazione di un compiuto discorso letterario; che si traduce nell'esigenza di un'esistenza umbratile, rischiarata a tratti da una fioca illuminazione, eventualmente dal tenue bagliore di qualche vecchio fotogramma, condizioni ideali per sviluppare in maniera adeguata un fitto dialogo interiore. Gli estremi di questo modello psico-narrativo, resi espliciti attraverso alcune felici formule in vari interventi, – a iniziare da alcune tra le prime dichiarazioni pubblicate in una famosa recensione-intervista di Sciascia – descrivono un approccio alla letteratura vissuta nevroticamente come esistenza e una scrittura praticata come terapia, ricomposte comunque in un'appagante anomalia dello spirito: «Chiamo questa mia sindrome col nome di Wakefield, quel personaggio di Hawthorne, un vicario, che lasciò la propria casa per andare ad abitare in quella di fronte: per spiare, invisibile e suppongo felice, la vita della propria»⁸.

La memoria cinematografica intesse e infittisce l'intera trama della scrittura di Bufalino, ne costituisce il combustibile primario⁹; composta da un interminabile nastro di celluloidi avvolto e riavvolto incessantemente, come nei preistorici e immensi calcolatori elettronici del secolo passato, connette diacronicamente un'infinita congerie di esperienze biografiche, ricordi letterari, genera intrecci, situazioni, toni e cromatismi stilistici, volti e personaggi.

Se il cinema rappresenta un essenziale serbatoio del «mondo» di Bufalino, alimentandolo perennemente, la fotografia, per alcune caratteristiche intrinseche, ne ha costituito lo stimolo decisivo, divenendo subito un impulso primario della sua narrativa, provocando in maniera determinante il passaggio dalla scrittura privata e dal soliloquio al confronto col pubblico. È noto infatti che

⁷ SCIASCIA 1981.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A questo proposito si veda ZAGO 2016, in cui sono repertorate le citazioni e i richiami cinematografici nelle opere di B.

l'occasione, o se preferiamo, la pudica esca proposta dallo scrittore per imporsi all'attenzione di lettori e editori fu costituita appunto dallo splendido testo di accompagnamento a un volume fotografico, cioè *Comiso ieri*¹⁰. La passione per il medium è un'altra costante della sua formazione e attraversa come il cinema l'intera produzione dello scrittore. Dal primo testo edito da Sellerio nel 1978 all'ultimo pubblicato nello stesso anno della sua morte, cioè *Tommaso e il fotografo cieco*, passando per *Museo d'ombre*, *Saline di Sicilia*¹¹, l'autore pubblica un buon numero di articoli e testi teorici, prefazioni e curatele di libri fotografici.

Un analogo discorso, come si è già accennato, va esteso all'interesse verso le arti grafiche e figurative in generale che impregna intensamente la sua opera; va segnalato anche il rapporto, l'amicizia e i carteggi con alcuni artisti, in particolare con Piero Guccione a cui ha dedicato vari interventi¹², insieme a numerose pagine, prefazioni e curatele di volumi, presentazioni di mostre ed artisti (come Fiume, Caruso, Clerici e tanti altri), che Bufalino trova il tempo di scrivere in questi brevi ma densissimi anni di produzione editoriale. Oltre alla passione per i testi accompagnati da illustrazioni che intercalano costantemente la sua opera¹³: pensiamo in primo luogo a *Qui pro quo*¹⁴, romanzo poliziesco accompagnato da quindici immagini all'interno del quale l'enorme cultura artistica dell'autore concepisce un intricato «paesaggio con figure» di gusto surreal-metafisico.

¹⁰ BUFALINO 1978. Il testo era già stato presentato due anni prima in BUFALINO 1976.

¹¹ BUFALINO 1982(b); BUFALINO 1988.

¹² Tutti i testi dello scrittore siciliano su Guccione, insieme a una sua lettera inedita sono stati raccolti in L'ESTASI DELLO SGUARDO 2006. Si tratta del catalogo della mostra dell'artista di Scicli *Le peripezie della luce*, organizzata nello stesso anno dalla Fondazione Bufalino.

¹³ Tra i numerosi scritti illustrati con incisioni, accompagnati da immagini e disegni, edizioni d'arte o per bibliofili, ecc. ricordiamo: BUFALINO 1983, BUFALINO 1989, BUFALINO 1990(a), BUFALINO 1991, BUFALINO 1992.

¹⁴ BUFALINO 2003.

Sarà utile ricordare che comunque lo scrittore si muove all'interno di una ricchissima tradizione, di cui è in buona parte erede o continuatore. Vogliamo riferirci al filo che lega la cosiddetta «triade siciliana» al realismo ottocentesco e in primo luogo al rapporto che lega i veristi siciliani alle arti visive. Alcuni di loro, come Navarro della Miraglia, Capuana e Verga nascono negli stessi mesi in cui è stata inventata la fotografia, tra il 1838 e il 1840, anno in cui nasce anche Zola. La coincidenza anagrafica non è solamente incidentale. In effetti, i veristi sono uniti tra loro non solo da una profonda affinità letteraria e da una maniacale ossessione per il vero, ma anche dallo stesso approccio primario per l'invenzione di Daguerre, per un rinnovato sguardo sulla realtà che dilata spesso, attraverso l'obiettivo fotografico, una riflessione su temi e modelli poetici. L'immagine fotografica diventa così una sorta di «camera chiara» in cui essi riescono a mettere a fuoco e sviluppare una serie di inconsuete modalità espressive; al punto da poter adottare in questo senso il «dagherrotipo letterario» e in generale una nuova attenzione alle arti visive, come punto di partenza e anello di congiunzione tra scrittori conterranei¹⁵.

Pensiamo ad esempio agli esperimenti di Navarro, il più enigmatico, multiforme e scapigliato autore del gruppo verista; capace di pubblicare indifferentemente in francese e italiano i suoi volumi di schizzi e ritratti letterari, con l'immediatezza e lo sguardo rapido ed efficace di uno *street-reporter*, ma che ricorda in qualche maniera anche l'approccio dello scrittore di *Comiso ieri* e *Museo d'Ombre*, e le osservazioni nei suoi primi scritti sulla realtà locale:

Voici une poignée d'esquisses, de croquis, de scènes publiées presque tous, il y a déjà quelques années, dans plusieurs journaux parisiens. Le temps les a décolorés peut-être un peu, mais je n'ai voulu rien y changer. À défaut d'autre mérite, ce livre aura celui d'un album de photographies, prises au pied levé, ici et là, sur le vif¹⁶.

Anche Verga, come Capuana e De Roberto appassionato fotografo, utilizza variamente cliché suoi o dei suoi amici,

¹⁵ Su questi argomenti, mi si permetta di segnalare alcuni miei interventi e in particolare l'intr. a LONGO 2014(a), p. 7-14; LONGO 2014(b); LONGO 2013.

¹⁶ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1874; si veda anche il recentissimo LACAGNINA s.d.

intessendo le sue opere di stretti nessi foto-narrativi. Di particolare interesse il rapporto con l'amico-mecenate Giuseppe Primoli, «il più importante fotografo dilettante italiano dell'epoca». Con Verga e gli altri veristi il conte Primoli si diverte, attraverso i suoi scatti, a richiamare la tela di fondo di alcune loro opere; a solleticarne la fantasia in un gioco di evocazioni figurative, fornendo in alcuni casi perfino il *déclis* creativo. L'innesto letterario operato tramite questo tipo di *loisir* creativo assume invece i caratteri della tautologia, analizzando un cliché eseguito da «Gegé» Primoli nella campagna romana, raffigurante D'Annunzio in stivali e giacca rossa insieme ad altri due personaggi durante una battuta (fig. 1), e la totale consonanza tra il contesto narrativo del bozzetto scenico *Caccia alla volpe*¹⁷. Siamo cioè di fronte a un caso piuttosto raro di traslazione compositiva in cui l'autore trasforma gli elementi di un singolo fotogramma in azione drammatica.



Fig.1

Il meccanismo generativo o i concetti di *déclis* e *input* fotografico richiamano ancora una volta l'analogo utilizzo delle arti

¹⁷ <https://archivio.fondazioneprimoli.it/archivio/fotografico/IT-PRI-FT0001-025184?ssid=multi>

visive nella scrittura di Bufalino, ma non possiamo non ricordare il ruolo fondamentale del maestro catanese nel mondo dell'opera come protagonista del verismo musicale o pioneristico agli albori del cinema sin dal 1910¹⁸. In ogni caso, tra i veristi, Federico De Roberto sembra il più vicino alla sensibilità e ai gusti dell'autore comisano; soprattutto per la sterminata erudizione e per le incessanti ed eteroclite incursioni nei generi più svariati, dal poliziesco alla musica, al cinema, alle varie arti figurative, creando inoltre una preziosa serie di opere in cui la fotografia in sé assume un ruolo primario nella struttura del racconto. In particolare, pubblicando due volumi per «L'Italia illustrata», una famosa collana di monografie diretta dallo storico dell'arte Corrado Ricci; il primo sulla sua città, corredato da una grande mole di scatti di famosi fotografi dell'epoca ma anche professionisti locali, indossando anche un'inconsueta veste di *art-director* e di grafico-impaginatore. Il secondo, su *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*¹⁹, riveste un carattere particolare: si tratta non solo di uno dei rari libri, se non l'unico, pubblicati in Italia tra Otto e Novecento nel quale il narratore rivesta anche il ruolo di fotografo, ma soprattutto nel quale il foto-scrittore dia vita a un intreccio narrativo in cui testo e illustrazioni si fondono pienamente. In questo lavoro e in quello seguente, cioè il saggio foto-antropologico *San Silvestro da Troina*²⁰, il suo obiettivo coincide e reinterpreta lo sguardo dell'erudito, dello storico dell'arte e dell'etnologo. Lo scrittore narra ormai attraverso parole e immagini; in altri termini, se la realtà raccontata attraverso la scrittura acquista dignità di vero, può allora assumere vita autonoma. Viceversa, la fotografia, definendosi come realtà e rapportandosi specularmente ad essa, acquista nelle mani dello scrittore una funzione narrativa. Similmente a Bufalino, lo scrittore attraverso gli scatti innesca un'operazione catabatica ed evocativa, suscitando i fantasmi della memoria e generando racconto. L'operazione messa in atto da De Roberto inaugura una nuova fase del suo eclettico percorso,

¹⁸ A questo proposito cfr. LONGO 1999, LONGO 1996 e LONGO 2019.

¹⁹ DE ROBERTO 1907; DE ROBERTO 1909(b).

²⁰ DE ROBERTO 1909.

segnando un passo in avanti rispetto all'approccio degli altri scrittori di area naturalista e verista. Anche Pirandello con i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*²¹ aggiorna e reinterpreta vertiginosamente alcune di queste tematiche contestando in maniera radicale l'oggettivazione dello sguardo meccanico, e mettendo in discussione la capacità di intervenire nel presente e di decifrarlo.

Sia Leonardo Sciascia che Vincenzo Consolo assimilano in profondità questa complessa eredità culturale e sembrano uniti idealmente all'autore di Comiso dalla centralità di questa visione letteraria. Esiste oramai una cospicua bibliografia oltre che sullo Sciascia cinefilo, a cui abbiamo già accennato, sull'*amateur d'estampes*; ovvero sulla sua immensa passione, che travalica quasi in ossessione, nei confronti delle arti figurative. Vari saggi, volumi e mostre sono già stati dedicati alla sua frenetica attività di cacciatore e collezionista di incisioni, disegni, ritratti, oggetti vari²². Ma soprattutto al suo privilegiato rapporto letterario col mondo delle immagini capace di suscitare la scrittura, che traspare in filigrana in molta parte della sua opera; a cominciare, dal primo «segno» – ancora una volta un iniziale *déclat* – dal quale tutto sembra prender principio e forma. Nel 1955, durante il primo soggiorno parigino, sciascia ha la rivelazione che segnerà tutta la sua vita e dunque la sua opera: l'improvvisa apparizione di una splendida incisione raffigurante la Sicilia, che lo getta letteralmente giù, non da cavallo come San Paolo, ma dal bus in cui viaggia, ma che ugualmente lo acceca:

Vidi nella vetrina di una libreria antiquaria una carta della Sicilia splendida di colori. Scesi alla prima fermata e tornai indietro. [...] Mi parve un segno. *Ed era*. Un segno che continuo a decifrare nel passato della Sicilia, nella cultura siciliana dall'età barocca a quella del verismo; e fino a me²³.

²¹ PIRANDELLO 1925.

²² La collezione di Leonardo Sciascia ha dato luogo in particolare a una serie di mostre da cui è stato tratto il catalogo IGNOTO A ME STESSO 2007.

²³ SCIASCIA 1989(a), p. 1273.

Non v'è spazio per tracciare seppur velocemente la costante presenza delle arti visive nella produzione sciasciana che richiama per molti versi il percorso e l'approccio di Bufalino. Dovremmo ricordare l'enorme numero di testi, curatele, prefazioni per volumi fotografici o illustrati; l'utilizzo delle immagini nelle opere narrative, spesso tratte dalle sue collezioni; le presentazioni di mostre, carteggi con tanti artisti amici (tra cui recentemente è stato reso pubblico quello con F. Clerici), perfino la sua attività di scopritore di talenti. Ed anche, ripetiamo, il suo amoroso rapporto col cinema, come autore di sceneggiature, di articoli, scritti vari, ecc. Ricordiamo almeno il titolo di alcuni testi in cui la narrazione sgorga e ruota intorno all'universo delle arti visive. Come *Il cavaliere e la morte*, romanzo breve costruito attorno a una famosa incisione di Dürer che campeggia nella copertina; o *Quadri come diamanti*, saggio di sapore giallistico, incluso nel volume *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, perfetto manuale d'uso per chiunque voglia organizzare efficacemente e con un deciso gusto narrativo i propri interventi scientifici. Non dobbiamo dimenticare neppure *Todo modo*²⁴, romanzo filtrato surrealisticamente dallo sguardo del protagonista-pittore, scritto negli anni in cui l'autore intreccia un forte rapporto di amicizia con Clerici e Guttuso.

Nella stessa direzione si muove Vincenzo Consolo, ponendo un accento ancora più marcato alla centralità di queste tematiche. Le sue opere più famose, cioè *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Retablo*²⁵, sono probabilmente i modelli più interessanti di questo percorso. Il primo – considerato da Cesare Segre il più importante romanzo di quegli anni – fa letteralmente perno intorno al noto ritratto di Antonello; il racconto è organizzato, anzi avvolto attorno a una struttura a «spirale», immagine peraltro onnipresente nella narrazione e stigmatizzata dall'autore come simbolo perversamente barocco di ogni forma di violenza e sopraffazione²⁶. Si tratta di istanze, dettate da una rilettura in chiave ideologica della storia, alle

²⁴ SCIASCIA 1988; SCIASCIA 1989(b); SCIASCIA 1974.

²⁵ CONSOLO 1976; CONSOLO 1987.

²⁶ Nella densa bibliografia sull'argomento segnaliamo per esempio il recente saggio VENTURA 2016.

quali, alcuni anni dopo Bufalino, in una pagina di *Qui pro quo*, sembra proporre un controcanto ironico e provocatorio:

Vado matta per i discorsi che non imitano la freccia ma la spirale e il gomitolo: viaggi che non approdano se non al cuore inutile d'un labirinto²⁷.

Anche in *Retablo*, Consolo continua a sottolineare non soltanto nel titolo la rilevanza di questi temi; com'è noto, il nome del pittore-viaggiatore settecentesco *protagonista* del racconto è Fabrizio Clerici (1913-1993), autore anche delle immagini presenti nel volume e che dialogano col testo; cioè l'artista amico di Savinio e De Chirico, adorato da Sciascia e Bufalino²⁸, – nel quale alcuni critici avevano già scorto il narratore di *Todo modo* – che sembra proporsi in questi anni come punto di riferimento estetico-artistico, vero «*deus in machina*» dei nostri autori.

Il testo che segna l'esordio di Bufalino, pubblicato negli stessi anni, si inserisce pienamente all'interno di questa «visione» letteraria. Le venti pagine che accompagnano le splendide fotografie di fine Ottocento di *Comiso ieri* – opera dei concittadini Gioacchino Iacono e Francesco Meli – a rileggerle, appaiono ancor oggi come uno dei testi più belli e compiuti scritti dall'autore; attraverso la presentazione delle foto si costruisce una trama fittissima e compatta in cui si intrecciano considerazioni memorialistiche, storiche, etno-antropologiche, di estetica fotografica e letterarie che resuscitano la memoria di un'epoca e di un intero paese; in un'operazione che sarà portata a compimento entro pochi anni su un altro piano in *Museo d'Ombre*. Si tratta di un testo breve ma densissimo, che può esser letto anche come introduzione programmatica della sua narrativa e di tutte le sue opere a venire. In esso ritroviamo molti dei temi su cui Bufalino dipanerà la sua scrittura e che ritroviamo quasi intatti fin negli ultimi romanzi. Si tratta di osservazioni che confermano l'idea di

²⁷ BUFALINO 2003, p. 27.

²⁸ Ricordiamo ad esempio che Bufalino dettò anche la lapide posta nella casa toscana dell'artista: «Qui Fabrizio Clerici, pittore dell'anima, visse estati serene seminando le tele di enigma e di sogni, labirinti, camere d'incantesimo, chimere, estasi, geometrie [...]».

una produzione letteraria tessuta intorno a una riflessione estremamente lunga e maturata, che sgorga quasi naturalmente nei successivi quindici anni in maniera urgente e necessaria, intorno a concetti dotati di una profonda radice psicologica ed esistenziale. Innanzitutto, il tema chiave che cristallizza intorno a sé la parte fondamentale della sua opera, ovvero la coscienza di un'ingombrante e immanente presenza della morte nell'esistenza; correlati ad essa, i temi dell'opposizione ombra-e/luce, e della creazione letteraria concepita come catabasi e *nékuia*. Lo scrittore annuncia nello stesso testo una serie di *topoi* della sua produzione, come l'illusorietà dell'arte, lo scrittore e il suo doppio, il tema del voyeurismo: lo scrittore-spia; naturalmente fanno la loro immediata apparizione gli immancabili riferimenti al cinema, alle arti figurative ecc. Infine, l'idea congiunta circolarmente col tema iniziale e che ritroviamo immutata nella sua ultima opera e nelle sue ultime interviste: solo la fotografia può cogliere e solo per un istante una scheggia di verità, bloccando l'irreparabilità del tempo e della morte.

Il concetto di un'inalienabile consustanzialità della morte nell'arco temporale dell'esistenza, come accennato, trapela e intreccia ogni opera, ma viene enunciato esplicitamente e di frequente, quasi esclusivamente negli interventi pubblici e in varie interviste. Esso può esser riassunto in alcune veloci formulazioni spesso recitate in maniera rituale: «Noi moriamo istante per istante, solo la memoria conserva questa possibilità che io chiamo 'il bis' solo la memoria ci consente un bis, la possibilità di rivivere; ritengo che ognuno di noi vive in quanto ricorda [...] La scrittura non è altro che memoria»²⁹; essa ci permette di resistere a questa lunga vita-morte, di resuscitare degli istanti oramai trascinati via. In buona sostanza se il presente è il tempo della morte, resistiamo e riviviamo ricordando; scrivendo possiamo almeno resuscitare e incidere col nero sul luttuoso bianco, attimi e ricordi oramai vissuti.

Certamente non sono formule nuove nella letteratura novecentesca. La riflessione di Bufalino non si discosta molto dalla

²⁹ È la trascrizione di un brano di un'intervista a più voci a cura di S. Palumbo e L. Caccia, trasmessa da Rai 2 nel 1992; disponibile su:

https://www.youtube.com/watch?v=0_qOx_cWZsnU

filosofia esistenzialista di stampo heideggeriano che tanta fortuna ha avuto nel corso del Novecento. Di fronte alla morte l'uomo può assumere soltanto un atteggiamento di cosciente riflessione introspettiva; solo accettando questo tipo di riflessione e contemplazione l'esistenza può valer la pena d'esser vissuta e sopportata, generando infine il discorso. L'operazione poetica che consente di far riaffiorare i ricordi e il farsi del racconto non può essere accompagnata se non da cupi e arcani rituali. Di fronte alle foto della sua Comiso lo scrittore commenta:

È un mausoleo d'archetipi letterari [...] un Bignami della memoria [...] il giornale di bordo di una nékuia non meno tenebrosa di quella di Ulisse, in virtù della quale risalgono dall'imbuto del nulla a chiedere udienza, quasi avessero bevuto il sangue di una fossa cimmerica, legioni di commoventi fantasmi³⁰.

Il riferimento al mito omerico benché remoto ci guida direttamente al cuore dell'opera di Bufalino. Si tratta, come si ricorda, di un rito catabatico che Ulisse compie nel libro IX dell'*Odissea*, attraversando l'Ade e la terra dei Cimмери, per conoscere la verità, cioè il suo destino, dopo aver compiuto un sacrificio per dissetare Tiresia, l'indovino cieco-*alter ego* che sarà protagonista del suo ultimo romanzo, permettendogli di emettere il suo vaticinio. Da questo momento la cecità diventa nella sua opera lo stato privilegiato e quasi nostalgico prediletto per accedere a questo cunicolo o imbuto, attraverso il quale ombre e schegge di memoria si mescolano a un turbine di immagini e prendono forma, rischiarate in un chiaroscuro di lampi di verità. Questa sembra esser il procedimento attraverso cui scaturisce la scrittura. La cecità del poeta – l'autoidentificazione in un Borges-Tiresia diviene allora di primaria importanza – è la condizione ultima per accedere a questa visione interiore capace di evocarla e generarla; in opposizione alla luttuosa condizione di chi è accecato dal bianco abbagliante di una moltitudine di impossibili certezze. Come è stato ripetuto spesso, per Bufalino e da Bufalino, il compito dello scrittore consiste nel coprire le abbacinanti e false pseudocertezze con le ombre recuperate dal buio della memoria.

³⁰ BUFALINO 1978, p. 14-15.

I libri, il cinema, la musica, le immagini e figure di ogni tipo sono il nutrimento essenziale di cui il poeta ha bisogno per ripetere questo rituale di evocazione di fantasmi. E la fotografia in particolare, in sé stessa ma anche simbolicamente, diventa il mezzo privilegiato di questo rito; è l'unico medium capace di ratificare il reale e di reinterpretarlo, bloccando «l'irrevocabilità del tempo»; ma è capace di darci più ancora dell'arte, della pittura, inserendo «un drammatico, ineguagliabile valore aggiunto: il sentimento che quell'attimo è stato; e che è stato proprio così», consentendo in questo modo «la riappropriazione fulminea di una scaglia di tempo perduto»³¹; dice lo scrittore di Comiso anticipando di alcuni anni le dichiarazioni di Roland Barthes – che egli conosce sin dagli anni Cinquanta – nel più celebre e citato scritto teorico su questo argomento. Per l'autore della *Chambre claire*, l'effetto prodotto dalla fotografia in effetti è «[...] d'attester que cela que je vois a bien été. [...] la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection»³². Vent'anni dopo, presentando l'ultimo romanzo in un'intervista rilasciata poche settimane prima di morire, Bufalino ritorna sullo stesso tema:

La macchina fotografica ha una funzione mitopoietica e magica di fulminare il tempo, perché lo blocca. [...] Già nella *Diceria* chiedevo: «Chi mi dà il bis, il bellissimo riessere?». Non potendo fermare il tempo, almeno ci sia data la sua ripetizione, che è poi la memoria. Ma la ripetizione di un gesto, di una parola, di un viso, nella memoria risulta imperfetta: noi sogniamo invece di ricordare. Epperò la macchina fotografica ci consente la maggiore approssimazione possibile per resuscitare il passato³³.

Essa non ha l'illusione di registrare la compiutezza della realtà. È capace di cogliere una scaglia di luminosa verità che si era celata all'occhio cieco del fotografo. Alla fine, come è stato giustamente osservato, da A. Sciacca, non possiede la presunzione dell'obiettività, «non dice la verità, o meglio non dice nessuna delle due verità interferenti che l'hanno generata, perché le trascende entrambe. Ne produce piuttosto una terza, spesso sconosciuta tanto

³¹ *Ibid.*, p. 12-13.

³² BARTHES 1980, p. 129.

³³ BUFALINO 1996.

all'osservatore quanto all'osservato»³⁴. È il meccanismo che l'autore sorprende in vari fotogrammi e esempi; tra tutti, ricordiamo quello del filosofo-*vigneron* bloccato dallo scatto «tenendo in mano un volumetto», sulla cui copertina l'attonito scrittore, ingrandendo alquanto l'angolo di visione, scopre un «titolo felicemente emblematico: *Quando noi morti ci destiamo*»³⁵. È lo stesso meccanismo collaudato in maniera geniale ne *Las babas del diablo* di Cortazar – che Bufalino legge qualche anno dopo nella traduzione francese – e traslato in *Blow up* di Antonioni³⁶; film e racconto implicitamente e abbondantemente citati in *Tommaso e il fotografo cieco*, riproducendone in maniera caleidoscopica lo schema di fondo, varie scene e situazioni.

Lo stesso universo visuale, almeno nelle iniziali intenzioni dell'autore, doveva alimentare e muovere il congegno narrativo di *Qui pro quo*, giallo scritto per gioco, anzi «da usarsi per giocattolo», come avverte l'autore nel *Bugiardino* che precede-conclude in quarta il testo del romanzo. Anche qui «Curarsi scrivendo» rimane la regola d'oro da osservare, in questo caso alleviando anche il lutto della perdita dell'amico Sciascia e dandogli il coraggio di inoltrarsi per la prima volta nel genere prediletto da quest'ultimo; di ritrovare il piacere dello scrivere, quello stesso impulso, dice evocando forse il compagno scomparso «di chi riempie lo schema di un cruciverba»³⁷.

Come nei primi saggi fotoletterari, anche in questo romanzo, certamente quello che più ha attirato maggiormente l'interesse degli studiosi su questi stessi temi, si dà vita a un intreccio in cui come nei volumi della sua infanzia le immagini «si incorporavano naturalmente nei testi».³⁸ Come enunciato nel 1976, l'autore rivendica nuovamente l'efficacia di questo congegno: «Sarà una

³⁴ SCIACCA 2013-2014, p. 123.

³⁵ BUFALINO 1978, p. 15 (la fotografia è a p. 62)

³⁶ Il racconto fu tradotto col titolo *Le fils de la vierge* e incluso nella raccolta CORTAZAR 1979. Nella densa bibliografia sull'argomento ricordiamo l'interessante saggio di Thea Rimini, RIMINI 2004, p. 131-149.

³⁷ BUFALINO 2003, *Bugiardino*, quarta di copertina (p. 178).

³⁸ BUFALINO(A)1982, p. 474.

rivincita delle facce contro l'avarizia semantica e la sostanziale iconoclastia degli astrattismi novecenteschi³⁹. Le varie edizioni del testo sono infatti intercalate con quindici incisioni e disegni, quasi tutti di gusto surrealistico, accompagnate da un grafico. Nel progetto iniziale, come apprendiamo dai *carnets* dell'autore riportati da G. Traina nell'essenziale saggio di accompagnamento al volume, erano molto più numerosi:

[...] non solo riproduzioni di opere d'arte – come poi fu – ma anche disegni riferibili all'intreccio, scene incise da processi celebri e perfino ritratti di estinti, fotografie di sconosciuti. L'ipotesi più accattivante per il cinefilo Bufalino [...] era però quella di associare a ogni personaggio la fotografia di un attore e di costituire così un vero e proprio *Cast* , «allo scopo di fornire al lettore qualche supporto visivo»⁴⁰.

In particolare, a ogni personaggio furono abbinate diverse immagini di famosi attori, da due a quattro, di ogni epoca e paese, diligentemente catalogati nello studio di A. Sciacca⁴¹. Alla fine i suoi progetti vennero ridimensionati; nella lunga trattativa con i suoi editori, le immagini furono ridotte a una quindicina, e venne scartata anche l'idea di firmare il giallo con uno pseudonimo. Come sempre per l'autore, l'elaborato finale è il frutto di una lunga partita a scacchi, in cui quasi sempre egli preferisce «giocare un tipo d'impegno che si chiama automatto, e consiste nel costringere l'avversario a vincere suo malgrado»⁴². Puntualmente e docilmente, egli è il *meneur* di questo gioco a perdere, evocato da un disegno di Topor⁴³, in cui un personaggio spia nascosto dietro un enorme scacco le mosse della sua avversaria – «Ecco: anche con la signora Sellerio e con lei non sono stato io a muovere, sia pure pudicamente, le cose?»⁴⁴ –. Pronto però a prendersi una netta rivincita eliminandoli uno a uno: assassinando Medardo, l'editore-

³⁹ BUFALINO 1978, p. 13.

⁴⁰ TRAINA 2003, p. 167.

⁴¹ SCIACCA 2013-2014, p. 133-136.

⁴² SCIASCIA 1981.

⁴³ L'incisione è visibile all'indirizzo :

<http://www.arabeschi.it/-bufalino-e-la-detection-per-imag/>

⁴⁴ SCIASCIA 1981.

lettore del manoscritto di Esther, narratrice del racconto. La stessa cosa avviene nell'ultimo romanzo, dove nell'«Epiptologo», dopo il «Patatrac», Tiresia, si trasforma in lettore-revisore del libro di Tommaso, diventando Martino-Tir «Alabiso», decapitato nell'ultima pagina del giallo; casualmente si tratta dello stesso cognome della editor e interlocutrice, che per lunghi anni presso Sellerio dovette pazientemente fare i conti con i dattiloscritti massacrati dalle aggiunte, incollature e correzioni di Bufalino.

Tutto, parole e immagini, sembrano prender moto insieme generandosi vicendevolmente, in un unico meccanismo. Non si tratta soltanto, come a prima vista potrebbe apparire, di un mero commento didascalico. Come a volte è stato rilevato, si tratta di un quadro unico il cui motore è costituito da un'immagine situata all'interno della stessa opera⁴⁵. Perfino l'arma del delitto è un'opera d'arte, cioè la testa di un busto di Eschilo: e verosimilmente, in assenza di un autore certo, il vero autore del delitto.

Un buon numero di studiosi ha cercato una chiave di lettura efficace per districarsi nella vorticoso struttura del romanzo, in questo labirinto di specchi, in cui Bufalino si diverte, di fronte a ogni tentativo, a imbrogliare nuovamente le carte, a ricreare scompiglio logico dove si era cercato di stabilire un ordine: «io non ho fatto che seminare dubbi e insinuare un sospetto di *caos* dovunque apparisse una speranza di *cosmos*»⁴⁶. Alcuni di loro, ad esempio, sono già stati attirati dalla dedica mascherata fatta a Popper nel finale del giallo come attore protagonista nascosto, di queste «ingegnerie dell'intreccio»:

E giù i critici [...] a discorrere di mise en abîme e come io giocassi, sull'esempio di quel quadro delle Meninas, fra arte, artificio e realtà... Taluno citò persino, chissà perché, Karl Popper; un altro tirò in ballo i

⁴⁵ BUFALINO 2003, p. 65: «Avete presente, in certi quadri del Rinascimento, il personaggio del donatore, inginocchiato a mani giunte in un angolo? Estraneo in apparenza all'azione che si celebra in primo piano, è lui, se vogliamo, il motore dello spettacolo, dal momento che, come dicono oggi, lo sponsorizza...».

⁴⁶ Dall'intervista rilasciata a Massimo Onofri, ONOFRI p. 27.

«frattali», e io dovetti correre a ridere in pace da sola dentro la toilette...⁴⁷

Certuni, – come Traina, che giustamente ha parlato a questo proposito di «una *mise en abîme* di una *mise en abîme*», –, nonostante l'avvertimento e le risate preventive, si sono lasciati attrarre dal gioco bufaliniano, concordando sull'ascendenza popperiana e alla teoria della falsificazione del reale e del conoscibile; i quali insieme alle Meninas e agli espedienti gidiani «appartengono a tutti gli effetti al mondo di Bufalino; l'eroismo e i frattali evidentemente no»⁴⁸. O forse sì ? Risulta in effetti molto più divertente cercare di smontare questo «giocattolo», senza farci sviare dalle fonti e dagli indizi espliciti disseminati ovunque, come nei gialli classici, per distrarre il lettore. Cercando ad esempio nella faccia nascosta dei suoi tarocchi – e il riferimento a Calvino e al *Castello dei destini incrociati*⁴⁹ non è casuale: in primo luogo come modello fondante del genere narrativo-figurativo, ma anche, ad esempio, per la scelta del nome Medardo, eroe del *Visconte dimezzato*, destinato all'editore-distributore di carte. Molti lettori, ad esempio, sono stati attratti dalla sostituzione e concatenazione antifrastica del nome della narratrice Esther Scamporrino > Agatha Sotheby <> Christie, il cui riferimento evidente è ai nomi della più famosa autrice di gialli e alle due più importanti case d'asta del mondo. Meno attenzione è stata posta invece alla scelta del nome Esther. Sappiamo, e lo suggerisce Traina, che tra le carte preparatorie e le immagini scelte per il libro vi erano quelle di un famosissimo grafico olandese dell'epoca. Basta infatti sostituire una sola lettera nel nome della protagonista per trovare forse la soluzione del gioco enigmistico: Esther > Escher.

Non v'è dubbio infatti che l'artista fiammingo sia considerato l'autentico poeta dei frattali, riprodotti ossessivamente in decine di sue opere (come si ricorda il frattale è un oggetto geometrico che può ripetersi nella sua forma nella stessa maniera o su scale diverse;

⁴⁷ BUFALINO 2003, p. 126-127.

⁴⁸ TRAINA 2003, p. 172.

⁴⁹ Come si ricorda il romanzo fu pubblicato inizialmente come testo di accompagnamento a CALVINO 1969.

ingrandendo dunque una qualunque sua parte, si ottiene una figura simile all'originale). Quando Bufalino scrive, il mondo dell'immagine, della grafica e dell'editoria sono investiti da una vera e propria «Eschermania»– un incredibile e invadente *engouement* visivo che probabilmente spinse i responsabili di Bompiani a scartare gli iniziali propositi dell'autore. È fortemente probabile che queste scelte, come sempre accade nelle sue partite a scacchi con gli editori, abbiano indotto Bufalino a riproporre crittograficamente alcuni schemi escheriani. Uno dei più noti è il «Triangolo di Penrose», paradossale figura tridimensionale, ripetuta incessantemente, che l'incisore propose anche per un'emissione filatelica svedese, presente in molte raccolte antologiche (fig. 2) – forse il cripto-riferimento della frase inclusa nel *Bugiardino*: «lo stesso di chi disegna una freccia sul rovescio di un francobollo». Ovvero un triangolo i cui lati sono in perenne inseguimento l'uno dell'altro, che potremmo facilmente ricondurre allo schema organizzativo del romanzo e che ritroviamo anche nell'unico grafico inserito tra le illustrazioni⁵⁰. Un racconto a tre punte che comincia e finisce con due capitoli dallo stesso titolo, «Paesaggio di mare con figure», suggerendo l'idea di una fine inconclusiva e autoannullantesi nel suo principio; un'idea ripresa in parte anche da Sciascia e intrinsecamente pirandelliana, come indica Traina, di un «'pirandellismo dentro lo scrivere', tutto interno a quel mondo che è il libro»⁵¹.



Fig.2 ⁵²

⁵⁰ BUFALINO 2003, p. 71.

⁵¹ TRAINA 2003, p. 145.

⁵² <http://www.websulcampo.it/2015/04/escher-stampante-3D.html>