

LA VORAGINE DELL'ESISTENZA PERDUTA:
L'IDENTITÀ PROUSTIANA DEI ROMANZI
DI GESUALDO BUFALINO

MARCO CICIRELLO

A Scandiano, mentre la seconda guerra mondiale ammorbava le contrade europee, c'era un sanatorio in cui singole esistenze combattevano il subdolo e devastante assedio della tubercolosi. Isolati all'interno di questa malsana fortezza, i malati vivevano in un'altra dimensione: annichiliti dal terribile bacillo, gli attimi delle loro vite si prolungavano e dilatavano in un vuoto sordo e ipnotico che sbiadiva i contorni spaziotemporali dell'esistenza. Gli echi di assalti e bombardamenti erano lontani, l'io dei malati se n'era dimenticato, rinchiuso in quel presente eterno e immobile che nessuna cura sembrava disintegrare.

Nel 1944 anche Gesualdo Bufalino risiedeva in quel sanatorio. Dopo aver combattuto a Sacile ed essere fuggito dai tedeschi, aveva vagato nelle campagne venete e poi, a Scandiano, aveva trovato riparo e lavoro come insegnante. Lì lo aveva sorpreso anche la tubercolosi, che lo aveva subito arruolato tra i prigionieri del sanatorio.

Non si sa bene se in quel luogo fossero i malati o i libri ad essere più al sicuro: il primario Bianchi, che di Bufalino era diventato dotto confidente, aveva riempito i locali sotterranei dell'edificio con tutta la sua biblioteca privata, riparandola in questo modo da eventuali bombardamenti. Bufalino, un po' per allontanarsi dall'assillo della malattia, un po' per alimentare la sua onnivora curiosità letteraria, aveva eletto quel luogo umido e buio suo personale tempio dell'anima.

Paradossalmente, fu al chiuso di quel sanatorio che scoprì la letteratura europea del '900. Nella sua Comiso i libri erano difficilmente reperibili e le più recenti novità non superavano il periodo simbolista. La biblioteca del dottor Bianchi custodiva le opere di Gide, Apollinaire, dei principali nomi del primo '900 e libri d'arte, tra i quali ne trovò alcuni che gli rivelarono l'esistenza di Pablo Picasso. Bufalino rimase folgorato: la reclusione trovò conforto e sfogo in quell'apprendistato culturale che divenne una vera e propria educazione sentimentale.

Un giorno mi imbattei in uno dei tomi della *Recherche* proustiana, un tomo spaïato, non ricordo se il terzo o il quarto. Così ho cominciato a leggere Proust non dal principio ma nel mezzo, ricavandone però subito un incantesimo totale, come se presentissi che quel tema del tempo perduto e ritrovato dovesse diventare in futuro il nodo centrale della mia vita intellettuale e sentimentale. Lessi poi gli altri volumi ma senza ordine, come li trovavo nei mucchi alti fino al soffitto e in mezzo alla polvere con acrobazie che non vi dico¹.

Da quel giorno la *Recherche* rimase impressa indelebilmente nella coscienza dello scrittore comisano, che rilesse più volte il romanzo. In quell'abissale oceano di coscienza che Proust aveva riempito di parole, Bufalino avrebbe riscritto i propri drammi personali e le pagine in cui essi avrebbero ripreso vita. Proust, più che un insuperabile modello, era la via d'accesso ad una sofferta e profonda coscienza di sé: «un infallibile, inalienabile ectoplasma di me; un nemico, magari, ma tanto incarnato dentro di me da non potermene più districare [...]»².

Non bisogna dimenticare che tutta la scrittura di Bufalino è un incessante lavoro di confronto e assimilazione dei numerosi riferimenti letterari che lo scrittore conobbe durante la sua vita. Adoratore di epistolari e diari, Bufalino cercava innanzitutto una consonanza psicologica con un autore, ne sondava i drammi e i conflitti per poi raccontare e comprendere i suoi³. Leggeva se stesso negli altri scrittori, e non c'è strumento migliore, per conoscere l'anima e la poetica di Bufalino, dei numerosi saggi

¹ G. BUFALINO e L. SCIASCIA, *I nostri rapporti con la letteratura francese*, "Pagine del Sud", a. II, n. 5, settembre-ottobre 1986, p. 11.

² G. BUFALINO, *Cere perse*, Palermo, Sellerio, "La diagonale", 1985, p. 184. Per la *Recherche* nacque un vivo interesse che spinse Bufalino a interpretare il testo proustiano non senza una certa curiosità erudita. Ne è testimonianza il rapporto epistolare tra Bufalino e Angelo Romanò, conosciuto proprio durante gli anni della guerra e diventato subito un punto di riferimento per la propria crescita intellettuale. Confr. A. ROMANÒ-G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, a cura di N. ZAGO, Valverde, Il Girasole Edizioni, 1994, pp. 92-93.

³ «Non solo i diari, ma mi piacciono gli epistolari. L'idea di poter fiutare, palpares, peditinare, origliare il "quotidiano" di un autore che amo, di riuscire a rubargli quel segmento irripetibile di spaziotempo che è il "dove" e il "quando" di una sua giornata, tutto questo mi dà al cuore una dilatazione trionfale, come chi sorprende al telescopio l'estinzione di una stella o forza per primo l'uscio di una tomba di faraone. Le minuzie più pettegole bastano al mio stupore». G. BUFALINO, *Cere perse*, cit., p. 100.

e articoli che scrisse su Gide, Flaubert, Proust, Giraudoux, e altri. Tante sono le tradizioni che influirono sulla sua opera, diverse per provenienza geografica e storica, ma in questa costellazione di autori e tendenze l'astro proustiano risplende di una luce che conduce direttamente al cuore della poetica bufaliniana.

Le prove più importanti vanno ricercate nei romanzi. Ce ne sono alcuni, in particolare, in cui il confronto con Proust schiude il nucleo dei temi principali della scrittura bufaliniana: il tempo, la memoria, il passato e la vocazione a diventare scrittore per riscattare la propria esistenza. Il lettore è chiamato spesso a interrogarsi sul rapporto tra scrittura e realtà: in questo senso, Proust è il principale punto di riferimento per concepire un'idea di letteratura come lavoro attivo, sguardo vigile su ciò che rischia di cadere nell'oblio; a differenza di quanto accade con Proust, però, al lettore di Bufalino occorrerà arrendersi di fronte all'assenza di una rivelazione metafisica che porrebbe il più rassicurante suggello sul senso della vita. I riferimenti tematici e stilistici che collegano lo scrittore comisano al suo modello francese permetteranno di chiarire e delineare questo percorso.

Nel 1981 Sellerio pubblicò *Diceria dell'untore*. Allora di Bufalino si sapeva ancora poco: erano state pubblicate alcune sue traduzioni, ma nessun romanzo era stato consegnato agli editori. Ci vollero le ripetute pressioni di Leonardo Sciascia e Elvira Sellerio affinché Bufalino, restio alla diffusione della sua opera⁴, si arrendesse e rivelasse il contenuto dei suoi cassette: un romanzo, come si sospettava da un così raffinato e colto intellettuale, effettivamente c'era. *La Diceria* venne annunciata alle orecchie del pubblico italiano, e fu caso letterario. Vi si narrava l'esperienza del protagonista al sanatorio palermitano della Rocca, negli anni dopo la guerra. Come Bufalino, l'untore si era trovato a contatto con la morte, ne aveva percepito l'orribile e affascinante mistero, facendone l'orizzonte sicuro entro cui racchiudere ciò che rimaneva della vita⁵. S'intrometteva

⁴ Per Bufalino pubblicare «significa disseminarsi, polverizzarsi. La stampa [...] ha questa sinistra funzione moltiplicatoria. L'opera vive finché è inedita, aperta, variabile ad libitum, come la vita». G. BUFALINO in un'intervista con R. MINORE, *Scrivo, vi riguarda?*, "Il Messaggero", 29 marzo 1981.

⁵ «A monte del libro sta comunque un'esperienza: la scoperta del sentimento di morte, sverginamento lacerante, ma anche acquisto arcano e privilegio geloso. Esorcizzare tale esperienza, annegandola in un'aria fantastica e magica che la disarmasse; e sfogare insieme quel turgore di parole [...]: questa la doppia spinta che mi spinse a esprimermi». G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, in *Diceria dell'untore*, Milano, Bompiani, 1992, p. 177.

un'inaspettata guarigione a infrangere quel sofferto equilibrio e a costringere il protagonista a tornare alla realtà. Era una lacerazione dolorosa quell'improvvisa fuoriuscita dal ventre del sanatorio, in cui la reclusione appariva ormai una difesa dagli imprevedibili furori della vita. L'untore sente la necessità di recuperare quel nucleo di esistenza perduta e l'unico modo per farlo è scrivere. La memoria si sedimenta allora sotto forma di parole che risuscitano ciò che è rimosso nelle insondabili cavità dell'io⁶. L'incipit di *Diceria* è oscuro, notturno e onirico: il protagonista racconta un sogno che si ripete più volte, nel quale discende una ripida parete rocciosa ritrovandosi in una sinistra radura. Qui, dietro un gruppo di irriconoscibili uomini in camice bianco, scorge una figura femminile: la chiama *madre mia, ragazza, colomba* ma ella sparisce e lui viene cacciato indietro, svegliandosi e schiudendo i suoi occhi alla vischiosa luce del giorno:

Ai piedi della scarpata [...] esitavo un momento [...]. Non restava che procedere un poco, ed ecco, al posto di sempre, purgatorialmente seduti a ridosso l'uno dell'altro, uomini vestiti d'impermeabili bianchi, e si scambiavano frantumi di suono, una poltiglia di sillabe balbe rimasticate in eterno da mascelle senili. M'avvicinavo a loro con un turbamento che l'abitudine non rendeva minore. Essi levavano mestamente la fronte, tutt'insieme accennavano un divieto, mi gridavano con spente orbite: vattene via. Non mi riusciva di obbedire, ma in ginocchio [...] aspettavo che uno si muovesse, [...], e semplicemente curvandosi a raccattare una pietra, rivelasse dietro di sé, sulla soglia di un sottosuolo finora invisibile, botola di suggeritore o fenditura flegrea, la dissepolta e rapida nuca di lei, Euridice, Sesta Arduini, o come diavolo si chiamava.

“Fermati”, gridavo “madre mia, ragazza, colomba”, mentre sentivo il tozzo polpastrello del sonno che mi suggellava le palpebre bruscamente detumefarsi, dissiparsi in bolla di schiuma, in vischioso collirio di luce. Soltanto in quell'istante, riaprendo gli occhi, capivo di avere ancora una volta giocato a morire, d'aver ancora una volta dimenticato, o sbagliato apposta, la parola d'ordine che mi serviva.⁷

⁶ Rosa Maria Monastra parla di «una regressione rassicurante entro i confini di un'esperienza ormai nettamente conclusa; il vagheggiamento nostalgico di una forzata segregazione dalla normalità». R.M. MONASTRA, *La "Diceria dell'untore", ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario*, “Le forme e la storia”, a. II, nn. 1-2, gennaio-agosto 1981, p. 375.

⁷ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, cit., pp. 7-8.

Il valore di questa sequenza, la sua densità semantica, risulta più chiaro se messo a confronto con l'incipit proustiano. Anche la *Recherche* si apre con un notturno: il protagonista, sognando, si vede sdoppiato in una chiesa, in un quartetto beethoveniano o nella rivalità tra Francesco I e Carlo V, argomento dei libri che leggeva prima di addormentarsi, lo sdoppiamento tipico del meccanismo dei sogni, quello per cui ci vediamo compiere ben determinate azioni. Nel complesso sistema del romanzo proustiano esso assume ancora più valore se si pensa a quanto sia importante il tema del doppio, la scissione tra l'io conscio e l'io inconscio, il primo dei quali viene incaricato di ripristinare ciò che nel secondo rimarrebbe per forza perduto: «Tutto il testo proustiano fa parte di un sapere sintomale, dietro cui stanno abissi di rimozione (oblio), di inconscio rimosso che urge riportare alla luce della coscienza analitica [...]»⁸.

Ecco che la scrittura, allora, serve a compiere la catabasi nel regno del rimosso. Lo sdoppiamento tra conscio e inconscio del sogno ci riporta quindi al tentativo dell'untore di ripristinare quell'esperienza che lo aveva difeso dalla vita. Il sogno iniziale diventa quindi chiave di lettura di tutto il romanzo, presentando anche altri temi che trovano in Proust un illuminante termine di paragone: disceso nel tenebroso Averno del suo inconscio, al protagonista si presentano delle figure in camice bianco che celano dietro di loro una figura femminile che viene denominata Euridice, poi Sesta, madre mia e colomba. Alla stessa figura vengono associate differenti denominazioni. Euridice è la fanciulla amata da Orfeo e Sesta è la misteriosa fanciulla che salvò Bufalino dalla prigionia tedesca: l'untore le connette alla figura materna. Tutti ricordiamo le pagine iniziali della *Recherche* e il *drame du coucher*: il protagonista non riesce ad addormentarsi senza il bacio della madre, teme di non riceverlo e dopo averlo ottenuto sente di aver strappato alla mamma un consenso che ha distorto l'immagine che lei si era fatta del figlio⁹. Quel bisogno infantile, in cui è intimamente connesso il complesso edipico e che quindi reprime un desiderio erotico, si converte nella perdita della madre, nel suo sacrificio.

⁸ G. CACCIAVILLANI, *Proust e l'adorazione perpetua*, Roma, Donzelli Editore, 2004, p. 13.

⁹ «Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part devant l'idéal qu'elle avait conçu pour moi, et que pour la première fois elle, si courageuse, s'avouait vaincue». M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio Classique Gallimard, 1988, p. 38.

L'untore chiama a sé la sua Euridice, donna amata e perduta alla Rocca¹⁰, e la identifica con la madre: anche qui amore materno e desiderio erotico si uniscono sublimandosi però nell'assenza in cui si perde la tanto sospirata figura femminile: «da un lato si nasconde, rivelando, la dinamica edipica del desiderio, e dall'altro si cela la verità della morte, l'orrore della sparizione [...]»¹¹. Il tema del sacrificio della donna sarà centrale per Bufalino, e non solo in *Diceria*, così come lo fu per Proust¹²: i protagonisti dei due romanzi si svegliano, entrambi con la stessa sensazione, quella dell'orgasmo: il riferimento è chiaro sia in Bufalino che in Proust, a conferma di un eros che è uscita dal guscio onirico e quindi infrazione di uno stato privilegiato cui consegue una perdita.

Il sogno d'apertura parla chiaro, ponendo il personaggio di fronte a un desiderio fortemente regressivo (desiderio di rinfetamento, che è anche un desiderio di morte [...]) e al desiderio edipico con il conseguente interdetto paterno, un interdetto debole se si conclude la sequenza sulla figura non troppo metaforicizzata di un orgasmo¹³.

I due incipit hanno quindi importanti connessioni ed entrambi fanno da preludio ai temi portanti delle due opere. L'untore bufaliniano, raccontando il suo sogno, ha mostrato al lettore che la sua catabasi è sia discesa, sia rinfetamento in una clausura che gli ricorda proprio quella del sanatorio. In questo ventre oscuro rivive l'amore per Marta, che verrà posseduta macabramente e altrettanto cruentamente verrà perduta, simbolo del tradimento verso l'amore materno lontano nel passato e ormai irraggiungibile. Alla fine di questa esperienza c'è il ritorno alla luce, al

¹⁰ Durante la sua reclusione al sanatorio il protagonista s'innamorerà di una malata, Marta, con la quale vivrà un'intensa, veloce e sofferta storia d'amore: affascinato dal suo mortifero potenziale erotico, l'untore consumerà con la donna rapporti deturpati dalla malattia, dalla consunzione del corpo e dall'imminenza della morte. Marta morirà in un lago di sangue dopo l'ultimo incontro con il protagonista. Il suo decesso avviene poco dopo che l'untore scopre di essere guarito, e gli appare il sacrificio necessario per ritornare alla tanto temuta vita.

¹¹ E. PELLEGRINI, *I fiori della decadenza*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. ZAGO, Salarchi Immagini, Comiso, 2002, p. 282.

¹² «È questo lavoro negativo sull'anima e sul corpo della madre che s'imprimerà nell'inconscio proustiano e dalla cui emergenza e decifrazione affiorerà la vocazione, anzi la scrittura stessa, come si vedrà nel *Tempo ritrovato*». G. CACCIAVILLANI, *Proust e l'adorazione perpetua*, cit., p. 13.

¹³ E. PELLEGRINI, *I fiori della decadenza*, cit. p. 283.

bagliore accecante della vita metaforizzato nel collirio vischioso dell'orgasmo: il possesso mancato di Marta segna la frattura della clausura e il riaprirsi di un'esistenza che è dolore. L'untore vuole scrivere, le parole immortaleranno l'inconscio in frammenti di poesia (ecco perché Euridice è "colomba", che per Bufalino è raffigurazione poetica dell'amore femminile) che cederà a Caronte il giorno del suo definitivo trapasso. Come in Proust, quindi, per rivivere bisogna scrivere. La memoria è lo strumento della sopravvivenza di sé. C'è però un'importante differenza: quella di Bufalino è una *diceria*¹⁴, un discorso poco affidabile, dai contorni incerti, in cui si nasconde inevitabilmente una frode. Più che uno strumento ottico che ci avvicina a ciò che non riusciamo più a vedere, la memoria Bufaliniana è corrotta dalla fantasia che rimodella il vissuto, «è una protesi che cerca di sostituire la vita; una protesi infedele, che spesso somiglia a un sogno del passato anziché alla sua videoregistrazione»¹⁵. La testimonianza che diventa letteratura distorce le parvenze di un affidabile patto narrativo con il narratore.

Se nella *Recherche* si ritorna indietro per raccogliere i frammenti del proprio passato e ricostruire la propria esistenza al cospetto della letteratura, in *Diceria dell'untore* si scava nel passato per contemplare attimi di vissuto, rievocarli e subito perderli. A differenza dell'eroe proustiano, il protagonista bufaliniano va incontro ad un inevitabile scacco. Il valore della memoria, allora, si riduce ad una confidenza da sussurrare all'orecchio di un indiscreto ascoltatore, un confidente macchiato dallo stesso male di vivere a cui si potrebbe dire *hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!* ed ecco perché la dedica iniziale è *a chi lo sa*. Se la memoria proustiana ripercorreva il passato biografico del protagonista e fondava su di esso la propria indagine psicologica, la memoria bufaliniana si ancora al passato psicologico e non assicura alcuna veridicità biografica. La letteratura, come qualsiasi creazione della vita, soffre di essere falsa.

¹⁴ «Titolo: "Diceria" vale racconto, dettato, monologo con in più una insinuazione di scarsa credibilità, come di uno sproloquio mormorato all'orecchio». G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, in *Diceria dell'untore*, cit., p. 178.

¹⁵ G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordsbow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale "Agorà", 1989, p. 81.

C'è un saggio, nella raccolta *Cere perse* che s'intitola, proustianamente, *Lanterna cieca*. In esso Bufalino chiarisce la sua idea a proposito della memoria:

Ricordare, ora lo so, può essere per una volta un dono celeste, ma nove volte rappresenta una trappola delle peggiori, un nascondiglio di vipere micidiali. Sono bestie strane, i ricordi. E ora si negano cocciutamente; ora giungono spontanei, simili ad amici che entrano senza bussare. [...]

Sì, perché la memoria ha questo di difficile, che trapassa rapidamente dall'impudenza al pudore, dalla delazione impulsiva all'omertà più ritrosia [...].¹⁶

I cunicoli della memoria sprofondano nell'oscurità di un terribile avello: il tempo che ci divora secondo dopo secondo deposita nella memoria le carcasse delle sue prede. Ricordare, allora, non è soltanto ricostruire la propria vita, incanalare un flusso di istanti che si intessono tra loro in un caleidoscopico arazzo, ma anche compiere una regressione verso ciò che è morto, distrutto e rimosso. Nel sofferente percorso che riporta alla luce tali nefaste reliquie, diventa necessario proteggersi e smussare con l'inganno o con la fantasia gli spigoli più taglienti. Per quanto l'identità di un individuo sia necessariamente ancorata al suo passato¹⁷, la memoria allora può solo tracciare i lineamenti di un sogno, modulare una diceria che ammalia il lettore con le sue poetiche armonie. Non solo la letteratura rinuncia a ricostruire una qualsiasi oggettività del mondo, ma la stessa identità di un individuo è comunicabile solo come sogno, favola e menzogna.

Il secondo romanzo di Bufalino s'intitola *Argo il cieco, ovvero i sogni della memoria* (1984). Un anziano narratore decide di ammaliare le sue sofferenze ricordando e raccontando una felice estate del suo passato, quella del 1951.

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. Non resta

¹⁶ G. BUFALINO, *Cere perse*, cit., pp. 190-191.

¹⁷ «Ma come non fermarsi sull'intreccio imprescindibile di memoria e identità? *Memini ergo sum*, mi piace ripetere. Cioè: io sono perché ricordo, io sono quel che ricordo». *Ivi*, p. 192.

allo scrittore che differire *sine die* la salute, pago d'aver cavato dall'avventura qualche momentanea lusinga ad amare l'inverosimile vita...¹⁸

Anche qui, memoria bufaliniana e memoria proustiana prendono le distanze: se in *Diceria* la memoria indagava nelle oscure cavità dell'inconscio, qui essa ricostruisce una parentesi di vita felice non con l'obiettivo di fare un'affidabile cronaca, ma solo per distrarre narratore e lettore con un piacevole racconto.

Luoghi e personaggi vengono trasfigurati dalla memoria, sono appena afferrabili: tutto sfugge ai tentacoli del pensiero mnemonico, ogni percezione sensoriale risveglia ricordi di cui a mala pena si afferra una malinconica eco. Il protagonista, che ha lo stesso nome dell'autore, in quell'estate del '51 era innamorato di Maria Venera, ma il narratore rievoca anche altre fanciulle, i cui nomi rimandano a personaggi letterari:

Venera, Assunta, Isolina: frotte rosee, capolinea del batticuore! Chissà dove siete, chissà dove sono le belle d'*antan*, Flora la bella romana, e Taidè, e la cassiera Adalgisa del cinema Splendor, sdegnosa, chissà dov'è, quanti figli ha [...] *Eheu, fugaces, Postume, Postume* licealmente mi lagno, e accanto a Postumo mi viene in mente Marcel¹⁹.

La memoria che sogna, quindi, sogna soprattutto letteratura, si alimenta delle proprie suggestioni libresche per distorcere i ricordi e trasformarli in creazioni fantastiche: non stupisce, allora, che il protagonista letterario della citazione, in cui il protagonista si identifica, sia proprio il Marcel proustiano, eroe di un'epopea in cui il ricordo diventa letteratura.

Come succede per la *Recherche*, anche qui tra autore del libro e protagonista si potrebbe proporre una discutibile identificazione; ma tra Marcel e Dino c'è la frattura epistemologica ed esistenziale di un secolo che ha iniettato nella scrittura il veleno della sua crisi, e quindi la nostra è una piccola *Recherche* dell'inganno, dei sogni, che non propone alcuna verità esistenziale, ma solo un palliativo per curare l'esistenza. Ecco perché tanta teatralità nelle opere di Bufalino: perché ogni personaggio è più o meno consciamente consapevole di questa crisi, di questa mancanza di

¹⁸ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Milano, Bompiani, 1994, p. 5.

¹⁹ *Ivi*, p. 14.

confini e certezze che vanifica la propria identità e quella del mondo. Tutto diventa estremo e caricaturale: al sanatorio della Rocca era la disperata condizione della malattia a rendere così teatrali i personaggi; in *Argo il cieco* sono gli stessi racconti a diventare letteratura e teatro, segno di infedeltà biografica e allo stesso tempo unica e necessaria via rappresentativa:

Così si spiega perché in tutti gli accidenti, anche mediocri, di quella notte io mi sforzassi d'inseguire una possibilità romanzesca e tuttora me li rigoda, scrivendone, con una sorta di sedentario entusiasmo, se così posso chiamare l'impasto di passione e distanza di cui si compone il mio sentimento. Che se poi s'aggiunga il piacere di muovermi in un intreccio poco o molto falsificato, in un vizio e ironia di parole, [...]; il piacere, cioè, di apparire pupo e puparo insieme in una delle tante Opere di Pupi dell'odiosamabile vita...²⁰

In questo modo il lettore viene progressivamente avvertito: ha di fronte parole ingannatrici, in cui non deve cogliere alcuna veridicità.

Non ho più amici né favole, solo compongo cabale e cabalette di parole, beffe e baruffe di parole per ingannare la morte. Scrivo a te, *desocupado lector*, viso afono e cieco, nebbia bianca davanti alla mia portatile, ma in verità non ti amo, non vorrei nessuno a spiarmi mentre dimeno sempre più straccamente le gambe nel mio ballo di Sfessania²¹.

Nei capitoli metanarrativi in cui il narratore riflette sulla sua scrittura e rivela gli inganni che vi cela, è possibile cogliere l'essenza della *Recherche* di Bufalino. Memore della lezione del *Nouveau Roman*, Bufalino scardina il romanzo ottocentesco e la sua matrice realistica e introduce riflessioni metanarrative e *mise en abyme*, costruendo uno strumento ottico che riflette se stesso e sdoppia gli oggetti che osserva in caleidoscopiche parvenze.

Lo scopo era scaricare su di me, controfigura e cascatore di me stesso, i debiti di me narrante liberamente giocando. E per un po' ha funzionato. Un giorno che m'ero divertito, nel pensiero, te, voi, a travestirvi da *plaudi-*

²⁰ G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., pp. 30-31.

²¹ *Ivi*, p. 58.

tores m'addormentai col capo sul tavolo, non mi succedeva da quand'ero bambino.

[...] Poiché io stesso, io che dico "io", Ego scriptor, Ego scriba, Ego es, Ego ego, ho allevato dentro di me una turba di traditori, che complottavano dentro di me [...]»²².

Così termina la *Recherche* di Bufalino: non c'è stato alcun glorioso recupero del passato, ma un gioco di memoria e fantasia che ha alleviato il presente.

La parentela tra Proust e questo romanzo va cercata in un'altra direzione: Bufalino definisce *Argo il cieco* un romanzo di *segni*²³. Non può sfuggire la lettura che Gilles Deleuze fece della *Recherche* nel suo *Marcel Proust e i segni*.

Per Deleuze la memoria non era l'asse fondamentale su cui era incardinato il romanzo proustiano. Essa era più che altro uno degli strumenti che permetteva al protagonista di indagare e comprendere cosa si celava dietro i numerosi segni che percepiva: segni della mondanità, dell'amore e della sensibilità. In questa ottica, la memoria serve a indagare e decodificare le immagini che si nascondono dietro il sapore della madeleine; serve a indagare nel passato per cogliere l'essenza metafisica di Combray e ricostruirla con l'uso della scrittura. Gli atteggiamenti, le parole e i gesti che si colgono in un salotto sono elementi di un linguaggio che rivela l'anima di quell'ambiente sociale e di quelle persone; le parole della persona amata, i suoi silenzi e le sue bugie, nascondono invece quei mondi da cui chi ama è escluso, annegando in una nevrotica gelosia che desidera la reclusione e l'annullamento del proprio oggetto del desiderio. La letteratura diventa il luogo in cui tutti i segni vengono ricomposti e i loro significati trovano espressione: è la dimensione unificante dell'arte che permette di ricostruire l'inezienza della propria esperienza e di superare l'individualità dei segni per giungere ad un significato complessivo e metafisico²⁴.

²² *Ivi*, pp. 150-151.

²³ G. BUFALINO, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 60.

²⁴ «[...] l'oggettività può esistere solo nell'opera d'arte: non esiste più in contenuti significativi come stati del mondo, né in significati ideali come essenze stabili, ma unicamente nella struttura formale significante dell'opera, cioè nello stile». G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 102.

La *Recherche* è l'immensa volta in cui tutti tanti affreschi vengono connessi tra loro e riuniti in un'unica storia dal significato globale che li supera e spiega. Il compito dell'eroe è quindi quello di portare a termine il suo percorso di *apprentissage*, di lettura del mondo che sfocia nella creazione dell'opera letteraria.

Perché *Argo il cieco* viene definito romanzo di segni? Mi pare che la risposta sia nascosta nelle stesse frasi del romanzo, in quell'incessante gioco di trasfigurazioni poetiche che trasformano il reale e che si rivelano al protagonista. Il paese in cui si svolge la vicenda, Modica, delizioso presepe barocco sui monti Iblei, è un crogiolo di percezioni filtrate dalla sensibilità del protagonista e trasmesse dalle parole del narratore: il corso principale, il palazzo di Maria Venera con le sue decorazioni barocche e altri luoghi non vengono descritti realisticamente, ma sono carichi di significati che il narratore svela al lettore attraverso frasi eleganti, armoniose e suadenti. Anche i gesti dei personaggi, spesso teatrali, sono un insieme di geroglifici da decodificare, per non parlare dell'amore, altro grande tema del romanzo. Maria Venera è l'oggetto di un desiderio contrastato dalla presenza di altri contendenti e da rocamboleschi imprevisti. Ogni suo gesto o parola sono geroglifici da decodificare per svelare il loro significato ignoto; una volta posseduto, esso schiude regioni ignote dell'amata di cui il protagonista diventa padrone assoluto, esclusivo e privilegiato. Ma tanti altri mondi rimangono al buio: è questo il tremendo tranello dell'amore proustiano che Deleuze mette in evidenza. Ci sono sempre dei segni che rimangono sospesi nel dubbio, altri sono ambigui perché rivolti non solo a chi ama ma anche ai passati e futuri pretendenti; altri magari rimangono per sempre al buio, custodendo al loro interno terribili segreti. Ecco perché l'amante si sentirà per sempre escluso da qualcosa, nevroticamente turbato dalla possibilità di perdere chi ama. Ne consegue una gelosia ossessiva e totalizzante che spinge a spiare l'amato, a recluderlo e possederlo come un prigioniero. Non possiamo dimenticare la reclusione di Albertine, *prisonnière* dell'eroe proustiano. Prigionia vana, visto che proprio nel momento in cui si ha la sensazione di possedere l'amata e ci si crede sicuri di non dover più temere nulla (non esistono più mondi sconosciuti che amanti antagonisti possono insidiare), una straniante sazietà spegne l'amore e vanifica qualsiasi curiosità nei confronti della prigioniera. Gelosia, sequestro, voyeurismo e profanazione: sono i movimenti dell'amore

proustiano di cui parla Deleuze. Albertine viene imprigionata e osservata mentre dorme: solo in quel momento di quiete il protagonista la osserva senza cadere vittima di angosciosi sospetti; è grazie al sonno che diventa possibile possederla provando un appagante e muto erotismo²⁵.

Maria Venera è tenuta prigioniera in casa dal nonno Alvise perché ha tentato la fuga con un discutibile personaggio del paese. Dino diventa suo insegnante privato e la prepara all'esame di Stato: la osserva chiusa nella sua stessa casa, immaginando di poterla fare sua. Ma la fanciulla gli sfugge e una reclusione vera e propria tra le mani del protagonista non si avvera²⁶.

Diversamente avverrà con Cecilia, l'altra figura femminile del romanzo, che il protagonista caricherà di molteplici personalità letterarie, dilatando e distorto la sua identità, interrogandosi sulla sua vera e ignota personalità. Solo durante il sonno di Cecilia avverrà l'incontro carnale col corpo della donna, immune da qualsiasi riflessione, privo di segni su cui la fantasia del protagonista si accanirebbe:

Allora m'accostai al suo corpo, vi aderii, non c'erano fra me e lei che le falde cedevoli d'una vestaglia. Lei mormorò nel sonno, rispose vagamente al mio bacio. La districai con dolcezza dai suoi viluppi, la notte era piena, dormivano tutti.

Dormivano? Fingevano? E lei? "Dormi?" le chiesi. "Dormi" le comandai. E m'insinuai come un serpentello caldo dentro di lei, gemetti amore, piovi amore dentro di lei. Non aprì gli occhi, non si mosse, volle scambiarmi per un sogno e ci riuscì²⁷.

²⁵ «Questa è la legge che Swann intuisce alla fine del suo amore per Odette, che il narratore coglie già nell'amore per la madre, senza aver ancora la forza di applicarlo, e che applica infine al suo amore per Albertine. [...] Sequestrare, significa anzitutto svuotare l'essere amato da tutti i mondi possibili che esso contiene, decifrare e spiegare questi mondi; [...]». G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, cit., p. 129.

²⁶ La possibile relazione con Liborio Galfo e una lettera misteriosa destinata al cugino Sasà Trubia lasciano sospettare *liaisons* segrete che gettano nello sconforto il protagonista: sono i mondi da cui si sente escluso, che lo allontanano dalla fanciulla tanto desiderata.

²⁷ *Ivi*, pp. 88-90. Sequestro, voyeurismo e profanazione della donna rendono l'amore un atto dissacrante: «Consistendo il suo culmine nell'invasione dell'altro, nel travaso di sé nell'altro, per quei tre secondi che dura, l'amore somiglia davvero all'eucarestia, è uguale e pietosa empatia...». *Ivi*, p. 142.

Cecilia viene posseduta e suo simbolo diventa l'asfodelo, il fiore che nell'antica Grecia rimandava al regno dei morti: ancora una volta al possesso della figura femminile segue il suo sacrificio. Alla realizzazione dell'amore consegue la rinuncia, la perdita, il trapasso. Gli amanti si separano e l'amore si spegne. Dino non riuscirà a concretizzare il suo amore né per Maria Venera né per Cecilia, entrambe le fanciulle rimarranno un nostalgico e poetico ricordo. In fondo, ci insegna Proust, l'amore non va scovato nella persona amata, ma dentro di noi. Siamo noi che interpretiamo dei segni e, in base a ciò che essi ci rivelano, ci innamoriamo. Mi sembra che qui risieda l'identità proustiana di questo romanzo di Bufalino: non importa se non è più possibile fare della memoria l'onnipotente strumento con cui ricostruire la propria esistenza; non importa se la scrittura non è più veridico e metafisico strumento di una rivelazione spirituale; ciò che conta è che essa diventi mezzo con cui indagare il mondo, interpretare i segni e rappresentarne la meravigliosa polivalenza. L'arte rimane il più potente strumento con cui far vedere ciò che l'occhio rischia di ignorare, ciò che la sensibilità rischia di non percepire. La scrittura rimane la più bella consolazione e lo stile, allora, diventa proustianamente il modo principale per esprimere la propria *visione* del mondo. Le metafore, associando e sublimando oggetti provenienti da campi semantici diversi, spalancano le porte di significati nascosti e imprevedibili, in cui si riassume la bellezza nascosta del mondo. Al tramonto del romanzo realista sorge l'astro dei segni, estetizzazione del mondo in cui percepire una gioia nuova, figlia dell'artificio artistico, che conforta la vita²⁸:

Da allora ogni sillaba mia cerca Arcadie dipinte, senza un grumo d'umano, con una cascata ferma a mezz'aria, un mulino dalle pale immobili, un ramarro fra due pietre, addomesticato dal sole: una pace. In un mattino che non diventerà mai mezzogiorno. Con ondulate colline, laggiù, dove l'orizzonte s'arrende timidamente alla luce, e un campanile incide nell'aria il suo dito levato, [...], e l'invasione del sole nei pertugi del fogliame, secondo lunghe colonne oblique, sveglia puri colori, diacci e scintillanti colori, blu di Prussia, gialli Vermeer, ombre di suono, profumi d'erba in amore²⁹.

²⁸ La dedica d'apertura del libro è "A G. *alla sua salvezza*", dove G. potrebbe essere tanto l'autore quanto il narratore protagonista.

²⁹ *Ivi*, p. 69. Significativo è il riferimento al giallo di Vermeer. Nella *Recherche* è un pezzo di muro giallo della *Veduta di Delft* che riassume in sé la meravigliosa e perfetta bellezza del quadro.

Per questo bisogna scrivere. L'esistenza intera aspira a risolversi in scrittura e a farsi libro per riassumere la totalità dell'esperienza e sublimarla in bellezza.

Calende greche, romanzo del '92, è il tentativo bufaliniano di costruire un *livre* mallarmeano in cui la biografia del protagonista (narrata dall'infanzia fino alla morte) diventa prototipo dell'esistenza di qualsiasi lettore. Diviso in sezioni che rispondono alle diverse fasi biologiche della vita umana (nascita, infanzia e pubertà, giovinezza, maturità, vecchiaia e morte), in cui si alternano diversi tipi di narrazione – prima, seconda e terza persona – il romanzo racconta la *parabola di un'esistenza immaginaria* fatta di episodi, incontri e avvenimenti tra i quali ogni lettore potrebbe inserire pagine tratte dalla propria biografia. Si tratta di un libro infinitamente aperto e variabile, modificabile e ricostruibile secondo i capricci del lettore³⁰. E sembra quasi che lo scrittore comisano voglia lasciarvi dentro il proprio testamento spirituale a proposito della sua idea di letteratura. Non per niente, tra le pagine di questo romanzo è possibile trovare citazioni provenienti dalle opere precedenti di Bufalino, come se *Calende greche* si proponesse quale summa della sua intera esperienza di scrittore. Oltre ad essere un'opera microcosmo, in cui si tenta di rappresentare il percorso dell'esistenza umana, è un'opera che rielabora la letteratura, che si presenta innanzitutto come artificio retorico.

La cronaca di questo romanzo, come possiamo aspettarci da Bufalino, cede subito ai sogni della memoria. Il narratore inizia a scrivere, ma si accorge ben presto che le memorie che mette in vetrina sono più invenzioni che annali reali della sua esistenza: «Per questa maledizione sua di cor-

³⁰ A proposito del titolo, Bufalino spiega: «[...] vuole alludere a giorni non vissuti, o che, seppure siano stati vissuti, lo sono stati in modo diverso, con varianti e deformazioni, che praticamente li rendono giorni di un altro, non miei». G. BUFALINO in un'intervista con M. ONOFRI, *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, cit., p. 28. Più avanti aggiunge che «la mia idea iniziale [...] era di scrivere un'opera dilatabile all'infinito, da incrementare cioè anche dopo la stampa con ulteriori supplementi che [...] sviluppassero vicende rimaste interrotte o intraviste solo di scorcio. Pensavo a un romanzo in crescita perpetua, che non toccasse mai la pienezza». Proprio per questo Giuseppe Traina ricorda Mallarmé: «Un'idea che ricorda l'utopia mallarméana del *Livre* [...] e il libro di Mallarmé andava strutturato proprio a fogli mobili, per consentire continui spostamenti e ri-combinazioni, che permettessero di approdare a significati sempre nuovi e sorprendenti». G. TRAINA, *Introduzione a Calende greche*, Milano, Tascabili Bompiani, 2009, p. VIII.

rompere ogni volta con un ricordo di libri il primo impulso del cuore»³¹ che lo porta a confessare: «Credessi almeno a quello che scrivo. Alla passione di me che scrivo e alla compassione di chi nell'ombra mi ascolta»³².

Oltre alla difficile identificazione tra il protagonista e lo stesso Bufalino (nel testo sono presenti elementi appartenenti alla vita dell'autore ma anche altri d'invenzione), il dubbio del lettore deve nuovamente diffidare delle memorie del protagonista. Il narratore mente e si accorge di scrivere un'opera che diventa più una ricostruzione immaginaria della propria vita che una vera cronaca. Lo stesso Bufalino, innanzitutto, annuncia di voler sovvertire le regole del genere autobiografico:

[...] il mio eroe, nella sua fluidità di fantasma, mi serviva per scardinare il genere autobiografico tradizionale, fra tutti il più rigido e codificato, perché costretto per sua natura a una qualche fedeltà storica. Nel mio caso potrebbe aver giovato l'esempio proustiano...³³.

Il modello proustiano gli è utile perché, come già in precedenza, non solo gli permette di giocare con l'ambigua coincidenza autore-narratore-protagonista, ma soprattutto perché vi si ricostruisce la vita dell'eroe non alla maniera naturalista, indagando sui luoghi, sulle influenze sociali e materiali, ma più che altro sull'evoluzione psicologica dell'essere umano.

Il lettore si trova di fronte non soltanto ad una narrazione contraffatta (che non è più possibile definire vera biografia), ma anche ad un libro che raccoglie frammenti di vita dal forte carattere allegorico e poetico. Il loro compito non è rappresentare l'esistenza umana, ma descriverne un possibile prototipo, mettendo in primo piano i conflitti che la dilanano.

Ma questo libro è anche e soprattutto la storia di una vocazione letteraria. Sin da piccolo il protagonista è affascinato dalle parole, dal loro sensuale richiamo, e cerca di ricomporre grazie ad esse la propria realtà. Il suo obiettivo è scrivere un libro e, alla fine del romanzo, è lecito chiedersi se quello che teniamo in mano è il prodotto di tale vocazione o se ne rappresenta soltanto un preludio.

³¹ *Ivi*, p. 44.

³² G. BUFALINO, *Argo il cieco*, cit., p. 132.

³³ G. BUFALINO in un'intervista con M. ONOFRI, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 29.

Interrogativo interessante, visto che riguarda anche la *Recherche* e sembra quasi che Bufalino abbia seguito Proust fino a sussumerne anche le insanabili questioni critiche. A lungo si è discusso se il romanzo che il protagonista della *Recherche* annuncia di voler scrivere è quello che Proust ha pubblicato o no. Le ultime pagine del *Temps retrouvé* contengono interessanti dichiarazioni del Narratore sul libro che vorrebbe scrivere, utili per il lettore che desidera farsi una propria idea su questo interrogativo. Le sensazioni del passato troverebbero eterna resurrezione tra le pagine di un libro, e il suo creatore sarebbe finalmente felice. Questo scrittore, dice il Narratore, dovrebbe trarre dalle arti più diverse la materia della sua opera, costruendola con la dedizione e il sacrificio che già in passato hanno portato alla creazione delle più belle cattedrali³⁴. Il Narratore, però, sembra non identificarsi del tutto con lo scrittore che ha appena immaginato: «Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe»³⁵. Scriverà un libro lungo, rinunciando alle lodi e alle critiche per concedere ai suoi lettori uno strumento ottico per indagare dentro loro stessi «puisque c'est la vérité, la vérité supçonnée par chacun, que je devais chercher à élucider»³⁶. Un libro che avrebbe restituito luce all'essenza della vita dimenticata, ecco l'opera del protagonista. Caratteristiche che sicuramente possono farci pensare alla *Recherche* stessa, mettendo da parte gli elementi che spingono i critici a proporre un'identificazione assoluta tra libro del protagonista e libro dell'autore o a distinguere le due opere. Più opportuno, per capire meglio l'identità proustiana del romanzo di Bufalino, è concentrarsi sull'obiettivo che si prefigge lo scrittore: svelare ai lettori qualcosa del loro vissuto.

Il protagonista di *Calende greche* potrebbe dar vita ad una cronaca o a un libro che abbandona la narrazione realistica per diventare allegoria, evocazione. Se sfogliamo le pagine e leggiamo le dichiarazioni del protagonista, ci accorgiamo che di tutto si può parlare fuorché di una rigorosa e affidabile cronaca³⁷. E conoscendo Bufalino, sappiamo che per lui il rea-

³⁴ Cfr. M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, Paris, Folio Classique Gallimard, 1990, pp. 337-338.

³⁵ *Ivi*, p. 338.

³⁶ *Ivi*, p. 351.

³⁷ Il protagonista ammette di aver scritto «per il gusto di raddoppiare l'inganno col semplice sotterfugio di recitare la parte di uno che recita; come in quegli autoritratti, dove il pittore dipinge se stesso nell'atto di dipingere se stesso». *Ivi*, p. 209.

lismo è la forma più falsa di letteratura, che la memoria distorce i ricordi, che ogni rammemorazione è una *diceria*. Potremmo quindi avanzare un'identificazione tra *Calende greche* e il romanzo di Dino, risolvendo l'interrogativo "proustiano" che avvolge anche questo libro. Soprattutto, è la vocazione "assoluta" dell'opera a riportarci alla *Recherche*: risuscitare frammenti di vita che permettano ad ogni lettore di ricostruire la propria esistenza. L'obiettivo è creare un libro che sia specchio del vissuto di chi lo legge, caleidoscopico strumento per scoprire la legge che soggiace al proprio singolo io.

Penso che sia più utile, però, mettere da parte un'identificazione assoluta e premiare un altro punto di vista, quello che in questa possibile coincidenza scorge la dichiarazione di una poetica. Nel libro che riassume le opere precedenti di Bufalino, che cerca di rappresentare una frammentaria allegoria dell'esistenza, la scrittura è un monumento che s'innalza tra i chiassosi e indeterminati interrogativi della vita per proporre una via alternativa di realizzazione: la letteratura come raccoglimento del proprio io, interiorizzazione della propria essenza e sua rappresentazione sotto forma d'invenzione letteraria. Solo in questo modo si può resistere all'inevitabile sfaldamento dell'identità e all'inoggettività del mondo, ricostruendo la propria esistenza sotto forma di menzogna e ammalinandola, riscattandola dai suoi mali e conferendole quella bellezza che nel mondo spesso è nascosta.

Bufalino ha imparato da Proust a discendere nei più insondabili e spesso angoscianti tunnel del proprio io, cogliendovi l'eco misteriosa della vita che pulsa sotto la superficie delle incomprendimenti e delle apparenze. A dispetto del tempo che passa e che vogliamo ingannare, l'obiettivo rimane sempre quello di riportare alla luce l'esistenza perduta:

[...] si scrive per popolare il deserto; per non essere più soli nella volontà di essere soli; per distrarsi dalla tentazione del niente o almeno procrastinarla. [...]

[...] si scrive specialmente per essere ricordati e per ricordare, per vincere entro di sé l'amnesia, il buco grigio del tempo.

[...] Ma si scrive anche per dimenticare, rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo, come si fa coi veleni della chimica. [...] ³⁸

³⁸ G. BUFALINO, *Cere perse*, cit., pp. 16-17.