

Università degli Studi di Catania
Dottorato di Ricerca in Filologia Moderna
XXII Ciclo

Maria Giuseppina Catalano

Il sentimento del colore

Gesualdo Bufalino e le arti figurative

Tesi di Dottorato

Coordinatore:

Chiar.ma prof.ssa Margherita Spampinato

Tutor:

Chiar.ma prof. ssa Rosa Maria Monastra

A.A. 2008 - 2009

Indice

<i>Elenco delle illustrazioni</i>	p. 4
<i>Introduzione</i>	p. 6

Capitolo 1

Diceria dell'untore, un romanzo espressionista

1.1 Un romanzo in rosso e nero.....	p.10
1.2 Intorno ad una linea da Liberty funebre: la danza di Marta.....	p. 21
1.3 Il travestimento dei colori.....	p. 31
1.4 Lo strazio del disfacimento. Il Trionfo della Morte.....	p. 35
1.5 La pittura di David per <i>Diceria</i> : un'ipotesi.....	p. 46
1.6 Infanzia come un'isola. La pittura giapponese e altro.....	p. 50

Capitolo 2

Da Argo il cieco a Shah Mat: il colore come farmaco contro l'ossificazione del mondo

2.1 Impressioni di (per) un sogno: <i>Argo il cieco</i>	p. 57
2.2 I colori delle cose in <i>Argo il cieco</i>	p. 75
2.3 Per un libro d'ombra: Caravaggio e Piranesi nelle <i>Menzogne della notte</i> ..	p. 81
2.4 Il linguaggio dei colori in <i>Calende greche</i>	p. 86
2.4.1 <i>Desiderata</i> per <i>Calende</i>	p. 104
2.5 Nuovi artisti sulla scena di <i>Qui pro quo</i>	p. 111
2.6 Del perduto colore: <i>Tommaso e il fotografo cieco</i>	p. 122
2.7 <i>Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca</i> . Il silenzio del colore.....	p. 143

Capitolo 3

Per disiecta membra. Bufalino ai confini dell'Arte

3.1 Bufalino-Romano: giochi di luce e ombra per un carteggio di gioventù	p. 150
3.1 Estetica di un visionario: Bufalino e il mondo dell'incisione.....	p. 163
3.3 La visione oltre: Bufalino e Clerici.....	p. 174
3.4 Connubio nell'ombra. Bufalino, il blu e Guccione.....	p. 184
 Bibliografia	 p. 193

Elenco delle illustrazioni

- Fig. 1 C. Soutine, *Gladioli*, 1919, Louvres, Parigi.
- Fig. 2 C. Soutine, *Ritratto di Madeleine Castaing*, 1929, New York, The Metropolitan Museum of Art
- Fig. 3 E. Munch, *La danza della vita* (1899-1890), Oslo, Nasjonalgalleriet
- Fig. 4 Copertina per edizione Sellerio, "Il Castello", 1990
- Fig. 5 E. Schiele, *La donna e la morte*, 1915, Österreichische Galerie, Vienna
- Fig. 6 G. Klimt, *Sangue di pesce*, illustrazione per «Ver Sacrum», 1898 (particolare)
- Fig. 7 J. Ensor, *Maschere*, 1897, Anversa, Musée des Beaux Arts
- Fig. 8 J. Ensor, *L'intrigo*, 1890, Anversa, Musée des Beaux Arts
- Fig. 9 J. Ensor, *La morte che insegue un gregge umano*, 1896
- Fig. 10 Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte* (prima del restauro) Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446
- Fig. 11 Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, particolare, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446
- Fig. 12 Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, particolare, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446
- Fig. 13 Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, particolare, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446
- Fig. 14 Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte* (dopo il restauro), Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446
- Fig. 15 J.L. David, *Patroclo*, 1780, Cherbourg, Musée Henry
- Fig. 16 J.L. David, *San Rocco e gli appestati*, 1780, Marsiglia
- Fig. 17 J.L. David, *La morte di Marat*, (1793), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
- Fig. 18 Katsushika Hokusai, *Una veduta del monte Fuji* (1830-1832 circa)
- Fig. 19 J. McNeill Whistler, *Notturmo in nero e oro: il razzo cadente*, (ca. 1874), Detroit, Institute of Art
- Fig. 20 J. McNeill Whistler, *Notturmo in blu e oro: il vecchio ponte di Battersea* (1865 c.), Londra, Tate Gallery
- Fig. 21 C. Monet, *Papaveri ad Argenteuil*, 1873, Parigi, Musée d'Orsay
- Fig. 22 P. Guccione, *Vita e morte dell'ibisco, dedicato al mio amico Gesualdo, alla sua fiaba nera e alla sua poesia*, 1984
- Fig. 23 J. Callot, *I balli di Sfessania*, 1622 circa
- Fig. 24 J. Callot, *I balli di Sfessania*, 1622 circa
- Fig. 25 W. Turner, *Pescatori in mare*, 1796, Londra, Tate Gallery

- Fig. 26 S. Fiume, *Donna con rosa* (particolare) 1980.
- Fig. 27 P. Guccione, *Interno con figure*, 1965, collezione privata
- Fig. 28 *Degrés des ages* – Stampa d'Épinal – metà XX sec.
- Fig. 29 Tiziano, *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, 1565, Londra, National Gallery
- Fig. 30 Disegno (“Autoritratto”) eseguito da Gesualdo Bufalino per Tullio Pericoli
- Fig. 31 J.P. Velly, *Rêve*, 1977
- Fig. 32 M. Utrillo, *Impasse Cottin*, (1910 ca), Parigi, Museo Nazionale d'Arte Moderna
- Fig. 33 M. Utrillo, *Rue Norvins*, (1912), Zurigo, Kunsthaus
- Fig. 34 A. Watteau, *Gilles*, 1717- 19, Parigi, Musée du Louvre
- Fig. 35 J. Mc Neill Whistler, *Sinfonia in bianco I*, 1862. Londra, Tate Gallery
- Fig. 36 J. Mc Neill Whistler, *Sinfonia in bianco II*, 1864. Londra, Tate Gallery
- Fig. 37 Jacopo della Quercia, *Ilaria del Carretto*, particolare, 1406 -1407, Lucca, Cattedrale di San Martino.
- Fig. 38 Jacopo della Quercia, *Ilaria del Carretto*, particolare del volto, 1406 -1407, Lucca, Cattedrale di San Martino
- Fig. 39 F. De Pisis, *Natura morta marina*, 1926, collezione privata
- Fig. 40 E. Hopper, *New York Movie* (Cinema a New York), 1939, New York, The Museum of Modern Art
- Fig. 41 E. Hopper, *Nighthawks* (*Nottamboli*), 1942, Chicago, The Art Institute
- Fig. 42 H. Daumier, *L'amateur d'estampes*, 1860 circa, Musée du Petit-Palais, Parigi
- Fig. 43 P. Guccione, *Il nero e l'azzurro*, 2007.

Introduzione

Da una lettera di Gesualdo Bufalino a Giovanni Macchia (Comiso, 2 marzo 1994):

Illustre e caro Giovanni Macchia,

grazie per il suo *Naufragio* (come vede qui accanto, da un naufrago, la mano di un naufrago salva un libro, secondo un'idea che ho suggerito a un amico incisore). Nella sua pagina quanto da ammirare, quanto da imparare! Si vorrebbe non finissero mai. Eccitano sin dalla copertina. Mi ha fatto venire in mente *L'Irrémédiable: Un navire pris dans le pôle/ comme en un piège de cristal* (ma Baudelaire è improbabile conoscesse quel Friedrich, epperò la concordanza ne risulta più significativa...).



C. Friedrich, *Il naufragio della «Speranza»* (1821), Amburgo, Kunsthalle.

Le poche ma intense righe della lettera che Bufalino scrisse a Macchia (lettera inedita, più precisamente fotocopia di una lettera mandata allo studioso e conservata presso la Fondazione Bufalino), sono quasi la conferma di quanto si vuole dimostrare attraverso le pagine di questo lavoro, ovvero la costante aspirazione dello scrittore a trattare la materia da pittore, a fare della descrizione

un frammento pittorico, quasi volesse rendere sensibile l'immagine, nell'imitazione più o meno consapevole del suo unico maestro, appunto il *trop peintre* Baudelaire (da non trascurare l'influsso di un pittore vero e proprio come Delacroix, il cui *Journal*, che Bufalino ben conosceva, motiva il titolo di questo lavoro).

Il rapporto tra scrittura letteraria e arti figurative, nello scrittore di Comiso, è un aspetto non solo poco esplorato dalla critica ma anche poco conosciuto. Fino ad oggi sono stati presi in analisi numerosi altri aspetti della sua opera, da quelli tematici - la memoria, il sentimento del tempo e della morte, o la vita vagheggiata, vissuta entro luoghi d'immunità - ad altri aspetti, come ad esempio la musicalità della parola o anche il suo rapporto con le traduzioni.

La predilezione per le arti figurative ha una notevole ricaduta nella scrittura letteraria di Bufalino: larga parte dello stile e delle forme dell'immaginario dello scrittore sembrano essersi proprio modellate su questo ambito.

Rispettando un principio di progressione cronologica, ho avviato un'attività di ricognizione e schedatura dei luoghi di un vasto versante della produzione narrativa e saggistica dell'autore, per giungere a constatare che in Bufalino non c'è testo che non contenga almeno un riferimento a un pittore o a un'opera d'arte, dipinto, incisione o scultura che sia.

Fondamentali per la mia ricerca sono state la lettura di materiale epistolare inedito e la perlustrazione tra manoscritti e dattiloscritti presso la Fondazione Bufalino.

Non ho voluto solo evidenziare l'immediatezza visiva della pagina bufaliniana, ma anche la presenza di riferimenti ben più specifici. Ho cercato di ricostruire, per quanto possibile, le letture dello scrittore, non solo setacciandone le dichiarazioni rilasciate nel corso di qualche intervista o le numerose confessioni sparse nei testi, ma anche (e soprattutto) ripercorrendo i libri da lui posseduti e tutti consultabili.

Stimolante è stato ricostruire le modalità di lettura attraverso la ricerca, all'interno dei suoi testi, di segni che Bufalino andava disseminando ovunque: dalle pieghe alle sottolineature, da un segnalibro a un tratto di matita, niente si è

rivelato casuale. Ad ogni traccia lasciata corrisponde infatti sulla pagina una suggestione visiva, si riscontra un riferimento alla pittura, o c'è un uso espressionistico e simbolico dei colori.

Partendo dal presupposto che Bufalino prediligeva, di un autore o artista, la lettura dei diari e dei carteggi e dalle loro parole mutuava espressioni, stilemi e immagini, riversandoli poi più o meno consciamente nella propria scrittura, ho ripercorso appunto tali testi per individuare le fonti cui lo scrittore attingeva. I testi in questione, fra gli altri, sono gli *Scritti d'arte* di Baudelaire, il *Journal* di Delacroix e di Monet, le lettere di Van Gogh; ma anche, insospettabilmente, le poesie del poeta del colore, Diego Valeri.

È possibile dedurre che nell'opera figurativa, Bufalino riconosca quasi un luogo privilegiato dello spirito; e vi ritrovi, inoltre, una ricchezza maggiore di quella trasmessa dalla sola parola.

Ho inoltre intrapreso un percorso critico attribuendo - sulla base di concreti stimoli forniti dai testi - un'attenzione particolare al valore del colore e alla sua interpretazione. Mi sono soffermata sulla dicotomia fondamentale che percorre la storia dei colori: da un lato infatti essi sono considerati come rivelazione dell'essenza delle cose, dall'altro la loro inafferrabile mutevolezza appare quasi come una falsificazione.

Testo per testo ho messo in evidenza come Bufalino usi il colore non solo per le sue complesse trame simboliche, ma per la sua plastica virtù di definire un personaggio, descrivere un ambiente, tracciare un'atmosfera o provare a spiegare un sentimento.

Utilizzando le classiche definizioni appartenenti alla storia dell'arte, ho caratterizzato opportunamente le principali opere narrative di Bufalino: il primo capitolo è dedicato all' "espressionismo" di *Diceria dell'untore* (1981) per il nervosismo e le tinte livide che caratterizzano le sue pagine; *Argo il cieco* (1984) è un romanzo "impressionista" per le cromie squillanti e per il valore dato alla luce; le *Menzogne della notte* (1988) vengono poste in area caravaggesca per la continua ricerca di contrappunti luce/ombra. Proseguendo di opera in opera,

sottolineo la progressiva spoliazione del colore e dell'immagine fino al nudo ed essenziale ultimo, incompleto romanzo.

La terza parte del presente lavoro è dedicata al rapporto di Bufalino col mondo dell'incisione e coi pittori che egli più amava, Fabrizio Clerici e Piero Guccione.

Con particolare dedizione mi sono dedicata alla cura dell'apparato iconografico: in special modo per quanto riguarda il I capitolo, ho tentato di ricostruire la memoria visiva dell'autore, sulla base di preziosi appunti autografi o di significative lettere inedite. Ho scelto pertanto di corredare i capitoli di immagini, nell'intenzione di far interagire il testo bufaliniano con la verosimile memoria artistica che la scrittura rivela.

Infine, un mondo parallelo si è dispiegato attraverso la ricerca di materiale scrupolosamente e gelosamente conservato dallo stesso Bufalino all'interno dei fascicoli della collana d'arte "I maestri del colore", trasferita oggi presso la Fondazione. Bufalino infatti ritagliava riviste e articoli riguardanti aspetti inediti degli artisti in questione, creando una sua personale appendice al fascicolo.

Attraverso il mio studio, lo scrittore va configurandosi sempre più come un esempio novecentesco di scrittura intrisa di gusto e sapienza del figurativo, nata oltretutto a stretto contatto con esperienze pittoriche e grafiche o con esse in rapporto d'interscambiabilità. Bufalino non è un "dilettante" d'arte, come egli si definiva: nel campo delle arti figurative è spesso giunto a giudizi di una notevole valenza teorica, apprezzati dagli stessi artisti coi quali interagiva pienamente.

Capitolo 1

Diceria dell'untore, un romanzo espressionista

1.1 Un romanzo in rosso e nero

Il 25 novembre 1981 Attilio Bertolucci così scriveva a Gesualdo Bufalino: «Caro Bufalino, [...]. Sono stato, per mezzo di Siciliano, uno dei primi lettori della *Diceria*: con tutto il sangue che lo macchia, è un'opera che aumenta la nostra vitalità. L'effetto del sangue, meno innocente, del *Macbeth* di Verdi»¹. Il grande poeta parmigiano indovinava sin da subito un aspetto centrale di *Diceria dell'untore*, ossia l'innegabile violenza visiva. La funzione plastico-costruttiva del colore, da intendere come elemento strutturale della visione, si dispiega pagina per pagina lungo tutta la *Diceria* e la bellezza quasi demoniaca del colore rosso si accompagna spesso a quella naturalmente inquietante del nero. Se Bufalino avesse avuto la libertà di scegliere le illustrazioni per la copertina, le avrebbe certamente individuate quasi tutte nella pittura espressionista. Questa non è tuttavia una suggestione visiva basata solo su un'impressione immediata: lo stesso Bufalino, in margine ad una lettera scrittagli da Elvira Sellerio il 30 gennaio 1990, appunterà con la biro una serie di nomi di artisti e di correnti pittoriche. Solo un nome resta purtroppo ad oggi indecifrabile (nonostante i reiterati sforzi di decifrazione, se ne comprende appena la lettera iniziale: "A [...]"²). Queste le parole di Elvira

¹ Presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso sono conservate due lettere di Attilio Bertolucci. Nella lettera citata il poeta racconta della sua emozione nello scoprire che anche Bufalino, come lui, ha amato film come «[...] il bellissimo e ignoto ai più *Amanti senza domani*. Poi Toulet...», lasciando la frase in sospeso, come se da quei punti di sospensione si dischiudesse tutto un mondo di letture preziose e segrete che non necessitava più di alcuna spiegazione.

² Una valida congettura mi è stata suggerita da Nunzio Zago, direttore scientifico della Fondazione Bufalino: la parola potrebbe essere "Anagrama" e si potrebbe collegare al nome della casa editrice spagnola (Anagrama, appunto) che pubblicando *Diceria (Perorata del apestado, 1983)* ha utilizzato come immagine da copertina un'inquietante opera di Carlos Mensa dal titolo *La visita*. Il soggetto dovette piacere a Bufalino, se egli stesso la ripropose fra le illustrazioni che corredano il testo di *Qui pro quo*.

Sellerio: «Caro professore, le mando le bozze di *Diceria*: sono molto contenta di rifare i suoi due romanzi nella collana “Il Castello” della quale sono molto orgogliosa. Aspetto le sue correzioni e spero intanto di mandarle al più presto il volume di *Argo*. [...]».³

Molto probabilmente i nomi appuntati in margine alla lettera, scritti quasi come fossero un elenco, erano idee di Bufalino da suggerire per una copertina: «Abatellis, Ensor, David, *Espress.*, A.[...], Soutine, Schiele»⁴. Se, come scrive Zago, all'interno del romanzo

vi è una simbologia degli spazi (una claustrofobia che è però, pure, claustrofilia)” e anche una simbologia dei tempi, per l’analogia che può stabilirsi, da una parte, fra quella «tracotante» estate siciliana, dal gusto, vagamente lampedusiano, di biblica maledizione, e lo stato di quei malati, «così teatrale, in biblico fra vanagloria e spavento», e dall’altra la salute del protagonista, inaspettatamente riconquistata, e il contesto autunnale in cui si colloca [...]»⁵

così è da aggiungere anche una simbologia del colore. Di più: come scrive Fried, *Diceria*, «in qualità di romanzo postmoderno ristruttura anche simboli, metafore, archetipi: come la presenza dei colori, dei quattro elementi primordiali, della nave (o tartana, o arca, ecc) della Rocca [...]»⁶.

Diceria dell’untore si potrebbe definire un romanzo in rosso e nero: due tinte che dovevano colpire parecchio Bufalino se sono non a caso i colori che egli attribuisce al suo amatissimo Paul-Jean Toulet, delle cui *Contrerimes* lo scrittore

³ Le lettere di Elvira Sellerio scritte a Bufalino e conservate presso la Fondazione di Comiso sono 27.

⁴ La Casa Editrice Sellerio pubblicherà il volume *Diceria dell’untore* per la collana “Il Castello”, 1990 riportando in copertina un particolare della *Danza della vita* di Edward Munch, opera del 1916. Nella scelta di questa immagine torna in forma moderna la metafora medievale della vita come danza, tema sotteraneamente presente in *Diceria* e che verrà analizzato in seguito.

⁵ N. Zago, *Per rileggere «Diceria dell’untore»*, in *Diceria dell’untore*, adattamento teatrale di V. Pirrotta, inaugurazione stagione teatrale 2009/2010, Catania, Teatro Stabile, p. 8.

⁶ I. Fried, *Gesualdo Bufalino, «Diceria dell’untore», un barocco novecentesco*, in *Pirandello e la narrativa del Novecento*, a c. di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, 1998, p. 201.

di Comiso è stato finissimo traduttore. Nel saggio introduttivo alle *Controrime*⁷, Bufalino scriverà parole che sembrano ben adattarsi alla storia dei due protagonisti di *Diceria*, a quella che lui stesso definisce, in una lettera del 1976 all'amico Romanò, una «vicenda, addirittura d'amore, in cui dominano vanità, tremore e teatro»⁸. Di Toulet e della sua poesia egli sottolinea infatti

[...] il ritorno implacabile di due tinte, nero e rosso, nella cui guerra o forse viziosa alleanza, abbiamo già visto adombrarsi dolorose metafore di eros e morte...per cui avviene che ora fiotti alle sponde del quadro un mare di tenebra, con al centro una porpora che langue; ora trionfi lo squillo del rosso, insidiato però da una macchia, nero pistillo, oscuro giacinto di piacere e pena. Non c'è controrima, si può dire (ed è strano che non sia stato notato), in cui i due colori non appaiono, aggiungendo di volta in volta un tratto più risentito al tragico pudore di un'anima e alla serietà della sua sofferenza: il rosso che è rubino, sangue vampa, desiderio; il nero che è notte, sesso, paura, peccato...⁹.

Osservazioni significative rilevate per meglio definire la poesia di Toulet ma che paiono ben adattarsi anche alle atmosfere cromatiche di *Diceria* e che Bufalino pare abbia quasi pensato per se stesso: la scrittura di *Diceria* d'altronde ha una gestazione più che decennale e Toulet è un poeta scoperto e definitivamente amato - assieme naturalmente a Baudelaire - appunto negli anni in cui probabilmente germinava il romanzo che avrebbe elettrizzato Bertolucci: «Con tutti i libri deprimenti e anemizzanti che ci sono in giro, mi sentivo elettrizzato», scriverà infatti nella lettera sopracitata il poeta di Parma. Può forse sembrare semplicistico parlare di rosso e nero quando una consolidata tradizione di eros e morte ha già percorso secoli di letteratura, dopo che Stendhal aveva già

⁷ P. - J. Toulet, *Le Controrime*, con saggio introduttivo di G. Bufalino, *Toulet, sortilegio lontano*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. XXI - XXII.

⁸ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)* a c. di N. Zago, Valverde (CT), Il Girasole, 1994, p. 205.

⁹ *Kokoschka*, testo a c. di E. Di Stefano, in «Art e Dossier», Milano, Giunti, 1997, p. 5.

elevato questi due colori a gloria letteraria (attribuendogli certamente ben altri significati); sono tinte che riconducono immediatamente all'Espressionismo, corrente artistica appuntata («Espress.») da Bufalino in margine alla lettera sopraccitata. Uno dei maggiori e più inquietanti rappresentanti del tormentato movimento tedesco è Oskar Kokoschka, ossessionato dal colore rosso: colore «tragico e perturbante» scriverà Eva Di Stefano,

che suona sin dagli esordi [della pittura di Kokoschka] come una dichiarazione di poetica. Dispiegando una gamma dall'avvinato al lillaceo, è tinta dominante che arroventa la pittura, screzia i fondali, o stinge le figure. Lo si avvertirà sotto la pelle di ogni quadro del lungo percorso dell'artista, come se pulsasse sotterraneamente anche laddove dominano cromie di grigi altrettanto spietati o verdazzurri nottivaghi, fino a riemergere in superficie, irriducibile come uno sbocco di sangue. Il rosso, dichiarerà l'artista maturo, è il colore più amato perché contiene la passione della vita ¹⁰.

Come nella pittura di Kokoschka, così avviene nelle pagine di *Diceria*; andando all'incipit infatti il lettore si ritrova in un'atmosfera nebulosa da sogno per poi precipitare in un' indefinita oscurità: «O quando tutte le notti – per pigrizia, per avarizia – ritornavo a sognare lo stesso sogno: una strada color cenere, piatta, che scorre con andamento di fiume fra due muri più alti della statura di un uomo; poi si rompe, strapiomba nel vuoto»¹¹. C'è lo spazio per il grigio, colore privo di risonanza, inconsolabile, oppresso, che è «colore silenzioso e immobile», come scrive Kandinsky, e «più diventa scuro, più si accentua il senso di solitudine e di abbandono e cresce il suo senso di soffocamento»¹².

¹⁰ Ivi, p. 4.

¹¹ G. Bufalino, *Diceria dell'untore* [1981], Bompiani, Milano, 1992, p. 7 (nuova edizione accresciuta da pagine inedite e degli archivi dell'opera oltre che dalle *Istruzioni per l'uso*, prefaz. di F. Caputo e un'intervista di L. Sciascia).

¹² W. Kandinsky, *Il linguaggio delle forme e dei colori*, in Id., *Lo spirituale nell'arte* [Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei, 1910] a c. di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989, p. 67.

Nell'*incipit* del romanzo sembra quasi visualizzarsi una pittura di Chaime Soutine, altro nome che si riscontra negli appunti autografi di Bufalino in margine alla lettera della Sellerio: nella sua drammatica pittura, come scrive Varisco in un articolo che Bufalino conservò fra le sue carte, «le prospettive subiscono una forzatura visionaria con quei piani precipiti, quelle voragini diagonali, su cui gli oggetti non slittano ma restano in equilibrio per quegli attriti angosciosi che si verificano nei sogni»¹³. La tonalità del grigio non tarda infine a scurirsi passando all'inesorabile nero. Come dichiara lo stesso Bufalino, il romanzo ha una struttura circolare che utilizza il nero in apertura e in chiusura. Rientrando pienamente in quello che Zago definisce «gusto analogico o anche [...] dello sconfinamento»¹⁴, Bufalino, nelle sue puntualizzazioni, adopera spesso volte termini appartenenti al linguaggio dell'arte: si avvale delle teorie di Le Corbusier per spiegare ad esempio la struttura circolare di *Diceria*, per rispettare

un'esigenza di costruzione e d'ordine. Sicchè un progetto unitario si evincesse dalle singole unità e cellule abitative, alla Le Corbusier. E ne risultasse un edificio *dispar et unum*. Esempio, uno solo: l'*incipit* e il *desinit* di *Diceria*; coi due motivi del pedaggio e della notte, comuni, come a chiudere il cerchio: “O quando tutte le notti [...] l'estasi che solo un irrisorio pedaggio rimanga a separarmi...; e alla fine “portarmi la mia diceria al sicuro sotto la lingua, come un obolo di riserva [...] sulle soglie della notte.”¹⁵

¹³ All'interno del fascicolo dedicato a Soutine e facente parte della collana “I Maestri del colore” appartenuta a Bufalino, oggi conservata presso la Fondazione, si trova un articolo sulla pittura di Soutine dal titolo *Il pittore dell'angoscia*, con la firma di Marco Varisco. Non si riscontra né il nome della rivista alla quale l'articolo apparteneva né la data di pubblicazione: resta il solo fatto che fosse stato conservato da Bufalino, dato che testimonia l'importanza attribuitagli dallo scrittore.

¹⁴ N. Zago, *Bufalino e le arti figurative* in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa II*, a c. di M. Ciccutto, Lucca, Baroni Editore, 1998, p. 367. Nunzio Zago è stato il primo studioso che si sia occupato, fra le altre cose, del rapporto dello scrittore di Comiso con le arti figurative.

¹⁵ G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere* (Taormina, 14-16 ottobre 1988), Taormina, “Agorà”, 1989, p. 59.

Al centro del nero trionfa il rosso: è il sangue di Marta che morirà per emottisi; nel nome “Garance” (il vero nome di Marta?) sembra d'altronde essersi iscritto un destino. Una critica ben consolidata insiste sulla ludica scrittura di Bufalino, che lavora coi suoi inchiostri per sotterfugi, trastullandosi con le parole, senza darsi mai alla facile interpretazione, prediligendo volta per volta la fatica e il divertimento del gioco a nascondere: in *Diceria*, scrive Papa, «la scrittura procede secondo il noto procedimento barocco di dare sostanza carnale ai ghiribizzi della fantasia [...]; del barocco, ma più ancora del rococò, qui non manca nessuna trappola»¹⁶. Ciò può essere ben detto in special modo per i nomi. Se, come scrive Traina, «questo gioco di Bufalino con i nomi, e con reticenze su di essi, ricorda subito l'analogo gioco a nascondere operato da Montale verso donne, amate, conosciute, sposate o solo immaginate a partire da una fotografia»¹⁷, è proprio da un nome scritto sul retro di una fotografia, se fittizio o reale non sarà mai dato sapere al lettore, che è segnato il destino di Marta. Non solo dunque all'interno del romanzo si ha il più scoperto scambio vocalico “Marta-Morta”, ricordato dalla stessa protagonista¹⁸, ma compare il nome “Garance” con il quale, pare, la ballerina veniva chiamata dall'amante di una volta¹⁹. Se Garance è certamente, come ci ricorda Bufalino nelle sue *Istruzioni per l'uso*, il nome di Arletty nel film di Carné *Les enfants du paradis* (1945)²⁰, la sua traduzione dal francese è

¹⁶ E. Papa, *Lo splendore barocco* in «Nuove Effemeridi», Palermo, V, 1991, n. 18, p. 70.

¹⁷ G. Traina, *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino*, in «Siculorum Gymnasium», N.S.a. XLIII n.1-2, Gennaio-Dicembre 1990, p.264.

¹⁸ Queste le parole di Marta: «Non lei [la Morte], è Marta ch'è morta. Marta-morta, elementare scambio di vocale, da Angolino della Sfinge, nella pagina dei giochi. Sono morta, un pezzetto per volta», G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 87.

¹⁹ Così infatti racconta Marta: «Ricordo il suo braccio bruno, un'estate come questa, in una barca. [...]. Io sono bella, snella, pulita; [...]. Il mio costume è nero, con un'ancora di filo d'oro nel petto. E lui mi chiama Garance...», cfr. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 63; dopo i funerali della donna, il protagonista assisterà, insieme al Gran Magro, al rogo di tutti gli oggetti che le sono appartenuti: «Anche un mazzetto di foto, che avrei preteso di risparmiare, seguì la medesima sorte, e fra le molte una – dove lei era sulle ginocchia di un *oberleutnant* in uniforme – con una dedica dietro “A Garance”», G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 124.

²⁰ *Les enfants du paradis*, comparso in Italia con il titolo *Amanti perduti*, è il capolavoro di Marcel Carné, girato in Francia (fra Parigi e Nizza) tra 1943 e 1945, su sceneggiatura e dialoghi di Jacques Prévert ed interpretato da Arletty (Garance), Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur. Nelle scene iniziali del film, la bella Garance risponderà a Federico, colpito da un autentico colpo di fulmine nel vederla passeggiare fra la folla: «Mi chiamo Garance. È il nome di un fiore». Lui le

“garanza”, ossia “robbia” e quindi, per esteso, “rosso sangue”²¹. Così l’io narrante racconta la morte della donna: «[...] mentre lei si sentiva salire alle labbra un irrefrenabile zampillo di rossa schiuma e di morte. Un sangue immenso, seminato di bollicine rotonde, le irruppe dal petto e allagò le lenzuola, enfatico, esclamativo»²². Con queste parole Marta racconterà le successive crisi che preannunciano il suo destino: «[...] infine sputai sangue: e l’epilogo si scrisse da sé»²³.

La pittura di Soutine, artista affascinato «dal gusto sensuoso della materia, dalla fisica e densa sontuosità del colore»²⁴, contribuisce ancora una volta a creare un adattamento figurativo di alcune scene di *Diceria* e a lasciare supporre le immagini che Bufalino avrebbe forse scelto per il suo romanzo: basti pensare, come scrive ancora Negri, «alla fiammata ardente dei *Gladioli* del 1919, una tela dove tutti gli elementi – il fondo bruno, la fragile brocca, gli steli appena abbozzati – sono subordinati al voluto trionfo del rosso pieno, denso e carnoso, quasi gocciante sangue, dei grandi fiori»²⁵. O forse è un altro dipinto? All’interno di *Diceria*, l’io narrante utilizza un ricordo cinematografico per descrivere il suo incontro d’amore e morte:

Ripensai ad un film di tanti anni prima, al sorridente piagnisteo del suo titolo: *Amanti senza domani*. Rividi i due su un ponte di transatlantico. William Powell, lui, un losco galante che la sedia elettrica attende alla fine della traversata e a cui gli sbirri consentono benevolmente di passeggiare senza manette; Kai Francis, lei, spacciata dai medici, che ogni sera, per scordarsene, indossa una pelliccia più

risponderà prontamente: «Rosso come un incendio!». All’osservazione dell’uomo sulla sua bellezza, Garance sorridendogli ribatterà: «Sono bella perché sono viva».

²¹ Cfr. C. Ghiotti, *Novissimo Ghiotti - Vocabolario italiano-francese e francese-italiano*, ed. curata da G. Cumino, Torino, G. B. Petrini, 1964, p. 503.

²² G. Bufalino, *Diceria dell’untore*, cit., p. 120.

²³ Ivi, p. 91. Nella presenza del sangue, Fried individua una componente barocca: «Il sangue fa parte della malattia: della tubercolosi mortale e simboleggia anche la sofferenza per gli altri, per la purificazione del mondo. Il sangue dei martiri cristiani, la rappresentazione della loro sofferenza fa parte anche dell’immaginario barocco», in I. Fried, *Gesualdo Bufalino, «Diceria dell’untore», un barocco novecentesco*, cit., p. 202.

²⁴ *Soutine*, testo a c. di R. Negri, Milano, Fabbri, collana “I maestri del colore”, 1966, [p. 3].

²⁵ Ivi, p. 4.

bella. S'incontrano, e ognuno sa della condanna dell'altro, ma finge di non saperlo.
E ballano insieme, in un grande salone deserto, e si dicono parole sotto la luna...²⁶.

C'è un quadro di Soutine che rappresenta una donna vestita di rosso con addosso una pelliccia nera e che potrebbe ricordare la donna che ogni sera, beffando la morte, «indossa una pelliccia sempre più bella». Le parole dette sotto la luna ricordano inoltre anche (e soprattutto) la *Danza della vita* di Munch, la cui pittura si caratterizza non solo per gli angosciosi soggetti ma anche per la violenta cromia, riflesso di una tormentata genialità. Secondo Argan, il colore della pittura di Munch deve bruciarsi «nella sua stessa violenza: non deve significare ma esprimere»²⁷. Nella *Danza della vita* il rosso fiammeggiante della veste della donna avviluppa l'uomo, vestito di nero: la linea di contorno serra ogni forma e la isola da quelle circostanti. D'altronde, l'aggressività dell'immagine dell'Espressionismo nasce proprio dal realismo simbolico di Munch e il simbolo per Munch, come scrive ancora Argan, «non è qualcosa che va oltre la realtà ma piuttosto qualcosa di morto che si mescola alla vita»²⁸: esattamente ciò avviene pagina per pagina, nelle storie di vita e morte raccontate in *Diceria*. Le sue immagini sono spesso prive di simboli inespressi e quindi sono ancor più inquietanti, aggressive e pericolose. Come sottolinea ancora Argan, l'immagine per Munch non deve provocare un'impressione nell'occhio ma deve piuttosto penetrare e infine colpire nel profondo. Per la collana "Il Castello", Sellerio sceglierà un'altra versione della *Danza della vita*, non meno angosciosa e drammatica che probabilmente non dovette dispiacere a Bufalino.

²⁶ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 52.

²⁷ G. C. Argan, *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1998, p. 202.

²⁸ G. C. Argan, *L'arte Moderna*, cit., p. 238.



Fig. 1 - C. Soutine, *Gladioli*, 1919, Louvres, Parigi.



Fig. 2 - C. Soutine, *Ritratto di Madeleine Castaing*, 1929, New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 3 - E. Munch, *La danza della vita* (1899-1890), Oslo, Nasjonalgalleriet.

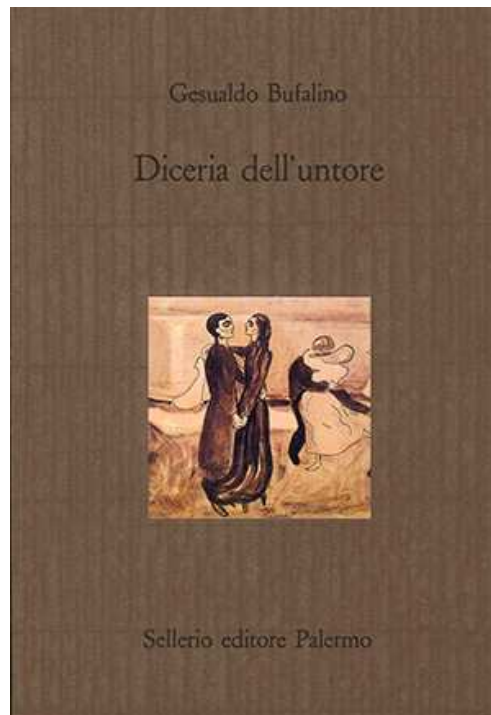


Fig. 4 - Copertina per edizione Sellerio, "Il Castello", 1990.

1.2 Intorno ad una linea da Liberty funebre: la danza di Marta

La Rocca è un luogo che sembra a tratti imbrattarsi di fuliggini mitteleuropee; lì dentro ci si consola come si può, come riescono malamente a fare i carrozzoni colorati pieni di sfavillanti giocolerie; intanto, l'aria malata di una Sicilia barocca e ferale alimenta sempre più la malattia, piuttosto che alleviarla, perché come scriveva Siciliano, «l'umido del vento mediterraneo sembra che custodisca con perfidia la virulenza dei bacilli invece che fiaccarla»²⁹.

Da uno di questi carrozzoni variopinti e tristi sembra essere saltato giù il Gran Magro di *Diceria* il quale, come racconta l'io narrante, non è solo «[...] il molto potente pontefice dal cui labbro di lepre, dal cui pugno scettrato di stetoscopio, ci toccava aspettare ogni mattina la cresima o il viatico: bensì, nelle ricorrenze dell'anno, il procuratore di collettive letizie: luminarie, quadri animati, presepi, opere buffe»³⁰. Così, grazie agli spettacoli che questo circense personaggio organizza per gli ammalati della Rocca, il protagonista di *Diceria* conosce la ballerina Marta. Se è vero che l'illuminazione fa parte della messa in scena di un quadro – come nota Raimondi – sono presenti tutti gli elementi necessari all'allestimento dello scenario di una danza della morte: «[...] Lo spettacolo era già cominciato, quando entrai finalmente, dopo avere brancicato alla cieca, in cerca della cesura, fra le tende cremisi che pendevano dalla sopraporta come i paramenti di un catafalco»³¹. Attraverso un'accorta ricerca cromatica, Bufalino costruisce le quinte di un teatro livido e tumefatto, mentre i volti del pubblico che assiste allo spettacolo sono «inceronati di rosa agli zigomi»³². Interessante a tal proposito l'idea di Raimondi che associa la danza ad un quadro:

un balletto è un quadro, o piuttosto un seguito di quadri legati fra di loro dall'azione che ne costituisce il soggetto; la scena, per così dire, è la tela cui il compositore rende le proprie idee; la scelta

²⁹ E. Siciliano, *Sulle soglie della notte*, «Corriere della sera», 19 marzo 1981, articolo in seguito confluito nel numero monografico «Nuove Effemeridi» dedicato a Bufalino, cit., p. 59.

³⁰ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 35.

³¹ Ivi, pp. 36-37.

³² Ivi, p. 38.

della musica, la decorazione, il costume fungono da colorito, e il compositore diviene il pittore delle passioni che la parola non riesce ad esprimere e che s'incarnano invece in un passo, un gesto, un movimento.³³

Nella sezione "I personaggi" inserita all'interno delle *Istruzioni per l'uso*, lo stesso Bufalino suggerisce il profilo figurativo di Marta: «Marta: klimtiana se dovessi visualizzarla. Forse a me premeva installare al centro di un'estate di zolfi mediterranei una diversa mitologia, longobarda o mitteleuropea, e stare a vedere cosa succedeva»³⁴. Sensualità, inconscio, sogno costituiscono gli aspetti preponderanti dell'arte klimtiana, non meno presenti all'interno della *Diceria*, dove frequentemente ci si imbatte in tipiche atmosfere oniriche.

In un romanzo che lo stesso Bufalino definiva «turgido e mortuario», con una scrittura da «liberty funebre»³⁵, l'ingresso di Marta nella scena si iscrive in una sinuosa cornice da *Art Nouveau*. Marta infatti fa il suo ingresso nella vita del protagonista avvolta nella linea di una danza. La linea è d'altronde uno degli elementi fondamentali del Liberty e la danza, da concepire come proiezione nel tempo - in senso musicale-ritmico del movimento -, è una delle espressioni più ricorrenti nell'iconografia dello *Art Nouveau*. A tal proposito così puntualizza Vinca Masini:

[Nello Art Nouveau] Anche la figura umana è assunta in senso simbolico come espressione del dinamismo essenziale nel quale si concretizza la vita. L'immagine femminile è ridotta a sottile simbolo scorporato, di cui rimane sotterraneo e segreto, un sensualismo sofisticato e sfuggente, leggermente equivoco; e l'immagine della danzatrice è tipica del tempo. Il gesto rituale della

³³ E. Raimondi, *I segni senza voce* in Id., *Il volto delle parole*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 17.

³⁴ G. Bufalino, *I personaggi* in *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria*), cit., p. 181.

³⁵ Id., *Tempi di stesura* in *Guida-indice dei temi*, in *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria*), cit., p. 177.

danza è uno dei mezzi di esorcizzazione del sesso (come asserisce Barthes), perché allontana il corpo nel favoloso³⁶.

Ecco come danza Marta: il suo movimento segna la linea entro la quale essa avvolge i suoi passi: «[...] la ballerina si sgrovigliava e guizzava nel cielo [...] e la coalizione di ellissi e vortici attraverso cui le membra commentavano il diretto discorso della musica»; e ancora: «[...] recuperava ad una ad una le linee di forza del suo essere per ricomporle di nuovo in una intenzione di volo»³⁷.

Nel descrivere la danza di Marta non è improbabile che Bufalino avesse presente anche il componimento di Baudelaire dal titolo, appunto, *Danse macabre*:

Si vide mai al ballo vita più smilza? Effuso
In ampi e ricchi giri, con nobile turgore,
l'abito le trabocca sul piede scarno, chiuso
da uno scarpino a fiocchi, vezzoso come un fiore³⁸

D'altronde, come viene dichiarato nelle illuminanti *Istruzioni per l'uso*, un altro titolo del libro sarebbe potuto essere, fra gli altri, *Totentanz*³⁹, ossia “Danza della morte”. A tal proposito così scrive Maria Corti: «In questo simulacro del vivere Bufalino fa confluire giochi esistenziali, sesso, contagio, morte, memoria tragica, disperazione e pietà attorno a impressionanti episodi e personaggi: ecco la ballerina febbricitante, destinata alla morte, che ammalia il protagonista danzando,

³⁶ L. Vinca Masini, *La linea e l'ornamento*, in *Art Nouveau*, «Art e Dossier», Milano, Giunti, 1989, p. 15.

³⁷ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 39.

³⁸ «[...] Vit-on jamais au bal une taille plus mince?/ Sa robe exagéréé, en sa royale ampleur,/ S'écroule abondamment sur un pied sec que pince/ un soulier pomponné, joli comme une fleur [...]», Ch. Baudelaire, *Danse macabre* in *I fiori del male*, traduzione, introduzione e note di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983, p. 180.

³⁹ Così precisa lo scrittore: «Titoli alternativi furono volta a volta: *Annale del malanno*; *Elegos in barocco*; *Il labbro gonfio*; *Le vanitose agonie*; *Aegri ephemeris*; *Totentanz...*» in G. Bufalino, *Guida-Indice dei temi* in *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*) in Id., *Diceria dell'untore* cit., p. 178.

esile libellula, sul palcoscenico di fronte a un pubblico di malati, relitti bellici già preda di incombente morte: una scena da medievale danza macabra»⁴⁰.

La descrizione del pubblico della Rocca avrà una lontana eco nel saggio di Bufalino *La ragnatela incantata*, proprio per l'evocazione di un'atmosfera ossuta e malata, macabra e insieme carnevalesca: «[...] come in un totentanz medievale tornano tutti a sfilarci davanti, corrosi, flosci, sfiancati, ora ridotti ad un pugno di ossa dipinte, ora espansi in dirotte pinguedini, caricature e sgorbi sacrileghi della propria gioventù»⁴¹. Anche qui, però, torna l'ombra lunga di Baudelaire: «O mostri che rimpiangono d'essere senza velo! O ridicoli tronchi, torsi di mascherati, miseri corpi obesi, magri, sfiancati [...]»⁴². Queste immagini rievocano anche la pittura di James Ensor, nome anch'esso che figura fra quelli appuntati da Bufalino nella lettera alla Sellerio. Come scrive Argan, la pittura di Ensor racconta di :«[...] larve orrende invece di belle fanciulle, scheletri invece di nudità rosa, vecchi stracci invece di fiori; e se per Renoir gli accordi per dissonanze erano un'estensione dell'armonia cromatica, per Ensor rimangono, debbono rimanere dissonanze stridenti così come il segno deve liberarsi del colore, assumere una propria, forsennata, aggressiva vitalità»⁴³.

Marta, mentre danza, viene inoltre paragonata ad un angelo: «Oh certo, un serafino era, dalla vita sottile e dalle ali roventi, con occhi come ciottoli d'ebano nel fiero ovale ammansito da una corta chioma di luce»⁴⁴: la drammaticità crescente del suo gesto, la tensione e il ritmo della sintassi figurativa affidata al corpo racchiudono una sofferenza squisitamente espressionista. Ancora una volta dunque riappare lo spettro dell'espressionismo, questa volta persino nella rievocazione di un angelo: la poetica espressionistica, puntualizza Argan, «che rimane pur sempre fondamentalmente idealistica, è la prima poetica del brutto: ma

⁴⁰ M. Corti, *Introduzione* a G. Bufalino, *Opere.1981-1988*, a c. di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. XV.

⁴¹ G. Bufalino, *Cere perse* [1985], in Id. *Opere.1981-1988*, cit., p. 1012.

⁴² «[...] O monstruosités pleurant leur vêtement! / O ridicules troncs! torses dignes des masques! / O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques [...]», Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., p. 20.

⁴³ C. G. Argan, *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, cit., p. 200.

⁴⁴ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 39.

il brutto non è altro che un bello caduto e degradato»⁴⁵. Tale poetica, specifica ancora lo studioso, «conserva il suo carattere ideale come gli angeli ribelli conservano, ma col segno negativo del demoniaco, il loro carattere soprannaturale. E la condizione umana, per gli espressionisti tedeschi, è appunto quella dell'angelo caduto»⁴⁶: cosa è Marta, se non un angelo caduto? Così infine racconta l'io narrante, quando il balletto di Marta volge alla fine:

Chiusi gli occhi quando, dopo un tentativo che fallì ancora, precipitò e fu come se si fosse buttata dalla finestra. Era chiaro a tutti che uno spacco era intervenuto, o il divieto di una legge, al limitare di un regno che lei solo scorgeva. Annaspando riprovò, ma senza fiducia, i preliminari dell'assunzione, [...]. Non la vedemmo che in un lampo, mentre balzava in su [...]: un angelo nunciante che se ne va⁴⁷.

L'autore stesso, come è stato detto sopra, definisce Marta "Klimtiana", indirizzando dunque il lettore ad una precisa e circoscritta visualizzazione del personaggio femminile. In un'immediata *imagerie*, la pittura di Gustav Klimt riconduce a tenui e morbide atmosfere iridate, a languide cromie, a soffuse delicatezze; le donne da lui raffigurate hanno bei volti rosei, capelli lunghi e dorati, guance dall'incarnato acceso e occhi azzurri; le loro figure si stagliano sullo sfondo caratterizzato il più delle volte da un'accentuata esuberanza decorativa. Seppure non manchino all'interno di *Diceria* atmosfere tipicamente klimtiane (si rileggano ad esempio questi passaggi: «[...] benché la luna gli si sciolga intorno ad una cipria di luce»⁴⁸, oppure «[...] E le continentali malizie, i nonnulla del gesto che impreziosiva, come in uno spolvero d'oro, il ricordo muschiato delle antiche serate di gala, dei damaschi, dei ventagli [...]»⁴⁹), tuttavia il Klimt evocato da Bufalino è piuttosto il Klimt più "freudiano", il pittore delle

⁴⁵ C. G. Argan, *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, cit., p. 225.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 39.

⁴⁸ *Ivi*, p. 55.

⁴⁹ *Ivi*, p. 58.

donne fluttuanti in un'onirica leggerezza incorporea; o delle donne annegate, i cui corpi ancora una volta seguono la linea sinuosa di un movimento, seppure stavolta non sia quella di una musica o di una danza, ma quella del corso di un'acqua mortifera. Lo stile di Bufalino è accostabile a quello di Klimt: artista, quest'ultimo, come scrive Argan

estremamente colto e sensibile, raffinato sino alla morbosità, ma anch'esso legato ad una sua formula decorativa, piena d'implicazioni simbolistiche. [...] In una profusione di ornati simbolici, ma del cui significato s'è perduta anche la memoria, sviluppa i ritmi melodici di un linearismo che finisce sempre per ritornare al punto di partenza e chiudersi su se stesso: e li accompagna con le delicate, malinconiche armonie dei colori spenti, cinerei, perlacei, con morenti bagliori d'oro, d'argento, di smalto⁵⁰.

L'esangue Marta richiama alla memoria anche le donne dei preraffaelliti, «con questo rosa ai pomelli, così vero che sembra finto»⁵¹. L'artificiosità dell'incarnato, l'assenza di naturalezza e freschezza nella bellezza di Marta prefigurano indubbiamente un mondo di morte: nel nome Garance, è stato detto, sembra essersi iscritto un presagio di sangue; nella sinuosa danza pare quasi prefigurarsi l'acqua di una Marta annegata che tormenta il sonno dell'io narrante:

Allora una bagnante entrava nel mio sognare, con un costume tutto nero e una gocciola di mare sporca di sabbia, e oscillava su e giù nell'aria, come da un'amaca di nebbia che dondolasse sul mio capo adagio, su e giù per sempre, per l'eternità. Il ventilatore parlava da un angolo della stanza, e le scompigliava i capelli. Ed erano i capelli di Marta, i capelli di un'annegata⁵².

⁵⁰ C. G. Argan, *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, cit., pp. 199-200.

⁵¹ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 60.

⁵² Ivi, p. 127.

Ma non solo: Di Stefano ricorda che «[...] le capigliature ondulate e lunghe contengono presagio di morte»⁵³. Marta, prima di morire, aveva immaginato così la sua morte: «[...] un signore che non conosco ancora mi prenderà fra le braccia, una sera...parole che non vogliono dire più nulla, oppure significano un signore vestito di nero»⁵⁴. C'è una pittura di Egon Schiele, pittore molto amato da Bufalino (appartenente alla lista di nomi scritti in margine alla lettera della Sellerio); è un dipinto drammatico e spaventoso, esemplare sul tema di Eros e Thanatos, caro alla sensibilità e alla cultura figurativa tedesca. Di Stefano descrive così il dipinto: «Un lenzuolo spiegazzato su un deserto di pietre incornicia l'abbraccio e il morso vampiresco del monaco-spettro che stringe a sé la fanciulla, la quale a sua volta si allaccia a lui come se in quell'amplesso di sasso avesse riconosciuto la spina del proprio desiderio, non un cattivo sogno, ma una disperazione antica».⁵⁵ Oltretutto, Schiele ben si adatta come paradigma figurativo di *Diceria*, poiché, come sottolinea Citati, in questo libro «il desiderio sensuale è nervoso, languido, febbricitante: la sensualità ama la sofferenza, provoca e cerca la sofferenza, pur di vibrare; e recita, per rendere più doloroso lo strazio delle cose»⁵⁶: tutti elementi riscontrabili tanto nelle nervose pagine di *Diceria*, quanto nella macerata e sofferta pittura dell'artista austriaco.

Negli anni in cui in Bufalino fermentava l'idea di *Diceria*, come testimonia il carteggio con l'amico Romanò, l'autore era fortemente attratto dalle lusinghe di un'atmosfera postsimbolista e neodecadente, aspetto più volte sottolineato da Zago nei suoi molteplici interventi. Soprattutto nella descrizione della morte della donna tornano a ridisegnarsi numerosi luoghi simbolici della cultura *fin-de-siècle*:

mentre l'altra [Marta] - e quanto sangue capiva in un corpo così pallido -
opponeva a quella nenia, di rimando, non so che parvolo invariabile broncio e

⁵³ E. Di Stefano, *Il complesso di Salomè. La donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 90.

⁵⁴ Marta si riferisce ad una canzone francese ascoltata alla radio: «Un monsieur que je ne connais pas/ me prendra un soir dans ses bras...», cfr. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 84.

⁵⁵ Schiele, testo a cura di E. Di Stefano, «Art e Dossier», Milano, Giunti, 1992, p. 45.

⁵⁶ P. Citati, *Ritratto di Gesualdo Bufalino*, in Id., *La malattia dell'infinito. La letteratura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, p. 379.

nient'altro più che il vermiglio del suo vomito supremo. Spensi la luce per cancellarlo, e nella stanza, al chiarore della luna, tornai a cercarla con gli occhi: sembrava dormire, come nella cuna d'una illesa natività; e sul cuscino, attorno al viso che vi posava senza imprimervi segno, tanto era leggero, l'incurvatura a elmetto dei mozzi capelli componeva ancora un'aureola quasi di serpi pacificate.⁵⁷

Aumentano sempre più le immagini che contribuiscono a creare una vera e propria equazione simbolica tra capigliatura, acqua, amore (seduzione) e morte. I capelli di Marta-morta sono ormai «serpi pacificate», quindi tradiscono l'essenza - ormai svanita - della donna-gorgone dalla fatale capigliatura⁵⁸, che ritroviamo Attraverso la puntuale analisi di Di Stefano, «si capisce come questo della capigliatura resti per tutto il periodo [dello Jugendstijl] un motivo dominante ed ossessivo: per la sua stessa natura permette quegli acrobatici giochi di linee sinusoidali che si sdoppiano, si moltiplicano, creano un intero sistema avvolgente, e che sono il dato caratterizzante dello stile Art Nouveau»⁵⁹. Nei componimenti di Baudelaire – basti pensare alla *Chevalure* – o in quelli di Mallarmé, le «infinite pieghe dei capelli femminili descrivono un'intera geografia del desiderio»⁶⁰ ma possono anche rappresentare, come in Maeterlinck, le insidie di un laccio mortale.

⁵⁷ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 122.

⁵⁸ Marta non porta lunghi capelli, ma un caschetto: probabilmente un omaggio, da parte di Bufalino, alla moda degli anni '20 e '30. Spesso, per descrivere le donne, egli attingeva al fascinoso repertorio di dive del cinema.

⁵⁹ E. Di Stefano, *Il complesso di Salomè*, cit., p. 91.

⁶⁰ Vedi la voce *Capelli* di A. Violi, in *Dizionario dei temi letterari*, I vol., a c. di R. Ceserani, M. Domenichelli e G. Fasano, Torino, UTET, 2007, p. 365.



Fig. 5 - E. Schiele, *La donna e la morte*, 1915, Österreichische Galerie, Vienna.



Fig. 6 - G. Klimt, *Sangue di pesce*, illustrazione per «Ver Sacrum», 1898 (particolare).

1.3 Il travestimento dei colori

Durante la scena della danza, le membra minute di Marta sono «vestite di molti colori e distese a terra come in una vignetta di libro: un'Arlecchina, magari, fintamorta nella sua abbagliante casacca»⁶¹. Il colore delle pezze da cui la donna è ricoperta cela le vere sembianze: infatti nella sua origine etimologica la parola “colore” deriva da “celare”⁶². Nel caso di Marta ciò che viene nascosto è un misero gruzzolo di ossa.

I colori hanno dunque una funzione di travestimento e il costume funge da colorito, come è stato detto sopra: lo stesso Bufalino ha più volte dichiarato che la sua ambizione «non è quella di cercare il cuore delle cose» - nella sua scrittura infatti non sembra esserci accanimento conoscitivo - «quanto piuttosto il loro travestimento, il loro abito d'arlecchino»⁶³, e lo stesso io narrante di *Diceria* ricorda al lettore di avere imbellettato un po' i suoi ricordi: «E posso aver aggiunto un trucco di crome»⁶⁴. Fra carnevalesco e arlecchinesco, il vestito di scena di Marta-Arlecchina rimanda alle macabre atmosfere di Ensor, alle maschere variopinte che tuttavia, a fissarle, non rasserenano né tantomeno rallegrano l'occhio: piuttosto lasciano in chi guarda l'insidia del vuoto⁶⁵.

Se il tema della *vanitas* diventa nella pittura di Kokoschka, barocca decostruzione dell'immagine, se Soutine smonta i piani restituendo la vertigine e la confusione dei sogni; se in Schiele c'è una nevrastenia simile al tratto stilistico che caratterizza il romanzo, e la cui pittura dolente e macerata ben si adatta a

⁶¹ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 38.

⁶² «L'origine etimologica del termine it. *colore* (analoga al fr. *couleur*, allo sp. *color* e all'inglese *colour*, mentre il ted. *Farben* ha altra provenienza) pone di per sé una questione interpretativa importante: infatti, la parola lat. *Color* discende dalla radice KEL (presente anche nelle aree celtica e germanica), che significa «nascondere» (da cui «celare» e «occultare»), ed è legata all'antivo verbo lat. *colere* («far nascondere», causativo di *celere*), da non confondere col più noto *colere* («coltivare», dalla radice kwEL). Dunque il colore sarebbe ciò che ha il potere di nascondere l'essenza di una cosa, ricoprendola»: queste preziose e necessarie informazioni sono riscontrabili alla voce *Colori* in *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. I, p. 161.

⁶³ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista di M. Onofri, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 25.

⁶⁴ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 92.

⁶⁵ Mondrian, come ricorda Argan, definirà l'arte di James Ensor «“Barocco moderno”: l'altra faccia, scura e accigliata, della pittura fiduciosa e inneggiante del Modernismo», cfr. C. G. Argan, *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, cit., p. 200.

certe atmosfere, in Ensor le maschere colorate hanno cucita addosso una tensione espressiva insostenibile, nonostante la loro apparente inespressività: ricordano i volti del popolo della Rocca; quando Marta ha già finito di danzare, l'io narrante la seguirà con lo sguardo ma gli occhi di lei lo schiveranno, chiudendosi «infine nell'attimo in cui uno scoppio di tosse, secco come uno sparo, la piegò in due, la sconvolse, inchiodandole sulla faccia una maschera sdrucita di vecchia»⁶⁶. Sembra a questo punto che si materializzi la pittura di Ensor: Bufalino doveva esserne particolarmente attratto e forse immaginava uno dei due disegni da mettere in copertina, se ha conservato alcuni ritagli della pittura di Ensor, *Maschere e La morte che insegue il gregge degli umani*⁶⁷. Nella pittura di Ensor, maschere e scheletri animati sono i personaggi privilegiati di una personalissima *comédie humaine* grottesca, i cui colori e la cui aggressività hanno spesso un'evidenza marcatamente espressionistica.

⁶⁶ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 40.

⁶⁷ Come per l'articolo dedicato a Soutine e ritagliato da Bufalino, anche questi ritagli di immagini a colori (senza testo) si trovano all'interno del grande fascicolo dedicato a James Ensor e facente parte della collana "I maestri del colore" appartenuta a Bufalino e conservata presso la Fondazione.



Fig. 7 - J. Ensor, *Maschere* , 1897, Anversa, Musée des Beaux Arts



Fig. 8 - J. Ensor, *L'intrigo*, 1890, Anversa, Musée des Beaux Arts



Fig. 9 - J. Ensor, *La morte che insegue un gregge umano*, 1896.

1.4 Lo strazio del disfacimento. Il Trionfo della Morte

«Nell’immaginario collettivo ci sono opere che – in virtù del tema trattato, del contesto in cui nascono o sono inserite, del messaggio o delle sensazioni che in ciascuno riescono a dare – assumono toni e carattere d’emblema, di simbolo. Il *Trionfo della morte*, già in palazzo Sclafani, è una di esse»⁶⁸ : così Vincenzo Abbate nell’introduzione ad un articolo sullo spaventoso e magnifico capolavoro palermitano⁶⁹. Certamente l’affresco di ignoto raffigurante il *Trionfo della morte* è un emblema di *Diceria*: «Fuggimmo, ce ne andammo senza meta, evademmo in tassì dal gomitolò di straduce, scansando, non si sa mai, quel che restava di Palazzo Sclàfani, e l’affresco che parlava di noi, se era sopravvissuto alle bombe, con l’amazzone senza naso, armata di frecce, galoppante in trionfo su un’ecatombe d’illustri e d’oscuri»⁷⁰. Con queste parole viene descritta la morte su un cavallo scheletrito dal protagonista di *Diceria*. La pittura, che non risparmia connotazioni di realismo esasperato e che, come sottolinea Paolini, nei risultati è più espressionistico che oggettivo - basti osservare con attenzione le guance scavate e la tensione delle fasce muscolari di alcuni personaggi, i tendini o le pieghe del collo - rende magistralmente lo spavento, l’orrore, l’anelito alla fuga ma anche il senso dell’ultima attesa dei protagonisti dell’affresco, narrando figurativamente lo sgomento dei due personaggi di *Diceria*. Bufalino molto

⁶⁸ V. Abbate, *Intorno al Trionfo della morte*, in «Kalós - Arte in Sicilia», Anno 19, n. 3 - Luglio-Settembre 2007, Palermo, Gruppo editoriale Kalós, p. 30.

⁶⁹ Il grande affresco, dipinto presumibilmente fra 1444 e 1446 si trovava originariamente sul muro meridionale del cortile interno di palazzo Sclafani in Palermo (edificio trecentesco trasformato in seguito, dopo il trasferimento dell’omonima famiglia in Spagna, in sede dell’Ospedale Grande e Nuovo della città di Palermo). Salvatosi persino dai bombardamenti del II conflitto mondiale, l’affresco fu strappato nel 1944 e poi esposto nella sala delle Lapidi del palazzo comunale, infine sistemato in palazzo Abatellis, dove venne restaurato. Cfr. F. Bologna, *Il «Trionfo della Morte» di Palermo e la prevalenza catalano-borgognona, con una postilla sul soggiorno napoletano del Pisanello e delle sue opere tarde* in Id., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1977.

⁷⁰ G. Bufalino, *Diceria dell’untore*, cit., p. 63. In alcune pagine del *Fiele ibleo* Bufalino parla del *Trionfo della morte* di Palermo: «Non si finirebbe d’indicare mete significative: lo Steri, già sede del Santo Uffizio; la Cripta dei Cappuccini, col suo museo di scheletri e teschi; l’oratorio di Santa Zita, con le fantasmagoriche plastiche del Serpotta. E ancora, nei musei, le collezioni d’arte, le sculture, le pitture (fra tutte quel *Trionfo della morte* d’ignoto, dove una morte cavallerizza punta le sue frecce fatali su un’umanità condannata, senza distinzione di rango e di età, pietrificando le vittime in una smorfia di supremo stupore», in G. Bufalino, *L’altra Palermo*, Id., *Opere/2 [1989.1996]*, a c. di F. Caputo, Milano, “Classici” Bompiani, 2007, p. 1013.

probabilmente ha visto l'affresco non ancora restaurato, per cui le tinte e l'atmosfera dell'opera dovevano essere ancora parecchio scurite e quindi, ancora più paurose, tanto da conferire all'affresco – come puntualizza Paolini - «una parvenza notturna»⁷¹. Infatti il recupero dell'opera - effettuato negli anni Ottanta - restituirà a “cette admirable peinture”⁷² – che Sciascia ebbe giustamente a definire «opera di alta poesia»⁷³ - gli originari colori accesi e squillanti, facendoli riemergere dalle polveri del bombardamento. Abbate ricorda che il *Trionfo* non è legato solo all'iconografia macabra tardomedievale (e pertanto, come sottolinea Tenenti, a grandi cicli dipinti del centro nord⁷⁴) ma soprattutto a particolari contesti socio-religiosi (congreghe, ospedali ed altri luoghi simili) – che sono i luoghi della sofferenza e della morte: la Rocca, come luogo d'esilio di gente appestata e segnata dal contagio, è uno di questi. L'io narrante di *Diceria* così descrive ancora una volta questa visione: «La morte, volli scherzare, non è un signore, ma una dama senza naso, ed è morta, le bombe dei bombardieri inglesi l'hanno sotterrata nel cortile del vecchio palazzo, di fronte a villa Bonanno, dove su un muro una mano d'ignoto la dipinse cinque secoli fa»⁷⁵. L'inserimento di questo importante riferimento figurativo è centrale nella storia narrata, come centrale è la posizione del cavallo della morte all'interno del grandioso schema compositivo. La grazia e la leziosità di un precedente riferimento ad un dipinto di Watteau, *L'imbarco per Citera*⁷⁶ - altro emblematico riferimento figurativo

⁷¹ M. G. Paolini, *Il «Trionfo» oggi in Il Trionfo della Morte di Palermo: l'opera, le vicende, conservative, il restauro*, Palermo, Sellerio, 1989, p.19.

⁷² «Nell'ambito delle “correspondances particulières” promosse dalla “Gazette des Beaux Arts”, il 5 febbraio 1861, Paolo Emiliani Giudici scrivendo da Firenze al redattore della nota rivista francese per tracciare un breve profilo *De l'Art en Sicile* si soffermava diffusamente su quella “peinture grandiose”[...]» riferendosi appunto all'affresco di Palazzo Sclafani temendo che «presto “elle sera perdu”». Cfr. *Introduzione* di V. Abbate a *Il Trionfo della Morte di Palermo: l'opera, le vicende, conservative, il restauro*, cit., p. 13.

⁷³ L. Sciascia, *Il Trionfo della morte*, «Illustrazione italiana», n.1, 1974.

⁷⁴ Cfr. A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1957.

⁷⁵ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 87.

⁷⁶ Ad *incipit* del IV capitolo di *Diceria*, l'io narrante racconta il desiderio di andare in mezzo alla gente, di vivere come se si fosse sani: «Fra la rocca e la città c'erano solo pochi chilometri, quanti non so, non era facile contarli, mentre si scendeva in tram per l'inflessibile Via Calatafimi, così in fretta, quasi ad ogni isolato, si seguivano le fermate. La più comoda era qualche metro più giù dall'ingresso più grande, sotto una tettoia di eternit che ci ospitava in attesa, imbottiti di maglie o

utilizzato per indicare la fuga dalla Rocca e l'avventura dei malati nel rientrare, seppur per poco, nel gioco della vita - andrà rapidamente consumandosi per lasciare «turgido e soave lezzo di morte» proprio nella drammaticità assoluta del *Trionfo della morte* e nel suo strazio da disfacimento.

Nasceva probabilmente nell'agosto 1946 l'idea del romanzo, quando Bufalino, in una lettera all'amico Romanò, descrivendogli «le sue giornate infelici, e del loro torvo colore, e della morte umile che le conclude»⁷⁷, confessa di non riuscire «a sfuggire al contagio di furore e pietà» che i malati del sanatorio gli comunicavano con il solo sguardo. Infine Bufalino accennerà ancora una volta all'amico l'idea di *Diceria*, rivelandogli la presenza, nei suoi cassetti, «di qualche scartafaccio, lasciato morire per paura, per superbia, perché ogni volta tornava a ripugnarmene il turgido e soave lezzo di morte»⁷⁸.

L'idea di *Diceria* è ben spiegata dall'autore nella sezione “Guida-indice dei temi” all'interno delle *Istruzioni per l'uso*. Queste le parole di Bufalino:

Idea del libro: “L'ardore della tua collera tempesti i loro eserciti, e i loro eroi diventano letame negli orti della Conca d'oro” così il poeta arabo Ibn Zafar, in una canzone di guerra. Ebbene, forse il libro è nato dal ricordo di questi versi, in cui si mescolava un'immagine di sfacelo a un'immagine di fulgore; forse dal ricordo del *Trionfo della morte*, ora a Palazzo Abatellis, a Palermo, rimasto salvo miracolosamente sotto le bombe del '44⁷⁹.

Nell'introduzione ad un libro interamente dedicato alla sensibilità del macabro in Italia, ai vari *Trionfi della morte* e alla cultura entro cui essi nascevano e si diffondevano insieme alle danze macabre, in una scrittura fortemente

scamiciati, col mutare delle stagioni, ma impazienti sempre di imbarcarci per la nostra saltuaria Citera», cfr. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 23.

⁷⁷ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 18 agosto 1946, p. 135.

⁷⁸ Lettera del 10 febbraio 1976, ivi, p. 202.

⁷⁹ G. Bufalino, *Idea del libro* in “Guida-indice dei temi” in *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria*) cit., p. 177.

immaginifica, il poeta e critico d'arte Libero de Libero utilizza i medesimi versi del poeta arabo citato da Bufalino e li pone ad incipit del paragrafo dedicato alla disamina sul *Trionfo della morte* di Palermo⁸⁰. Fino a che punto questa è una coincidenza? O Bufalino aveva avuto forse modo di leggere questa introduzione ed impossessarsi dei versi del poeta arabo tramite De Libero? Dal carteggio con l'amico Romanò si evince che già nel '46 lo scrittore conosce l'opera di De Libero: Bufalino comunica all'amico d'aver acquistato a Palermo alcuni dei suoi libri.⁸¹ Come già accennato, De Libero scrive con una prosa densa, carica di poesia e di suggestive metafore; lo stesso Sciascia, in un articolo non più ripubblicato, recensisce questo libro definendo l'introduzione di De Libero «la più adatta ad aprire la significazione e il valore di questo capolavoro della pittura»⁸². La prosa utilizzata da De Libero ha una forza tale da definire perfettamente la drammaticità del soggetto di cui si parla: «[...] a forza di trionfare, la Morte s'era ridotta pure lei scalcagnata e risecchita, poteva dar la stura a fiumi di lacrime e di lagne [...]»⁸³; oppure, ancora più intensamente, De Libero scrive:

[...] la visione esplode dallo scatto di quella velocissima cavalcata, roteando dalla supplica dei mendicanti fino all'estremo concento della fontana, con una modulazione concentrica che sembra ricondurre subito ogni gruppo a quel perno, or ora scatenato dall'ira voluttuosa della protagonista e del nitrito fulminante del suo spettrale corsiero [...] Sta in groppa al "cavallo pallido", che, pur col torace ridotto a graticcio, vanta l'energica prestanza per quel nitrito che gli tende estremamente le

⁸⁰ «L'ardor dell'ira tua tempesti i loro eserciti e siano letame gli eroi loro negli orti della Conca d'Oro...»: questi i versi riportati da De Libero nell'introduzione dedicata al *Trionfo della morte* di Palermo.

⁸¹ Così Bufalino scrive infatti in una lettera del 18 agosto 1946: «[...] Di libri e d'altro per ora non so aver voglia. L'altro ieri, però, a Palermo ho comprato Saba e De Libero, e un libretto di Bo su Mallarmé», cfr. A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., p.136; presso la Fondazione sono presenti tre libri di raccolte di poesie di Libero De Libero: *Malumore*, Edizioni del Secolo 1945; *Il libro del forestiero*, Mondadori 1946 e *Scempio e lusinga 1930-1956*, Mondadori 1972; non figura il testo edito dalla casa editrice Flaccovio nel 1958. Il testo però si trova presso la Biblioteca comunale di Comiso, luogo frequentatissimo da Bufalino.

⁸² L. Sciascia, *Il Trionfo della morte* in «Prospettive Meridionali», p. 51.

⁸³ L. De Libero, *Il Trionfo della morte*, Palermo, Flaccovio, 1958, p. 28.

corde del collo e le muscolature scorticate alle natiche e alle zampe, col vento alla criniera e alla coda intatte⁸⁴.

L'uso fortemente espressionistico della parola restituisce dunque il senso di morte, corrompimento e disfacimento che il libro sprigiona: quella di *Diceria* è d'altronde una storia, come ben scrive Marabini, «di autentica “untura” di morte, di morte diffusa sui corpi, sulle vesti, sui muri, su ogni oggetto, morte trionfale e assoluta, anche se alla fine sconfitta [...]».⁸⁵ Suggestive le parole scritte da Bologna per quanto riguarda i giochi luministici dell'affresco:

Tutto l'affresco è immerso in una luce pallida e balenante; ma l'attitudine luministica qui si fa più attenta, unendo di luce madida la pietra da taglio della vasca, suscitando scintillii nei fiotti dell'acqua come in un puntinismo avanti lettera. Il pennelleggiare ha da per tutto una pienezza di tocco e un'evidenza di stesura, che non è solo una caratteristica della particolare tecnica adoperata dall'artista, ma il segno di una facoltà vivificante tra le più inaspettate. È come una sorta d'umore universale, per il quale prende figura meglio ciò che lo Huizinga definì «la tetra santità e il variopinto orrore», «la crudele commozione e la sanguigna tenerezza»⁸⁶.

⁸⁴ Ivi, p. 29.

⁸⁵ C. Marabini, *Un delatore di classe*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 59.

⁸⁶ F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, cit., p. 19.



Fig. 10 - Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte* (prima del restauro) Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446.



Fig. 11 - Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, particolare, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446



Fig. 12 - Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, particolare, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446

I temi ascetici e di ammaestramento sulla vanità dei beni terreni, sulla impotenza degli uomini, anche dei più ribelli o potenti di fronte alla morte dovevano interessare particolarmente Bufalino se più volte egli stesso parla di *Danze macabre* o si dice affascinato dall'alfabeto macabro di Holbein, pittore già conosciuto e amato in giovane età⁸⁷. In una pagina del *Testamento* di Villon, all'interno del volume *Opere* appartenuto a Bufalino⁸⁸, si riscontra una piega proprio nella pagina della I strofa del *Testamento*: «Se papi, sovrani e loro eredi,/ concepiti da fianchi regali,/ sono sepolti, morti e freddi,/ passano i regni ad altri mortali,/ io, povero merciaio di Rennes,/ non morirò?»: l' "orecchietta" al libro di Villon testimonia come Bufalino si fosse soffermato su quella precisa pagina e avesse voluto lasciarne la traccia. Anche all'interno del fascicolo dedicato ad Ensor si trova un ritaglio da una rivista: è un'immagine a colori che rappresenta lo spaventoso passaggio di uno scheletro che vola sul "gregge degli umani" e fa roteare la sua lunghissima falce sui volti atterriti e sgomenti della gente⁸⁹.

Bufalino ha inoltre definito *Diceria* «un arazzo mortuario di suoni»⁹⁰: sembra esserci anche qui un riflesso della storia di cui il protagonista dovrà farsi testimone nel *Trionfo* di Palermo; le pieghe degli abiti dei personaggi dipinti hanno una morbidezza tale da richiamare le morbidezze di un arazzo; la qualità di definizione è conseguente alla genialità di chi dovette concepire il dipinto il quale dovette certamente giovare, insieme ad una memoria di immagine quanto mai arricchita da molteplici esperienze, di numerosissimi appunti oltre che dei contributi più aggiornati delle culture con cui viveva in contatto (in special modo quella fiamminga).

Affascinante la lettura che Sciascia propone del *Trionfo*, suggerendo a chi guarda il dipinto di accompagnare le immagini con in mano il testo di Petrarca:

⁸⁷ Così infatti Bufalino scrive all'amico Romanò: «[...] Ancora sfoglio volumi di riproduzioni: I Caprichos di Goya, il Trionfo della Morte di Holbein o i luminosi interni di Vermeer», in A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 18 agosto 1946, p. 76.

⁸⁸ Ci si riferisce al volume *Opere* di F. Villon a c. di E. Stojkovic Mazzariol, Mondadori Editore, 1981 e conservato presso la Fondazione Bufalino.

⁸⁹ Questi segni tangibili del passaggio di una lettura, del soffermarsi dello scrittore su certe immagini, del volerle addirittura conservare - tracce trovate attraverso ricerche all'interno della Fondazione, provando a seguire specifici percorsi - contribuiscono ancora una volta a rafforzare l'idea che Bufalino fosse particolarmente attratto dal trionfo della morte.

⁹⁰ G. Bufalino, *Cur? Cui?...*, cit., p. 61.

E se proviamo a leggere il *Triumphus Mortis* davanti al quadro, scopriamo che anche l'articolazione figurativa viene dal Petrarca: e parte dalla donna colpita dalle due frecce - una al petto, una al collo - e che poi è l'unica donna colpita dalla Morte. «La bella donna e le compagne elette/ tornando dalla nobile vittoria/ in un bel drappelletto ivan ristrette;/ poche eran, perché rara è vera gloria,/ma ciascuna per sé pareva ben degna/ di poema chiarissimo e d'istoria...»: ed ecco che la Morte la sceglie, a farle l'onore che non usa «altrui far», e cioè un trapasso senza paura e senza dolore, a “fuggir vecchiezza e' suoi molti fastidi”. La bella donna acconsente :«ed ecco da traverso/piena di orti tutta la campagna.../ivi eran quei che fur detti felici,/ pontefici, regnanti, imperatori...». E questo «“da traverso” è impressionante come si ripeta nel dipinto, nella linea leggermente obliqua dei «muertos regogidos» che muove dal gruppo delle donne («tutte su amiche e tutte eran vicine») verso il gruppo che possiamo chiamare dei popolani poi è l'unica donna colpita dalla morte⁹¹.

C'è un personaggio nella parte superiore dell'affresco, gli occhi spalancati, il volto quasi inespressivo, che si dirige in una direzione contraria alla Morte: il cavallo gli passa davanti, trionfante ma non lo tocca: «Per questo forse m'era stato concesso l'esonero; per questo io solo m'ero salvato dalla falcidia [...]»: la falce della Morte, aguzza, lunghissima non lo sfiora mentre due cani, emblemi della malinconia, lo trascinano ancora per un po' sulla strada della vita, seppure malinconico sia il suo pensiero: prima o poi ci si dovrà comunque trovare ad oltrepassare, come ricordano le ultime parole del protagonista di *Diceria*, le soglie della notte.

⁹¹ L. Sciascia, *Il Trionfo della Morte*, «Illustrazione italiana», n.1, 1974, p. 63.

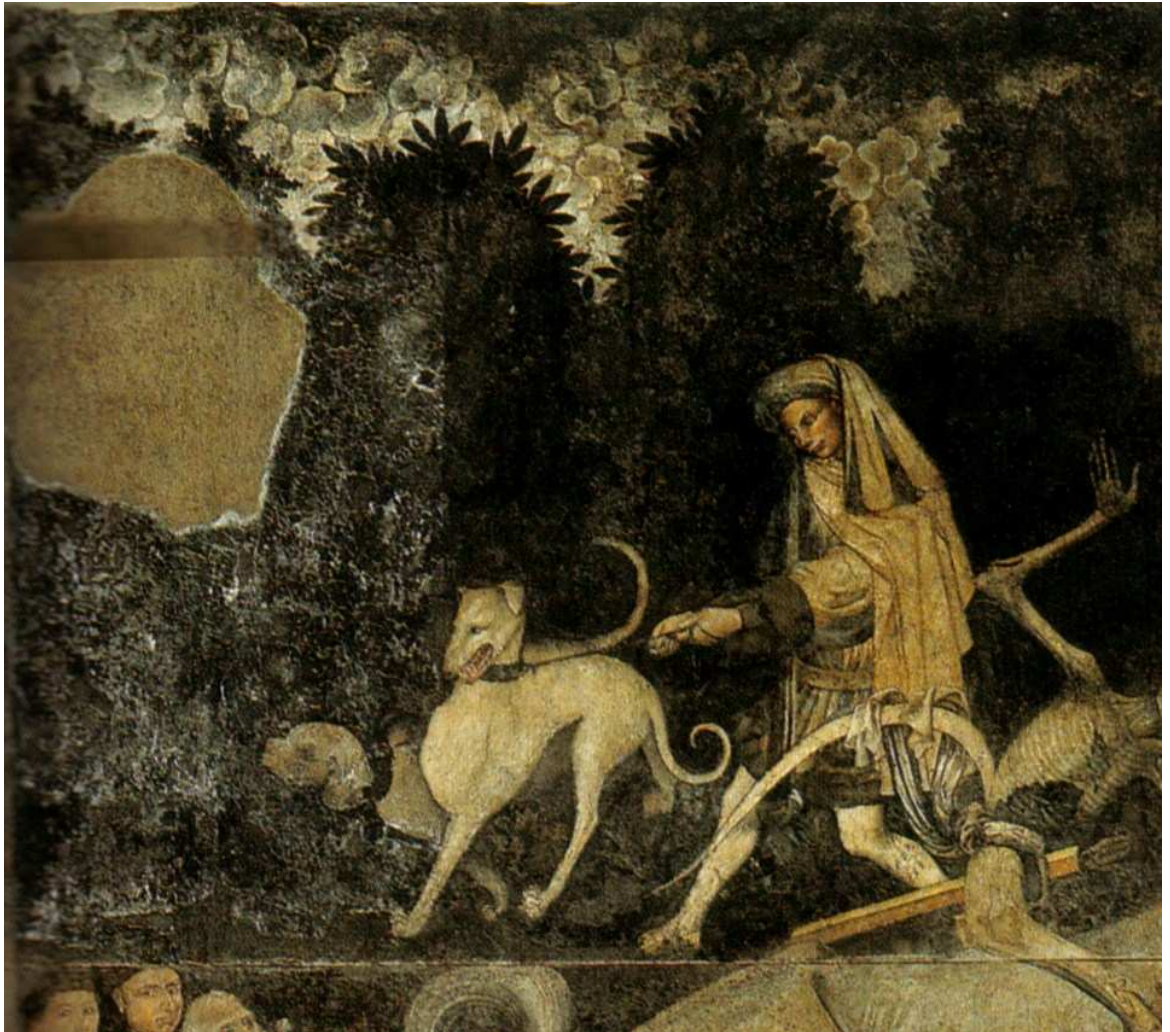


Fig. 13 - Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte*, particolare, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446.



Fig. 14 - Maestro del Trionfo della Morte, *Trionfo della Morte* (dopo il restauro), Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1444-1446.

1.5 La pittura di David per *Diceria*: un'ipotesi.

Molte delle lettere scritte da Bufalino all'amico Romanò provengono dal sanatorio di Palermo dove lo scrittore di Comiso era ricoverato; da quel luogo e nella lentezza dei giorni della malattia, pare nascesse l'idea della Rocca e di *Diceria*: «Abbiamo dinanzi il mare, tutto di vampe brulicanti e secche, e monti scuri, dietro. Questa è quella che chiamano Conca d'oro, e scirocco la riempie come un mare, illumina i limoni intorno alle fontane»⁹². L'immagine del limone illuminato tornerà nella traduzione di un verso di Toulet: «In via Deux-Décadis brillava in mostra/ un limone di luce/ quale nemmeno l'Eden ne produce/ né la natura nostra»⁹³. In quegli anni certamente Bufalino leggeva e forse traduceva già il suo amato poeta francese. O forse sarebbe venuto poco dopo. Di certo, ogni qualvolta c'è un'immagine di oscurità, quando sembra prevalere il buio, quando le atmosfere tendono a incupirsi, sembra quasi che in Bufalino si senta un'esigenza di luce, seppur piccola. Volendo creare un legame Toulet/Schiele/Bufalino - pur sempre restando sul piano delle immagini - se nei versi del poeta francese è un limone a sprigionare luce, in Schiele «un'arancia brillante» illumina lo squallore della sua cella. Così infatti il pittore scrive in una lettera dal carcere del 19 aprile 1912: «Ho dipinto il letto della mia cella. In mezzo al grigio sporco delle coperte un'arancia brillante che mi ha portato V. è l'unica luce che risplenda in questo spazio. La piccola macchia colorata mi ha fatto un bene indicibile»⁹⁴. Nell'atmosfera cupa di *Diceria* c'è spazio anche per un'apertura luminosa, un controcanto di luce, forse a presagire la salvezza del protagonista. Nella lettera alla Sellerio può lasciare perplessi la presenza del nome "David" nell'elenco dei pittori appuntati da Bufalino: la sua pittura non evoca, almeno all'apparenza, espressionistiche tensioni, spigolose e macerate presenze. È stato necessario dragare nel materiale appartenuto a Bufalino per tentare di trovare una chiave

⁹² A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 18 agosto 1946, p. 136.

⁹³ «Dans la rue-des-Deux-Décadis/ brillait en devanture/ un citron plus beau que nature/ ou même au Paradis», P.- J. Toulet, *Controrime*, cit., p. 118.

⁹⁴ E. Schiele, *Diario dal carcere*, a c. di A. Roessler, con postfazione di F. Armiraglio, Milano, Skira 2010 (edizione rifatta sull'originale del 1922), p. 17.

interpretativa convincente, o che perlomeno provasse a spiegare la “chiara” presenza del nome di Jacques-Louis David in mezzo ai ben più inquietanti Ensor, Schiele e altri mostri. Della pittura dell’artista francese è ben nota la bellezza classica, la chiarezza di certe tinte, la levigata sobrietà dei colori, in genere chiari su fondo neutro; tuttavia le sue meditazioni e gli studi sulla statuaria antica e sui classici non gli impediscono di guardare, ad esempio, con vivo interesse Caravaggio e di copiare un quadro del Valentin: da questi studi sul realismo seicentesco nasce il *San Rocco e gli appestati* del 1780. Forse Bufalino, appuntando il nome «David» in margine alla lettera delle Sellerio immaginava l’appestato rappresentato ai piedi della Madonna: la freddezza dello scontro luce-ombra dà al corpo seminudo del malato una coloritura livida e spenta, quasi come fosse quella di un abitante della Rocca di *Diceria*. Inoltre l’uomo ha la tipica postura del malinconico: la testa è appoggiata al braccio in una posa tanto più dolente quanto più abbandonata, mentre l’altro braccio è del tutto lasciato andare sul panno che gli cinge il bacino, in una durezza di pietra. Anche Argan, nella sua analisi alla pittura di David, studia più che le idealizzazioni formali, il David che «raggiunge Caravaggio attraverso Poussin. Anche in Poussin è frequente il tema della morte: come trapasso dal presente ad un passato senza fine, dal dramma alla catarsi. [...]. Per lui la morte non è che il bloccarsi del presente: le cose senza la vita. Non essendoci dramma, non c’è spazio né tempo»⁹⁵. Forse era questo il David che piaceva a Bufalino perché in lui simile è l’idea della morte.

Del celebre dipinto *La morte di Marat* (1793), Gonzales-Palacios sottolinea ad esempio «l’intensità della natura morta formata da quelle mani-cose, veramente morte, dai pochi, umili oggetti, dalla cassetta, nuda e poverissima, di un surrealismo quasi larvale»⁹⁶. All’interno del fascicolo è conservato un ritaglio: è un articolo con immagini a colori che riporta il bellissimo dipinto di un nudo. Così

⁹⁵ C. G. Argan, *L’arte Moderna. Dall’Illuminismo ai movimenti contemporanei*, cit., p. 38.

⁹⁶ *David*, testo a c. di A. Gonzales-Palacios, Milano, Fabbri Editore, “I maestri del colore”, 1966, [p. 3]. Anche questo fascicolo, come altri precedentemente citati, fa parte della collana appartenuta a Bufalino e oggi conservata presso la Fondazione Bufalino. All’interno della raccolta ci sono i più grandi maestri di tutte le epoche della pittura mondiale, i pittori di tutte le epoche; fra le pagine dei fascicoli, si trovano ritagli o articoli dell’artista in questione, conservati gelosamente dallo scrittore: colpisce, ad esempio, la cura nel ritaglio.

leggiamo all'interno dell'articolo «[...] ma come prova questo studio di nudo del Museo di Cherbourg, David è attratto in un primo tempo dal realismo degli studi anatomici, dalle opposizioni violente di luce e di ombra, dalla pittura più cruda di Valentin e di Caravaggio»⁹⁷.



Fig. 15 - J.L. David, *Patroclo*, 1780, Cherbourg, Musée Henry.

⁹⁷ Dall'articolo conservato da Bufalino purtroppo non è possibile dedurre la data di pubblicazione né la rivista da cui proviene.



Fig. 16 - J.L. David, *San Rocco e gli appestati*, 1780, Marsiglia.



Fig. 17 - J.L. David, *La morte di Marat*, (1793), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

1.6 Infanzia come un'isola: la pittura giapponese e altro

In *Diceria*, libro «turgido e mortuario» di cui sino a questo punto sono stati presi in considerazione gli aspetti più ombrosi, sembra tuttavia esserci lo spazio per un controcanto luminoso: il protagonista, parlando con Marta, per ricordare la propria infanzia felice vissuta sulla sua isola, fa riferimento al nitore cristallino della pittura di Hokusai:

“Com'è il tuo paese, così?”

“Oh no” mi vantai, “Il mio paese è un'altra Sicilia. Con acque dal nome antico in mezzo alla campagna, e fanciulle come disegni di vasi. Là una carne più lieve è cresciuta sopra l'ossame duro dell'isola. Lo stesso vulcano, quando spinge le sue nevi contro il turchino, sembra una di quelle stampe di Oriente di un secolo fa: un Fujiyama di seta.”⁹⁸

Il pittore giapponese Hokusai viene dunque citato nel ricordo che il protagonista ha della sua isola, della sua età dell'oro lì vissuta: il lirismo coloristico giapponese sembra proprio evocare questa lieta età.

Le parole di Focillon possono aiutare a comprendere in modo più approfondito il riferimento a quest'arte :

[...] È un'arte che si spoglia di ogni elemento torbido e inerte, trionfa del vecchio spirito di gravità, il quale man mano che diviene più leggero, si leva, trascurando i valori morali come le inutili complicazioni tecniche, trasparente, armonioso e libero, fa fluttuare sulle nostre inquietudini in lotta con la gravità la rappresentazione serena di un universo placato, ove l'immagine stessa della sventura o della voluttà sotto il pennello dei suoi maghi tranquilli ha sempre qualcosa di nobile, di elegante e di fascinoso. [...]. L' Occidente lotta contro la stessa materia.

⁹⁸ G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 113.

Impasta, scolpisce i suoi quadri sulla terra [...]. Le fa cozzare e scontrare fra loro, vi si dibatte con una forza e una eloquenza straordinarie: i suoi trionfi sono bagnati di sudore. Il Giappone si limita: riduce lo spazio, scaccia la notte, semplifica e affina il suo sapere, e se il suo genio sconcerta ancora, forse ciò dipende dal fatto che vi cerchiamo invano le tracce delle nostre stesse lotte e dei nostri antichi dolori.⁹⁹

La terragna presenza della morte che trionfa sugli umani per un attimo sembra scomparire e lasciare il posto ad un'ariosa visione, che caratterizza molte delle opere di Hokusai. I colori di cui si serve spesso Hokusai sono freschi e trasparenti, liquidi come se fossero riflessi nell'acqua:

L'arte giapponese è circondata dunque da un'atmosfera limpida. Limpida, non soltanto perché non è appesantita dal chiaroscuro e dalla complessità del modellato, ma perché il colore brilla di una splendida leggerezza su un fondo contro il quale non fa spessore. La stampa è così pura e fresca come il disegno, il suo modellato.¹⁰⁰

Nell'arte orientale non c'è chiaroscuro, e quindi non c'è ombra. Il riferimento a quest'arte da parte di Bufalino può essere così spiegata: il nitore dei colori, la freschezza delle immagini sono legati ad una sorta di età dell'oro, ormai svanita con l'età matura, che vede piuttosto crescere i fantasmi della malattia, del dolore, della morte. D'altronde, così scrive ancora una volta Bufalino a Romanò, spiegandogli l'origine della sua *Diceria*: «All'origine di tutto, quella antica, inguaribile ustione che sai: la guerra la malattia; voglio dire: l'ingresso dell'idea della morte in un cuore innocente»¹⁰¹. L'immagine del cielo turchino, delle nevi e del «Fujiyama di seta» diventano il corrispettivo di una memoria in questo caso felice. Lo studio del rilievo, il gioco delle ombre fa sì che l'aria si inspessisca

⁹⁹ H. Focillon, *Hokusai [Hokousai, 1914]* Milano, Abscondita, "Carte d'artisti", 2003, p. 37 [trad. di G. Guglielmi].

¹⁰⁰ Ivi, p. 30.

¹⁰¹ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 10 febbraio '76, p. 202.

attorno alle forme: cosa che non avviene per esempio nella pittura giapponese, che piuttosto trasmette una sensazione di levità gioiosa, come solo sanno esserlo i ricordi dell'infanzia. «Il Giappone» invece, ricorda Focillon, «si limita, riduce lo spazio, scaccia la notte, semplifica e affina il suo sapere, e se il suo genio sconcerata ancora, forse ciò dipende al fatto che vi cerchiamo invano le tracce delle nostre stesse lotte e dei nostri antichi dolori»¹⁰².

Dal carteggio con Romanò più volte citato, si deduce che Bufalino conoscesse il pittore americano Whistler, il quale, secondo Argan, «dipinge 'sinfonie' in argento, in blu, in grigio, spesso evocando le raffinate gamme giapponesi»¹⁰³. La conoscenza della pittura giapponese poteva essere arrivata a Bufalino non solo attraverso Whistler ma anche attraverso Van Gogh, il quale per esempio trovava il paesaggio provenzale «[...] bello come quello del Giappone, per la limpidezza dell'atmosfera e gli effetti colore allegro. Le acque formano delle chiazze di un bello smeraldo e di un azzurro carico nei paesaggi come le vediamo nei *crêpons*»¹⁰⁴. Per Whistler, come sottolinea Argan, «l'arte consisteva nell'istantanea intuizione di un ineffabile istante di armonia tra l'individuo e il mondo»¹⁰⁵: a questo pensiero, il pittore americano era arrivato anche attraverso lo studio e la frequentazione dell'arte giapponese. Questo spunto può giovare per sottolineare quella sorta di rapporto adamitico che è possibile vivere solo nell'età dell'infanzia: in seguito, con l'avanzare dell'età adulta e con l'accrescersi della consapevolezza, avviene un'inevitabile frattura che allontana l'uomo dall'incoscienza felice. Nell'immagine della stampa giapponese evocata dalla voce narrante di *Diceria*, tutto sembra essere ancora felice perché l'immagine è fissata nel tempo.

¹⁰² H. Focillon, *Hokusai*, cit., p. 38.

¹⁰³ C. G. Argan, *L'arte Moderna*, cit., p. 144.

¹⁰⁴ V. Van Gogh, *Lettere a un amico pittore* [*Lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard*] a c. di M. Mimita Lamberti, Milano, Bur, 2006, p. 31.

¹⁰⁵ C. G. Argan, *L'arte Moderna*, cit., p. 144.



Fig. 18 – Katsushika Hokusai, *Una veduta del monte Fuji* (1830-1832 circa).

Infine, sempre sulla linea luminosa individuata all'interno della mortuaria *Diceria*, non è improbabile che la conoscenza da parte di Bufalino di alcuni dipinti di Whistler¹⁰⁶ abbia contribuito ad arricchire certe descrizioni (in special modo i notturni fatti di scintillii nel blu o nel nero). La pittura notturna di Whistler sembra infatti materializzarsi nelle seguenti espressioni: «in vischioso collirio di luce»¹⁰⁷, «in una striscia di luce»¹⁰⁸, nei «bagliori di luce e ombra»¹⁰⁹, in «un balcone aperto ai sussurri della campagna e al mare lontano, già tutto lustro di un fosforo di nottiluche»¹¹⁰; e ancora nella seguente espressione: «chi potrà levarsi dalla mente le loro facce malrasate, mentre le coglie e disorienta l'indorarsi fulmineo del mondo»¹¹¹.

Argan individua uno stretto rapporto fra Whistler e Mallarmé e così scrive: «Whistler interpreta l'aspetto più musicale della poetica di Mallarmé: continuità sonora del colore, in dissolvenze armoniche in cui spiccano i timbri di poche note più intense»¹¹². Mallarmé è un teorico della poesia pura: il suo valore non risiede tanto nei concetti quanto nel suono delle parole e nella loro capacità di evocare immagini e in questo Bufalino gli è certamente molto vicino. Importante l'aspetto sottolineato da Argan:

Forse nessuno meglio di lui ha penetrato il significato profondo, di celebrazione quasi rituale, tra persona e universo. Il suo colore non dipende da impressioni visive: nasce dalla parola poetica, è come il senso di sconfinato azzurro o di sconfinato argento che suscita in noi il poeta, allorché dice azzurra la notte o argenteo il fiume.¹¹³

¹⁰⁶ Nel carteggio con Romanò, Bufalino chiede insistentemente all'amico se mai conosca un "repertorio" di personaggi prustiani: egli è infatti convinto che il pittore della *Recherche*, Eltsir, adombri appunto Whistler (anzi nel nome sospetta quasi un anagramma e ribadisce per ben due volte questa certezza all'amico). Cfr. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., p. 78.

¹⁰⁷ Ivi, p. 8.

¹⁰⁸ Ivi, p. 9.

¹⁰⁹ Ivi, p. 75.

¹¹⁰ Ivi, p. 109.

¹¹¹ Ivi, p. 17.

¹¹² C. G. Argan, *L'arte Moderna*, cit., p. 144.

¹¹³ *Ibid.*



Fig. 19 - J. McNeill Whistler, *Notturmo in nero e oro: il razzo cadente*, (ca. 1874), Detroit, Institute of Art.



Fig. 20 - J. McNeill Whistler, *Notturmo in blu e oro: il vecchio ponte di Battersea* (1865 c.), Londra, Tate Gallery.

Capitolo 2

Da Argo il cieco a Shah-mat: il colore come farmaco contro l'ossificazione del mondo

2.1 Impressioni di (per) un sogno: *Argo il cieco*

Diceria dell'untore si caratterizza in prevalenza per quello che Zago ha ben definito il «clima sensuale e sfatto della Rocca»¹¹⁴ e che figurativamente, fra i numerosi riferimenti pittorici individuati, può trovare una sua piena espressione nell'opera di Schiele. Zago sottolinea in seguito la luminosità e l'acceso cromatismo di *Argo il cieco*, «diario di un inatteso risarcimento improntato a un vitalismo di cui lo scenario modicano – spesso *en plein air*, con la «pietra bionda», «carnale», del suo barocco, con la «qualità rara» della sua luce estiva - è l'espansione metonimica»¹¹⁵. Anche Prete definisce *Argo* una *recherche* «cromaticamente più densa e sensuale»¹¹⁶: lo smalto e la voracità visiva delle pagine di questo romanzo sono gli elementi maggiormente rilevanti, seppure vadano alternandosi all'ambientazione desolata e melanconica in cui si muove l'io-scrivente, all'immagine cioè del protagonista maturo che vive ormai solo nel grigio dei suoi ricordi¹¹⁷. «G. B.» è infatti un anziano scrittore che chiuso nella stanza di un albergo romano rievoca e prova a riscrivere – per guarirne – «una

¹¹⁴ N. Zago, *Per rileggere Argo il cieco*, in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a c. di A. Sicchera, Ragusa, EdiArgo, 2006, p. 16.

¹¹⁵ Ivi, p. 20.

¹¹⁶ A. Prete, *Frammenti di una 'recherche' mediterranea*, «Il Manifesto», 28 Agosto 1985.

¹¹⁷ «Ecco: ora so dove sono, chi sono; so cosa vuol dire questa riga grigio-topo, d'una mestizia già novembrina, che da un minuto è passata fra le lamelle della veneziana [...]», G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 108; «En el gris está el cansancio de la vida»: «Nel grigio risiede la stanchezza della vita»: così Bufalino traduce una *grueguerías* di Ramon Gomez de la Serna. Cfr. A. Fabiani, *Dalla seduzione della lettura alla traduzione: Bufalino e gli sghiribizzi di Ramón de la Serna* in AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Bufalino», Comiso, Salarchi Immagini, 2002, p. 118.

storia di cuore, ‘una storiella balocco’, ricca di personaggi e di colpi di scena in uno sfondo di vita paesana del profondo Sud e in un’aura fiabesca».¹¹⁸

Ad incipit di romanzo si attiva un preciso dispositivo impressionista, e cioè lo scorcio dall’alto con il quale viene inquadrato il paese che farà da proscenio a buona parte della narrazione:

Fui giovane e felice un’estate, nel cinquantuno. Né prima né dopo: quell’estate. E forse fu grazia del luogo dove abitavo, un paese in figura di melagrana spaccata; vicino al mare ma campagnolo; metà ristretto su uno sprone di roccia, metà sparpagliato ai suoi piedi, con tante scale fra le due metà, a far da pacieri, e nuvole in cielo da un campanile all’altro, trafelate come staffette dei Cavalleggeri del Re... Che sventolare, a quel tempo, di percalli da corredo e lenzuola di tela di lino per tutti i vicoli delle due Modiche, la Bassa e la Alta; e che angede ragazze si spenzolavano dai davanzali, tutte brune. Quella che amavo io era la più bruna.¹¹⁹

Tassi sottolinea come Monet avesse imparato proprio dai giapponesi «a osare nel proporre scorci accentuati e vedute dall’alto, le cui prospettive aeree spesso servono al pittore per amplificare l’effetto emozionale che un brano di natura può suscitare»¹²⁰. Innegabile, nell’incipit di *Argo*, la percezione di una prospettiva aerea, quasi a volere sin dall’inizio tradurre con le immagini la volatile felicità della giovinezza, oggetto del presente narrare.

L’impressionismo di *Argo il cieco* è esplicitamente richiamato nelle parole del protagonista che descrive una rocambolesca corsa in macchina:

[...] dopo le prime scaramucce di luce, nascere a oriente e crescere un’ala d’immenso papilio. Correavamo ormai fra le case, che resistevano ancora

¹¹⁸ E. Salibra, «*Argo il cieco*» ovvero *i cento occhi dello scrittore* in AA.VV., *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a c. di S. Zappulla-Muscarà, Catania, Maimone Editore, 1990, p. 100.

¹¹⁹ G. Bufalino, *Argo il cieco* [1984], con introd. di M. Onofri, Milano, Tascabili Bompiani, 2006, p. 6. Dell’incipit, Salibra sottolinea piuttosto un taglio cubista: «Modica [...] appare subito percorsa da un furore di scomposizione», in Ead., «*Argo il cieco*» ovvero *i cento occhi dello scrittore*, cit., p. 104.

¹²⁰ *Monet*, presentazione di R. Tassi, “I classici dell’Arte”, edizione speciale per il «Corriere della sera», Skira/Rizzoli, Milano 2003, p. 31.

notturne; ma dietro le nostre spalle, il sole illuminava dal miglior punto di vista un bel Monet giovanile, una radiosa pianura in una mattina d'estate¹²¹.

La realtà, con Monet, rivela finalmente un volto inedito e prima neanche immaginato. Monet si abbandona ad una nuova convenzione rappresentativa: il volto della nuova realtà che lui ha fortemente deciso di portare sulla tela agli occhi del mondo è un volto «fresco, arioso, luminoso» dove « i colori splendono in tutta la loro luminosità, la natura trova il suo palpito vitale e vibra gioiosa nell'atmosfera mutevole e fluttuante»¹²².

La luce è la protagonista principale di *Argo*, le cui pagine si caratterizzano soprattutto per i motivi festosi e le gamme squillanti, elementi che richiamano alla memoria, oltre che Monet, anche la felice pittura di Renoir. Di questo grande artista così Argan scrive: «[...] nei maestri del passato che [Renoir] “leggeva” con straordinaria acutezza, cercava invece le soluzioni trovate volta per volta e davanti al cavalletto, ai piccoli essenziali problemi del *mestiere* pittorico: come accordare due toni, ottenere una trasparenza o una dissolvenza, mantenere la purezza del timbro senza smarrire l'unità del tono»¹²³. Sembra quasi che nella sua scrittura, Bufalino segua le medesime modalità operative di Renoir: l'amore che egli aveva per la *parola* lo portava a torturare letteralmente il manoscritto, correggendo instancabilmente le sue carte e cercando senza tregua il tono giusto di un'espressione, di una frase o di una singola parola.

Bufalino può essere ben definito un pittore a parole, un “colorista”. Proust aveva definito Monet “colorista” e i due grandi francesi sono amatissimi da Bufalino. Così Proust scrive di Monet:

Infine se grazie alla protezione di Jean Bagnies potrò vedere un giorno il giardino di Claude Monet, sento che vi vedrò, in un giardino di toni e di colori ancor più che di fiori, in un giardino che dev'essere più un giardino-fiorista, se mi posso esprimere così, fiori disposti a formare un insieme che non è proprio del

¹²¹ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 27.

¹²² *Monet*, testo a c. di A. Martini, “I maestri del colore”, Milano, Fabbri, 1964, [p. 2].

¹²³ C. G. Argan, *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, cit., p. 98.

tutto natura, poiché sono stati seminati in modo che fioriscano contemporaneamente solo quelli le cui sfumature vanno d'accordo e si armonizzano all'infinito in una distesa azzurra o rosea, fiori che questa intenzione del pittore, manifestata con forza, ha smaterializzato, in qualche modo, di tutto quello che non è colore. Fiori terrestri, ed anche fiori acquatici, come le tenere ninfee che il maestro ha dipinto in tele sublimi delle quali questo giardino (vera trasposizione d'arte ancor più che modello di quadri, quadro già eseguito in quella natura che s'illumina sotto lo sguardo del grande pittore) è una sorta di primo schizzo pieno di vita, o almeno la tavolozza già pronta e deliziosa, sulla quale sono preparati i toni armoniosi.¹²⁴

È Macchia, in un libro oltretutto posseduto dallo stesso Bufalino, a ricordarci che fu Mauclair a definire Baudelaire “coloriste”, per quella straordinaria aspirazione che il grande poeta francese aveva a

trattare la materia da pittore, una volontà di rendere sensibile un'idea e un sentimento, ciò che aveva portato altri a considerare che Baudelaire è “trop peintre” nella sua poesia. Così può definirsi procedimento pittorico quel suo collocare masse colorate nell'ambiente ed il distinguerle nette, limitate nei contorni; che va sotto il nome di plasticità di Baudelaire.¹²⁵

Sia Baudelaire che Proust sono indubbiamente i due numi tutelari della letteratura di Bufalino. Il “colorismo” della scrittura bufaliniana potrebbe derivare dall'assidua frequentazione di questi due grandi scrittori e dal suo assoluto amore per le loro opere.

Tornando alle pagine di *Argo*, ci si imbatte in un altro paesaggio che Monet avrebbe certamente dipinto: un paesaggio dove, riportando le medesime parole

¹²⁴ Cfr. *Testimonianze* in C. Monet, *Mon histoire. Pensieri e testimonianze*, a c. di L. Giudici, Milano, Abscondita, 2009, p. 67 (Da *Les Ébloissement par la Comtesse de Noailles*, «Le Figaro», Parigi, 15 giugno 1907; ripreso in M. Proust, *Scritti mondani e letterari*, a c. di M. Bongiovanni Bertini, Torino, 1984, p. 489).

¹²⁵ G. Macchia, *Baudelaire critico*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 93.

che Raimondi ha utilizzato per Baudelaire, «la descrizione si fa quadro, frammento pittorico»¹²⁶:

Con ondulate colline, laggiù, dove l'orizzonte s'arrende timidamente alla luce, e un campanile incide nell'aria il suo dito levato, e un branco bruca in silenzio una siepe, e l'invasione del sole nei pertugi del fogliame, secondo lunghe colonne oblique, sveglia puri colori, diacci e stillanti colori, blu di Prussia, gialli Vermeer, ombre di suono, profumi d'erba in amore...¹²⁷

Ad accompagnare le parole del protagonista di *Argo* nella descrizione del ridente paesaggio, si accostino ancora una volta le considerazioni di Tassi sulla pittura di Monet:

Il miracolo di una immagine tanto inattesa, ingannevole e reale si ripete variando di continuo: ora si sfumano le madreperle dell'alba in grigi luminosi, in violetti cupi; ora s'infiama il tramonto di rossi e di arancioni; il mezzogiorno vi fissa la calma azzurra della sua immobilità; la sera vi fa scendere i rivoli d'indaco delle sue ombre; e su tutto questo variare di colori, come su di un altare creato dalla natura, sboccia qua e là il fiore isolato e regale, giallo, rosa, bianco, rosso. Nessuno aveva mai raccolto con tanta malinconica felicità il passo del tempo, il cambio della stagione, il progredire dell'ora, il guizzo del minuto¹²⁸.

¹²⁶ E. Raimondi, *Prefazione* a Ch. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, trad. di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1981, p. X.

¹²⁷ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 69.

¹²⁸ Ivi, p. 15.



Fig. 21 - C. Monet, *Papaveri ad Argenteuil*, 1873, Parigi, Musée d'Orsay.

«Il guizzo del minuto» cui accenna Tassi riconduce al «minuto d'oro» della *Preghiera dietro le quinte* con la quale si chiude il romanzo. Due grandi pittori della luce sembrano incontrarsi proprio su questo punto: Monet, di cui si è già accennato e il grande olandese Vermeer, che figura fra i pittori preferiti da Bufalino ¹²⁹. Trucchi così interpreta il placido mistero della pittura di Vermeer:

Egli non badava tanto a descrivere il reale, quanto a fissarlo nella sua essenza pittorica. Il “rumore barocco” con le pompe trionfanti e le prime inquiete tentazioni, non arriva all'orecchio dell'assorto pittore di Delft; egli pare vivere in una religiosa atmosfera ancora castamente medievale e, tuttavia, su questa assorta quiete aleggia il mistero: il silenzioso mistero della morte. Tutta l'arte di Vermeer altro non è che questo bloccare l'attimo, questo fare di ogni cosa, anche la più sanamente concreta e banalmente viva, di ogni precario e mutevole spettacolo quotidiano - sia uno sguardo trepido o fuggievole, sia un gesto furtivo, o il luccicare di una perla o il raggio più intenso del sole tra le nubi - qualche cosa di fisso, di eterno. La luce, la mutevole luce degli alti cieli ventosi dell'Olanda è appunto questo mezzo pittorico, e più metafisico, di fissaggio. Ed è grazie a questa luce che Vermeer riunisce lo spazio e il tempo. Che immobilizza l'aneddoto, che rende imperitura la più effimera e fragile apparenza. Vermeer non è dunque un classico, è, anzi, un moderno, uno dei pittori più moderni del Seicento, proprio per quel suo mistero, per quel sottile dubbio sulla realtà, occultato sotto una assoluta assenza di enfasi, sotto un'ossessiva precisione di dettagli oggettivi [...]¹³⁰.

Sembra quasi che le parole della preghiera trovino così una nuova luce:

¹²⁹ Nell'ambito di un questionario del «Messaggero» nel 1986, sulla falsariga delle domande fatte a Proust nel 1885 per un album di Antoinette Faure, alla domanda su quali fossero i suoi pittori preferiti, Bufalino rispose: «Friedrich, Vermeer, Klee, Lorenzo Lotto», in *Questionario Proust, (Risposte)*, «Nuove Effemeridi», cit., p. 162.

¹³⁰ L. Trucchi, *Vermeer e l'arbitrio del colore*, in «La fiera letteraria» 1966, in *Vermeer*, presentazione di G. Ungaretti, “I classici dell'Arte”, edizione speciale per il «Corriere della sera», Skira/Rizzoli, Milano 2003, p. 171.

Tu, poca misteriosa vita, che posso dire di te? Se m'hai sempre esibito quest'aria da bambolina truccata; se non hai fatto mai nulla per persuadermi d'essere vera... Odiabile, amabile vita! Crudele, misteriosa. Che cammini, cammini. E sei ora fra le mie mani: una spada, un'arancia, una rosa. Ci sei, non ci sei più: una nube, un vento, un profumo...

Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro, non te ne andare.¹³¹

Se dunque l'arte di Vermeer è incantare il tempo, «fare di ogni cosa, anche la più sanamente concreta, banalmente viva» – “un'arancia” – «di ogni precario e mutevole spettacolo quotidiano» - “una nuvola” – qualcosa di eterno e fisso, la sua pittura pare adeguarsi alle parole di Bufalino, che amava questo pittore per la luce metafisica in grado di fermare la realtà. Se con Monet la vita è festosa e porta con sé colori pieni e gioiosi, se nell'evocazione di felici scorci paesaggistici si concentrano un insieme di sensuali sollecitazioni visive che caratterizzano il fluire degli avvenimenti di gioventù - danze vorticose e corse nei prati, tutto squisitamente, precisamente impressionista, mutevole - è alla fine della gioventù che viene supplicato l'arrestarsi del «minuto d'oro». Proprio in questo punto si incontrano Monet, nel suo mondo di cangiante e luminosa bellezza, e Vermeer nel battito di luce che ferma le cose.

Se è pur vero che per gli impressionisti «l'esperienza delle infinite possibilità del colore porta all'uso dei colori complementari, all'abolizione dei toni grigi, a una sempre maggiore luminosità del quadro»¹³², tuttavia Bufalino è sempre molto attento a cogliere l'altro lato delle cose: di un qualsivoglia artista ama sempre rilevare l'aspetto inconsueto, il meno conosciuto o il meno convenzionale. La Roma da cui l'uomo ormai anziano prova a scrivere i suoi ricordi è uggiosa e saturnina, le allegre danze di gioventù - come ben nota Traina - non sono solo spensierati balli di giovani innamorati ma si portano dietro l'immane spettro di una *totentanz*: l'ombra della morte è presente anche in questo mondo festoso e colorato. All'interno del fascicolo su Monet, facente parte della collana “I Maestri del colore” appartenuta

¹³¹ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 154.

¹³² Cfr. *La Nuova Enciclopedia dell'Arte* [1986], Milano, Garzanti, 1999, p. 407.

a Bufalino e oggi interamente conservata presso la Fondazione, si trova un articolo del «Corriere della sera» di Giovanni Testori dal titolo *L'occhio infallibile di Monet*.

Del grande artista, di cui Testori annunciava l'irripetibile mostra che si sarebbe tenuta al Grand Palais fino al maggio 1980, così viene scritto:

Si racconta che, accorso a Giverny per offrire alle spoglie del grande amico l'ultima testimonianza di venerazione e d'affetto, nel vedere alcuni parenti coprir la salma col drappo nero dell'abitudine e della convenienza, Georges Clemenceau strappasse da una finestra la tenda a fiori accesi e coloratissimi che ne pendeva e, gettandola sulla bara, dicesse: «Pas de noir pour Monet». In effetti, in Monet, anche il nero fu una scheggia di luce: sempre, comunque, e supremamente un timbro; una concentrazione rapidissima e fulminea di croma; una pressione istantanea dell'aria che si rapprendeva in tocco e veniva lasciata lì, sulla tela, come una ditata, una carezza, una scia solare, affinché s'incistasse nell'immenso mosaico naturale del quadro; e a pari splendore di tutte le altre, liberissime tessere. Questo non significa che in Monet il nero non abbia saputo rappresentare il precipizio della morte; e persino della morte, l'infinito, incolmabile vuoto. Bensì che lo figurò con la stessa luminosità con cui topazi, zaffiri, coralli, smeraldi e rubini figuravano le nascite e le feste della vita; e le sue glorie. Il nero fu insomma, in lui carbone ed onice purissimi. Cammei scuritisi per solare attrazione o sublime gagliardia.¹³³

Nella luce e nei colori che invadono quasi tutte le pagine del romanzo si accampa un'ombra: in una stanza «densa di essenze, in penombra, quasi buia non fosse quel limone giallo in un vaso, con la sua campagnola luce»¹³⁴; o nella scena

¹³³ L'articolo conservato da Bufalino risale al 1980, anno in cui certamente già Bufalino meditava la scrittura di *Argo il cieco*, romanzo che verrà alla luce nel 1984. Bufalino era solito raccogliere ritagli, cartoline e articoli sui pittori da lui amati e inserirli all'interno dei fascicoli o nei risvolti di copertina. Negli articoli conservati viene preso sempre in analisi un particolare o inedito aspetto dell'artista in questione come a mostrare l'interesse dello scrittore per il lato meno illuminato di un artista.

¹³⁴ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 135. Il limone che sparge luce è di toulettiana memoria.

del ballo di ferragosto, che come nota Traina, «pure nasconde, fra mambi e quadriglie, anche il sapore di una macabra totentanz»¹³⁵:

C'è un silenzio! Benché voltandomi turbina il girotondo di commovente illusione, girando dame con cavalieri, sorridono i futuri defunti, le future buonanime millenovecentonovantanove [...]; ignari che l'orda stupida del futuro galoppa invisibile dietro di loro, incalza alle reni con una lancia questo minuto di volatile, inutile felicità...¹³⁶

A conclusione del XII capitolo, dinanzi al protagonista e a Cecilia che vanno incontro all'anziano zio di lei, Alvisè, si delinea una scena particolarmente significativa che prelude ad una morte:

Era mezzogiorno, raggiungemmo Alvisè al riparo d'una siepe d'ibisco. Aveva in mano un fiore, ci mostrò i cinque cunei d'ombra annidati nel cuore dei cinque petali rossi. «Non durerà» ci disse. «Fra qualche ora si chiuderà, sarà solo un cappuccio di rughe. Dura poco l'ibisco.»¹³⁷

La scena si svolge dunque «al riparo», all'ombra di una siepe d'ibisco. La parola «ombra» indica sì «l'immagine scura proiettata da un corpo opaco esposto alla luce» ma per estensione può indicare anche l'oscurità e le tenebre. Inoltre, l'ombra racchiude anche significati metaforici e può indicare un'esperienza fugace.¹³⁸

¹³⁵ G. Traina, *Argo il cieco romanzo del tempo e della felicità* in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a c. di A. Sichera, Ragusa, EdiArgo, 2006, p. 99.

¹³⁶ Ivi, p. 110-111.

¹³⁷ Ivi, p. 106. La medesima situazione si riscontra anche nella sceneggiatura scritta da Bufalino per il film che verrà tratto dal romanzo: Bufalino le attribuisce indubitabilmente una particolare importanza per riportarla anche nella sceneggiatura.

¹³⁸ Cfr. M. C. Mauceri, *Ombra* in AA.VV., *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, G. Fasano, Torino, Utet, p. 1728.

Da una lettera di Elvira Sellerio risalente all'ottobre 1984, si deduce che Bufalino aveva proposto un dipinto di Guccione per la copertina del libro. La Sellerio però rifiuta la proposta di Bufalino adducendo motivazioni tecnico-editoriali. Non è azzardato supporre che Bufalino volesse proporre il disegno dell'ibisco dell'amico Guccione, dal significato fortemente simbolico. È d'altronde di quei medesimi anni la lettera di Guccione che preannuncia le tavole degli ibiscus. Così infatti lo stesso pittore scrive all'amico: «La tavola degli ibiscus, pubblicata su "Arte" è la prima, come ti dicevo, di una serie di cinque. Essendo la prima è ancora dominata dalla gloria della luce quasi per intero. Il peggio viene dopo...»¹³⁹. Queste parole che spiegano la serie della «vita e morte dell'ibisco» ben si adattano ad un romanzo come *Argo*: una storia luminosa e felice come sa esserlo solo la gioventù, «dorata festa di questo giugno del cinquantuno»¹⁴⁰, estate di un sogno che va spegnendosi e appassendo all'apparire dell'ombra. Mediante il linguaggio dei colori, Bufalino trasmette al lettore un suo messaggio: egli infatti utilizza il viola, colore della distanza, della vedovanza, del distacco e del lutto in riferimento a situazioni appunto di disfacimento o di allontanamento. Nella descrizione che il protagonista fa di una donna ancora bella, egli affida alla tonalità del violetto il significato del decadimento, tanto impercettibile quanto inarrestabile:

Benché io, facendo paragone con le più fresche vaghezze di Venera, una cosa vedessi certa: che quello era lo zenit d'una maturità, fra un anno o un giorno sarebbe cominciato il declino. Tanto minacciavano ai due lati degli occhi le grinze minute, che il sole ribadiva sopra la fronte, là dove l'attacco dei capelli prende lo slancio; altrettanto l'andatura che ad ogni passo chiedeva il sostegno d'un irrisorio colpo di reni; [...]. La voce, quando parlò, suonò d'un colore violetto¹⁴¹.

¹³⁹ Presso la Fondazione sono conservate, di Piero Guccione, 27 unità fra lettere, cartoline, bigliettini e telegrammi; la lettera citata è datata al 15 giugno 1984.

¹⁴⁰ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 68.

¹⁴¹ Ivi, p. 85.

Quando, dopo una veloce tresca amorosa, la donna in questione, la bella lodigiana Cecilia, farà ritorno alla sua terra, così il protagonista ne descriverà la partenza:

Alla stazione, come in un film di cose russe, il fumo le avvolse il viso. La chiamai fra il fumo: “Addio, dea, Persefone, fata! Addio, isola Giulia!”. Lei mi fece eco con la sua voce violetta, già lontana: “Ovvero Ferdinanda!”¹⁴²

Il viola, come si legge nel dizionario dei simboli posseduto dallo stesso Bufalino, appartiene alla categoria dei colori cosiddetti “freddi”, ossia colori che non riflettono la luce – differentemente dall’arancione, dal giallo, dal rosso, detti “caldi” - ma la assorbono: essi sono colori passivi, freddi, “in ripiegamento”. Per Kandinski, gli attributi di questo colore sono la freddezza e la tendenza ad allontanarsi dall’uomo: il viola è un colore, come ricorda Boatto, «associato al dolore della separazione e alla irrimediabilità della perdita, tanto che numerose tradizioni orientali lo prescrivono come colore della vedovanza femminile o del lutto»¹⁴³. Nei due brani di *Argo* sopracitati si fa riferimento ad un decadimento fisico, all’aprossimarsi quindi dell’ombra – seppure ancora lontana ma non per questo meno minacciosa – e ad una partenza, ad un allontanamento che si configura come una perdita per sempre poiché i due personaggi non si rincontreranno mai più. Il riferimento al colore viola può ben agganciarsi all’immagine dell’ibisco: nelle tavole di Guccione la parte investita ancora dalla gloria della luce è di un rosso vivo, colore della vita, della passione, del sangue; la parte in ombra («il peggio viene dopo», scrive lo stesso Guccione) è di un tenue colore violetto che va frammischiandosi quasi luttuosamente allo scuro dell’ombra. I fiori sono d’altronde da sempre paragonati alla vicenda umana:

¹⁴² Ivi, p. 96. Le parole dei due personaggi fanno riferimento alla storia dell’isola Ferdinanda, emersa dal mare per poi scomparire fra le acque poco tempo dopo.

¹⁴³ A. Boatto, *Di tutti i colori. Da Matisse a Boetti, le scelte cromatiche dell’arte moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 96.

«come l'uomo, il fiore presenta una misteriosa affinità con la luce e la vita e sottostà alla legge del trascorrere e del finire»¹⁴⁴.



Fig. 22 - P. Guccione, *Vita e morte dell'ibisco*, dedicato al mio amico Gesualdo, alla sua fiaba nera e alla sua poesia, 1984.

¹⁴⁴ Fiori, voce a c. di C. Spila in *Dizionario dei temi letterari*, cit., vol. II, p. 873.

Nella sua lettera, Guccione parla di «gloria della luce»: il riferimento a Vermeer e a Monet è inevitabile, per il richiamo alla luce e al trascorrere del tempo; il solare Monet nasconde però anche l'ombra della morte, seppure come notava Testori nell'articolo citato e conservato gelosamente da Bufalino, essa venga rappresentata attraverso l'uso di un nero scintillante. Il passaggio da giornate luminose e gaie alla malinconica constatazione del buio che presto incomberà nelle vicende di *Argo*, non è immediato ma graduale. Nell'effettuare questo passaggio, ancora una volta Bufalino attinge al mondo dell'arte: questa volta si avvicina però al più veridico mondo delle incisioni:

Tanto tempo è passato. Ora se provo a fischiare, il sibilo che mi nasce da questo buco fra i denti, qui dove due incisivi mi fanno difetto, non significa nulla. 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 Sfessania. Fracasso, Scaramucia, Frittellino, fratelli in Cristo... sono io lo zanni in trampoli sullo sfondo, che minaccia di cascare, fra qualche attimo cascherà.¹⁴⁵

Da un libro posseduto dallo stesso Bufalino sulle incisioni del lorenese Jacques Callot e conservato presso la Fondazione, si legge che quella rappresentata da Callot è «un'umanità varia, nella quale l'attore si accosta al gentiluomo, il gioco popolare alla festa teatrale raffinata, il mendicante al cavaliere borioso, la scena militare all'allegorica documentazione della vita [...]; un'umanità che è densa di personaggi intorno ai quali si svolge la quotidiana commedia della vita»¹⁴⁶; e ancora «la vita è teatro, realtà e sembiante, e il teatro è vita, scambio/rapporto; è

¹⁴⁵ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 58.

¹⁴⁶ *Jacques Callot - Stefano Della Bella. Dalle collezioni di stampe della Biblioteca degli Intronati di Siena*, catalogo della mostra tenutasi a Siena presso il Palazzo Pubblico (9 agosto-15 ottobre 1976), a c. di P. Ballerini, S. Di Pino Giambi, M. P. Vignolini, introduzione di A. Cairola, Firenze, 1976, p. 14. Testo posseduto da Bufalino e conservato presso la Fondazione di Comiso.

dentro questo tessuto umano che si muove, sullo sfondo di una visione paesaggistica sempre presente, il segno rapido e scarno di Callot»: riscontriamo, in questa scelta di Bufalino, la dimensione teatrale del vivere tipica dell'intera sua produzione; come sottolinea accortamente Salibra, «è una teatralità che si consuma nell'intimo, una specie di *teatro ad occhi chiusi*, gioco mentale nel quale l'io si ritrova “pupo e puparo insieme in una delle tante Opere di pupi dell'odiosamabile vita...”»¹⁴⁷.

¹⁴⁷ E. Salibra, «Argo il cieco» ovvero i cento occhi dello scrittore, cit., p. 105.



Fig. 23 - J. Callot, *I balli di Sfessania*, 1622 circa.

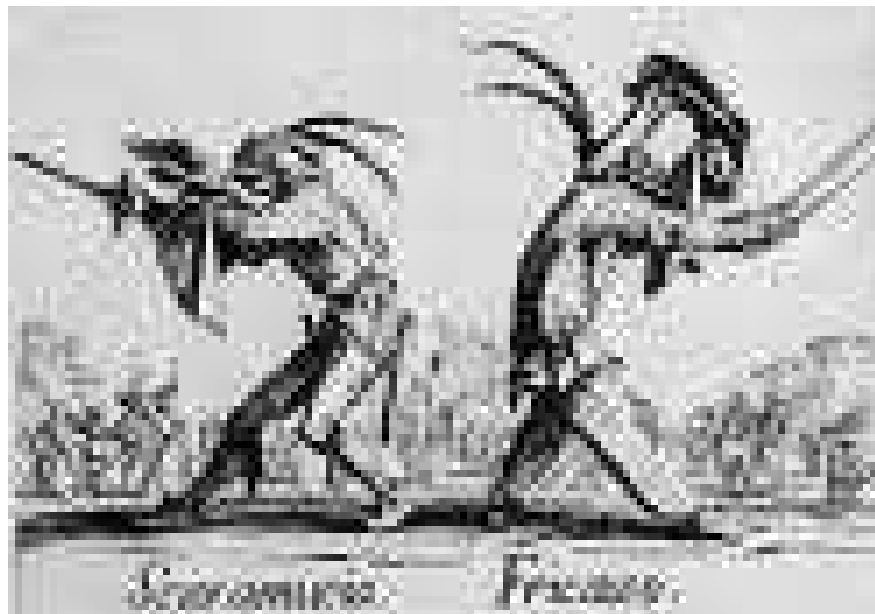


Fig. 24 - J. Callot, *I balli di Sfessania*, 1622 circa.

I personaggi grotteschi dei *Balli di Sfessania* di Callot appartengono a tutta quella stravagante e nutrita categoria di eccentrici, buffoni, saltimbanchi che portano in scena la maschera del gioco della vita esibendola in pubblico; come scrive Maria Corti,

Fantasmî di artisti, personaggi lontani nel tempo o nello spazio, vivi o postumi ai margini della vita terrestre sono sempre in qualche modo provocanti e cosî introducono il clown o il saltimbanco, o il folle acrobata o la danzatrice a cavallo del circo o il Pierrot dalla distrazione metafisica di Jean Starobinski a farsi cartello indicatore della via d'ingresso di tale elemento di disordine come «médication correctrice dont le mond a besoin pour retrouver son ordre vrai»¹⁴⁸

Fra questi personaggi figurano anche gli equilibristi, i funamboli, i trampolieri: artisti in grado, straordinariamente, di sollevarsi da terra portando in aria tutti i loro sogni che in superficie perderebbero, alla maniera di Baudelaire e del suo albatros, magia e consistenza. Anche fra le pagine di *Argo* figura un funambolo:

Erano le otto di sera, una sera di fine giugno, quando apparve sul corso la prima volta la bellissima Cecilia. Nessuno se ne accorse, tutti stavano col mento in aria a guardare il funambolo in bicicletta che pedalava lungo un filo fra due palazzi lontani. Io stesso [...] m'ero invaghito all'istante d'un cosî nuovo spettacolo. Nel quale piû che spaventarmi l'esito d'una caduta – tanto c'era la rete – m'allettava il presentimento di un'assunzione, d'una fuga verso l'alto, miracolosa, totale. Sicché abbassavo volentieri gli occhi, aspettandomi, quando fossi tornato a levarli, di veder tremare nel cielo solamente un filo deserto, senza piû ciclista né velocipede: scomparsi entrambi, inghiottiti per sempre da un crepaccio subitaneo di lassù.¹⁴⁹

¹⁴⁸ M. Corti, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 141.

¹⁴⁹ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 77.

Il funambolo di questa pagina conserva in parte la sua essenza di creatura fuori dall'ordinario – seppure venga in qualche modo smitizzato dalla frase «tanto c'era la rete» - ma la scena viene poco dopo definita dal narratore «visibilio». Lo stesso Bufalino, in più luoghi della sua opera, definisce il «visibilio»: «l'insieme di tante cose meravigliose, fantastiche, poco credibili [...] una spinta ulteriore in cui, io credo, consiste il segreto della poesia»¹⁵⁰. Lo ricorda Starobinski nel suo saggio: i più straordinari portatori di poesia sono questi uomini capaci di sollevarsi da terra, sorvolando lievi anche fra l'indifferenza della gente¹⁵¹

¹⁵⁰ Intervista *Infedele è la memoria* di M. Jakob datata 27/05/1996 e raccolta in G. Bufalino, *Opere/2 [1989.1996]*, cit., p. 1377.

¹⁵¹ A tal proposito mi pare opportuno aprire una parentesi che ha i suoi legami con quanto è stato detto sinora e che fa parte di un percorso di ricerca costituito certamente dallo studio dei manoscritti, dei dattiloscritti, delle lettere e dei libri in possesso dello scrittore, ma anche dalle testimonianze di chi ebbe modo di condividere con Bufalino persino concrete esperienze quotidiane, come ad esempio la visione di un film. Attraverso la testimonianza diretta del bibliotecario della Fondazione intitolata allo scrittore di Comiso, Giovanni Iemulo, apprendo che Bufalino restò particolarmente colpito da un film di Bertrand Tavernier, *Un dimanche à la campagne* (1984), film che i due ebbero modo di vedere insieme. Lo scrittore, come ricorda il bibliotecario, all'uscita del cinema si disse entusiasta del film, dei colori, delle luci, della sua totale essenza impressionista. Il film racconta la giornata in campagna di una famiglia borghese ai primi del Novecento e le dinamiche affettive all'interno di questo nucleo familiare, soprattutto i rapporti dell'anziano padre, il pittore Ladmiral con i due figli. L'ambientazione si caratterizza per i colori e le atmosfere segnatamente impressioniste: alcune scene sono in effetti l'esatta trascrizione cinematografica di celebri opere di Renoir (ad esempio, *La colazione dei canottieri*; ma c'è anche molto Monet, ad esempio nell'evocazione dei suoi ponticelli giapponesi). La domenica trascorre fra tranquille passeggiate, conversazioni a tavola, le allegre risate di Irène, l'amatissima figlia di Ladmiral. In compagnia del padre, Irène fa un'escursione in soffitta e lassù - proprio nel luogo nascosto della casa dove si conserva ciò che si vuole dimenticare - trova un quadro ben riposto all'interno di un baule. Del dipinto, opera giovanile e fresca del padre, la donna ammira la resa pittorica del vento, del cielo, delle nubi e nota una figura sui trampoli che si muove, come aggiunge monsieur Ladmiral, fra «l'indifferenza dei passanti». Del film è molto importante la scena finale. È quasi sera, avanzano ormai le ombre della notte. I familiari sono andati tutti via e anche l'adorata figlia è tornata in città, presumibilmente fra le braccia di un amore infelice. Il pittore si ritira malinconicamente nel suo atelier. Toglie la tela "accademica" su cui stava lavorando, ne mette una bianca davanti a sé (ha un istante di indecisione, sta per togliere tutto quasi a soccombere in una definitiva rinuncia); pone la tela sul cavalletto davanti a un divano (lo stesso divano che ha sempre accademicamente dipinto, mentre alle sue spalle la telecamera inquadra tre piccole *Grazie* neoclassiche), lì si siede e osserva la tela: oltre c'è la finestra aperta sui colori delle cose, addolcite dalla luce del crepuscolo. Forse è da lì che ricomincerà. La stessa voce narrante, durante il film, aveva già detto: «Ladmiral si sforzò di fissare il paesaggio per non pensare più a nient'altro che ai colori delle cose».

2.2 I colori delle cose in *Argo il cieco*

Nella sua scrittura, Bufalino utilizza il linguaggio dei colori in diverse modalità. Ora si serve della varietà cromatica per descrivere la vivacità di una giornata d'estate:

L'unico modo per liberarsene [del caldo] era correre al mare: bastava avvicinarsi alla riva e si sentiva, prima ancora che l'orizzonte sbucasse dalla siepe di canne, l'aria diventare acqua intorno a noi, una tinozza d'acqua penetrabile e tersa, un'ondosa amaca di luce e d'acqua, colore del lapislazzuli. Ma ecco le onde turchine [...]; ecco sulla sabbia bibula, gialla pigiarsi la folla spogliata delle ferie, tutt'un arazzo di costumi rossi e verdi. Fra cui spicca la sola nerezza dell'asino dei rinfreschi, pellegrino di capanno in capanno; e, sul carro che gli viene dietro, il bianco dei lingotti di ghiaccio di fabbrica [...].¹⁵²

Ora, per restituire la vorticosità o l'allegria di un movimento repentino:

Lasciato in guardaroba il grembiule, le ragazze avvolsero da ogni parte la cattedra, multicolori, e turbinavano, ridevano [...].¹⁵³

Per descrivere la bellezza perfetta dell'amata e irraggiungibile Maria Venera, Bufalino si affida all'eloquenza di un'architettura:

Chiese d'un bel barocco carnale, con tonde dritte colonne, le gambe sputate di Maria Venera; chiese con cupole, cupolette, che, se ai miei amici ricordavano forme di mostarda calda nelle crete di Caltagirone, in me sobillavano un'altra più

¹⁵² G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., pp. 92- 93. Di fronte alla straordinaria bellezza dei colori lo stesso Monet racconta la sua disperazione: «[...] a volte sono spaventato dai colori che devo usare»; di Bordighera scriverà ad esempio: «[...] è un paese fiabesco, non so dove sbattere la testa, tutto è superbo e vorrei fare ogni cosa [...] È terribilmente difficile, occorrerebbe una tavolozza di diamanti e di gemme». Cfr. *Testimonianze* in C. Monet, *Mon histoire. Pensieri e testimonianze*, cit., p. 35.

¹⁵³ Ivi, p. 82.

commovente similitudine: dei luminosi seni di lei, dietro il bottone del corpetto, allacciato solo a metà...¹⁵⁴

All'interno di una sceneggiatura barocca, appaiono proprio come in una fiaba il palazzo e il paese in cui si svolge la storia: «Un teatro era il paese, un proscenio di pietre rosa, una festa di mirabilia»¹⁵⁵, spazio dove si erge il palazzo dell'amata, «un edificio in dissesto, che tuttavia intimidiva, tanto era coperto di fronzoli gentilizzi, dal fastigio scalpellato ai mascheroni barocchi sotto le mensole dei ballatoi»¹⁵⁶, laddove «solo la pietra, dovunque l'intonaco era scomparso, appariva bella nella sua magrezza e nudità di conchiglia. Lesta, se il tramonto ci batteva sopra, a invermigliersi come una guancia»¹⁵⁷. In quest'immagine pare ci sia un'eco della scrittura letteraria di Diego Valeri, definito unanimemente dalla critica «poeta del colore» (Sciascia suppone che probabilmente Bufalino dovette conoscere Baudelaire da una traduzione di Valeri¹⁵⁸).

In *Guida sentimentale di Venezia* di Valeri, testo posseduto da Bufalino, si legge: «Il paese fuori, a contrasto con quel rosso di fuoco e nero di fumo e verde di vetro, pare una cosa di carne [...]; l'abside di Santa Maria e San Donato, una nitida conchiglia finemente modulata e rosata»¹⁵⁹; e ancora: «quando la sera d'estate piove le sue violette sull'acqua e la pietra palpita rosea come una carne»¹⁶⁰ (questa frase ricorda le «chiese d'un bel barocco carnale» di *Argo*). Certamente però, come sottolinea Corti, «questi non sono plagi, ma forme di interdiscorsività

¹⁵⁴ Ivi, p. 19.

¹⁵⁵ Ivi, p. 12.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 8-9.

¹⁵⁷ Ivi, p. 9.

¹⁵⁸ «[...] Ma Gesualdo Bufalino voleva leggerlo [il testo dei *Fleurs du Mal*] in francese. E a Comiso non esisteva, nel raggio delle sue conoscenze, una sola copia di *Les Fleurs du Mal*. Probabilmente, qualche fiore del male (qualche fiore senza poi tanto male) riuscì a leggerlo in una delle antologie che accompagnavano i corsi di francese nelle scuole inferiori; e probabilmente, come capitò a me, in quella di Diego Valeri», cfr. L. Sciascia, *Dicerie in versi*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 75.

¹⁵⁹ D. Valeri, *Guida sentimentale di Venezia*, Firenze, Sansoni Editore, 1955, p. 118. Il testo è conservato presso la Fondazione di Comiso. Fra gli altri testi del poeta veneto presenti nella libreria di Bufalino si trova la raccolta di poesia *Terzo tempo*, Milano, Mondadori, 1950.

¹⁶⁰ Ivi, p. 82.

normali nella tradizione letteraria italiana di prosa e poesia»¹⁶¹. Di Valeri, Bettini sottolinea «il valore del colore» e più precisamente «del colore come segno insieme semantico e formale, nella composizione poetica; anzi, più a fondo, nella stessa casistica lessicale di Valeri; dove è facile reperire parole azzurre, rosa, violette portate dall'eco d'un fruscio di rime quasi smarrite; ombre che s'incupiscono; luci che si dilatano; colori gettati come manciate di tessere di mosaico»¹⁶²; in *Autunnale*, appartenente alla raccolta *Terzo tempo* e la cui pagina è contrassegnata da un'orecchietta, si riscontrano atmosfere e tonalità care a Bufalino:

Si leva il mattino, con occhi d'oro
Appannati di sonno e rugiada;
gli vanno incontro per l'aria chiara
due gabbiani con lungo volo.

In terra tutto è rimasto immoto
La luce rade i foschi mattoni,
si posa alla pietra dei balconi,
impolvera l'acqua, risale nel vuoto.

Laggiù in fondo la riva riflette,
dolce ramo, entro un velo di brine:
le case al sole son bionde susine,
in ombra, susine violette¹⁶³.

Tali atmosfere sono certamente mutate dai poeti che Bufalino amava di più, come ad esempio Toulet. In un testo conservato presso la Fondazione e che Bufalino dovette certamente utilizzare per la traduzione delle *Contrerimes*, così si legge:

¹⁶¹ M. Corti, *Aspettando la ghiagliottina*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 121.

¹⁶² S. Bettini, *Colore di Diego Valeri*, Vicenza, Neri Pozza, 1962, p. 6.

¹⁶³ D. Valeri, *Terzo tempo*, Verona, Mondadori Editore Poesie, 1950, p. 51.

[...] la sua delicatezza [di Toulet] sensitiva lo induce a prediligere le tinte dorate, violette, rossigne; ama nondimeno anche i contrasti violenti di tonalità [...]. L'acqua sorgiva si tinge d'una colorazione cupa, l'aria è spesso color del miele, le vesti delle donne tendono volentieri al color del sangue o al giallo. Egli ama creare sfumature nuove, fissare sulla pagina riflessi indefiniti; il suo mondo si presenta come una tavolozza, in cui non compaiono solo i colori dello spettro, bensì tonalità intermedie, ora accese, ora pallide [...].¹⁶⁴

Per Bufalino, l'abbandono all'esperienza del colore è primordiale: i colori immediati, precisi e vivi sembrano volere persuadere dell'esistenza degli oggetti e «lo scialo degli aggettivi» di cui egli parla in più luoghi della sua opera¹⁶⁵ si configura come una probabile soluzione contro «l'ossificazione del mondo». A tal proposito, così si riscontra in una significativa pagina di *Argo il cieco*:

Scorrere in un tempo fermo, tuttavia, è possibile mai? E viceversa, ricchi solo di parole, armati solo di parole, come sospendere il tempo? Scrivendolo, forse? Parole, mi servivano, dunque: magari più aggettivi che sostantivi. Per contrastare l'ossificazione del mondo, gli oggetti senza qualità, i gesti senza passione... Come già da bambino, quando le cercavo nel vocabolario, e ciascuna sembrava una dea che nasce dal mare. Parole inventate e tempo sospeso: questa la mia ricetta per essere felice. Del resto, sin da prima, al tempo delle elementari, l'avevo scoperto ogni lunedì in una pagina del *Corriere dei Piccoli*, a un chioschetto di fronte alla scuola. Qui m'incantavo a guardare dietro Mio Mao i verdi prati, l'azzurro del cielo, i rossi tetti, tutto un paese angelico dove il tempo era morto ma morire non si poteva. 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 al sole: una pace. In un mattino che non diventerà mai mezzogiorno.¹⁶⁶

¹⁶⁴ G. Toso Rodinis, *Toulet*, Firenze, Il Castoro, 1967, p. 61.

¹⁶⁵ Cfr. *Istruzioni per l'uso di Diceria dell'untore*, cit., p. 178.

¹⁶⁶ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., pp. 68- 69.

I colori nella loro essenzialità sembrano dunque sostituirsi al linguaggio delle cose e ciò avviene in numerosi luoghi dell'opera bufaliniana; essi hanno in sé una dimensione primitiva, di *naïveté*: il rosso dei tetti, il verde dei prati, l'azzurro del cielo riportano ad una dimensione primordiale, sono essi stessi di una semplicità primigenia, naturalmente essenziale e immediata; da lì nasce il linguaggio delle cose ed esattamente da quel punto si dà avvio alla ricerca della parola per fermare il tempo. Lo stesso Bufalino dichiara d'altronde: «[...] ho cercato di vincere l'angoscia con le euforie dello stile, cioè innalzando lo stile e innamorandomi delle parole ho cercato in qualche modo di medicare le ferite della vita, le ferite e l'angoscia della vita. In sostanza per me la scrittura è soprattutto una medicina»¹⁶⁷.

Importante a tal proposito soffermarsi su un preciso elemento: il termine greco φάρμακον, oltre alla bivalente significazione di “medicinale, veleno” e “contravveleno, antidoto”, racchiude in sé un terzo, quasi recondito significato, quello di “tinta, colore”. La scrittura - come afferma e scrive più volte Bufalino - è dunque farmaco che può aiutare a lenire le durezze della vita, è vernice che copre. I colori nascondono, “celano” (come suggerisce anche l'etimologia della parola analizzata in altra sede ¹⁶⁸), come se fossero privi di un'intima essenza e fossero piuttosto solo smaltata, brillante, corrusca parvenza: tanto che l'autore, delle volte, li arriva persino a tacciare di “arroganza”¹⁶⁹.

Nelle pagine di *Argo*, in *mise* da pittore si riscontra un personaggio che pittore non è ma che da tale si traveste per mascherare una tresca amorosa:

Sasà era il meno bello dei quattro cugini, ma il più rapace, con quella barba dura e nera sull'osso della mascella, il naso fiero, rampante, gli occhi come araldiche belve. Con in più un tocco di eccentricità, che gli veniva dal vestirsi

¹⁶⁷ M. Jakob (intervista di), *Infedele è la memoria*, cit., p. 1382.

¹⁶⁸ Cfr. I cap., nota 62.

¹⁶⁹ Riguardo la pittura di Guccione, Bufalino scrive una frase che aiuta a capire la finzione necessaria del colore: «È come se lo sguardo di Piero [...], riuscisse ogni volta a scoprire dietro l'arroganza delle apparenze le angeliche linee di forza, gli scheletri portanti dell'universo, coperti dai colori come gli scogli dal flutto...» in *L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Arti Grafiche Motta-Avola, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, p. 19 (Edizione realizzata in occasione della mostra di Piero Guccione *Le peripezie della luce* tenutasi a Comiso presso i locali della Fondazione Bufalino, dal 26 dicembre 2006 al 14 gennaio 2007).

pittore, sì da arrampicarsi spesso in una vespa su per i viottoli di Ammazzanuvole, con basco di velluto e cravatta Lavallière, offrendo allo stupore muggente delle mandrie uscite a passeggio lo spettacolo d'un cavalletto sopra le spalle e d'una cassetta di colori nel portabagagli, ch'era tutto un arcobaleno. Messinscena, probabilmente, dal momento che nessuno aveva mai visto una tela finita, bensì si malignava d'incontri con una figlia d'orefice che aveva villa da quelle parti...¹⁷⁰

Se i colori nella loro varietà vengono utilizzati per evocare atmosfere allegre e movimentate sostituendosi delle volte alla minuziosa descrizione di un ambiente (basti rivedere il brano precedentemente riportato, dove la voce narrante descrive una spiaggia affollata, delegando appunto ai colori il festoso compito di rendere, quasi con un colpo di pennello, il brio di una giornata al mare), è pur vero che ogni specifico modo visivo è sempre, indissolubilmente, anche un atteggiamento spirituale e una interpretazione del mondo. Questo si può dire per quanto riguarda, da parte di Bufalino, l'uso specifico di alcune tinte, direi predilette, che egli ha scelto per definire luoghi tipici della sua opera, affidando ad esse un senso che parte sì dalla dimensione cromatica, ma la travalica riempiendola di significato *altro*. Di questo, si tratterà nel seguente paragrafo.

¹⁷⁰ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 42.

2.3 Per un libro d'ombra: Caravaggio e Piranesi nelle *Menzogne della notte*

Spesso nelle pagine bufaliniane la pagina prima si inverniglia con la tinta del cremisi - il colore del rosso, del sangue, della vita - e poi si addensa, coagulandosi nel colore viola, quasi a significare la quiete dell'ocaso, la fine di un'esistenza, lo spegnimento delle luci della ribalta. Si prenda l'*incipit* delle *Menzogne della notte* :

“A pancia vuota non sarà un bel morire”, si lamentò. “Così di buon mattino, poi! Quando la luce ci appassiona di più...”. Saglimbeni gli diede ragione nei suoi soliti poetici modi: “In effetti il tramonto sarebbe un'ora più acconcia. Col mezzo lutto, le nuvole basse, le ombre cremisi e viola che persuadono umanamente alla quiete. Così, viceversa, ci parrà di subire un insopportabile sfratto.”¹⁷¹

La tinta scelta per questo incipit è decisiva e fondante: il «cremisi e viola» materia il tramonto e mi pare che sostanzi la scrittura stessa di Bufalino. Sembra infatti che tutto ciò che ha scritto, Bufalino l'abbia scritto sempre l'attimo prima di morire. D'altronde, nelle *Menzogne*, la vicenda che sta per essere narrata riguarda l'ultima notte di quattro prigionieri condannati a morte. «Cremisi e viola» è anche quiete dopo la tempesta della vita; esso simboleggia il momento più arduo che a ognuno di noi toccherà vivere: la compenetrazione di luce e lutto, la scomparsa mentre ancora per un solo attimo siamo. La prosa che Bufalino anela, lo confessa lui stesso in un aforisma - «Inventare un colore di prosa che stia tra il cremisi e il viola»¹⁷² - vuole dire e sapere raccontare questo attimo di luce e terrore. Tale aspetto riconduce a Caravaggio e alla sua pittura, tempestosa e crepuscolare: a Caravaggio «[...] lo interessavano i corpi, le ombre, le luci filtrate,

¹⁷¹G. Bufalino, *Le menzogne della notte* [1988], Milano, Tascabili Bompiani, 2003, con introduzione e note di N. Zago, p. 5.

¹⁷²G. Bufalino, *Il malpensante* in Id., *Opere 1981.1988*, cit., p. 1123.

non quelle diffuse»¹⁷³, scrive di lui Praz; infatti, le luci delle *Menzogne* sono filtrate, non c'è più alcun ricordo dei pulviscoli luminosi di *Argo* ma piuttosto a prevalere ora è l'ombra; o meglio, come in alcune opere di Caravaggio, «i colori sono sbiaditi, come stagnanti in una luce morta, senza raggio»¹⁷⁴. Forse anche per questo motivo lo stesso Bufalino definisce *Le menzogne della notte* «un Decamerone carcerario e notturno, caravaggesco [...]»¹⁷⁵, perché Caravaggio ha lasciato, come nota Guttuso, «l'idea della pittura come affermazione della verità delle cose, coscienza della vita e della morte»¹⁷⁶. Anche se all'interno del romanzo il rapporto fra la cornice e i racconti è alquanto complesso, perché, come spiega Pampaloni, «anche nell'ora suprema che dovrebbe essere di verità occhieggia la menzogna, la vanità dell'immagine di sé che non riesce a compiersi nella virile identità di un “responsabile Io”, sì che quella “nobile veglia” può nascondere le capricciose futilità di un veglione mascherato»¹⁷⁷. Le figure delle *Menzogne* inoltre, sono caravaggesche perché lampeggiano a squarci, mentre la gran parte dei loro corpi affonda nel buio.

Nelle *Menzogne* manca quasi del tutto il paesaggio perché le azioni - o meglio, i discorsi - dei condannati a morte si svolgono all'interno di una lugubre fortezza borbonica. Così la descrive Bertacchini: «Vaneggiante, allucinata anche la prigione insulare di Bufalino, tinta di colori storici-apocalittici. Domina il nero delle tenebre, attraversato dai lampi, dalle folgori che la tempesta notturna scaglia contro la fortezza. Cupa, tenebrosa anche la fortezza d'epoca»¹⁷⁸. All'interno delle *Menzogne*, proprio come avviene nelle opere di Caravaggio, quando il paesaggio viene meno «le ombre diventano quasi nere e si contrappongono, senza passaggi, a luci violente».¹⁷⁹ In effetti *Le menzogne* a buon ragione può definirsi un “libro

¹⁷³ M. Praz, *Caravaggio* in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Milano, Meridiani Mondadori, 2002, p. 858.

¹⁷⁴ C. G. Argan, *Storia dell'arte italiana. Da Michelangiolo al Futurismo*, Firenze, Sansoni, 1997, p. 239.

¹⁷⁵ M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 26.

¹⁷⁶ *Caravaggio*, Presentazione di R. Guttuso, “I classici dell'Arte”, edizione speciale per il Corriere della sera”, Skira/Rizzoli, Milano, 2003, p. 23.

¹⁷⁷ G. Pampaloni, *Nel labirinto fatto di specchi*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 119.

¹⁷⁸ R. Bertacchini, *Il gusto della delazione*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 122.

¹⁷⁹ C. G. Argan, *Storia dell'arte italiana. Da Michelangiolo al Futurismo*, cit., p. 235.

d'ombra" per il «mirabile colore tacitano e caravaggesco che rende fosco tutto il libro»¹⁸⁰; infatti nelle sue pagine ci si imbatte in quello che Citati ha ben definito «un compatto inferno piranesiano»¹⁸¹. Forse perché, come scrive il pittore Fabrizio Clerici, quello di Piranesi è «il procedere del reporter della cronaca nera, attratto sul *luogo* dalla tragicità di un'atmosfera stagnante e sinistra che mantiene il sapore d'antica e consumata violenza»¹⁸²; a Piranesi infatti «preme movimentare la scena con arredi archeologici che invitano al lutto» – così come Bufalino utilizza le tinte del tramonto come l'ora più adatta alla meditazione della morte che sta per giungere, («Col mezzo lutto, le nuvole basse, le ombre cremisi e viola che persuadono umanamente alla quiete»), preparando – Piranesi - «sotto la pressione isterica dei bulini», «la nube che sostiene con massima disinvoltura la sua parte, e si gonfia nei fondali di fluttuanti arabeschi»¹⁸³. O come in un cielo del più plumbeo Tintoretto, gli impasti coloristici «si trasformano in una trama fitta e intricata di filamenti brillanti e di striature d'ombra»¹⁸⁴. Non solo: nelle parole di Mondo sembra quasi di vedere una tempesta del pittore inglese Turner: «In questa veglia triste e contenziosa si consuma la notte, il senso del suo trascorrere ci viene dato mirabilmente dal finestrino, dalle scolpite immagini di aria e di luna»¹⁸⁵, immagini che restituiscono figurativamente la descrizione di Bufalino: «la luce intanto si era fatta più arida, lunghe ciocche grigie ne pendevano all'inferriata».¹⁸⁶ E così, come puntualizza bene Focillon,

Mentre un visionario come Piranesi, servendosi di volumi definiti in modo formidabile, accentua in noi la nozione di una sorte di stabilità vertiginosa, fatta dell'orrore dell'abisso e dell'oppressione del peso, un visionario come Turner ci assorbe in un mondo instabile, dove tutto è bagliore, riflesso, liquefazione.

¹⁸⁰ P. Citati, *Ritratto di Gesualdo Bufalino*, in Id., *La malattia dell'infinito. La letteratura nel Novecento*, cit., p. 379.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² F. Clerici, *L'occhio di Piranesi*, in Id., *Di profilo. Scritti d'arte 1941-1990*, a c. di M. Carapezza, Palermo, Novecento, 1992, p. 77.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 80-81.

¹⁸⁴ C. G. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, cit., p. 164.

¹⁸⁵ L. Mondo, *Beffatori e beffati*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 130.

¹⁸⁶ G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, cit., p. 118.

Anch'egli possiede e ci fa sentire l'orrore dell'abisso, ma questo abisso è sopra di noi, attorno a noi, immenso, ma non vuoto, raggianti, ma non incolore.¹⁸⁷

Una recita da teatro si svolgerà lungo tutto il romanzo: è di colore cremisi il sipario che presto calerà sui protagonisti di questa storia, mentre il Governatore chiede come se stesse declamando di fronte ad una platea: «Io, chi sono? Noi, gli uomini, chi siamo? Siamo veri, siamo dipinti?»¹⁸⁸. In queste parole il concetto di “dipintura” sembra essere l'equivalente di una finzione, contrapponendosi alla “verità” dell'essere, alla sua autenticità; qui torna il significato di cui s'è detto in altra sede, ossia la parola “colore” che contiene, in grazia della sua radice etimologica, il termine “celare”: i colori che nascondono rivelando, ancora una volta come in una pittura di Ensor, «nasi di carnevale su teschi colmi di buchi e d'assenza»¹⁸⁹.

¹⁸⁷ H. Focillon, *Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*, Milano, Abscondita, 2006, p. 55. Questo testo è apparso per la prima volta in Italia nel 1965 per le Edizioni Alfa di Bologna in Henri Focillon, *Grandi maestri dell'incisione*, nella traduzione di Giuseppe Guglielmi, a cura di Andrea Emiliani e con una prefazione di André Chastel. Bufalino possedeva questo meraviglioso volume uscito nel 1965, oggi conservato presso la Fondazione di Comiso.

¹⁸⁸ G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, cit., p. 129.

¹⁸⁹ *Ibid.*



Fig. 25 - W. Turner, *Pescatori in mare*, 1796, Londra, Tate Gallery.

2.4 Il linguaggio dei colori in *Calende greche*

Calende greche si apre col dominio assoluto del nero: dal dizionario sui simboli posseduto da Bufalino si legge, come primo significato, che il nero rappresenta l'«oscurità primordiale»¹⁹⁰; in effetti, il buio dell'indistinto è il primo ricordo di questa vita immaginaria che sta per essere raccontata. Ecco l'*incipit* di *Calende greche*:

Un sacco cieco, una tana delicata. Inutile aprire gli occhi, non vedrebbe che tenebra. Ugualmente il corpicciolo matura un'indistinta certezza di sé; e di essere sé dentro un altro [...]; un alito che non è ancora voce, coscienza, pensiero, ma solo infinitesimo, opaco, stuporoso sprigionamento dal Nulla.¹⁹¹

Si sta raccontando una nascita e i campi che vengono coinvolti sono necessariamente quelli dell'oscurità, della cecità, delle tenebre poiché la luce deve ancora giungere. In ogni mito sulla formazione dell'universo il nero rappresenta l'indistinto primordiale; tutte le immagini di un inizio senza luce alcuna sono caratterizzate da un'oscurità cupa e arcana che rivela lo stato di concentrazione e di compressione della materia iniziale:

Poi, un mattino, nella strettura dov'è, si sente eccessivo e smania di scatenarsene. Nel grembo, ch'era finora un patria, indovina un ostacolo e lo sforza duramente col capo, cercando in basso l'uscita¹⁹².

¹⁹⁰ J. C. Cooper, *Dizionario illustrato dei simboli. I simboli tradizionali di tutto il mondo* [*An illustrated Encyclopaedia of traditional symbols* 1982], trad. e cura di S. Stefani, Padova, Franco Muzzio Editore, 1987, p. 85. Il dizionario è consultabile presso la Fondazione Bufalino .

¹⁹¹ G. Bufalino, *Calende greche* in Id., *Opere/2* [1989.1996], cit. , p. 9.

¹⁹² *Ibid.*

Nelle antiche cosmogonie il nero si presenta come il colore della sintesi universale e di essa conserva «l'ambiguo e duplice aspetto di assenza e presenza di ogni cosa, divenendo espressione del mistero e dell'ignoto, dell'insondabile e dell'inconoscibile»¹⁹³, che comunque presto verrà alla luce, assumendo finalmente una sua forma.

In linea con l'idea di Pastoureau, che scrive di «non aver mai dato molto credito all'idea di un simbolismo universale dei colori, indipendente dal tempo e dallo spazio comune a tutte le civiltà» ma piuttosto «di avere sempre sottolineato l'aspetto rigorosamente culturale di tutti i problemi legati al colore»¹⁹⁴, per potere cogliere il più autentico significato che Bufalino attribuisce alla tonalità del nero, sono ricorsa alla traduzione che egli fa dell'aggettivo “noir” dai versi di Baudelaire, convinta che l'anima di una parola possa trovarsi anche nella traduzione che di essa se ne rende nel passaggio da un'altra lingua (o effettuando l'operazione inversa: rilevando cioè come un aggettivo che di per sé non ha una precisa notazione cromatica venga poi tradotto con “nero”).¹⁹⁵

A mano a mano che la narrazione va avanti aumenta la consapevolezza, da parte dell'esserino che sta lentamente diventando persona e individuo, dell'esistenza della luce (e dalla scoperta della luce, inevitabile e repentino, deriverà l'avvento dei colori, che di essa sono una naturale conseguenza):

La luce, che cosa sarà? Sulla cera della sua mente si iscrive, dopo tanto tempo di buio, questo fulmine inverosimile [...]. Dunque la luce che cosa sarà? Gliene

¹⁹³ L. Luzzatto - R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Bompiani, 2005, p. 45.

¹⁹⁴ M. Pastoureau, *Nero. Storia di un colore [Noir. Histoire d'une couleur 2008]*, trad. di M. Fiorini, Milano, Ponte alle Grazie, 2008, p. 24.

¹⁹⁵ Bufalino traduce così i suoi *Fiori del male*: «Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles» con «Io pur sapevo al buio le tue pupille scernere» (*Le balcon*); ancora: «Dans le caveaux d'insondable tristesse» viene tradotto con «le gemonie di tristezza nera» (*Un fantôme*); «et les complots des noirs filous» viene reso con «dei ladri i tenebrosi parlamenti» (*Sépulture*); «un jour noir» viene quasi attutito con un più morbido «lume bigio» (*Spleen*); «le noir illimité» trova la sua traduzione in un «buio senza fine»; interessante la restituzione di «le sombre Paris», che viene tradotto con «la nera Parigi» (*Le crépuscule du matin*), quantunque l'aggettivo “sombre” significhi “fosco, cupo, tetro, scuro, buio”: Bufalino questa volta esclude tutti questi significati e attribuisce alla città un'assoluta, quasi irredimibile nerezza.

arrivano durante il giorno radi presagi attraverso l'uscio socchiuso. Sa, confusamente, che ne esistono specie diverse: una notturna e fredda, un pallore monotono che gli accarezza e quieto le palpebre; una tiepida e rossa, quando un raggio batte sulla specchio dell'armadio e ne riverbera su di lui la pulviscolare solarità; una, infine, rovente, vicinissima, che esplose nel buio dopo un crepito di zolfanello e ad un soffio di labbra si spegne.¹⁹⁶

Ancora prevalgono i toni dell'oscurità e del nero:

Lui è un pugno di carne in una zana, in fondo a un'alcova scura [...]. Ultimo [piacere] è il sonno, la smemorata cecità del letargo, dove guizzano sogni – i primi! – e sono ombre nere su nero, un cinema di vagabondi tropismi, proiettati sul lenzuolo d'una notte senza fine.¹⁹⁷

Nei ricordi d'infanzia prorompono d'un tratto i colori, e precisamente nell'evocazione di una figura popolare, *ù luppinaru* «che al prezzo di pochi centesimi spande nel bianco piatto proteso una cascata di lupini gialli»¹⁹⁸; poi, comincia a definirsi la cornice di una piccola esistenza, fatta di cose semplici :

Pochi i colori del quadro che non siano l'indaco del cielo, il biondo delle pietre [...]. Il bambino s'imbocca chicchi di melagrana, a mandate, da una ciotola che ne è piena; ne mastica adagio fra denti l'acidulo zucchero, intanto che còmpita e succhia dalle figure altro zucchero più innamorante e fantastico. Sono vignette d'orchi e regine, scene di durlindane e cavalli sauri dalla criniera di fiamma. [...] Meno male che gli invasori dileguano

¹⁹⁶ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., pp. 14 -15.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 22.

presto per la finestra, lasciando il posto, nel ritaglio della cornice, al visibilio solito di Gioele, la figlia unica del professore [...].¹⁹⁹

I termini utilizzati nella descrizione dei ricordi infantili sembrano iscriversi in una pittura da quadro, dove l'indaco - tinta accostabile al blu e tendente al viola - simboleggia similmente al blu e come si legge nel dizionario dei simboli appartenuto a Bufalino, «l'innocenza primordiale e lo spazio infinito che, essendo vuoto, può contenere tutto»²⁰⁰. Questo spazio vuoto contiene l'*imagerie* del bambino, nutrita da libri illustrati di personaggi fiabeschi che popolano e colorano il suo mondo. Il «visibilio» tuttavia, quando smette di esser fantasioso trova un suo aggancio nella realtà quotidiana, restando pur sempre iscritto «nel ritaglio della cornice» che è certamente la finestra, ma che può essere immaginata anche come un quadro, una “dipintura” e quindi una finzione .

Se col passare del tempo e nel veloce apprendistato alla vita, il ragazzo si chiederà cosa sia mai il sentimento amoroso, descrivendone la fenomenologia, sarà sempre una precisa tonalità a caratterizzare tale sentimento, ossia il colore viola e la languida sensazione di un crepuscolo:

Sarà questo l'amore di cui parlano i libri? Chissà. Certo è la cosa più bella e terribile della vita. Un'irradiazione dell'anima, sul principio, paralisi ed estasi insieme, con colori di violacciocche e fosche gramaglie sotto le palpebre, come d'un tramonto che affondi fra le onde d'un mare cieco.²⁰¹

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ J. C. Cooper, *Dizionario illustrato dei simboli. I simboli tradizionali di tutto il mondo*, cit., p. 85.

²⁰¹ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 38.

Una definitiva dichiarazione sulla predilezione di un colore su tutti gli altri sta finalmente per giungere e riguarda l'iniziazione del protagonista alla musica:

Da un luogo remoto, da un indice misterioso, ecco finalmente un filo di fosco cristallo sgorgare, un liquido lagno di sassofono insinuarsi nell'orecchio come una lingua. *Mood indigo*, e lo studente vi impara il colore della sua vita, un colore cremisi e viola di cui s'adobba regalmente i pensieri²⁰².

Ancora una volta compare, volendo appositamente riadattare le parole che lo stesso Bufalino utilizza per la poesia di Toulet, «il ritorno implacabile di due tinte», questa volta “cremisi e viola”, intrecciate fra di loro quasi in una «viziosa alleanza»²⁰³. Dalla rievocazione di questa tinta, Bufalino ne ricava i più svariati effetti e come nota Paino, «nel progressivo e compiaciuto affastellamento di ricordi cui indulge con andamento frammentario la scrittura di *Calende*, la memoria di altre scritture non manca di insinuarsi tra vicende narrate in un susseguirsi di citazioni e allusioni che arrivano autoreferenzialmente a sconfinare nell'autocitazione»²⁰⁴. Nel brano

²⁰² Ivi, p. 44.

²⁰³ G. Bufalino, *Toulet, sortilegio lontano*, saggio introduttivo alle *Controrime* di P.- J. Toulet, cit., p. XXI.

²⁰⁴ M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, p. 95. La tonalità «cremisi e viola», come è stato già notato precedentemente, torna in modo ossessivo nella scrittura di Bufalino: nei suoi aforismi, ad incipit delle *Menzogne della notte* e ancora, come nota Paino nelle pagine del suo saggio, «in una coloristica associazione tra i diversi volti di una fuga dal mondo che ha il suo modello di «autarchica» separazione nell'«assediate clausura, in un colore amaranto e viola» del *Des Esseintes* di Huysmans. Per questa notazione cromatica che descrive un'atmosfera, un ambiente e una modalità dell'animo cfr. G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Il Saggiatore, p. 304. Tuttavia, continuano i luoghi dove si riscontra ancora una volta questa tinta prediletta: all'interno di un'intervista, ad esempio, così Bufalino dichiara: «Per intanto mi basta presumere che la tinta di questo libro stia fra il cremisi e viola; che abbia l'aroma e il gusto di un bicchiere di vecchio marsala; che la sua musica imiti una frase di blues, per esempio l'assolo di trombone in *Saint James Infirmary*, come lo suonava Teagarden; che cominci con un “Ma” e finisca con un verbo troncato a metà, chissà se da un grido, un riso, un singhiozzo. So, del resto, che non saprò (non vorrò, non potrò, non avrò le forze di, morirò prima di) scriverlo» da un'intervista per «Il Messaggero», *Che libro sta scrivendo?*, 11 giugno

sopracitato si crea una sorta di cortocircuito: la scoperta del jazz, un umore o stato d'animo - *Mood indigo* - titolo di un pezzo di Ellington (la cui traduzione è "umor indaco", tinta che ponendosi fra il blu e il viola è prossima alla malinconia). Un aforisma raccolto nelle pagine del *Malpensante* aiuta a comprendere inoltre questo stato d'animo "indaco". Bufalino infatti scrive: «Armstrong è scarlatto, Ellington è violetto»²⁰⁵. Con la tinta rosso fuoco - lo scarlatto appunto - viene indicato Louis Armstrong, artista il cui genio creativo risiede principalmente nella naïveté, nelle corde che tanto più sono primitive quanto più sono vitali; Duke Ellington, detto "il duca" per la raffinata formazione, fa invece da contraltare alle forme incandescenti del "caldo" Armstrong²⁰⁶; il quale non a caso viene descritto con il colore simbolo del fuoco e delle forze esplosive della natura; mentre diversamente si profila Ellington, con la sua raffinatezza, la predisposizione di artista malinconico, elegante, il cui jazz scaturisce da una scrupolosa preparazione dovuta più che al genio innato, alla metodicità dello studio (il che lo avvicina al colore della malinconia, dolcemente propizio alla sensazione della fine, tipico di chi dedica la propria esistenza alla clausura silenziosa degli studi). Tuttavia, la musicalità del quinario che è in «cremisi e viola» è innegabile e anche per questo, forse, piaceva tanto a Bufalino. Maria Corti, citando il ricordo dell'amico poeta Gatto, riesce a spiegare ancor meglio il profondo senso di tale interpretazione: «Gatto parlava, parlava, diceva che la natura, quella che crea le infinite variazioni tonali, di fiori e foglie, dell'acqua immobile delle risaie è proprio la stessa che guida l'invenzione di endecasillabi e settenari. Nel linguaggio poetico c'era la chiave di tutto: perché la poesia è come un fatto, una cosa della natura»²⁰⁷. Come visto in altra sede, d'altronde, il «cremisi e viola» è il colore del tramonto che, aldilà di tutta la poesia che può evocare, è pur sempre un fatto di natura.

1986, poi confluita in G. Bufalino, *Fra cremisi e viola*, in *Bluff di parole*, Id., *Opere/2*, cit., p. 95.

²⁰⁵ G. Bufalino, *Il Malpensante* in Id., *Opere/2*, cit., p. 1037.

²⁰⁶ Ivi, p. 1041.

²⁰⁷ M. Corti, *Ombre dal fondo*, cit., p. 20.

Calende greche è un libro di ricordi che non solo vengono minuziosamente descritti dal protagonista ma che vengono anche richiamati alla memoria proprio attraverso l'uso dei colori. Nella sezione *La neve e il sangue* dove vengono riscritti i ricordi di guerra, i colori sostituiscono il linguaggio delle cose, dei sentimenti o degli stati d'animo:

“Il colore dei ricordi...” comincia Andrea senza voltarsi, e non aggiunge altro, chissà dove voleva andare a parare.

“Com'è? Blu, porpora o viola?” ironizzo in risposta.

“Non penserai – troppo facile! – al nero?” S'inquieta. Puerilmente, affettuosamente, com'è il suo modo. E chiarisce: “No, io penso al colore della guerra e al colore dei ricordi che ne serberemo fra cinquant'anni, se saremo vivi. Al colore di questa notte, al colore del dolore, nostro e del mondo. Un colore cinereo, piovoso, il colore dei vecchi film. Pensa a questa casa fra cinquant'anni. Alla sua futura smemoratezza. Questo intonaco, queste mattonelle sul pavimento, codesta macchia di fuliggine dietro te, quello scalino che scricchiola... Nulla sapranno dire di questa notte, testimoni neutri, presenze inette. Benché or ora m'è parso per un istante di sentire nell'aria, come dire?, il tremito d'una coscienza, un baluginio, come dire?, di colore emozionato... Affferri il concetto?”²⁰⁸

Nella guerra (in particolar modo in quella d'artiglieria e di trincea) la materia compenetra il corpo, lo interseca, lo spezza, lo sbrindella, nei casi più disperati.²⁰⁹ Nella mente di chi combatte e sopravvive, ciò che forse ancora resiste è la memoria dei colori più che le cose stesse, che magari sono andate perse. Qui i colori assumono un loro preciso linguaggio: non c'è spazio per alcuna manipolazione letteraria – il «blu porpora o viola» viene pronunciato con ironia – ma prevale la mesta tonalità del grigio, colore che evoca scenari desolati, di abbandono e frantumazione, nello stretto legame fra spazi fisici, situazioni

²⁰⁸ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., pp. 69 -70.

²⁰⁹ Per il concetto di disgregazione e dispersione - corporea e mentale - causate dalla guerra, cfr. A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

esistenziali e psicologia dei personaggi. Qui gli spazi, come accade con gli oggetti - aspetto dell'opera bufaliniana ben studiato da Ricciarda Ricorda - «significano anticipatamente l'ineludibile destino di distruzione che le cose condividono con gli uomini»²¹⁰. Tuttavia, qualcosa riesce pur sempre a resistere e «la casa che ospita il narratore sembra esercitare, grazie proprio agli oggetti, una sua resistenza alla storia»²¹¹:

Già è l'alba. Un giorno in meno di guerra, dal momento che un giorno o l'altro tutte le guerre finiscono. Però anche un pezzetto di vita che se ne va [...]. Sotto il livore di luce che s'insinua nella stanza gli oggetti debolmente resistono. Ecco nella madia la consueta batteria di stoviglie dipinte; a terra vicino a me, il bicchiere di latte vuoto, con una sbavatura cremosa rimasta a incrostarsi sull'orlo [...].²¹²

La scena che viene descritta, desolata e silenziosa, ricorda le nature morte di Morandi, pittore molto vicino alle anime degli oggetti, con un acuto sentimento del tempo e della durata delle cose nella memoria, che riesce ad avvertire intensamente le vicende della luce e dell'atmosfera che insinuano un senso di dolorosa caducità anche in mezzo agli oggetti più umili, in apparenza estraniati alla vita del mondo²¹³; la luce della sua pittura dà corpo a un colore, come scrive Argan, «senza riflessi e fulgori, inerte ed opaco; quasi sostanza essudata o secreta dal profondo dell'essere»²¹⁴ («con una sbavatura cremosa rimasta a incrostarsi sull'orlo»); della pittura di Morandi, inoltre così scrive Alberto Martini

²¹⁰ R. Ricorda, *Oggetti di carta: parole e cose nella narrativa di Bufalino*, in *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998, pp. 169-170.

²¹¹ Ivi, p. 184.

²¹² G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 71.

²¹³ Un riferimento alla pittura di Giorgio Morandi, questa volta ben più esplicito, si trova nelle pagine di *Argo il cieco*: «Rincasando all'alba m'ero alloppiato un poco sul desco della cucina, al centro di un'assemblea di caraffe e bottiglie vuote, ch'erano quasi una malacopia da un maestro bolognese del Novecento», cfr. G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 265; Zago sottolinea in questo riferimento «il gusto dell'ammiccamento colto, magari con una morsura ironica», in N. Zago, *Bufalino e le arti figurative*, cit., p. 370.

²¹⁴ C. G. Argan, *L'arte Moderna*, cit., p. 341.

[La luce] indaga fra le pieghe della realtà, [...], cala tra vasetti e bottiglie come un pulviscolo dorato che deposita appena impercettibili granelli d'ombra [...]. La realtà si incanta, si sospende su un tempo immemorabile: recuperata dal profondo della memoria, diventa un'apparizione, un fantasma, ma senza alcuna magia trasfiguratrice, perché ha impressi i segni dei fenomeni che l'hanno fatta viva e vera, che la rifanno viva e vera, ora, sotto i nostri occhi. Non c'è posto per inutili particolari: il ricordo, nel suo dialogo con l'apparenza, la spoglia di tutto quanto può distrarre da un'emozione che è appassionata principalmente dei suoi valori tonali e, attraverso, i toni, della trama e degli spazi.²¹⁵

I colori brillanti tuttavia torneranno nel ricordo che il protagonista ha del suo paese, ad apertura della sezione *Compleanno*:

Il mio paese, chi se ne ricordava più, o me n'era rimasto uno schiocco di tende strepitose come vele, e asini in amore, e in una figura di quadriglia una ragazza bruna, con una rosa.²¹⁶

Questa immagine rievoca i soggetti della pittura di Salvatore Fiume, compaesano di Bufalino con il quale il pittore dovette dividere parecchi pomeriggi d'infanzia²¹⁷. C'è una poesia di Fiume in un libro appartenuto a Bufalino, con un

²¹⁵ *Morandi*, testo a c. di A. Martini, Milano, Fabbri Editore, "I maestri del colore", 1964, [p. 2].

²¹⁶ *Ivi*, p. 81.

²¹⁷ Così Bufalino scriverà della sua amicizia con Fiume, nelle pagine di *Paese speciale*: «Quanto, però, era bella Comiso, negli anni Venti, negli anni Trenta! Bella, sebbene poco più che un villaggio di poveri scalpellini e mezzadri. Circondata da orti di cavoli come Venezia dal mare, per ripetere un motto di Salvatore Fiume, che è nato qui anche lui, di qualche anno più anziano di me, legittimato, quindi, a pretendere che gli reggessi cavalletto e pennelli, quando s'avventurava *au plein air*, alla caccia di carrubi e nuvole e asini da rinchiudere dentro una tela», cfr. *Il fiele ibileo*, in G. Bufalino, *Opere/2*, cit., pp. 1029-1030; e ancora: «Io conservo, di Salvatore, un ricordo vecchio mezzo secolo e più. È il ricordo di un pomeriggio d'estate nel suo primo poverissimo *atelier* di paese, a Comiso, dove entrambi siamo nati. Rammento un raggio di sole sbieco su un cavalletto malfermo; e sul bianco del foglio un ulivo assalito da uccelli neri, che levava le sue fronde verso la luce. Rammento il mio confuso stupore e la gioia, per quel nascere argenteo di foglie sotto il lapis, per quel torcersi improvviso di rami nell'aria, improvviso come il tempo del primo albero e del primo uccello, nel giardino di Adamo ed Eva», cfr. G. Bufalino, *La vampa e la luce in Fiume e la Sicilia*, sezione dal titolo *Perizie di parte*, in *Pagine disperse*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1991, p.179.

segnalibro; i versi di questo componimento, dal titolo *Le strade erano bianche*, raccontano della luce e del buio a Comiso, delle figure di paese che si stagliano “nerissime” sullo sfondo di atmosfere certamente care a Bufalino. Forse per questo la pagina risulta fermata da un segnalibro:

Le strade erano bianche/ Non so/ se per il sole o la polvere./ Le ombre su quel
biancore,/ erano nere, / nerissime,/ come vestiti a lutto/ dei Comisani./ Comiso/ era
un paese lontano,/ noi comisani/ non sapevamo quanto,/ né da che cosa./ I nostri
confini erano/ circondati/ qua e là, dagli orti,/ e dalla sabbia./ E il cielo/ a forma di
cupola/ sembrava cucito,/ tutt'intorno all'orizzonte./ Noi eravamo nati lì sotto/ e con
noi gli asini/ con i quali dividevamo/ la casa, come fratelli./ Non ci chiedevamo/ se
vi fosse qualche cosa/ oltre Comiso, / bastavano/ ed avanzavano,/ il nero delle
ombre/ il biancore del sole/ e il raglio degli asini/ dietro le nostre alcove/ a darci,
completa/ felicità nel mondo ²¹⁸.

A colorare questa realtà di luce abbacinante e di nero profondo sarà il ricordo di belle ragazze brune, con una rosa fra i capelli, così come Fiume le ha spesso rappresentate nelle sue brillanti tele, pitture dagli spazi assolati popolati di sensuali presenze femminili; un'arte spiegata così dallo stesso Bufalino: «[Fiume] ha scelto la forza e la felicità fisica dell'esistenza, il tripudio delle carni muliebri, il manto multicolore della terra nel suo più sensuoso sbocciare» ²¹⁹, andando oltre le luttuose presenze di quei versi.

²¹⁸ S. Fiume, *La risata del fauno. Poesie siciliane*, Trezzano sul Naviglio, 1995, p. 36 (edizione limitata uscita in occasione degli ottant'anni dell'autore; doppia lingua, italiano e tedesco).

²¹⁹ G. Bufalino, *Fiume e la Sicilia*, cit., p. 181.



Fig. 26 - S. Fiume, *Donna con rosa* (particolare), 1980, coll. privata.

I ricordi del suo paese trovano dunque un corrispettivo figurativo nelle tele di Fiume, seppure i destini dei due compaesani saranno molto diversi: il pittore lascerà presto il luogo natio, e da «generoso e infaticabile *vanniaturo* dell'universo, dei suoi colori, delle sue feste» ne fugge via, rifiutandone «il versante funebre, il ricatto dell'accidia mussulmana, mentre accoglie lietamente il proclama d'arroganza e il radioso sì che s'ascolta squillare nella luce del nostro cielo»²²⁰; lo scrittore, dopo la guerra e la malattia tornerà al suo paese e lì resterà.

In *Ramanzina a una seggiola vuota* viene riportato il dialogo dei due anziani genitori del protagonista di *Calende*, che gli rimproverano la sua «immobile malinconia»; i due parlano al figlio, istruito ma lontano dalla vita quotidiana e dalla sua concretezza, attraverso il linguaggio dei colori:

Guarda noi. Noi non abbiamo libri nella memoria ma fatti, facce, la vita. Nel cuore e sulla lingua ci vengono sentimenti d'impulso e parole immediate, i nostri colori sono il nero del vino, il bianco della ricotta, il rosso del sole, l'azzurro del cielo e del mare...Giudicaci pure semplici, ma convinciti che noi siamo umani. E che noi siamo il giusto e tu l'errore.²²¹

Con queste parole viene richiamata sulla pagina una natura primitiva vista con gli occhi immacolati e vergini degli antichi (o anche quelli puri dei bambini²²²). D'altronde, come spiega Di Napoli, «la visione del colore ha luogo molto tempo prima della formazione del pensiero logico e di quella del linguaggio»²²³: il colore pertanto costituisce un'esperienza percettiva prelogica e prelinguistica. I colori, nell'uso che qui ne viene fatto, non si riferiscono ad alcuna particolare

²²⁰ Ivi, pp.178-179.

²²¹ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 106. Nel manoscritto visionato presso la Fondazione ho potuto constatare che in questo passaggio non appaiono "pentimenti" da parte di Bufalino, come se l'uso di questi colori fosse diretto, sicuro perché vero nella sua semplicità, nella sua assolutezza. Invece, il termine "cremisi" (parte finale di *Calende*) verrà cassato e sostituito con "amaranto": tinte certamente più letterarie e quindi più complicate, che richiedono una maggiore concentrazione per il loro opportuno utilizzo.

²²² Si veda il brano di *Argo il cieco* (par. 2.2, Il capitolo), significativo per l'immediatezza visiva dovuta proprio all'uso insistito dei colori.

²²³ G. Di Napoli, *Il colore dipinto. Teorie, percezione e tecniche*, Torino, Einaudi, 2006, p. 171.

simbologia ma sono indicativi della semplicità di un oggetto o di una realtà all'interno di un'esistenza semplice eppure giusta. Qui la combinazione di stimoli visivi, in cui il colore indicato dalla parola coincide con quello visto dagli occhi, determina una fusione fra "colore mentale" e "colore visivo", ossia tra contenuto semantico e quello sensoriale, secondo la differenza stabilita da Di Napoli ²²⁴. Da parte della voce narrante sembra quasi di avvertire la nostalgia di una vita autentica non vissuta perché surgelata sui libri, mentre fuori la vita ha bussato invano, insistente e colorata. In questo caso Bufalino utilizza la semplice gamma cromatica – il nero, il bianco, il rosso, l'azzurro – per indicare una realtà autentica: non c'è finzione, non c'è mascheramento alcuno come avviene in altri luoghi della sua opera ma piuttosto ai colori – a quelli basilari, certamente - viene conferito uno statuto di genuinità, che il mondo intellettuale o ha perso o maschera con tinte letterariamente artificiose.

Ancora di visioni e colori si nutre la fantasia del narratore di *Calende*: nella girandola dei suoi desideri egli vorrebbe essere

la compresenza delle coscienze e delle memorie di tutti, dal tempo dei tempi [...] ...e inesauribilmente rivivere, per rapidi abbagli, la sterminata miriade degli eventi e degli individui; essere la semibelva che sulla roccia a Lascaux graffisce un desiderio di preda [...] o Gertrude su una piazza di Aarhus, la serva sorda che asciuga i pennelli di Hokusai...[...] ²²⁵

Bufalino ama indovinare, dell'arte e dei suoi protagonisti, gli aspetti più reconditi, svelare i collegamenti più inconsueti, quasi come se il segreto delle meraviglie dell'arte non risiedesse soltanto nella grandiosa opera o nell'inimitabile maestro, quanto in un istinto primordiale o in un gesto intimo. Ad esempio, in riferimento al brano sopracitato, non è stato possibile confermare se

²²⁴ Ivi, p. 33.

²²⁵ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 122.

Hokusai avesse o meno una serva sorda al suo servizio²²⁶ seppure Bufalino lo lasci immaginare. Tuttavia potrebbe avere un preciso significato ciò che egli scrive: in quei gesti di quotidiana dedizione ai pennelli del maestro sembra risiedere una piccola parte dell'anima dell'arte²²⁷; alla vivace, quasi bestiale e per questo ancor più viva genialità di chi, nel buio di una grotta dipinse, con manate d'ocra rossa, bisonti magici, spasmodiche cacce, uomini primitivamente faretrati, piccoli e coraggiosi, si oppone la calma d'oriente.

Nella rievocazione di un amore raccontato attraverso uno scambio di lettere fra il protagonista e la sua donna, per descrivere la tenera e aristocratica carnosità dell'amata, Bufalino ricorre al paragone con sublimi bellezze angelicate:

È un'infezione mia, un disordine mio, tu c'entri per caso, per esserti trovata accanto a me una volta, su quella terrazza d'amici, davanti a uno spettacolo di luminarie, e averne colto il barbaglio sulle guance puerili, sulla

²²⁶ Dallo studio della biografia di Hokusai non è stato possibile riscontrare la veridicità di questo dato presumibilmente inventato dalla scrittore. Hokusai era talmente povero, e in alcuni momenti della sua vita toccò letteralmente la disperazione per l'indigenza in cui versava, da lasciare difficilmente immaginare che potesse avere al suo seguito una serva da mantenere: «[Hokusai] conduceva una vita miserevole in compagnia solo dell'amata figlia Oei, perseguitato dai creditori di un certo suo nipote balordo [...]. Al limite della sopravvivenza, per sbarcare il lunario, l'artista fu costretto a vendere i propri schizzi in strada per pochissimi soldi», F. Morena, *Ukio-e. Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Milano, Giunti, 2007. Nei manoscritti inoltre Bufalino correggerà un originario «servo sordo» con un successivo «serva sorda», quasi non ne avesse certezza assoluta. Fra i libri di letteratura giapponese conservati presso la Fondazione, oltre al *Libro d'ombra* (1933) di Junichiro Tanizaki, c'è anche *La voce delle onde* di Yukio Mishima: in una pagina del libro dove si riscontra un'orecchietta, si descrive una tempesta che ricorda le onde gigantesche delle stampe di Hokusai: «Quattro o cinque giorni dopo si levò una tempesta di vento. Le ondate si rompevano alte contro la scogliera del porto di Uta-jima. Lontano, al largo, il vasto mare era increspato e spumeggiante di bianche creste», cfr. Y. Mishima, *La voce delle onde* [1956] Milano, Feltrinelli, 1961, p. 27. Forse Bufalino ebbe una forte suggestione da questa lettura e inventò la «serva sorda» di *Calende greche*: seppure sorda, questo immaginario personaggio poteva «sentire» appunto la voce delle onde attraverso la visione delle opere di quel «vecchio pazzo per la pittura» («nome che a partire dal 1834 accompagnò la sua firma [di Hokusai] come una sorta di voto e di talismano», cfr. G. C. Calza, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002, p. 124).

²²⁷ Quasi ad indicare la preziosità di oggetti umili eppure fondamentali: «Un incendio, scoppiato nel 1839 nel quartiere di Honjo dove [Hokusai] risiedeva, gli aveva distrutto la casa ed egli si era salvato per miracolo dopo aver agguantato i pennelli, per lui la cosa più preziosa, ma aveva perduto dipinti e disegni a lungo conservati» riferisce G. C. Calza in *Hokusai, il vecchio pazzo per la pittura*, in Id., *Stile Giappone*, cit., p. 131.

figura da cherubina. Un'angela cherubina, mi paresti, scesa da una pala
d'altare per venire a godersi i fuochi .²²⁸

La bellezza della donna richiama alla memoria le Maestà di Duccio, di Martini, Lorenzetti o Piero della Francesca: pitture che suggeriscono un ideale cortese di bellezza, eleganza e armonia e di cui Bufalino si impossessa avidamente restituendo poi sulla pagina lo splendore degli ori e tutta la brillantezza dei colori. Il livello raggiunto nell'evocazione dei ricordi - cromie squillanti, paragoni con i più alti modelli dell'arte – segna il punto massimo prima della caduta: il racconto della propria vita sta quasi giungendo al termine. Sino a che la voce narrante giunge a confessare:

Hai mentito, come no, quasi mai per profitto, più per abbellire di ridondanze e pennacchi la nudità delle cose, la loro algidezza d'inverno. Carezzavi le menzogne, le parole delle menzogne, come fossero carni d'una Beatrice, perle sulla bianca fronte di lei, gonfiore di crocchie negre che un pettine d'oro trafisse... Hai mentito, come no, stai mentendo.²²⁹

Gli ultimi riferimenti alle arti figurative in *Calende greche* sono riconducibili a due stampe: la voce narrante implora in un reiterato «si porti via

²²⁸ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 134.

²²⁹ Ivi, p. 180. Queste parole ricordano altri due passi in cui lo scrittore rivendica la “necessità” dei colori: «E dopotutto il registro alto, lo scialo degli aggettivi, l'oltranza dei colori, mi pareva, e mi pare, il modo che ci resta per contrastare l'ossificazione del mondo in oggetti senza qualità e per restituire ai nostri occhi ormai miopi il sangue forte delle presenze e dei sentimenti.», cfr. G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso di Diceria dell'untore*, cit., p. 178; e ancora, in *Argo il cieco* così si legge «Scorrere in un tempo fermo, tuttavia, è possibile mai? E viceversa, ricchi solo di parole, armati solo di parole, come sospendere il tempo? Scrivendolo, forse? Parole, mi servivano, dunque: magari più aggettivi che sostantivi. Per contrastare l'ossificazione del mondo, gli oggetti senza qualità, i gesti senza passione...», cfr. G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 96. In un'intervista rilasciata il 27 maggio 1996, a meno di un mese dalla morte, Bufalino dichiara ancora una volta: «Ho cercato di vincere l'angoscia con le euforie dello stile, cioè innalzando lo stile e innamorandomi delle parole ho cercato in qualche modo di medicare le ferite della vita, le ferite e l'angoscia della vita. In sostanza per me la scrittura è soprattutto una medicina», cfr. *Infedele è la memoria*, in G. Bufalino, *Opere/2*, cit., p. 1382.

chi vuole» gli oggetti e le persone e gli accadimenti di piccola o grande importanza della sua vita:

Si porti via chi vuole [...] la gondola di corallo della zia Nela, il velo di seta cruda che cinse i capelli di Marta e ora copre la segreteria telefonica, la stampa di Alberto Martini, di fronte a te, dove un diavolo veglia su tre dannati sconvolti, ciascuno bagnando di lacrime il dorso...²³⁰

Anche ad *incipit* della sezione intitolata *Quia pulvis* compare un'altra stampa mentre i colori sono ormai scomparsi:

Nebbie di suoni, vischiose gocciole d'un passato che non si scioglie, poltiglia d'anni di cui vorrebbe lavarsi e non si può... sempre più i ricordi gli paiono simili a un budino andato a male, in un frigorifero spento; a un cerone di commediante che s'impiastra in rigagnoli di sudore...

Dalla parete una stampa – Paride fra tre dee – pende inerte, neutrale. Gli sopravviene un pensiero: quale sia per esserne il destino futuro; su che intonaco la inchiederanno gli eredi, da quali altri occhi sarà guardata.²³¹

A questo punto della narrazione, si registra una progressiva perdita del colore: le stampe (presumibilmente in bianco e nero, quasi a indicare la nudità delle cose, la loro “algida” e veritiera essenza) sono lo spunto per una riflessione che riguarda il protagonista e la sua sensazione di dovere abbandonare la vita fra non molto. Egli avverte «la sporcizia del tempo: un colore di galletta secca che si sbriciola sotto i canini»²³², mentre più avanti il teatro dove si è svolta la recita della sua

²³⁰ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 186.

²³¹ Ivi, p. 187.

²³² Ivi, p. 188.

vita comincia a crollare: solo qualche pagina prima si accennava al cerone da commediante che lentamente andava sciogliendosi mentre ora «la camera ha perduto una quinta»²³³. Quando la morte sta per arrivare - e il cammino che sta conducendo colui che narra alla fine della vita è paragonato a un percorso cieco di cui però non si riesce a cogliere quasi nulla - tornano per l'ultima volta i colori, questa volta però come presenze vorticose e indistinte:

Più procede, però, più la sua rètina accoglie colori, ametista, beige, amaranto, un visibilio e tumulto che s'accalca di là dalle due ringhiere, simulando il video d'un televisore impazzito. E gli pare che sul capo s'accenda, pendulo da un lunghissimo filo, il teschio d'una lanterna e lo accompagni da un passo all'altro per cibo e viatico là dove va. Qualcuno dunque si prende misteriosamente cura di lui, un angelo o un carceriere. E ne sarebbe confortato, se non ci fosse tanto silenzio.²³⁴

Il nero - colore dell'indistinto e del buio primordiale - torna a chiudere il cerchio: «Per un residuo d'istinto prova ancora a voltarsi indietro verso la scala dove un dito di luce resiste. Prova, ma è troppo tardi, un cappuccio gli cala sul capo e l'acceca»²³⁵.

Fra i dipinti giovanili di Piero Guccione ce n'è uno che rappresenta un televisore impazzito²³⁶. L'ibiscus, il fiore amato da Bufalino ma che all'interno di *Calende* non viene mai nominato, ricompare nella scena finale. Non è certamente una presenza esplicita, ma da indovinare nel

²³³ Ivi, p. 189.

²³⁴ Ivi, p. 190. Nel dattiloscritto conservato presso la Fondazione, ho potuto verificare che in un primo momento Bufalino aveva scritto «cremisi e viola» in luogo di «amaranto». Accorgendosi in seguito d'averlo già utilizzato per la sezione *Un trenino del '36* (cfr. p. 44 dell'edizione citata: «Da un luogo remoto, da un indice misterioso, ecco finalmente un filo di fosco cristallo sgorgare, un liquido lagno di sassofono insinuarsi nell'orecchio come una lingua. *Mood indigo*, e lo studente vi impara il colore della sua vita, un colore cremisi e viola di cui s'addobba regalmente i pensieri»), effettua la sostituzione.

²³⁵ Ivi, p. 191.

²³⁶ *Interno con figure*, 1965 in E. Siciliano, *Piero Guccione*, Roma, Il Gabbiano Edizioni d'Arte, 1971, p. 43.

cappuccio che cala sul capo: l'ibiscus infatti quando muore si chiude in un sorta di cappuccio ²³⁷, assumendo la stessa forma chiusa e allungata che ha quando deve ancora sbocciare.

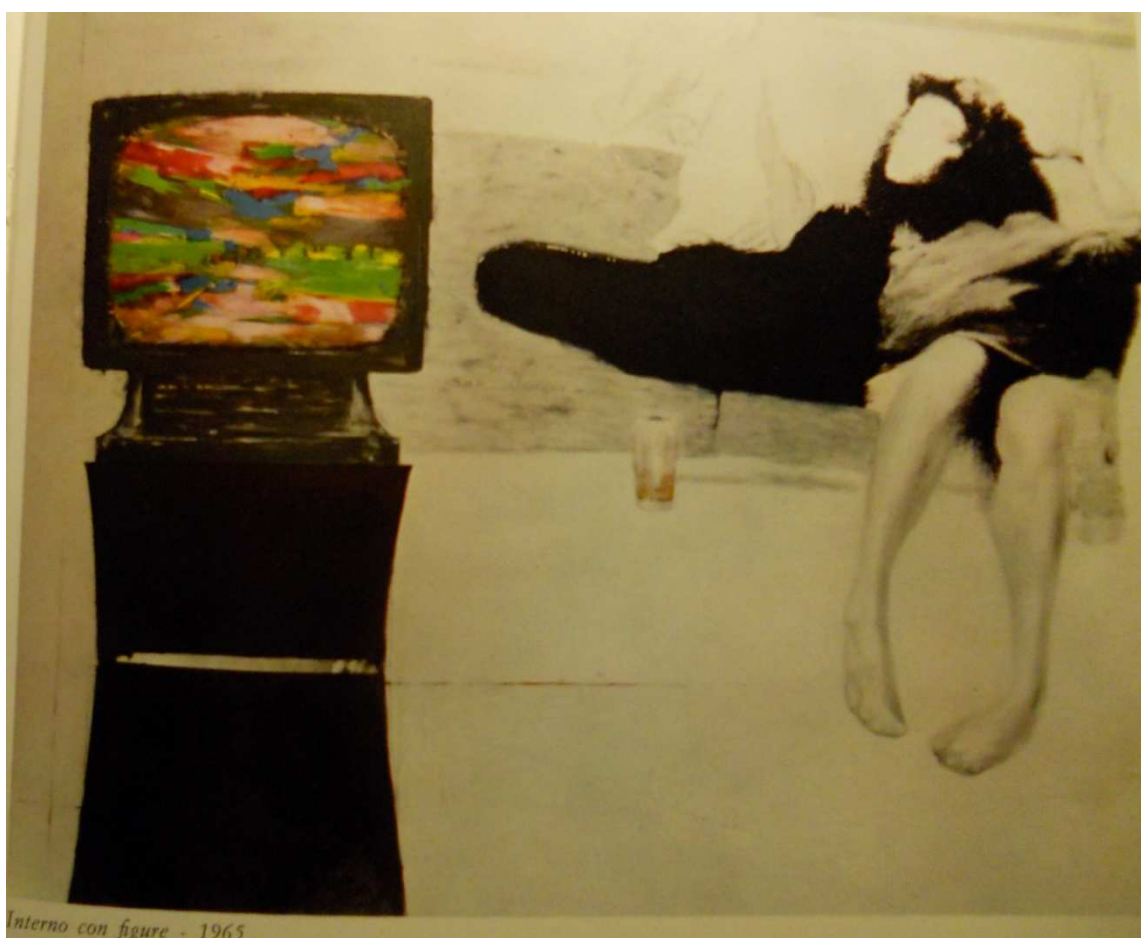


Fig. 27 - P. Guccione, *Interno con figure*, 1965, collezione privata.

²³⁷ Basti pensare alle parole di Alvise in *Argo il cieco*: «Era mezzogiorno, raggiungemmo Alvise al riparo d'una siepe d'ibisco. Aveva in mano un fiore, ci mostrò i cinque cunei d'ombra annidati nel cuore dei cinque petali rossi. "Non durerà" ci disse. "Fra qualche ora si chiuderà, sarà solo un cappuccio di rughe. Dura poco, l'ibisco."», cfr. G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 106.

2.4.1 *Desiderata per Calende*

*Calende greche*²³⁸ è certamente un'autobiografia inventata, il cui titolo, come più volte lo stesso Bufalino ha dichiarato, «vuole alludere a giorni non vissuti, o che, seppure siano stati vissuti, lo sono stati in modo diverso, con varianti, con deformazioni, che praticamente li rendono i giorni di un altro, non miei. [...]. Più che a momenti autentici della mia parabola umana, il libro del resto vuole ispirarsi a quelle stampe popolari in cui si vede l'uomo nelle sue varie età procedere di gradino in gradino dalla culla al letto di morte»²³⁹; e ancora : «L'autore ha desunto il modello da taluna moralità secentesca; oppure dalle sequenze d'una stampa d'Épinal dove vedeva ragazzo, scandirsi lungo un saliscendi di pochi gradini la commovente carriera dell'uomo»²⁴⁰. Bufalino doveva essere particolarmente attratto dalle stampe popolari in cui le immagini descrivono le varie età dell'uomo: egli conservò, all'interno di una carpetta che raccoglieva il materiale iconografico con cui forse gli sarebbe piaciuto corredare la sua autobiografia inventata, modelli di stampe d'Épinal²⁴¹. Il suo interesse non si fermava però solo sul piano squisitamente figurativo ma andava oltre: nel materiale conservato si trova la

²³⁸ Numerose le tappe che segnano il percorso editoriale di *Calende greche*. Esce nel 1990 per l'edizione Clessidra di Napoli con tre brani e con incluso anche il testo di A. Sicoli *L'armilla scita*; nello stesso anno viene pubblicata *L'arancia d'oro. Frammento di memoria* (con un litografia di A. Ciarrocchi), Urbino, Montefeltro, che in ultimo confluirà in *Calende greche*; in seguito uscirà *Calende greche. Frammenti d'una vita immaginaria*, Comiso, Edizione privata dell'Autore, 1990, non venale. Il testo sarà poi ripubblicato nel 1992 da Bompiani col titolo *Calende greche, ricordi d'una vita immaginaria*, con tagli, aggiunte e correzioni dell'Autore rispetto all'edizione privata; sarà riedito, in ultimo, nella collana "Grandi Tascabili" Bompiani, 1995, con prefazione di G. Traina.

²³⁹ *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, cit., p. 29.

²⁴⁰ Dal XVII secolo le stampe d'Épinal sono state un fondamentale documento di comunicazione di conoscenza della realtà, un mezzo di organizzazione del consenso, di divulgazione di scoperte scientifiche del XIX secolo e di diffusione di giochi popolari. A partire dal 1850 è stata stampata una grande quantità di materiali pedagogici, abbecedari, storie illustrate, storie di santi, burattini, etc. Cfr. *Le stampe d'Épinal dal 1600 ai giorni nostri*, Comune di Venezia - Assessorato alla Pubblica Istruzione - Comune di Épinal - Ecole de l'Imagerie (Ecole Municipale des Beaux Arts), Mirolo (Ve), Marsilio, 1980.

²⁴¹ Bufalino, in più interviste dichiara che la "scintilla" per una nuova creazione letteraria «scocca ora da un *incipit o desinit*» che gli appare «colmo di virtualità [...]; altre volte il seme sembra portato dai capricci del vento, quasi per un'impollinazione della memoria: una stampa d'Épinal, vista nell'infanzia, che scandiva per gradini le tappe della vita umana dalla culla alla bara, è l'innesco di *Calende greche*», cfr. G. Bufalino, *In corpore vili* (paragrafo dal titolo *Formazione del testo*) in Id., *Opere/2*, cit., p. 1362.

fotocopia di un saggio in lingua francese dove si spiega l'evoluzione del genere delle stampe popolari in Francia ²⁴². Lo stesso Bufalino confessa, d'altronde come abbiamo visto: «Più che a momenti autentici della mia parabola umana, il libro del resto vuole ispirarsi a quelle stampe popolari in cui si vede l'uomo nelle sue varie età procedere di gradino in gradino dalla culla al letto di morte» ²⁴³.

²⁴² Le pagine sono riprodotte in fotocopia e sono tratte dal testo di Jean Cuisenier, *L'art populaire en France*, Paris 1975. Autore e titolo del saggio sono trascritti a penna da una mano che non è quella di Bufalino (con piccola svista, il luogo di edizione è Friburgo, non Parigi).

²⁴³ *Gesualdo Bufalino, autoritratto con personaggio*, cit., p. 29. Anche in *Museo d'ombre*, Bufalino ricorda la sua passione per queste stampe: «Ma non per questo attesi con minore impazienza, nei giorni di fiera, l'apparizione di Don Ciaciò Pirricchitto, bancarellaro di libri e stampe, dove si conta in dieci stazioni la carriera dell'uomo, da neonato a morente», cfr. " *'U libbraru ambulanti*", in G. Bufalino, *Opere 1981.1988*, cit., p. 169.



Fig. 28 - *Degrés des ages* – Stampa d'Épinal – metà XX sec.

Dalle pagine di *Calende greche* nasce dunque la storia di un «eroe multiplo e indivisibile»²⁴⁴. Il personaggio al centro della storia narrata – divisa in sezioni (*Nascita – Infanzia – Pubertà – Giovinezza – Maturità*) - sfugge sì di continuo a qualsiasi identificazione con l'autore, tanto più, come sottolinea Bàrberi-Squarotti «che il libro si conclude sul capitolo dedicato alla vecchiaia e alla morte, che sono i momenti in cui più clamorosamente il verosimile prevarica sul vero»²⁴⁵. Eppure, l'individuo «multiplo e indivisibile» è Bufalino, uomo e scrittore.

Nel settembre del 1988 così Tullio Pericoli scriveva a Bufalino: «Caro Bufalino, assollo con ritardo il mio debito e ti mando il ritratto che ti avevo promesso a Roma. Con una proposta: che tu me ne mandi uno tuo in cambio. In sostanza che tu fai un piccolo disegno per me, un disegno qualsiasi o magari il disegno che hai sempre voluto fare»²⁴⁶. Bufalino mandò un emblematico autoritratto a Pericoli: tanti profili, rivolti in ogni direzione quasi come un mostro dalle tante teste e un solo volto non di profilo ma rivolto in direzione di chi guarda il disegno, con un solo grande occhio: certamente un essere «multiplo e indivisibile». Il disegno fu presumibilmente realizzato da Bufalino nei mesi a venire e comunque nel tempo in cui Bufalino lavorava a *Calende Greche*, che uscirà *sibi et paucis* nel 1990. Può sembrare interessante osservare la sovraccoperta dell'edizione del 1992, testo definitivo e completo, con una riproduzione dell'*Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza* (1565) di Tiziano: seppure tale soggetto rappresenti volti di diversi uomini e siano rappresentati anche animali, tuttavia l'autoritratto che Bufalino fece di sé ne ricalca indubbiamente la sagoma.

²⁴⁴ G. Bufalino, «Titolo, scelta del protagonista, problemi d'identità», in *Postilla a Calende greche*, cit., p. 195.

²⁴⁵ G. Bàrberi-Squarotti, *L'uomo mascherato*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 151.

²⁴⁶ Lettera scritta da Tullio Pericoli il 29/09/1988. Il carteggio di Pericoli è costituito da 4 unità ed è consultabile presso la Fondazione. In una lettera del 18/06/1990, Pericoli scrive a Bufalino: «Fra poco cambierò casa e sto pensando alle cornici per i tuoi immaginari disegni».



Fig. 29 - Tiziano, *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, 1565, Londra, National Gallery.



Fig. 30 - Disegno (“Autoritratto”) eseguito da Gesualdo Bufalino per Tullio Pericoli.

Ciò che colpisce è il grande, unico occhio, che ricorda “l’occhio della mente” di Platone, “legato all’intelletto e all’anima” e distinto dall’ “occhio corporeo” legato al mondo sensibile.

Forse però a Bufalino dovette restare impressa anche la bella lettera scrittagli da Fabrizio Clerici anni addietro, dove l’amico pittore gli scriveva:

Mio caro Bufalino, [...]. È una curiosa sorte quella dei visionari, di aver guai con gli occhi, di vedere con altre antenne sensibili ed esattissime. Riesco a scriverti grazie a questo terzo occhio meccanico che da due anni ormai è ragione di vita, per me. Uno strumento senza il quale non potrei né leggere, né scrivere e, soprattutto, disegnare.²⁴⁷

La cultura occidentale ha certamente associato alla vista una ricchissima simbologia: «gli occhi sono da sempre considerati l’organo di senso più legato a valenze spirituali, emotive o intellettuali»²⁴⁸. La loro supremazia è già attestata nell’iconografia egizia – cui Clerici era particolarmente legato – che assimila il dio sole a un occhio onnivedente. Bufalino stesso, di Clerici, scrisse così:

Infine, per analogia forza d’omofonia, un *coup d’oeil* si promuove a *coup deuil*, realizzando nel pungente *calembour* un’identità luce-lutto che, da quando l’artista soffre agli occhi e si sente dalle tenebre minacciato, non finisce di commuovere come un presagio. Bugiardo, per fortuna. Clerici ha potuto salvare, mediante l’ausilio di ingegnose apparecchiature ortoscopiche, la propria capacità di lavoro. Ed è singolare che, nella sua verde vecchiezza, egli abbia dovuto affidarsi, per continuare a creare, a una scienza e a un illusionismo della vista che non sono senza qualche parentela con le sperimentazioni rinascimentali e barocche della prospettiva, dei punti di fuga,

²⁴⁷ Presso la Fondazione sono conservate, di Clerici, quattro lettere, un biglietto e una cartolina. La lettera citata è scritta da Roma e datata 12 dicembre 1985. Le lettere di Fabrizio Clerici sono una commovente testimonianza della raffinata personalità di un pittore molto amato da Bufalino.

²⁴⁸ Cfr. A. Violi, *Occhi* in AA.VV., *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, G. Fasano, Torino, Utet, , pp. 1694-1699.

delle anamorfosi, delle sezioni e cifre d'oro che un compasso pitagorico misteriosamente governa.²⁴⁹

Con l'invenzione, nel Cinquecento, della "camera obscura", «la metafora platonica dell'occhio intellettuale e razionale si trasforma infine in un vero e proprio meccanismo conoscitivo»²⁵⁰: così Bufalino, col suo occhio della mente disegnato nel suo autoritratto (Pericoli gli aveva esplicitamente richiesto «un disegno qualsiasi o magari il disegno che hai sempre voluto fare») vuole guardare alla sua vita, vivendo «i minuti solo per tramutarli in cataloghi di visioni»²⁵¹ così come visioni sono le pitture di Clerici, a metà fra il sogno e l'indefinita ansia metafisica.

²⁴⁹ G. Bufalino, *Latitudine Clerici*, in *Saldi d'autunno* [1990] Milano, Bompiani, 2002, p. 177.

²⁵⁰ A. Violi, *Occhi*, cit., p. 1696.

²⁵¹ G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 128.

2.5 Nuovi artisti sulla scena di *Qui pro quo*.

Bufalino attribuisce al paratesto «valore totale di testo»²⁵². Lui stesso d'altronde dichiara apertamente un suo antico desiderio, che nella sua carriera di scrittore è stato solo in piccola parte appagato: «[...] avrei voluto (ma solo con *Qui pro quo*, per ragioni editoriali, ho potuto) corredare di illustrazioni i miei libri, a prescindere da quella di copertina, che peraltro non sempre per ovvi motivi ha potuto assecondare il mio gusto».²⁵³

Con *Qui pro quo* dunque Bufalino risalta il rapporto fra testo e illustrazioni secondo una tradizione ormai perduta dell'editoria italiana che da lui viene invece postmodernamente rinverdata. In questo romanzo, lo scrittore àncora «l'immagine pittorica alle peripezie dei personaggi [...]; gli autori reali rimangono sullo sfondo, sul palcoscenico, ma la loro voce è funzionale ai drammi minori e maggiori dell'esogiallo bufaliniano»²⁵⁴. Le illustrazioni, come scrive Genette, «contornano e prolungano» un testo, «per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua 'ricezione' e il suo consumo, in forma, almeno oggi, di libro»²⁵⁵. Certamente la scrittura di *Qui pro quo* non è più «funeraria e sontuosa» come quella di *Diceria*; il Bufalino di *Qui pro quo* non è lo stesso giocoliere di parole di *Argo il cieco* né sembra esserci più alcuna ombra dell'impreziosita prosa delle *Menzogne*. «Leggendo l'opera di Bufalino si è portati a individuare non solo dei caratteri specifici per i singoli scritti, ma la presenza di diversi momenti e fasi creative» scrive Corti²⁵⁶. È pur vero che Bufalino stesso, a proposito della sua opera, ha parlato di «un'unica e sfaccettata e tautologica prosopopea», ma è altrettanto vero che già sin dalle *Istruzioni per l'uso* di *Diceria dell'untore* si riscontra una vera dichiarazione di poetica: egli

²⁵² G. Bufalino, *In corpore vili* (paragrafo dal titolo "Paratesto"), in Id., *Opere/2*, cit., p. 1365.

²⁵³ Ivi, p.1366.

²⁵⁴ L. Pavan, *Mass media, arti figurative e narrativa: «Qui pro quo» di G. Bufalino*, in «Civiltà italiana», XIX, 1, 1996, p. 112.

²⁵⁵ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [Seuils, 1987], a c. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

²⁵⁶ Introduzione a G. Bufalino, *Opere 1981.1988*, cit., p. XI.

scongiura «l'ossificazione del mondo» con l'esuberanza dello stile, con «lo scialo degli oggettivi [...] per restituire ai nostri occhi ormai miopi il sangue forte delle presenze e dei sentimenti»: è sempre l'immagine, con la sua presenza, o sono i colori immediati, vivi e precisi a persuadere dell'esistenza degli oggetti, della concretezza del reale. Nel momento in cui i colori sembrano venire lentamente meno, questa persuasione comincia a vacillare: nel mondo di Bufalino sembra abbia inizio un lento processo di desertificazione attraverso la progressiva perdita appunto del colore, l'uso di un linguaggio più asciutto e di una parola sempre più nuda. In *Qui pro quo* i colori sono certamente ancora presenti e appaiono in alcune (rare) rievocazioni liriche. Per dirla con Pampaloni, sono pagine di una «prosa divagante, intimamente libera, che vive soprattutto dei suoi ritmi, volteggi, allusioni, delicate note di paesaggio»²⁵⁷. In un articolo, Tedesco riporta una di queste pagine, che costituisce una sorta di eccezione all'interno della prosa svelta e divertente - ma pur sempre studiatissima - del romanzo. L'intenzione di Tedesco è esplicitata: il passo riguardante la notte d'amore di due dei protagonisti del romanzo non è citata per «aggregarla a un'ideale antologia lirica dei luoghi poetici dell'autore. È sul piano dei significati che la pagina riportata risulta in primo luogo rappresentatrice dell'arte di Bufalino»²⁵⁸.

Ecco invece un'altra significativa pagina in cui appaiono i colori, capaci di evocare cristalline marine guccioniane ma non solo; colori la cui preferenza la voce narrante si appresta a motivare:

Quanto gustoso, in tutti i casi, il profumo d'agra salsedine che mi pungeva le nari, l'orizzonte unanime di cielo e mare che sentivo aprirmisi davanti agli occhi come un immenso compasso! Non osavo confessarlo per prudenza e scaramanzia, ma di fronte a quella tavolozza di glauchi, di turchini e celesti, fiorita appena di lievi canizie, mi convincevo facilmente d'essere felice e magari lo ero davvero. Non per niente da allora, se mi chiedono il colore della felicità, io rispondo: azzurro e bianco. L'azzurro che ho detto or ora, più il

²⁵⁷ G. Pampaloni, *Se l'editore è un'aquila*, «Il Giornale», 30 giugno 1991.

²⁵⁸ N. Tedesco, *La musa che finge*, «Nuove Effemeridi», cit., p. 144.

bianco delle “Malcontente”, che di quell’azzurro non era meno imperioso. Tutte le Ville, difatti s’aureolavano di candore, abitanti e accessori compresi: insaponati di calce non solo gli intonaci e stipiti, ma persino i tronchi degli alberi, dal mezzo in giù; di lino coloniale, da capo a piedi, la divisa che l’anfitrione imponeva ai commensali, la sera; immacolati i teli da bagno dentro cui s’avvolgevano le madame, prima di stendersi sulla rena, come fantasmi a riposo, per asciugarsi i capelli...²⁵⁹

Forse in questo passo c’è il Bufalino più autentico di *Qui pro quo*, che ricorda un’antica poesia dal titolo *L’attesa*: «La roccia arida or vive di sorrisi/ sotto quel manto candido di fata,/sotto quel lembo cerulo di cielo./ Io dall’anima fredda, arida, scabra, senza un amore o un desiderio stanco/, aspetto invano sulle scarne labbra/ lo sbocciare d’un fiore...azzurro...bianco». ²⁶⁰ In questi versi di un giovanissimo scrittore si avverte il senso di un’attesa, mentre nelle pagine iniziali di *Qui pro quo* così si presenta la protagonista, che ha la voce di un Bufalino ormai maturo e distante rispetto ai languori giovanili: «una nubile senza arte né parte, rassegnata a sgranare il suo tempo, un menarca dietro l’altro, regalandosi in agosto appena una settimana di Adriatico, per brulicanti pensioncine, col solito dubbio se e quando esporre la pallida pelle alle sopercherie del sole e al disprezzo dei giovanotti...»²⁶¹.

Nella pagina bufaliniana entra in scena il bianco, che è sì il colore della felicità per la protagonista, ma che nella descrizione che lei stessa ne dà - «insaponati di calce non solo gli intonaci e stipiti, ma persino i tronchi degli alberi, dal mezzo in giù; di lino coloniale, da capo a piedi, la divisa che l’anfitrione imponeva ai commensali, la sera; immacolati i teli da bagno dentro cui s’avvolgevano le madame, prima di stendersi sulla rena, come fantasmi a riposo, per asciugarsi i capelli» – adombra più che un’idea di felice candore, l’idea di un colore luttuoso.

²⁵⁹ G. Bufalino, *Qui pro quo* [1991], Milano, Tascabili Bompiani, 2003, con uno scritto di G. Traina, p. 22.

²⁶⁰ G. Bufalino, *I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38)*, Valverde, Il Girasole, 1995, p. 69.

²⁶¹ G. Bufalino, *Qui pro quo*, cit., p. 22.

Opportuna a questo proposito pare la lettura che del bianco dà Boatto, evocando l'arte di De Chirico:

Il non colore bianco subisce una spiccata mutazione nell'itinerario di Giorgio De Chirico, nato in una terra, la Grecia, i cui templi di marmo, bianchi secondo una secolare convinzione degli archeologi, sono stati di recente riconosciuti tradizionalmente colorati. Nei suoi quadri metafisici, il bianco viene introdotto per connotare le sembianze delle statue di divinità greche o di austeri professionisti dell'Ottocento. Ma questo bianco non si richiama alla nobiltà del bel marmo statuario, levigato e ricco di interne sfumature, bensì all'opacità fragile e un po' mortuaria del gesso. I personaggi scultorei di De Chirico finiscono per popolare una gipsoteca difforme e sbiadita. Dal mortuario allo spettrale il passo è breve; non c'è tra i due un salto ma una piana scorciatoia di andamento discendente [...].²⁶²

Molti dei personaggi di *Qui pro quo* sono descritti come fossero delle statue, quasi fossero divinità di un olimpo smitizzato. Della statua trasmettono l'idea di mortuario più che di classica bellezza: Matilde, «una dea perlacea e taciturna, che sembrava non patire le trafitte brune dei raggi, ma sotto la canicola portava a spasso, con tedio regale, il marmo pario delle sue carni»²⁶³; «eravamo sulla via del ritorno e l'abbaglio del sole rendeva qualunque viso e corpo simile a quello d'un idolo d'oro»²⁶⁴; o ancora, di una madre e una figlia si dice siano «bellissime entrambe [...]: la figlia con la fossetta nel mento e la nuvola dei capelli sospesa dietro la nuca come trofeo vacillante; la madre scesa ora ora da una metopa di Selinunte, e che impugnava il ventaglio come uno scettro»²⁶⁵; il giovinetto Gianni è paragonato – ma in questo paragone c'è piuttosto la beffa di una smitizzazione -

²⁶² A. Boatto, *Di tutti i colori*, cit., p. 26. Ripenso a un altro passo bufaliniano sul bianco: «[...] al bianco calcinato e luttuoso di cui si vestono gli intonaci delle case di campagna sotto il sole del sud nella controra di luglio...», G. Bufalino, *Digressione sul color bianco* in *Saline di Sicilia*, rifluito successivamente nelle pagine del *Fiele ibleo*, Id. *Opere/2*, cit., p. 1137.

²⁶³ G. Bufalino, *Qui pro quo*, cit., p. 17,

²⁶⁴ Ivi, p. 32.

²⁶⁵ Ivi, p. 34.

a «qualcosa di mezzo fra l'efebo di Mozia e una bietola»²⁶⁶. Da questo mondo di statue che prefigurano quasi la morte e che nelle pagine finali del romanzo vengono addirittura definite come «museo di cere impettite»²⁶⁷, sembrano salvarsi, col loro candore, solo due artisti ossia lo scultore Soddu e la sua compagna, l' "incisora" Duval:

Amos era un sardo alto, massiccio, che pareva avere ossa di ferro; Dafne una clorotica, filiforme ginevrina, di cui si stentava a credere che potesse senza morirne, sobbarcarsi alle strette amorose di quel ciclope. Il quale peraltro, dalle enormi mani faceva sortire *mobiles* di perversa esiguità, tremuli nell'aria come piume, cirri o libellule, mentre la sua eterea compagna affondava nella lastra il bulino con la foga d'una pugnalatrice...giocavano anche a dipingere, entrambi, e qui alle Ville non avendo l'agio degli studi di città, quando non andavano in giro a prendere appunti, si vedevano armeggiare a tempo perso, con pennellesse su lenzuoli inchiodati al muro; sin da ora invitando i passanti a una grande mostra d' inverno intitolata *Le Sindoni...*²⁶⁸

Di Amos, pare che qualcuno ne rimproverasse e accusasse addirittura «le operine, così fluide nel vento, quali insulti e smentite alla stabilità del creato»²⁶⁹ quando forse proprio nelle sue fragili ed eteree realizzazioni artistiche, lo scultore indovinava e spiegava la fugacità o la mobilità d'ogni cosa nel mondo. Negli scontri fra i vari personaggi della vicenda, i due sembrano restare sempre al di fuori, ad osservare: «felici, nel trambusto, sembravano solo i due artisti. Che avevano mangiato più in fretta degli altri e ora fumavano a lunghe boccate, osservando dal loro loggione la scena con la serafica benevolenza di due "portoghesi"»²⁷⁰. I due "giocano a dipingere", quasi come se alla pittura non venisse attribuito uno statuto di veridicità, affidato piuttosto alla scultura che invece rivela le fragilità del creato; o all'incisione,

²⁶⁶ Ivi, p. 38.

²⁶⁷ Ivi, p. 70.

²⁶⁸ Ivi, p. 18.

²⁶⁹ Ivi, p. 25.

²⁷⁰ Ivi, pp. 42- 43.

che nella violenza del bulino che scava, tradisce una feroce e nervosa ansia di conoscenza.

I due artisti, s'è detto dunque, sono dediti alla scultura e all'incisione. Le loro attitudini creative fanno da contraltare alla loro fisicità: l' «incisora» dall'esile *silhouette* lavora con necessaria energia, la sua attività richiede infatti un atto di forza nell'esecuzione delle operazioni tecniche; l'erculeo scultore produce invece eteree figurine che si abbandonano alle danze del vento; i due, alla fine, «giocano» a dipingere, ma stanno dipingendo significativamente su delle lenzuola per lavorare ad una mostra dal serissimo titolo: *Le Sindoni*, soggetto drammatico e misterioso, quasi a significare il mistero con il quale si chiude il romanzo, mistero irrisolto e che forse tale resterà per sempre, proprio come misteriosa resterà agli occhi del mondo la *Sindone*.

Ecco i due artisti in un'altra significativa descrizione:

[...] esce la coppia Soddu-Duval e s'avvia. Vestiti di tutto punto e inseparabili, stavolta mi fanno venire in mente i due borghesi a passeggio nelle *Vacanze di Monsieur Hulot*. Con la differenza, in più, di un'aria guardinga che suppongo affatto innocente, se bado alle cartelle di carta Fabriano che portano sottobraccio e alle matite Faber che gli adornano le orecchie, all'uso dei muratori. Crociati del *plein air*, dalla loro sortita riporteranno materia di future sculture, incisioni, pitture: appunti e schizzi di peccaminosa finezza, gracili su ogni foglio come i fili di ragnatela che i campagnoli chiamano veli della Madonna...²⁷¹

I “veli della Madonna” sono la traduzione dei *fil de Vierge*: di *fil de Vierge* parla il poeta Tristan Corbière in un suo componimento²⁷² e di Corbière e dei suoi

²⁷¹ Ivi, pp. 47- 48.

²⁷² «Seuls, le vent du nord, le vent du midi/ Viendront balancer un fil-de-la-Vierge» in *Do, l'enfant, do...* di Tristan Corbière, *Tutte le poesie – Gli amori gialli. Poesie giovanili. Poesie varie. Prose complete*, introd. di A Giuliani, cura e trad. di C. Rendina, Roma, Newton Compton, 1973, p. 302 (testo posseduto da Bufalino e conservato presso la Fondazione). Leonardo Sciascia scrisse una prefazione sugli acquarelli dell'incisore francese ispiratigli dalle poesie di Corbière, «poeta maledetto quanto mai altri, e cioè, tra i maledetti, forse il più felice, magari anche per la sua eccentricità geografica, per il suo essere stato come dice Verlaine “parisien un instant” e bretone

componenti trasse ispirazione per la sua opera l'artista bretone Jean-Pierre Velly²⁷³. Richiami sottesi e tutti da scoprire svelano ancora una volta la preziosa conoscenza che Bufalino aveva del mondo dell'arte. A suggerire il nome di Velly non è però una suggestione figurativa del testo (seppure, una volta individuato questo nome fra le pagine di *Qui pro quo*, molte descrizioni paesaggistiche ne tradiscono la presenza e sono più facilmente riconoscibili) ma le parole di uno dei personaggi. Lidia, la direttrice della casa editrice di Medardo Aquila, (nella figura del quale si tradisce un *alter ego* bufaliniano) descrive così l'uomo, rivolgendosi a Esther: «Vedi com'è [...] per un gioco di parole darebbe l'anima. Del resto non ha mai frequentato gli antiquari in vita sua. Lui colleziona soltanto acqueforti di Velly e tempere di Guccione»²⁷⁴. In questa frase c'è dunque un omaggio al realismo visionario di Velly e alla dolcezza delle tempere di Guccione. L'accostamento di questi due artisti è ben spiegata da Trombadori che così scrive: «[...] tanto più Velly riesce a dischiudere finestre e a indicare sentieri di fuga quanto più la sua fantasia si fa introspettiva e si concentra su oggetti e luoghi di una segreta e separata esistenza», un po' come d'altronde succede nella pittura di Guccione. Lo stile di Velly, precisa ancora Trombadori, si delinea come «un momento del medesimo processo inventivo che è tipico di alcuni pittori italiani di più sicuro spirito europeo. Ne cito due di diversa generazione e di diverso impatto con l'immagine: Piero Guccione e Enzo Cucchi»²⁷⁵.

Nella descrizione di un sogno di Ester - voce narrante - sembra si materializzi un acquarello di Velly, che si chiama appunto *Rêve*:

sempre», in *Velly pour Corbière*, con presentazione di L. Sciascia e traduzione di L. Mariani, Roma, Don Chisciotte, 1978.

²⁷³ Nato a Audierne (Finistère) nel 1943, Jean-Pierre Velly ha studiato alla Scuola delle Belle Arti di Tolone e alla Scuola Nazionale Superiore delle Belle Arti di Parigi. Come vincitore del *Prix de Rome* (nel 1966, per l'incisione) è ospite dell'Accademia di Francia, a Villa Medici di Roma, dal 1967 al 1970 (diretta da Balthus). Subito dopo si trasferisce a Formello, comune alle porte della capitale, dove ha lavorato e vissuto per venti anni. Grazie alla Galleria Don Chisciotte di Giuliano de Marsanich ha potuto godere di un'ottima carriera come straordinario incisore e pittore; carriera stroncata dalla sua improvvisa scomparsa: infatti Velly muore tragicamente nel 1990 nel corso di una gita in barca sul vicino lago di Bracciano.

²⁷⁴ G. Bufalino, *Qui pro quo*, cit., p. 30.

²⁷⁵ A. Trombadori, *Velly i fiori del pensionato*, in «L'Europeo», Milano, 17- 26 aprile 1986, p. 134.

Andavo per una terra flessuosa, declive al mare. Volavo con gesti di felpa, privi di peso, attraverso l'astruso splendore d'un tramonto psichedelico. "Che luogo è questo? Dove mi trovo? [...] Che luogo è questo?" Sorvolo boschi, una radura. Faccio in tempo a riconoscervi un vecchio, fra ciuffi d'erba arsiccia, disteso, con due monete di rame sugli occhi. E so bene che sto sognando [...].²⁷⁶

²⁷⁶ G. Bufalino, *Qui pro quo*, cit., pp. 75-76.



Fig. 31 - J.P. Velly, *Rêve*, 1977 (coll. privata)

Le acqueforti di Velly – il quale, lasciando le originarie terre bretoni aveva scelto di vivere nella campagna romana e di questa coglieva la luce intensa e cangiante da riversare nelle sue opere - si connotano per i forti effetti di chiaroscuro: Trucchi parla di «dilaganti bagliori [che] lacerano la profondità dell'ombra»²⁷⁷ e certamente, tornando alle pagine di *Qui pro quo*, ricordano il sogno di Ester, il suo volo «attraverso l'astruso splendore d'un tramonto psichedelico» su una pianura «infinita»; mentre molti paesaggi di questo romanzo sembrano evocare gli scenari apocalittici e visionari tipici dell'opera di Velly: «Un'ovatta pallida era sorta dal mare, nebbia o altro che fosse, e galleggiava a pelo d'acqua, saliva adagio verso la riva a spargersi sui nostri piedi»²⁷⁸. Il suo pennello, scrive ancora Trucchi, «è affilato come un bisturi, il foglio si trasforma in un tavolo anatomico, c'è infatti qualcosa di crudele, spietato, e insieme, di amorevole e doloroso» nei suoi acquarelli (gli unici in cui compaiono i colori, seppur tenui, quasi dureriani). «Amorevole e doloroso» è anche il discorso che Medardo Aquila fa attraverso gli scritti postumi destinati ai protagonisti della vicenda. Egli scrive della sua vita e di sé:

Timoroso e incredulo, eppure così innamorato! Innamorato delle stagioni, delle ore, d'ogni moto della memoria e del desiderio, di tutto l'arcobaleno dei sentimenti, cuore o coscienza che sia, il quale mi s'irradia sotto la pelle e dietro la fronte, volta a volta mormorando o gridando lo stupore d'essere io!...²⁷⁹

O ancora, in un suo ricordo d'infanzia - e l'infanzia, specifica opportunamente Brusatin, è «il continente dei colori»²⁸⁰ - torna l'allegria dell'arcobaleno:

²⁷⁷ L. Trucchi, *La spinta della luce*, «Il Giornale nuovo», 7 novembre 1993.

²⁷⁸ G. Bufalino, *Qui pro quo*, cit., p. 98.

²⁷⁹ Ivi, p. 80.

²⁸⁰ M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1983, p. 100.

Comincio con un ricordo d'infanzia, una serata di luci, stupori e spaventi, dolcissima, in un posto in prima fila: "Hop, hop, Messalina!" gridò il domatore e la tigre dolcemente entrò nel cerchio del fuoco. Seguirono giocolieri, Augusti, equilibristi, prestigiatori. Uno, Valdemaro, mi rimase per sempre inciso negli occhi [...]. "Signor mago," lo supplicai dopo lo spettacolo, tirandolo per la giacca, "m'insegni, la supplico". Mi buttò solo un pugno di caramelle che nell'aria divennero all'istante una pioggia di fazzolettini multicolori...²⁸¹

L'ultimo gesto di Medardo Aquila, prima di essere ucciso da un masso caduto dall'alto, sarà d'altronde quello di offrire «la calva fronte alla luce»²⁸², come ultimo saluto alla vita e al suo "arcobaleno".

²⁸¹ Ivi, p. 82.

²⁸² Ivi, p. 54.

2.6 Del perduto colore: *Tommaso e il fotografo cieco*

In *Tommaso e il fotografo cieco* il colore sembra quasi del tutto essere scomparso; o perlomeno, quando ci sono, i colori sono spenti e stanchi: se in *Argo il cieco* il paesaggio veniva paragonato ad un «bel Monet giovanile», (metafora antonomastica, precisa Zago²⁸³) che richiama a sé tutta la gamma delle brillanti tinte impressioniste, il «quartiere di periferia» dove abita il protagonista-voce narrante Tommaso Mulè, è accostato ad «un mediocre Sironi»²⁸⁴. Il romanzo si apre con un ricordo di Mulè da ragazzo, dei suoi dormiveglia e dei «vapori d'un sogno grigioferro»²⁸⁵, tonalità che quasi presagisce la sensazione di soffocamento dell'oscura tana dove ogni giorno si sveglia (e vive) Tommaso Mulè:

un bugigattolo seminterrato, la sola finestra [...] di tolleranza, una feritoia fra muro e soffitto, sprangata da due sbarre in croce e protetta dal mobile scudo d'una tendina. Un minuscolo belvedere, dopotutto, poiché risponde al piano di calpestio della strada e introduce uno screzio provvidenziale nella muraglia di calcestruzzi che mi divide col mondo esterno.²⁸⁶

In questo romanzo, scrive bene Zago

com'è tipico di Bufalino, prima ancora del disgusto della vita di fuori, per l'odierna condizione metropolitana intravista dal bugigattolo di Tommaso, dalla sua finestra al livello del marciapiede, ciò che giustifica la "vicevita" del personaggio, la sua esistenza di talpa o uomo del sottosuolo, è un bisogno di solitudine "come farmaco e benda dell'esistenza", una vena scettica e introversa con spiccati risvolti metafisici.²⁸⁷

²⁸³ N. Zago, *Bufalino e le arti figurative*, in AA.Vv., *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte figurativa II*, cit., p. 369.

²⁸⁴ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani, 1996, p. 90.

²⁸⁵ Ivi, p. 7.

²⁸⁶ Ivi, p. 8.

²⁸⁷ N. Zago, *L'ultimo romanzo di Bufalino*, in Id., *Sicilianerie. Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1997, p. 134.

La scelta di Tommaso Mulè, quella cioè di rinchiudersi in un seminterrato di un grande condominio romano, rivela una disarmonia col mondo circostante e una forte alienazione che si intravede già nelle descrizioni del complesso rimasto incompleto o della desolata periferia:

Dei marmi, ottoni, allumini, mogani, tappeti, tendaggi, cristalli promessi, se qualche lusso resiste, è in dotazione ai piani più bassi del “Garofano”, ma si riduce e sparisce salendo. Al punto che negli appartamenti superiori e nelle mansarde, sopravvissute alla decapitazione (e sfitte, del resto, per difetto di pretendenti), i servizi mancano affatto, le mura sono ancora sprovviste d’intonaco, i pavimenti in parte grezzi, in parte coperti da fogli di plastica nera.²⁸⁸

E ancora:

Sulla via del ritorno, ripasso davanti alla palizzata di assi che recinge il cantiere abbandonato tutt’intorno del “Girasole”. Pur così incompiuto, e transennato fa la sua figura. Il progetto dell’intero complesso, coi grandi torraccioni di pietra, legati da un sistema di ponti aerei, non era male. [...]. Si vedono, levando gli occhi, decine di piani far mucchio l’uno sull’altro, per metà tamponati, per l’altra aperti ai venti e alle acque, con occhi-finestre ora ciechi ora sgranati, nel giallore delle corrose, scalinate, scheletriche murature.²⁸⁹

Nell’ultima descrizione sembra quasi di vedere uno dei quadri del pittore francese Maurice Utrillo: nelle sue opere c’è sempre una costruzione, una fabbrica, una casa dove si aprono sempre, come nota Negri,

finestre assai simili fra loro, finestre come rettangoli bui, come ferite nere sull’intonaco chiaro, finestre senza vita, inquietanti gorghi d’ombra che, anziché

²⁸⁸ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 19.

²⁸⁹ Ivi, p. 127.

offrire uno spiraglio sull'intimità segreta degli interni, sembrano costruire una barriera tangibile fra l'artista e il mondo degli uomini. Finestre desolate e deserte, ingenuo e straziante simbolo di incomunicabilità.²⁹⁰

Il ritratto che Negri fa di Utrillo non è dissimile da quello di Tommaso Mulè: il pittore non ha, proprio come il protagonista del romanzo, «nuove interpretazioni del mondo da proporre, né messaggi da rivelare: ha solo la sua coscienza amara e rassegnata, di uomo fallito. E la sua poesia. Tenera e struggente [...]. Il suo atteggiamento non riflette più la serenità contemplativa degli impressionisti, ma il tortuoso e sofferto percorso di un'anima, il cui vagabondaggio sentimentale diviene vagabondaggio fra povere strade e quartieri suburbani, dove è più facile trovare immediate risposdenze con le pallide speranze, le disillusioni cocenti e doloranti ferite di un'interiorità malata»²⁹¹. Allo stesso modo, forse certo, con meno tragicità dl momento che i personaggi di Bufalino non mancano mai di un po' di ironia, sembra delinearsi la figura di Tommaso, soprattutto quando egli descrive gli spazi al di fuori della sua tana:

Non incontro più quasi nessuno durante le mie passeggiate interne, lungo gli sterminati corridoi e le scale. Ho già spiegato a più riprese che qui pochi sono gli appartamenti abitabili, meno ancora quelli abitati, sicché rimane nei due mastodonti, e soprattutto nel "Girasole", un'infilata di cameroni dalle grandi aperture prive di infissi, attraverso le quali zigzagano refoli salutiferi come in un prato [...]²⁹².

²⁹⁰ *Utrillo*, testo a c. di R. Negri, Milano, Fabbri, "I maestri del colore", 1964, [p. 2]. Testo appartenuto a Bufalino, al cui interno sono conservati ritagli e cartoline con i soggetti tipici della pittura di Utrillo, in special modo muri e bianche case.

²⁹¹ Ivi [p. 3].

²⁹² G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 150.

In queste parole si definiscono atmosfere di solitudini, di spazi infiniti e abbandonati: sono i paesaggi urbani, soggetti preferiti sia nella pittura di Utrillo che in quella di Sironi, citato d'altronde dallo stesso Tommaso, che nomina il pittore - di cui Argan sottolinea «la concisa asprezza espressionistica»²⁹³ - utilizzandolo come corrispettivo figurativo dell'ambiente in cui vive. Gli spazi urbani sono - suggerisce Negri - non solo compresi ma intimamente rivissuti, e «ricreati attraverso il filtro della solitudine e della malinconia»²⁹⁴. Inoltre, «le occhiaie vuote» delle finestre che si riscontrano sia nei paesaggi urbani di Utrillo che in quelli di Sironi, nonché nelle parole di Mulè, rivelano l'assenza della vita umana, il silenzio che si può toccare, una desolata ambientazione.

I colori che prevalgono in queste descrizioni sono fermi e monotoni: una berlina è «colore lenticchia»²⁹⁵, gli occhi del protagonista, sbilenco *flanêur* dei giorni nostri, si fermano a fissare «il colore neutro, immobile del selciato»²⁹⁶, le case hanno dunque, come detto sopra, «occhi-finestre ora ciechi ora sgranati, nel giallore delle corrose, scalciate, scheletriche murature»²⁹⁷; esse riportano le screpolate rugosità come i muri delle case di Utrillo, muri fatti di tinte fangose, striate e sbavate dalle colature. Bufalino come Utrillo, insomma: nella pittura del francese «case e strade si allineano in un ordine ingenuo ma prospetticamente

²⁹³ C. G. Argan, *L'arte Moderna*, cit., p. 342.

²⁹⁴ Utrillo, cit., [p. 4].

²⁹⁵ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 109.

²⁹⁶ Ivi, p. 159.

²⁹⁷ Ivi, p. 127. In merito alla polisemia della "finestra-cornice", è essenziale quanto scrive R. M. Monastra: «Già nel Medioevo la finestra costituiva un oggetto artistico-letterario dotato di grandi potenzialità iconiche, tecniche, metaforiche. È solo in età moderna, tuttavia che essa assume il ruolo di una *contrainte* propedeutica al contatto col mondo esterno (contatto intellettuale, epistemologico, ma anche emotivo, psicologico). Questo contatto, d'altra parte, si fa sempre più problematico, labile, ambiguo fino a rovesciarsi in irrimediabile lacerazione: da schema conoscitivo, fiduciosamente fondato su un rapporto diretto con la realtà, la finestra diviene emblema di un'intenzionalità votata allo scacco; da cornice dell'amore romantico, di un vagheggiamento spontaneo e condiviso, si trasforma in una distanza perversa, necessaria al desiderio in autentico della modernità, ai suoi meccanismi artificiali: da spazio di una *rêverie* immersa nella Natura, in armonia col creato, diviene fantasticheria *maledive*, fuga dalla realtà, inganno e autoinganno; da luogo di transizione tra il privato e il pubblico, tra l'intimità e il resto del mondo, si trasforma in barriera insormontabile, ferita minacciosa tra l'io e l'altro o addirittura all'interno di sé», in R. M. Monastra, *Le finestre di Verga e altri saggi fra Otto e Novecento*, Acireale, Bonanno, 2008, p. 8.

esatto, il loro aspetto banale, l'atmosfera ferma che le circonda, la loro stessa disadorna verità sono di una rara forza evocativa»²⁹⁸.

Bufalino doveva essere parecchio attratto dall'arte disperata di Utrillo tanto da conservare articoli di giornale in cui viene spiegato il cosiddetto "periodo bianco" dell'artista: «quando cioè egli usava il gesso per rendere i toni delle vecchie case lebbrose di Montmartre; tentò perfino di imitare il livido aspetto di quelle mura utilizzando della autentica muffa»; e ancora, si legge in un articolo conservato dallo scrittore:

Per colmo di stravaganza [Utrillo] ha la mania di mescolare ai vari colori il gesso che stende in uno spesso strato sulla tavolozza e spiccica poi sulle tele. È il suo cosiddetto periodo bianco. Quel gesso gli consente di ritrarre il mondo con la luce squallida, coi toni lividi della disperazione che gli strazia il cuore e i nervi [...]. Ora più che mai l'umanità lo atterrisce, lo inorridisce. Intorno alla sua devastazione morale e fisica se un tempo c'erano soltanto gli sfruttatori spietati che compravano per dieci quello che rivendevano per duecento, ora non c'è più che la derisione crudele, la ferocia vile, l'odio. Ecco, forse, perché i paesaggi di Utrillo sono spesso deserti, come di un mondo morto, in agonia [...].²⁹⁹

Si apre lo scenario sul bianco: in più parti del romanzo aleggia questa presenza, sia nella descrizione della nivea bellezza di Lea, la donna di cui il protagonista si innamora e che adora sin dall'istante in cui, vedendola avvolta «in un accappatoio color bordò scuro, da cui sbocciavano un collo e un viso d'avorio. Che eburnea statua [...]»³⁰⁰, gli mostra inconsapevole il suo incanto; sia all'interno di una riflessione, intensa e macabra sulla morte e sulla sua «opera di cosificazione solenne»³⁰¹:

²⁹⁸ Utrillo, cit., [p. 4].

²⁹⁹ Come era solito fare per tanti altri artisti, anche di Utrillo, Bufalino conservò un articolo tratto da «Epoca» e datato 28 febbraio 1958 (appunto autografo in margine al primo foglio dell'articolo, composto da più pagine pinzette probabilmente dallo stesso Bufalino). L'articolo citato ha come titolo *L'arte guarì la follia di Maurizio Utrillo* di Jean Eperier; si trova all'interno del fascicolo dedicato al pittore francese e conservato presso la Fondazione.

³⁰⁰ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., pp. 31-32.

³⁰¹ Ivi, p. 141.

Circa la terza croce, chiamala croce! Io ti amo, o qualcosa di simile. Voluttuosa Lea!... Ti penso e mi entri negli occhi, ti ho negli occhi: un bambinello Gesù di cera, salvo gli esuberi del torace così profani, che, a vederli, a giudicarne la polpa, mi nasce nelle mani un formicolio o, quantomeno, la voglia di applaudire... Un angelo del Serpotta, di cui vien naturale concupire la lattea nudità fra due lattee lenzuola con un colpevole brivido, quasi da anatomista tentato dalle membra d'una morta.³⁰²

E ancora:

Pallida, prima d'ogni cosa. La bianchezza fu ciò che mi colpì la prima volta in lei. Ora mi sembra accresciuta al di là del credibile: una bianchezza da spot pubblicitario. Già allora, non ricordo se ve l'ho detto, m'era tornata in mente l'immagine d'un poeta che amo: "oscuro come un giglio". Vale per lei come per nessun altro, tale è il sentimento di enigma indeciso che carica la sua bianchezza delle più ambigue potenze e la elegge ad un tempo emblema dell'algida assenza e dell'abbagliante assoluto. Bianco è il colore delle nuvole, del paradiso, del viso di Dio; bianco è il sudario dei fantasmi, l'indicibile orrore del nulla che vedono per ultima cosa gli occhi di Gordon Pym... [...]. Invece, eccomi immerso nell'adorazione ebete di questa incipriata Colombina, di questa pupa di neve... Io che ho educato occhi e orecchie all'urlo mediterraneo del sole sulla piazze fulminate. Mentre costei...Artica, siderea.³⁰³

Secondo la definizione di Kandinski, il bianco, che spesso viene considerato un non-colore, simboleggia un mondo in cui tutti i colori sono scomparsi: «È un mondo così alto rispetto a noi, che non ne avvertiamo il suono. Sentiamo solo un immenso silenzio, che, tradotto in immagine fisica, ci appare come un muro freddo,

³⁰² Ivi, pp. 105-106.

³⁰³ Ivi, p. 128.

invalicabile, indistruttibile, infinito»³⁰⁴. Proprio come la distanza glaciale che Lea crea nei confronti di Tommaso.

Per Kandinski, il bianco, che «interiormente è sentito come un non-suono», colpisce come se fosse un grande, assoluto silenzio; inoltre, da un punto di vista musicale viene paragonato alle pause musicali che creano una breve interruzione di una frase o di un tema senza dare poi alcuna definitiva conclusione: «è un silenzio che non è morto, ma è ricco di potenzialità. Il bianco ha il suono di un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere»³⁰⁵. Può essere, in quanto assenza e allo stesso tempo, essenza del colore, il simbolo di una forza sovrumana e sovrastante: non a caso Bufalino ricorda la lotta fra l'uomo e l'inafferrabile, bianchissima balena di *Moby Dick*³⁰⁶; bianco, poi, appare spesso in altre opere dedicate al mare come il segnale di un pericolo estremo, collegato al nero dell'abisso e della morte: anche nel *Gordon Pym* di Poe, evocato anch'esso da Bufalino, «giocato ossessivamente sull'alternanza di bianco e nero, l'epilogo è dominato dal candido, enorme e misterioso fantasma che appare in prossimità del Polo Sud»³⁰⁷.

Ma è in un fondamentale passaggio contenuto in un saggio dedicato al candore delle saline che Bufalino ripete con una maggiore insistenza la terribilità di questo colore:

Bellissimo e innocente colore, il bianco, ma nella sua purezza, quanti spaventi s'annidano. "Obscur comme un lys", scrisse una volta un poeta e voleva alludere a quel tanto d'indecisione e d'enigma che, a differenza dei rimanenti colori, privilegia il bianco e lo carica delle più opposte virtualità, facendolo apparire a un tempo emblema della più esangue assenza e dell'assoluto totale. Un colore pericoloso, dunque, dove alternativamente trionfano il chiuso del nulla e l'infinitamente aperto

³⁰⁴ W. Kandinski, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 66.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ «Avviene che nella sua essenza la bianchezza non è tanto un colore quanto l'assenza visibile del colore e nello stesso tempo la fusione di tutti i colori: avviene questo che c'è una tale vacuità muta e piena di significato in un paesaggio vasto di nevi, un incolore ateismo di tutti i colori che ci fa rabbrivire. E quando consideriamo quell'altra teoria dei filosofi naturali, che tutte le altre tinte terrene [...] sarebbero soltanto astuti inganni non connaturati alla verità delle sostanze, ma soltanto sovrapposti dall'esterno, cosicché tutta la divina Natura si dipingerebbe soltanto come la prostituta le cui lusinghe non ricoprono che l'intimo sepolcro [...] e pensiamo che il mistico cosmetico, il gran principio della luce, che produce ciascuno dei suoi colori, rimane in se stesso sempre bianco e incolore», M. Brusatin, *Storia dei colori*, cit., p. 95.

³⁰⁷ Cfr. S. Blazina, *Colori*, in AA.VV., *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, cit., p. 463.

infinito; un colore che non per caso, sposandosi al nero, genera i morbidi o secchi incantesimi del film muto e dei vetusti dagherrotipi. Un colore cui gli stessi pittori non osano accostarsi che con rispetto e tremore, tanto esso appare immacolato e quasi sdegnoso a paragone degli altri – blu di Prussia, gialli Vermeer, rossi di squilla – nei quali più crudamente trapela un’infezione di vita. Si pensi ai Pierrots di Watteau, ai muri di Utrillo, alle sinfonie “en blanc majeur” di Wisthler... Quindi al bianco calcinato e luttuoso di cui si vestono gli intonaci delle case di campagna sotto il sole del sud nella controra di luglio...³⁰⁸

Batchelor definisce «cromofobia» la paura di essere corrotti attraverso il colore, quasi come se esso fosse «un’infezione di vita». Tutta la pittura d’altronde ha un aspetto cosmetico: essa, scrive Batchelor, «comporta che si spalmi della pasta colorata su una superficie piana, insulsa, ed è fatta al fine di imbrogliare e ingannare un osservatore, che vuole farsi imbrogliare e ingannare lasciandosi trascinare a vedere qualcosa che non c’è»³⁰⁹: al colore viene conferito ancora una volta da parte di Bufalino, una specie di irrealtà, laddove la sua arbitrarietà «consiste in una specie di sconnessione con alcunché; è un’aggiunta o un supplemento; è artificiale, serve a adornare»³¹⁰. Nel significativo brano sopracitato, Bufalino richiama alla memoria una serie di spaventosi bianchi: non solo i muri di Utrillo della cui disperazione si è già detto, ma anche la tristezza dei Pierrots di Watteau, pittore che seppure si distingue per le delicate atmosfere cromatiche, per la grazia e l’eleganza dei soggetti galanti di molte delle sue opere, nel raffigurare i personaggi della commedia dell’arte fa trasparire «un senso di ambigua inquietudine, una sorta di consapevolezza della caducità dei piaceri della vita e dell’inesorabilità del tempo»³¹¹; e ancora, le spettrali donne di Whistler, il quale «aveva rappresentato l’astratta distanza che separava l’ambigua bellezza femminile dipinta dai preraffaelliti dalla loro moderna “absence” erotica e mondana [...]. Huysmans paragonava Whistler a Verlaine; più tardi Proust

³⁰⁸ G. Bufalino, *Digressioni sul color bianco* in *Saline di Sicilia*, Id. *Opere/2*, cit., p. 1137.

³⁰⁹ D. Batchelor, *Cromofobia. Storia della paura del colore* [*Chromophobia*, 2000], trad. di M. Sampaolo, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 19.

³¹⁰ *Ivi*, p. 10.

³¹¹ P. De Vecchi - E. Cerchiari, *Arte nel tempo. Dal Tardogotico al Rococò*, Milano, Fabbri Editore, 1992, p. 755.

sceglierà il pittore a modello di Eltsir e gli renderà omaggio come “all’enchanteur d’une oeuvre de mystère close comme la perfection”»³¹².

Nel bianco, nella calce e nel marmo si seppellisce il lutto e la tragica memoria. Così scrive Melville, che Bufalino certamente amava, nel capitolo dedicato alla bianchezza della balena:

E in certe cose la stessa comune ed ereditaria esperienza di tutto il genere umano riconferma la natura soprannaturale di questo colore. Certo, non si può mettere in dubbio che nei morti la qualità visibile che più ci atterrisce è il pallore marmoreo dei loro aspetti: quel pallore che davvero parrebbe il simbolo dello sbigottimento ispirato dall’al di là, e insieme di questa nostra trepidazione mortale. E da quel pallore dei morti prendiamo in prestito il colore simbolico del sudario in cui li fasciamo. Nemmeno nelle nostre superstizioni ci dimentichiamo di gettare lo stesso mantello di neve attorno ai fantasmi: tutti appaiono in una nebbia lattiginosa. [...]. Perciò, sebbene in diversi stati d’animo l’uomo si compiaccia di simboleggiare col bianco tante cose delicate o grandiose, nessuno può negare che nel suo più profondo, ideale significato, la bianchezza evochi nell’anima come uno strano fantasma.³¹³

³¹² L. Ritter-Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 157 (testo posseduto da Bufalino).

³¹³ H. Melville, *Moby Dick*, cit., p. 194.



Fig. 32 - M. Utrillo, *Impasse Cottin*, (1910 ca), Parigi, Museo Nazionale d'Arte Moderna.



Fig. 33 - M. Utrillo, *Rue Norvins*, (1912), Zurigo, Kunsthaus.

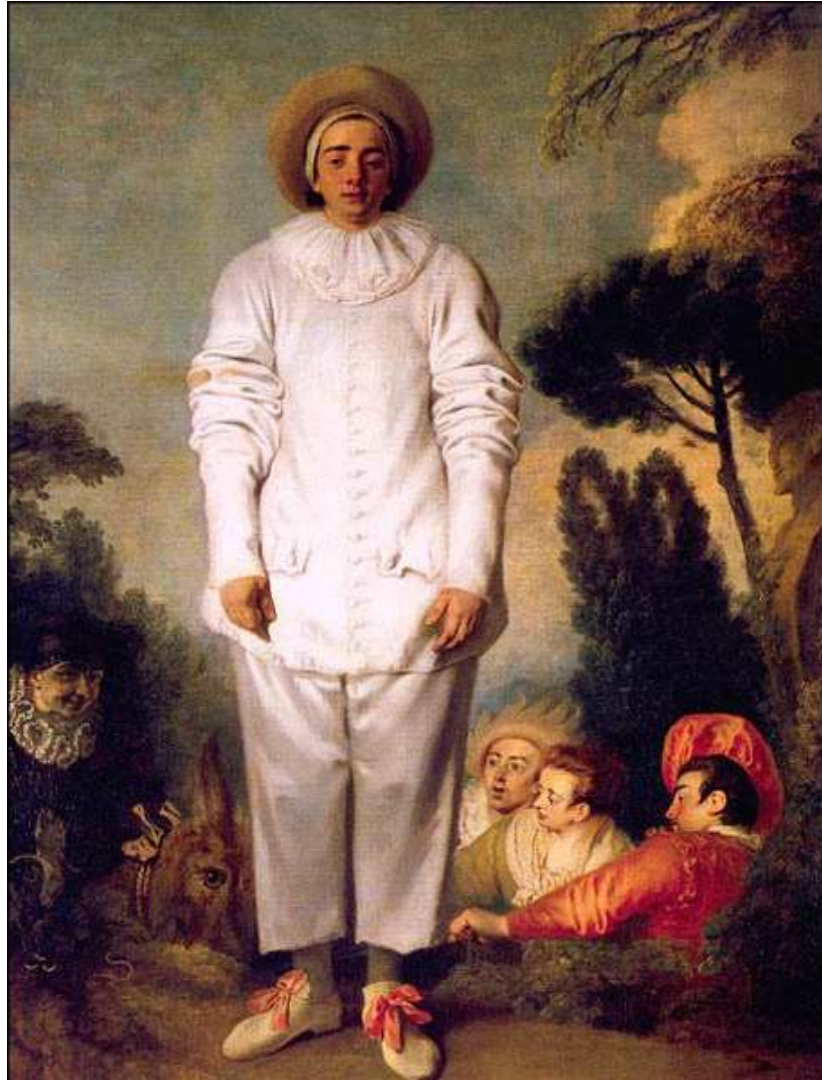


Fig. 34 – A. Watteau, *Gilles*, 1717- 19, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 35 - J. Mc Neill Whistler, *Sinfonia in bianco I*, 1862. Londra, Tate Gallery.



Fig. 36 - J. Mc Neill Whistler, *Sinfonia in bianco II*, 1864. Londra, Tate Gallery

Il candore dello stucco o del marmo viene evocato, nelle pagine di *Tommaso e il fotografo cieco*, attraverso il riferimento a due sculture: a un putto di Giacomo Serpotta e alla gelida bellezza della dormiente Ilaria del Carretto, opera di Jacopo della Quercia. Come specifica Argan, «la tecnica dello stucco si presta all'improvvisazione e ai morbidi, quasi serici, effetti di luce»³¹⁴; e ancora Brandi, sottolineando delle opere dell'artista palermitano «quel gusto del bianco assoluto che è luce assoluta» così scrive:

[...] il Serpotta ha una vitalità quasi sconvolgente, e una prelazione formale di grande nobiltà. I suoi volumi sono torniti e vicini ai prototipi geometrici; i suoi panneggi non hanno niente di berniniano né di classico. Il Serpotta riesce a produrre figure che hanno una gentile grazia borghese, un solido impianto e nessun orgasmo barocco. Del Bernini accoglie le strutture volumetriche in transito di moto, la trasparenza e la riflettenza della luce.³¹⁵

Ma Bufalino travalica l'effetto di biancore dato dallo stucco e in *Tommaso*, «quasi da anatomista tentato dalle membra d'una morta»³¹⁶, passa, in una successiva *meditatio mortis*, ad una nuova scultura, quella appunto esplicitamente mortuaria di Jacopo della Quercia:

Esito: ho con la morte rapporti di equivoco vicinato. La sorveglio, la spio con occhio sparviero. Attento a non aizzarla, a non farmene scorgere. So d'essere uno degli infiniti personaggi di cui lei scrive le sorti e nasconde le cifre come un tessitore persiano nei suoi tappeti. So che la sua opera di distruzione non è meno arguta, drammatica, infaticabile di quella di creazione che curva i poeti sotto le lampade. Ogni cadavere è una pagina che lei dà alle stampe. I più sono pagine dozzinali, eseguite con la mano sinistra, ma altri! Altri sono sculture sublimi, dove ripugna e attira l'impudicizia purissima del non esser più che inerzie corruttibili e

³¹⁴ C. G. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, cit., p. 393.

³¹⁵ *Giacomo Serpotta*, introd. di C. Brandi, testo a c. di M. G. Paolini, immag. fot. di M. Minnella, Palermo, Novecento, 1983, p. 10.

³¹⁶ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 106.

bianche. Vuoi metter Ilaria del Carretto, pur così bella nel marmo di Jacopo, a confronto con la vera, di carne e sangue, nel freddo feroce del suo ultimo istante? Dico di più: nemmeno l'artista più sommo fra i sommi può pareggiarla, la morte, nella sua opera di cosificazione solenne, nel suo diuturno affettuoso corrompere ogni tremito, errore, eroismo, della nostra memoria in una levigata perfezione di scheletro.³¹⁷

Brandi parla di febbre, di «calor bianco» che pervade la statua di Ilaria del Carretto: «una febbre che pervade la statua: così serena, così apollinea, e invece bruciante, dionisiaca [...]. La febbre di Ilaria non calcina il marmo, non arriva all'esterno: è chiusa in quelle linee fluenti, che sono altrettante onde e steli, e arterie, ma come appunto diviene molle il ferro incandescente e allora si piega»³¹⁸. Lo studioso invita a non guardare il monumento di Ilaria come una rappresentazione della morte, perché, puntualizza:

[...] è come il risucchio delle linfe a primavera: scorrono oscure e urgenti, nelle vene come nei fusti delle piante, in quelle pieghe immobili e turgide. Il loro mondo è simile al riflusso delle onde alla medesima battima: sono immobili e si muovono, sono l'acqua stessa in cui non ci si bagna due volte.³¹⁹

Se la morte finisce ogni cosa, tuttavia, ci ricorda frequentemente Tommaso con la sua ossessiva traduzione di un verso di Valéry: «La mer, la mer, toujours recommencé»³²⁰, la vita ricomincia, certamente «sotto il segno dell'inconcludenza»,

³¹⁷ Ivi, p. 141.

³¹⁸ C. Brandi, *L'ultima rêverie cortese*, in Id., *Jacopo della Quercia*, Milano, Rizzoli/Skira per «Il Corriere della Sera», 2005, p. 14.

³¹⁹ Ivi, p. 15.

³²⁰ Queste a tal proposito le parole di Tommaso: «Più sedative le ore che dedico al mio annoso tentativo di tradurre il *Cimitero marino*, tela di Penelope, che faccio e disfaccio con una delizia mai stanca, accanito per ora sulle varianti d'un solo verso, senza decidermi di escluderne una sola: *Mare che ognora sei uno e diverso... Mare, che non ti sazi di rinascere... O tu, che sempre ti rinnovelli, mare... Mare, che ad ora ad ora ricominci... Tu che rinasci ad ogni istante, mare... O mare, infaticabilmente nuovo...*», in G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 21.

e «la vita e l'invenzione letteraria si imitano reciprocamente in un'altalena di rimandi speculari che è la metafora della malattia segreta della modernità, del suo smarrimento nichilistico»³²¹.

Forse per questo un altro riferimento figurativo all'interno del romanzo è un quadro - per di più significativamente falso - di Filippo De Pisis:

Con la stranezza ulteriore che si tratta di falsi smaccati, a cominciare dal De Pisis che mi sta dirimpetto. Una conchiglia di biacca su un lido inesistibile, in riva a un mare di sporchissima mano. Uno di quelli che vendevo una volta. Falso, vero. Vero, falso. I fatti, le fantasie.³²²

Trovo ci sia anche un riferimento all'amato Mallarmé, a proposito del quale Accardi sottolinea che Bufalino, proprio in un passaggio di *Cere perse*, dovette capire «più di tanti le ragioni terribili e adorabili della [sua] poesia: «Ptyx», la conchiglia mallarmeana, abolito gingillo d'inerzia sonora...O se fosse questo, la rima: un giocattolo dove si ascolta l'inesistenza del mare?»³²³.

Nei quadri di De Pisis, come in quelli di Sironi d'altronde, i soggetti desolati esprimono una drammaticità che tuttavia è compensata da un'energia costruttiva classica e seppure sconsolato sia lo sfondo del quadro citato, il mare rappresenta pur sempre una forza che si rigenera, di una vita non destinata a finire e il cui senso non si smette mai di cercare: il verso rimaneggiato da Tommaso Mulè finirà infine per diventare: «le temps, le temps, toujours recommencé». Secondo Argan, De Pisis «opera in arte una delicatissima congiunzione tra la spazialità immobile, atemporale della Metafisica, e la spazialità sensoria, mobilissima, rarefatta dell'Impressionismo»³²⁴. La serie delle nature morte marine presenta cieli neri, o come scrive Carrà,

³²¹ N. Zago, *L'ultimo romanzo di Bufalino*, cit., p. 137.

³²² G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 152.

³²³ A. Accardi, *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, «Esperienze letterarie», XXXIII, 2008, 2, p. 98.

³²⁴ C. G. Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 321.

gonfi di vento, di spiagge distese, scoranti, dove ancora persiste una vena pronta a sbandare nel letterario; quei mari intensi, come il filo sottile d'un orizzonte perduto, quei rapidi tocchi rosati, un po' sfatti, dei suoi crostacei, nell'abbandono d'un qualche naufragio. Tutte d'una sensualità che grazie alla componente decadentistica e insieme barocca arriva alla poesia.³²⁵

Importante ricordare che De Pisis, oltre che pittore era anche poeta. Nei suoi versi, la tonalità costante è il grigio: «Nel monocromo grigio», scrive Crespi, «si stende la desolazione vana e senza rotta»; nei suoi versi «[...] c'è tutto lo sgomento di una tavolozza livida, come un definitivo addio e la percezione della condizione umana tra la luce di un giorno e il buio di una notte»³²⁶. La stessa percezione che deve avere avuto Tommaso Mulè nel pensare alla condizione dell'amico fotografo cieco, Tiresia, che muore coinvolto in un incidente non del tutto causale, a causa di un pericoloso rullino presumibilmente in suo possesso

Ripenso alla sua cecità. [...] E che iscrizione funebre potrei proporre per uno che da una notte è passato all'altra più fonda, senza nemmeno poter salutare l'ultima volta la luce? "Hic situs luce finita", come su un sarcofago d'altri tempi? Ahinò, per Tir la luce era finita già prima.³²⁷

La contrapposizione della luce col buio, dell'oscurità con le tenebre domina l'immaginario letterario: «sullo sfondo del legame indissolubile, all'interno delle culture più diverse, tra chiarore del giorno e oscurità della notte, si definiscono i confini tra cecità e visione»³²⁸. Forse Tiresia, con i suoi «occhiali neri, obiezione

³²⁵ De Pisis, testo a c. di M. Carrà, Milano, Fabbri, "I maestri del colore", 1964, [p. 4]. Testo appartenuto a Bufalino e conservato presso la Fondazione.

³²⁶ S. Crespi, *Una tavolozza grigia per i versi di De Pisis*, «Sole 24 ore», 12-01-1992.

³²⁷ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 142.

³²⁸ S. Acocella, *Luce/Buio* in AA.VV., *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, cit., p. 1306.

tenebrosa alla luce»³²⁹ aveva deciso di continuare a fare il fotografo per proseguire – nonostante tutto - non solo un'attività amata, ma anche per continuare ad essere *un uomo*, col suo personale terzo occhio: «il termine greco *phôs* si sovrappone significativamente, negli antichi testi, alla parola uomo, anch'esso indicato con *phôs*, facendo convergere il confine delimitato dalla luce con quello della dimensione antropologica e naturale»³³⁰. Per Tiresia, finendo la luce erano finiti anche i colori, ma il fotografo continua a catturare le immagini attraverso la sua inseparabile Nikon; anzi cerca di fotografare spesso la luce, per esempio quella che emana la sorella, «una ragazza dalle gambe luminose», «con un che di radioso nell'andatura, nei gesti»³³¹. Non solo, cattura anche il Tempo, come infatti precisa Tommaso, riflettendo sull' «arcano ingranaggio di cui si compone l'incantesimo del riprodurre»³³²

Un antro mi parve la camera oscura, quando vi entrai, una grotta per messe nere. Tenebra quasi totale, fatta eccezione per una infima semiluce che da una parete pareva baluginare come ai velieri il bagliore tremolante d'un faro. Un gran tavolo oblungo mi appassionò, sparso di oggetti taglienti, boccettine, veline, ammennicoli vari, più simile a un tavolo d'anatomia che a un desco d'artigiano, per quel che mi permise di scorgere, il subitaneo raggio introdottosi nella stanza nel momento in cui Camillo per un istante sollevò con un braccio, facendola poi subito ricadere, la tenda. Quando rientrò diede corso al lavoro, io dalla mia seggiola neutrale lo spiavo con un'impazienza irritata. Sebbene me l'aspettassi, e l'avessi anzi io stesso sollecitato, il suo atto di generare per chimica una vita d'ombre non meno miracolosa di quella che il Fiat suscitò nell'alba dei tempi, mi pareva un'usurpazione. Perché si ha un bel dire ma di tutte le virtù creative e copulative dell'uomo, con matite, bulloni, pennelli, scalpelli, seme infuso in un grembo, quella che più mi appare trascendere le ferree leggi della necessità è la fotografia, l'unica che riesca a vincere la Storia, a fermare il Tempo. Una tela, una scultura, un'architettura, ne passerà acqua di millenni sotto i ponti, ma alla fine è

³²⁹ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 13.

³³⁰ S. Acocella, *Luce/Buio*, cit., p. 1306.

³³¹ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 12.

³³² Ivi, p. 146.

giocoforza che cadano in scaglie, polvere, nulla. Mentre un negativo conserva una moltiplicatoria e immortale capacità di rigenerarsi.³³³

Le tecniche riproduttive dell'immagine – che sia stampa, cinema, fotografia o anche televisione - testimoniano che i procedimenti tecnici all'inizio avvengono essenzialmente in bianco e nero. Brusatin precisa che «a rigore nemmeno il monocromo fotografico è in origine in bianco e nero, anche se si è abituati a considerarlo tale, come un'ombra sopra una lastra che ha preso luce e si è sbiancata tutt'intorno, ma latteo e argenteo, seppia e giallo, niveo e azzurro, rossastro e chiaro, come si presenta alla prime reazioni chimiche la stampa dei calotipi, rispetto all'argenteo diffuso un po' spettrale del dagherrotipo, del tutto simile alla lastra argentata e al negativo fotografico che alla morbida riproduzione su carta»³³⁴. Su queste tonalità cromatiche, dal bianco e nero, all'opalescente, ai fermi colori hopperiani si muove la scrittura dell'ultimo, incompleto romanzo di Bufalino, *Shah Mat. L'ultima partita di Capablanca*, romanzo del tutto scevro di soffuse evocazioni memoriali, dalla scrittura precisa e tagliente come una lama.

³³³ Ivi, p. 147.

³³⁴ M. Brusatin, *Storia dei colori*, cit., pp. 104 -105.



Fig. 37 – Jacopo della Quercia, *Ilaria del Carretto*, particolare, 1406 -1407, Lucca, Cattedrale di San Martino.



Fig. 38 – Jacopo della Quercia, *Ilaria del Carretto*, particolare del volto, 1406 -1407, Lucca, Cattedrale di San Martino.



Fig. 39 - F. De Pisis, *Natura morta marina*, 1926, collezione privata.

2.7 *Shah Mat - L'ultima partita di Capablanca. Il silenzio del colore.*

Shah Mat è un romanzo essenziale, che nonostante la fatale incompiutezza risulta essere costruito tramite un perfetto ordine compositivo. A questa essenzialità, dovuta anche ad un accuratissimo calibro dei tagli di luce e ombra e che sembra scaturire da una progressiva spoliatura dell'immagine, contribuisce anche l'uso di «una lingua di rara e originale eleganza, ma meno farcita e ammiccante»³³⁵. In questo ultimo romanzo con un'attività di sottrazione, quasi di michelangiolesco “levare”, Bufalino raggiunge a tratti la nitidezza di una sintesi assoluta. *Shah Mat* è un romanzo scarnificato, dove l'ossificazione del mondo, tanto temuta dalla scrittore e più volte citata nelle pagine di questo studio, sembra essere ormai giunta.

Negli unici due capitoli di *Shah Mat* si narra dell'ultima sera prima che la morte faccia la sua ultima inesorabile mossa con il campione cubano di scacchi, Josè Raul Capablanca. O forse, come scrive Bufalino anni addietro, essendo «gli scacchi [...] un duello all'ultimo sangue, scontro e incontro di fantasie, astuzie, nervi, intelletti, energie, il cui esito previsto è l'annientamento»³³⁶, la partita che Capablanca sta per giocare è quella, ancora più terribile, con se stesso. Costui, come nota Zago, «ci è mostrato, all'inizio, nel corridoio d'un albergo, mentre aspetta l'ascensore giù nella hall»³³⁷. Dato non indifferente, visto che già dall'inizio, nella descrizione dei luoghi in cui il protagonista si muove, va definendosi a mano a mano un'atmosfera di tipo hopperiano; in quei luoghi dove, come scrive Bonnefoy,

Hopper [...] non fa che constatare l'incapacità degli esseri di parlarsi, di vincere la solitudine, o esprimere solo l'emozione risvegliata in loro dalla luce; è presente, in effetti, ed è già iniziato il lavoro attraverso cui, guardando lo spostamento del sole, su un muro, lasciando che si estenda, all'infinito, insinuando le sue propaggini

³³⁵ N. Zago, *Qualcuno bussa alla porta*, in G. Bufalino, *Shah Mat - L'ultima partita di Capablanca*, a c. di N. Zago, Milano, Bompiani/ Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006, p. 76.

³³⁶ G. Bufalino, *L'anima russa e gli scacchi*, in Id., *Saldi d'autunno*, cit., p. 214.

³³⁷ Ivi, p. 78.

silenziose tra le cose, possiamo perderci, in quel silenzio, diventare il vuoto che esse mostrano, liberandoci così dalle contraddizioni di cui soffriamo.³³⁸

Nelle pagine di *Shah Mat*, la vista e la visione assumono un ruolo preponderante. I pensieri del protagonista sono quasi del tutto ricordi, sottoposti alla luce felice del passato, forse a tratti tormentato, difficile, sofferto ma intenso e glorioso; ancora di più, poi, se messo a confronto con la solitudine della sera che viene descritta, il 7 marzo 1942, in una New York dal cielo «più nero che blu, un fiamicello d'inchiostro fra due sponde sterminate di grattacieli»³³⁹. Per ricostruire il passato, viene richiamato alla memoria lo spirito stesso dei giochi infantili, frequentissimo in Bufalino. Come Brusatin puntualizza, citando Benjamin, «si pensi a quei giochi che fanno appello alla piena contemplazione animata della fantasia» come ad esempio «l'evanescente cromatismo della lanterna magica, il disegno con la china, le figure animate. In tutti questi casi il colore si libra, aereo, sulle cose. Perché il suo incanto non si fonda sulla cosa colorata o sulla pura tinta morta, bensì sulla parvenza, lo splendore e il fulgore cromatici»³⁴⁰. Per passare la sua serata solitaria infatti, il cubano sceglie di andare al cinema: «un film qualunque, in uno dei locali del quartiere; o la consueta lanterna magica di memorie a occhi chiusi, davanti a una limonata, in un piccolo bar»³⁴¹. Egli stesso si riconosce un «singolare vizio-virtù», cioè quello di

manipolare le sembianze del presente, ora retrocedendole ai propri principii, ora spostandolo profeticamente in avanti... lo stesso dono, una

³³⁸ Y. Bonnefoy, *Edward Hopper. La fotosintesi dell'essere* [*Edward Hopper: la Photosynthèse de l'Être*, 1995], trad. it. di C. Medici, Milano, Abscondita, 2009, p. 58.

³³⁹ G. Bufalino, *Shah Mat - L'ultima partita di Capablanca*, cit., p. 34.

³⁴⁰ Brusatin, all'interno di una nota del suo *Storia dei colori*, cit., pp. 120-121, riporta una pagina di Walter Benjamin tratta dal saggio *Sbirciando nel libro per bambini* (1926), ora in Id., *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, a cura di G. Schiavoni, Emme, Milano, 1981, pp. 57- 58.

³⁴¹ G. Bufalino, *Shah Mat - L'ultima partita di Capablanca*, cit., p. 17.

specie di terzo occhio, che gli consentiva, davanti alla scacchiera, così di riandare a memoria le sequenze della partita come d'anticipare gl'intrecci possibili d'ogni progetto avversario e contrastarli. Si vuol dir meglio: una casa di due stanze era la sua mente, comunicanti attraverso una porta ch'egli apriva e chiudeva a piacere. Talché bastava passare dall'una all'altra per commutare la vista in visone e viceversa. Col privilegio, stando sulla soglia come sul crinale d'una montagna, di escludere l'un versante a beneficio dell'altro o di confonderli entrambi in uno stesso miraggio [...]. Era come cambiare programma in un caleidoscopio col semplice tocco d'un dito [...].³⁴²

Scelto il cinema - *Weekend in Avana* - e scelta persino «la fila più vicina allo schermo, per il gusto di farsi sopraffare dalle immagini giganti e di abbracciarle al petto»³⁴³, Capablanca si abbandona completamente ai suoi ricordi più belli:

Gli bastò in effetti una sola manciata di fotogrammi. Sin dalla prima apparizione del cielo natale, la fantasia gli s'era impennata a ritroso. Si rivide ragazzo, si riamò. Fu un prolungato sogno o romanzo intriso di fragranze, sapori, sudori; una resurrezione di panorami diletta, come sfogliare dentro di sé un album di lacrime e risa...³⁴⁴

Nel ricordare le feste del suo paese, «le corride e i carnevali», sembra non essere quasi più frequente il furore citazionista tipico della scrittura bufaliniana: la prosa sembra essersi illimpidita, o forse sembra avere subito un processo di scarnificazione di fronte alla nudità delle cose. Ad esempio, nell'evocazione della folla, in un'ambientazione vivace come può esserlo quella dei paesi caraibici, il protagonista pensa: «Quanti colori, che baraonda di suoni»³⁴⁵: questa volta,

³⁴² Ivi, pp. 6-7.

³⁴³ Ivi, p. 18.

³⁴⁴ *Ibid.* La frase ne ricorda un'altra contenuta in *Calende greche* e che ricorre spesso nella prosa di Bufalino: «Vissi i minuti solo per tramutarli in un catalogo di visioni». Cfr. G. Bufalino, *Calende greche*, cit., p. 128.

³⁴⁵ G. Bufalino, *Shah Mat - L'ultima partita di Capablanca*, cit., p. 19.

differentemente dagli altri romanzi, l'evocazione cromatica non ha alcun termine di riferimento, manca un paragone, un oggetto o una sensazione con cui misurarsi. Un'asciutta referenzialità sembra ormai dominare: è finito «lo scialo degli aggettivi» perché forse è ormai giunta, per Bufalino - come per la sua controfigura in questo maturo romanzo - l'ossificazione del mondo e la presenza forte delle cose non può più essere difesa o rivendicata, perché si è polverizzata nel passato: ciò che resta è solo il visibilio del ricordo. Se il termine greco *chroma*, da cui derivano parole italiane come "cromatico" o "cromatismo", significa originariamente "pelle", quindi "carnagione" (colore della pelle) e infine "colore", in *Shah Mat* sembra che si sia quasi persa il "croma", "la pelle" appunto e restino ormai solo lo scheletro, le ossa delle cose.

Nelle poche pagine di questo prezioso romanzo, si addensano tutti i mondi della visione amati da Bufalino: la fotografia, il cinema, il caleidoscopio, l'incisione, la stampa, la pittura (seppure quest'ultima sia questa volta meno evocativa e venga usata piuttosto per l'immediato richiamo di un'immagine, senza più alcuna effusione memoriale).

Le scene della vita di Capablanca sono percepite nel bianco e nero di una fotografia: «Da allora un immutabile dagherrotipo occupò gli scenari della sua vita»³⁴⁶; il ricordo sempre amaro e pungente della ragazza che per il suo amore tradito si uccise, riaggalla nel seguente modo:

Irina è nella mia memoria due viste o stampe, incise con un bulino mordace: un corpo guizzante, tiepido, dagli occhi sgranati, dalla voce come un battito d'ali; un'esangue spoglia su un tavolo di marmo, in un obitorio. Due stampe, due viste, che talvolta s'accavallano, si mescolano, fanno una immagine sola che, obnubilata e inerte per anni, mi si risuscita imperiosamente negli occhi e mi costringe a fermarmi, ad addossarmi barcollante al muro vicino.³⁴⁷

Non c'è verità più impietosa di quella che si riscontra nelle nere incisioni, a causa - lo spiega bene Ritter-Santini, «della loro estraniante iperrealità di fronte

³⁴⁶ Ivi, p. 23.

³⁴⁷ Ivi, p. 52.

all'assolato mondo del colore»³⁴⁸. Il colore infatti viene quasi del tutto bandito dalle pagine del romanzo. Il grande acquafortista Velly, in un'intervista che Bufalino possedeva, dichiara: «Con i colori mi piace poter raccontare che nulla è grave»³⁴⁹: la drammatica storia che Capablanca sta ripercorrendo, quella del suicidio di Irina, nella sua memoria non può avere colori, perché è appunto una storia grave. Per sopravvivere all'assalto dei ricordi, il cubano si reca al cinema e lì conosce una ragazza con la quale trascorrerà la serata. Ecco la descrizione del volto della fanciulla:

[...] la durezza della mascella, l'occhio torbido, le alette vibranti delle narici denunciavano una repressa, impura energia, smentiti ad ora ad ora dallo slancio modiglianesco del collo, che corteggiavano ai due lati, con gentili intrecci di nodi, due treccine biondicce da collegiale³⁵⁰.

Ciò che più colpisce in questa descrizione è il riferimento esplicito ai colli allungati del pittore livornese. Così come accade anche nella descrizione che viene fatta di ciò che si vede al di fuori della finestra, quando Capablanca si trova con la ragazza presso la propria abitazione:

S'era alzato, era tornato a premere la fronte contro il gelo dei vetri e guardava la casa di fronte, ne spiava le finestre semioscurate, non abbastanza perché non trapelassero dietro lo schermo di carta velina sagome vaghe d'inquilini e ordinari scenari di routine familiare: un bambino sui pattini a rotta di collo lungo il corridoio; due vecchi a cena,

³⁴⁸ L. Ritter-Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 263.

³⁴⁹ *Dialogo tra Jean - Marie Drot e Jean-Pierre Velly, borsista, pittore, incisore, alla Villa, nel 1967*, in *Jean-Pierre Velly*, Roma, Don Chisciotte, 1991 [senza paginazione].

³⁵⁰ G. Bufalino, *Shah Mat - L'ultima partita di Capablanca*, cit., p. 33.

come in un quadro di Hopper, l'uno di fronte all'altro in una sottintesa sfida di solitudine e noia; [...]³⁵¹

Nelle sue opere il pittore americano - la cui carriera contempla non a caso l'incisione, la fotografia e la regia -, non punta al colore, pur utilizzandolo costantemente, quanto al silenzio delle cose. Il colore che egli utilizza infatti, come nota bene Watson, «non si allontana mai molto dalle possibilità del bianco e del nero, ha una sobrietà di tono che ignora, o forse compatisce sinceramente, il magnetismo sensuale di una tavolozza più ricca e complessa»³⁵²: l'estrema semplicità dei suoi quadri in certi momenti è tale da divenire nudità.

In un articolo di Testori scritto per Guccione, ma che sin dal titolo - *Prima dell'ombra* - sembra adattarsi significativamente anche al destino di Bufalino, così si legge: «Esistono pittori che la maturità, sottilmente, proditoriamente, induce a una sorta di continua, trepida e sacrificale spoliatura»³⁵³.

In questo ultimo Bufalino si avverte anche «l'angoscia e il tormento di Malte Laurids Brigge» che, come ricorda Valtolina, così scriveva nelle sue *Lettere del rimpatriato*, contrapponendo l'insignificanza della parola ai colori gridati di Van Gogh: «Come salvare il colore in poesia, se a stento le parole riescono a dire le cose? Come sottrarlo all'effusione sentimentale e alle suggestioni di un io lirico ingombrante di fronte al dovere moderno dell'oggettività?»³⁵⁴. Infine, sembra di sentire, nelle pagine di questo ultimo Bufalino, il sospiro di Hofmannstahl: «Colore. Colore. La parola ora mi sembra povera»³⁵⁵.

³⁵¹ Ivi, p. 47.

³⁵² Una nota su Edward Hopper di F. Watson in *Edward Hopper. Scritti, interviste, testimonianze* a c. di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2000, p. 40.

³⁵³ G. Testori, *Poco prima dell'ombra* in *Piero Guccione*, «Galleria», XXXX, n.1, gennaio-aprile 1990, p. 184.

³⁵⁴ A. Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p.78.

³⁵⁵ *Ibid.*



Fig. 40 – E. Hopper, *Cinema a New York*, 1939, New York, The Museum of Modern Art.

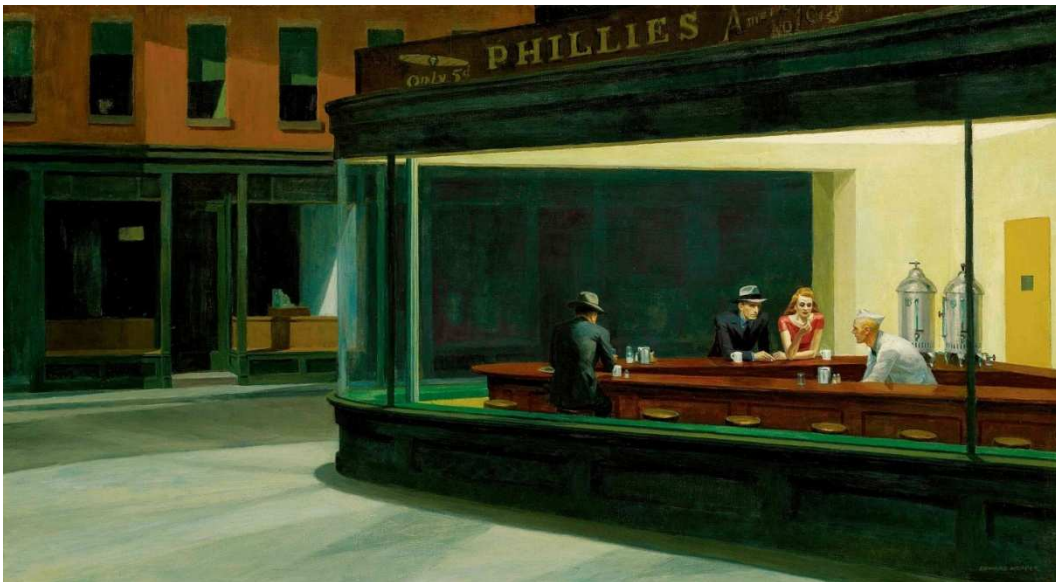


Fig. 41 – E. Hopper, *Nottamboli*, 1942, Chicago, The Art Institute.

Capitolo 3

Per disiecta membra. Bufalino ai confini dell'Arte

3.1 Bufalino - Romanò: giochi di luce e ombra per un carteggio di gioventù

Dal carteggio fra Bufalino e Angelo Romanò, intercorso tra il novembre del 1943 ed il Natale del 1950³⁵⁶, è possibile comprendere quali infinite distanze separino ormai una conversazione epistolare novecentesca, dal flusso galoppante e ininterrotto della comunicazione che domina negli odierni, frantumati dialoghi a distanza. Il carteggio rende, prima ancora di qualsiasi notizia spicciola sulla vita dell'uno o dell'altro, il senso di antichi gesti cortesi, di scritture lente e meditate che la velocità della moderna comunicazione sembra avere smarrito. Le lettere, quasi tutte scritte a mano, si prestano a restituire il ritmo tipico di un colloquio novecentesco sia nei contenuti - amori sofferti, duelli "sacri e funesti" con Dio, malattia del corpo e abbandoni dell'anima allo specchio - e poi ancora poesia, letteratura, arte - come scrive Crespi - «fra immagini lussuose e moribonde, temi del crepuscolo, dell'ombra, odissee dell'irrealtà e della malinconia»³⁵⁷; sia nella scansione lenta dei ritmi postali di allora, nel rito antico della pagina manoscritta; o ancora, nella tenera e reciproca preghiera per una risposta lunga e sollecita: «scrivimi a lungo, te ne prego»; «E tu scrivimi, scrivimi»; «Ti abbraccio, tu non ti dimenticare di me».

Nelle sue «meditazioni della vita offesa», così scriveva Adorno:

³⁵⁶ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., p. 74. Puntualizza bene Monastra: «Più precisamente, si tratta di novantasette lettere scritte tra la fine del 1943 e la fine del 1950, di cui ben settantacinque tra il 1944 e il 1947. In appendice altre dieci lettere, che arrivano fino al 1981, ma con un vuoto ventennale dopo il 1956», (R. M. Monastra, *Una corrispondenza d'anime: a proposito del carteggio Bufalino - Romanò* in Ead., *L'isola e l'immaginario. Sicilie e siciliani del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1998, p. 237).

³⁵⁷ S. Crespi, *Bufalino e Romanò. Lettere tra due solitudini*, «Il Sole 24 ore», 11 maggio 1997.

La tecnicizzazione – almeno per ora – rende le mosse brutali e precise, e così anche gli uomini. Elimina dai gesti ogni esitazione, ogni prudenza, ogni garbo. Li sottopone alle esigenze spietate, vorrei dire astoriche delle cose. Così si disimpara a chiudere piano, con cautela, e pur saldamente una porta. Quelle delle auto, e dei *frigidaires* vanno sbattute con forza, altre hanno la tendenza a scattare da sole e inducono chi entra alla villania di non guardare dietro di sé, di non custodire l'interno che l'accoglie. Non si fa giustizia al nuovo tipo umano senza la coscienza di ciò che subisce continuamente, sin nelle fibre più riposte, dalle cose del mondo circostante. Che cosa significa per il soggetto che le finestre non hanno più battenti da aprire, ma lastre di vetro da far scorrere con violenza, che i pomi girevoli hanno preso il posto delle molli maniglie, che non ci sono più vestiboli, soglie verso la strada, mura intorno al giardino? [...] ³⁵⁸.

Ogni lettera di questo carteggio è ancora una finestra da aprire, una soglia da attraversare, un muro intorno al giardino dove si vedono passare le stagioni della vita: «I miei Autunni, delirare immobile del vespro sul povero oro degli orti, il cielo che si sgretola nel vento; le mie Estati, vipere in un grappolo di luce, lapidazione del sole» ³⁵⁹, confessa Bufalino all'amico, che a sua volta, altrove scrive: «Io invece in questa Lombardia d'inverni malinconici e profondi [...] e le stagioni infine si rannicchiano nel guscio delle castagne spaccato tra l'erba» ³⁶⁰.

Di questo carteggio, Bufalino sembra essere l'anima torturata dalla luce: «[...] nella mia terra bruciata, nel mio cielo orfico e carnale, mi libererò in anella di vampa» ³⁶¹; Romanò si delinea piuttosto come l'anima prostrata da malinconie crepuscolari: «Perdona la spossatezza di queste frasi: mi sento svuotato e labile come il vento sui tetti di stasera» ³⁶².

³⁵⁸ T. W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* [*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, 1951]) Torino, Einaudi, 1994, pp. 35 -36.

³⁵⁹ A. Romanò – G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 26-27 novembre 1943, p. 26.

³⁶⁰ Lettera del 20 novembre 1944, ivi, p. 67.

³⁶¹ Lettera del 6 luglio 1944, ivi, p. 55.

³⁶² Lettera del 18 giugno 1944, ivi, p. 54.

Per comprendere meglio la storia dell'amicizia fra i due e del loro «dialogo distante»³⁶³, è opportuno ricorrere a un intenso ricordo di Bufalino, che così scriveva in memoria dell'amico, scomparso nel 1989:

Ci conoscemmo nel '43 sotto le armi, in un corso per allievi ufficiali. Fu davanti a un campo di grano dove uno spauracchio bizzarro era ritto. Io dissi che la scena ricopiava malamente un Van Gogh, lui protestò, diventammo amici. Da allora ci rompemmo insieme ginocchi e gomiti nelle prove di guerra, fianco a fianco e carponi sui ciottoli del Metauro; marciammo insieme per ore, da Fabriano a Senigallia, reggendoci per la fatica alle code dei muli, ma insistendo impavidamente a discorrere di Rimbaud, di Lucrezio e di Dio. Fu l'armistizio a dividerci, non per molto. Da un mio luogo di fuga gli scrissi d'aver ritrovato il suo indirizzo per caso, dentro una mia tasca "avventurosa". L'aggettivo gli piacque, mi rispose con l'abbandono che è proprio della gioventù. Gli devo un momentaneo commercio con l'invisibile; e d'aver respirato da vicino per qualche tempo, una temperie di straziata felicità religiosa.³⁶⁴

È dunque questa l'origine di un'intima intesa intellettuale, l'incontro che diventa scoperta di consonanze intellettuali e dunque, amicizia fra due «ventenni sorpresi dalla guerra con Rimbaud e Montale sotto il cuscino»³⁶⁵: ne nascerà un carteggio giovanile – a tratti acceso da una vitalità febbrile e convulsa - che di lettera in lettera assume le sembianze di un documento commovente e bello come un diario.

I protagonisti del carteggio sono due giovani studenti letteralmente sbandati dalla guerra di Liberazione; conosciutisi sotto le armi, avevano cominciato a

³⁶³ «A Dino, questa "pezza d'appoggio" per il nostro dialogo distante»: così si legge nella dedica di Romanò scritta su una foto mandata all'amico e riportata alla fine del volume.

³⁶⁴ G. Bufalino, *Una lettera del '46* in Id., *Saldi d'autunno*, Bompiani, Milano 1990, p. 233.

³⁶⁵ Dal risvolto di copertina di A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit.. Il risvolto è stato scritto dallo stesso Bufalino.

scriversi all'indomani della confusione che si venne a creare nell'esercito con l'armistizio dell'8 settembre 1943. Diversa è la loro formazione: quella di Bufalino è autodidattica, genialmente disordinata, tumultuosamente bibliofaga; quella di Romanò è al contrario saldamente «radicata in un contesto culturale forte, in continuo dialogo con gli ambienti più vivaci della cultura cattolica»³⁶⁶. Col passare degli anni il loro cammino andrà inevitabilmente divaricandosi: Romanò si affermerà come figura di primo piano del cattolicesimo cosiddetto «di sinistra»; sarà promotore, con Pasolini, di «Officina»; diverrà un raffinato critico letterario, poi dirigente RAI, e infine, discusso parlamentare della Sinistra Indipendente. Una carriera decisamente indaffarata e una scelta indubbiamente sofferta, quelle di Romanò, il quale, ai tempi dell'università, era stato allievo di Mario Apollonio. Quest'ultimo ammirava l'acutezza dell'allievo ma non gli sfuggiva la sua perenne dolenza e l'inquieto turbamento esistenziale. Un tormento vissuto anche nella contraddizione che Romanò avvertiva fra l'intimità necessaria agli studi umanistici e la percezione sempre più forte di un significativo cambiamento in un avvento globale della comunicazione di massa. Nel carteggio è possibile cogliere una spia del desiderio di studio intimo e segreto, in seguito sacrificato a ben altre, più roboanti platee: «[...] e vorrei poter studiare con calma e silenziosamente, nella pazienza che richiedono i libri grigi e livellati dei filologi, degli storicisti»³⁶⁷. Un cattolico inquieto, Romanò, dalla «fede tetra e suturna a cui non arriva l'albore aperto della preghiera»³⁶⁸; un miscredente senza requie, Bufalino, che scriverà, in una delle sue lettere più intense: «Di Cristo ho amato una volta su quelle vie di sabbia e di sonno la veste verde, e i sandali leggeri, e il Suo volto come un'acqua silente. Tu sai da quanto tempo ormai Egli non è più nel mio cuore un inesplicabile ospite dalle mani di luce, ma il concitato rivale contro cui si va allo sbaraglio, in un duello funesto e sacro»³⁶⁹.

³⁶⁶ R. M. Monastra, *Una corrispondenza d'anime: a proposito del carteggio Bufalino – Romanò*, cit., p. 238.

³⁶⁷ A. Romanò – G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 29 maggio 1946, p. 126.

³⁶⁸ Lettera del 16 gennaio 1946, ivi, p. 108.

³⁶⁹ Lettera del 14 giugno 1946, ivi, p. 129.

L'inventiva e la vita interiore di Bufalino si andavano frattanto dilatandosi sempre più, a contrasto con la gracilità del suo fisico malandato dalla malattia (da cui guarirà inaspettatamente) e l'isolamento scelto nella remota provincia d'origine, tana eletta per fuggire il clamore del mondo: «La mia vita s'affonda sempre più, ma senza dolore, in questa provincia di lune feudali e lente, di alte fanciulle che passano e spaventano tutta la strada, e se uno parla loro un momento, gli pare di morire, come in uno stilnovo»³⁷⁰. Questa frase richiama alla memoria un passaggio di una lettera di Van Gogh, che Bufalino può pure aver conosciuto: «Là, a Saintes - Maries c'erano delle ragazze che facevano pensare a Cimabue e a Giotto, sottili, diritte, un po' tristi e mistiche»³⁷¹.

I due non si sarebbero rivisti mai più, nonostante, di lettera in lettera, ci sia quasi sempre un anelato *rendez-vous* da parte ora dell'uno ora dell'altro, in un'altalena di continui rimandi: la loro amicizia sarebbe tuttavia durata l'intera vita seppure il rapporto epistolare sarebbe andato nel tempo sempre più prosciugandosi.

Nell'amico lombardo, Bufalino trova non solo un valido interlocutore, ma anche un riscontro, un *altro da sé* a cui rappresentarsi, misurandosi in un dialogo, un confronto che mantiene sempre un'alta - se non vertiginosa il più delle volte - tensione letteraria. Zago definisce infatti le lettere «[...] degli esercizi di stile. E quasi, a volte, dei poemetti in prosa, dove la "confessione" va di pari passo con l'enunciazione letteraria, col gusto di vedere agire nella pagina una frase, una citazione, una cadenza»³⁷², o addirittura, aggiungiamo con Monastra, «può accadere che la prosa a stento riesca a dissimulare la presenza di qualche verso (come questo bel distico di endecasillabi: «Intorno a me e per me nulla è mutato. Se non il tempo, in peggio, stranamente», naturalmente di Bufalino)»³⁷³.

³⁷⁰ Lettera del Natale 1950, ivi, p. 194.

³⁷¹ Vincent van Gogh, *Lettere a un amico pittore [Lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard]* a c. di M. Mimita Lamberti, Milano, BUR, 2006, p. 48.

³⁷² Introduzione a A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., p. 15.

³⁷³ R. M. Monastra, *Una corrispondenza d'anime: a proposito del carteggio Bufalino - Romanò*, cit., p. 237.

Anche Romanò insegue una sua musicalità: «Mi arriva sempre dolce e calda una notte da alberi immobili»: la scelta delle liquide rende il verso sensuoso e languido, come pare siano la quasi totalità delle sue sere: «tanto vale che mi accosci in pose pigre, e mi riaffidi infermo al male dei sogni»³⁷⁴. D'altronde, è lo stesso Romanò ad affermare: «Scrivere per il gusto di vedere agire nella frase una cadenza quasi sempre sfuggita anche nel gioco dei ricordi»³⁷⁵; o l'ancor più riconosciuta consapevolezza: «Io forse davvero non sono mai uscito dalla sfera d'un esercizio letterario anche quando ho creduto d'impegnarmi a fondo e di offrire anche la parte più custodita di me»³⁷⁶.

Tuttavia, è bene sottolineare che non sia solo un agone iperletterario a spingere i due giovani a scriversi; anzi, lo stesso Bufalino ci avverte:«[...] quei ragazzi non giocavano a mostrarsi infelici, erano infelici, qualunque fosse la radice (amori impossibili, salute a pezzi, scacchi metafisici) della loro infelicità».³⁷⁷

Michel Foucault ricorda che «è la propria anima che bisogna costituire mentre si scrive»³⁷⁸. Possibile che la guerra - quasi mai nominata nelle lettere - avesse tuttavia frantumato le loro esistenze, ne avesse scheggiato in qualche modo l'anima: «ed io stesso son divenuto incongruo e provvisorio»³⁷⁹, lamenterà Bufalino nella lettera d'apertura del carteggio e ancora, in un'altra, si definirà «superfluo ed episodico»³⁸⁰. La scrittura avrebbe forse potuto costituire per i due giovani amici uno strumento di ricostruzione e di ricostituzione della loro anima in frantumi.

³⁷⁴ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 16 marzo 1944, p. 38.

³⁷⁵ Lettera del 17 novembre 1943, ivi, p. 24.

³⁷⁶ Lettera del 29 maggio 1946, ivi, p. 125.

³⁷⁷ Cito dal risvolto di copertina del carteggio.

³⁷⁸ M. Foucault, *La scrittura di sé*, in «Aut-Aut», n.195-196, Maggio - Agosto 1983, p.11 (tit.orig. M. Foucault, *L'écriture de soi* [1983], in *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, IV, pp. 415-30).

³⁷⁹ Lettera del 12 novembre 1943, ivi, p. 23.

³⁸⁰ Lettera dell'8 dicembre 1944, ivi, p. 31.

Nella guerra, la materia compenetra il corpo, lo spezza e nei casi più disperati può anche sbrindellarlo³⁸¹. Seppure né Bufalino né Romanò avessero mai combattuto in prima linea, tuttavia la guerra costituì un trauma per la loro giovanissima esistenza. Solo in una lettera del '76, Bufalino – accennando alla genesi di *Diceria dell'untore* - scrive a Romanò: «[...] all'origine di tutto quell'antica, inguaribile ustione che sai, la guerra, la malattia; voglio dire: l'ingresso della morte in un cuore innocente»³⁸².

Se, come sostiene Foucault, «scrivere è dunque “rivelarsi”, farsi vedere, far apparire il proprio volto all'altro»³⁸³, anche nella lingua della lontananza di un “dialogo distante” si può tentare di ricostruire - attraverso l'altro - la propria *physis*: forse per questo Romanò scriverà all'amico: «Mio carissimo Dino [...] risponderti ha il senso di un oscuro dialogo con me stesso»³⁸⁴.

La distanza del loro dialogo si accorcerà nell'immaginazione di Bufalino: «E penso a questa nostra amicizia già vecchia, a noi che forse non ci riconosceremmo, incontrandoci per la strada, e che ci vogliamo bene, io credo. Domani o fra un secolo, staremo insieme tutto un giorno, a un tavolo di caffè, a parlare e a fumare»³⁸⁵.

Quale illustrazione avrebbero scelto Bufalino e Romanò, se avessero dovuto immaginare una copertina per la pubblicazione del loro carteggio?

Forse Bufalino avrebbe suggerito l'amato Vermeer e i suoi «luminosi interni»³⁸⁶; o forse, Romanò avrebbe indicato i «gialli spietati alla Van Gogh»³⁸⁷ e i suoi «soli che non conoscono tramonti»³⁸⁸; o magari, con uno sguardo muto, i due si sarebbero accordati scegliendo lo spazio dipinto di metafisici silenzi: lo stesso Gesualdo consigliava d'altronde all'amico: «[...]»

³⁸¹ Cfr. A. Gibelli, *L'officina della guerra. La grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, cit.

³⁸² A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit., lettera del 10 febbraio 1976, p. 202.

³⁸³ M. Foucault, *La scrittura di sé*, cit., p. 14.

³⁸⁴ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)* cit., lettera dell'8 aprile 1945, p. 81.

³⁸⁵ Lettera del 25 gennaio 1948, ivi, p. 165.

³⁸⁶ Lettera del 9 marzo 1945, ivi, p. 76.

³⁸⁷ Lettera del 23 giugno 1945, ivi, p. 85.

³⁸⁸ Lettera del 16 marzo 1944, ivi, p. 39.

fatti l'anima a somiglianza di quella piazza di De Chirico, così cauta, piena di sole, e vi apparirà fra un istante il dio»³⁸⁹.

Nella “reale” edizione, nessuna illustrazione campeggia in copertina: la veste grafica scelta da Il Girasole è essa stessa «un gesto *en poète*»³⁹⁰, nella aggraziata semplicità della così detta «carta cotonata tirata a mano»³⁹¹ che al tatto rende la sensazione di tessuto d'abito usato, dai bordi sdruciti, quasi a ricordare antichi libri ritrovati per avventura in soffitta. Affascinante è a tal proposito il pensiero dello storico vittoriano Thomas Carlyle che predicava la «filosofia degli abiti usati» e che così spiega: «[...] i camuffamenti folcloristici e i vestiti della domenica erano inautentici, mentre gli abiti realmente usati, vissuti, conservavano dolore, felicità, passioni»³⁹². Aldilà della spartana “veste” del libro che raccoglie il carteggio, un mondo di fastosa cromia si dischiude di lettera in lettera: colori di intensa lucentezza si alternano a tonalità ombrose, uggiose e saturnine, immediata e visiva testimonianza della duplice anima del carteggio di cui è stato già detto sopra. Così Bufalino: «Carissimo A., qui dove ti scrivo già da molti giorni il tempo è d'Estate, entro un cielo d'oro e di veloci bufere»³⁹³; e ancora «Forse è anche la stagione, quest'aria fulva e azzurra che non ha pietà degli occhi»³⁹⁴; e l'amico Angelo: «Ti rispondo subito in questa sera triste e chiusa nella sua pioggia verde»³⁹⁵.

La scrittura del carteggio sembra rievocare – a tratti – la tecnica degli smalti medievali, costituiti da paste vitree colate entro tramezzi dorati. Nella scelta dei colori, Romanò pare mostrare una predilezione per la tonalità del “verde”, che nella teoria dei colori viene generalmente classificato come «colore freddo». Come già è stato riportato poc'anzi, per Romanò la pioggia è “verde”; e ancora, lo studioso lombardo scriverà di «quest'aria di miracolo nell'aprile

³⁸⁹ Lettera del 12 novembre 1944, *ivi*, p. 65.

³⁹⁰ S. Crespi, *art.cit.*

³⁹¹ È l'editore, Angelo Scandurra, a fornirci l'esatta definizione di questo specifico tipo di carta.

³⁹² Van Gogh era un appassionato lettore di Thomas Carlyle. Cfr. *Van Gogh*, Presentazione di G. C. Argan, “I Classici dell'Arte”, Rizzoli/Skira, Milano, 2003, p. 68.

³⁹³ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)* cit., lettera del 14 giugno 1946, p. 129.

³⁹⁴ Lettera del 1 aprile 1947, *ivi*, p. 145.

³⁹⁵ Lettera del 27 aprile 1946, *ivi*, p. 122.

tutto verde di foglie e pioggia»³⁹⁶; o ancora, «c'è un visibilo di verde appena fuori le finestre e alla sera, una tenera musica di voci, di passi nella strada»³⁹⁷. Probabilmente, per Romanò, il verde è un colore “ricordato” e Di Napoli puntualizza che i «*colori ricordati* sono quelli che si sono sedimentati nella nostra memoria perché la loro visione è più ricorrente e anche perché sono ritenuti più significativi nell'economia della nostra esistenza»³⁹⁸. D'altronde Romanò nasce a Mariano Comense, fra il «dolce ondulare/della Brianza»³⁹⁹: la sua scrittura si porta dietro quello che Di Napoli definisce un «colore-ricordo»: attraverso l'utilizzo di una specifica e reiterata tonalità si riesce a rievocare tutto un mondo del passato stratificatosi nell'anima. D'altra parte in Romanò prevalgono toni cromatici soffici e languide atmosfere che nella contemplazione di un paesaggio naturale inclinano l'anima al sogno: «Adesso è cominciato un autunno bellissimo su questa terra che accetta imprevedibilmente i languori e le morbidezze della decadenza»⁴⁰⁰; ancora: «E il cielo spossato degli autunni dietro la trama delle ramaglie nude, il dolore dell'acqua chiara, la dolce devastazione del tempo perduto. Tutto ciò si insinua contro l'anima come una seduzione più che carnale, un patimento della mente»⁴⁰¹. Il pensiero si riaggancia a Van Gogh e al suo carteggio col fratello Theo: così infatti il pittore olandese scrive in una lettera in cui parla della scelta di paesaggi e di tonalità cromatiche: «[...] vedi che c'è un effetto di biondo, di tenero nello schizzo delle dune, mentre nel bosco c'è una tonalità più triste e seria»⁴⁰². Inevitabile ricorrere ad un cortocircuito Van Gogh-Bufalino-Romanò, leggendo in una lettera di Bufalino: «Io ora non chiedo che i minimi doni dell'ora, il colore ulivigno della pioggia sulle palme, il brivido con cui prostrato sulla sabbia guardavo fra le ciglia imbiondirsi il cielo come un volto

³⁹⁶ Lettera del 23 giugno 1945, ivi, p. 84.

³⁹⁷ Lettera del 16 giugno 1947, ivi, p. 148.

³⁹⁸ G. Di Napoli, *Il colore dipinto. Teorie, percezione e tecniche*, cit., p. 207.

³⁹⁹ Il verso appartiene ad un componimento di *La città ed altre poesie* (1958) dello stesso Romanò. Cfr. la nota biografica su Angelo Romanò curata da N. Zago, in A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)*, cit. pp. 19-20.

⁴⁰⁰ Lettera del 6 ottobre 1946, ivi, p. 138.

⁴⁰¹ Lettera del 3 dicembre 1943, ivi, p. 28.

⁴⁰² V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, Guanda, Parma, 1984, p. 161.

lento»⁴⁰³. L'effetto di «biondo» adatto a Bufalino; la tonalità «più triste e seria», malinconica e autunnale, per Romanò. Argan ci ricorda che, per il pittore olandese, i colori assumono «la valenza di “concetti poetici”, la cui intensificazione e distorsione gli permettevano di raggiungere la tanto cercata coincidenza di percezione visiva e psichica, facendo in modo che visione e sentimento, occhio e cuore parlassero all'unisono nei suoi quadri»⁴⁰⁴. Così anche ci sembra essere per i nostri due giovani amici.

Molto Van Gogh è d'altronde presente nel carteggio: «L'Arte può salvare; come oggi, molto Debussy, molto Van Gogh»⁴⁰⁵, scrive Bufalino in una delle prime lettere. Più avanti, lo scrittore descrive all'amico il trascorrere del suo tempo fra il diletto dell'arte: «Ma mi incanta più ancora sfogliare le stampe e i grandi fasci di riproduzioni; [...] Ma tu ami certo come me Gauguin e Van Gogh, questa coppia demente e disperata, (ti ricordi il Van Gogh di Fabriano, sulla strada delle manovre: uno spauracchio cencioso e bigio su campo giallo? Te l'ho mostrato, un giorno di sole)»⁴⁰⁶.

Mentre Romanò sembra fare un uso parsimonioso del colore, muovendosi fra le luci del crepuscolo e attraversando, di lettera in lettera, il bosco (e il sottobosco) della sua anima, Bufalino attinge a piene mani alla tavolozza dei colori. Ammalato e stanco, scrive che la sua libertà cospira «coi colori delusi della morte»⁴⁰⁷; a mano a mano che – in modo assolutamente insperato – la guarigione avanza, Bufalino comincia a desiderare «viaggi innocenti e feste, un po' di rumore attorno a me, e i nuovi colori del cielo»⁴⁰⁸; e ancora scrive: «Intanto assaporo, in questa tregua del male, il vecchio colore delle strade, la statura della città, rientro nel gioco»⁴⁰⁹. Nel caleidoscopio della memoria, «torna l'infanzia e il suo colorato catalogo: i ginocchi rattoppati con le foglie,

⁴⁰³ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)* cit., lettera del 17 aprile 1946, p. 121.

⁴⁰⁴ G. C. Argan, *Van Gogh*, cit., pp. 39-40.

⁴⁰⁵ A. Romanò - G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)* cit., lettera del 2 marzo 1944, p. 36.

⁴⁰⁶ Lettera dell'1 dicembre 1944, ivi, p. 70.

⁴⁰⁷ Lettera del 1 aprile 1947, ivi, p. 145.

⁴⁰⁸ Lettera del febbraio 1949, ivi, p. 185.

⁴⁰⁹ Lettera del 10 novembre 1946, ivi, p. 139.

le vespe impazzite nel pugno, i melograni lapidati con la fionda ed erano un grappolo di luce ridente»⁴¹⁰.

Gorghi di colori accesi e brucianti sono utilizzati dallo scrittore siciliano, come se in questo uso esasperato della cromia egli trovasse gli strumenti più adatti per rendere l'*imago* dell'isola lucente: «Abbiamo dinanzi il mare, tutto di vampe brulicanti e secche, e monti scuri, dietro. Questa è quella che chiamano la conca d'oro, e scirocco la riempie come un mare, illumina i limoni attorno alle fontane»⁴¹¹.

Da un letto di Scandiano, presso Reggio Emilia, nell'inverno del '44, in una camera d'ospedale dietro la Linea Gotica, un'amica portava a Bufalino piccoli libri d'arte da sfogliare. E da lì, così scriveva all'amico: «Ancora sfoglio volumi di riproduzioni: I Caprichos di Goya, il Trionfo della Morte di Holbein o i luminosi interni di Vermeer»⁴¹². Alla linea nera delle acqueforti e delle incisioni, al disegno della litografia, si oppone la lucentezza dei pastosi giochi cromatici di Vermeer: il versante dell'ombra e «l'allegro pandemonio della luce»⁴¹³, una contraddizione sempre presente in Bufalino. In quegli anni, Bufalino inoltre scopriva Proust: «Così sto leggendo finalmente la "Recherche", ma senza ordine, come la fortuna mi fa emergere or l'uno or l'altro dei volumi dalle pile enormi»⁴¹⁴. Non è poi così improbabile che il desiderio di conoscere Vermeer gli fosse derivato dalla lettura delle pagine dedicate alla morte di Bergotte⁴¹⁵. Così scrive di Vermeer Ungaretti:

Lo dicono il pittore della luce. Dicono che cercasse la luce.
Difatti cercava la luce. Si veda com'essa vibri, per lui, dai vetri,

⁴¹⁰ Lettera del 23 luglio 1945, ivi, p. 92.

⁴¹¹ Lettera del 18 agosto 1946, ivi, p. 136.

⁴¹² Lettera del 9 marzo 1945, ivi, p. 76.

⁴¹³ Lettera del 18 agosto 1946, ivi, p. 136.

⁴¹⁴ Lettera dell'1 dicembre 1944, ivi, p. 69. (Zago puntualizza che la biblioteca da cui Bufalino attingeva a piene mani era stata trasferita da una villa di città nel seminterrato dell'ospedale e apparteneva allo stesso primario).

⁴¹⁵ Verso la metà del volume *La Prigioniera*, Proust descrive la morte di Bergotte, un vecchio scrittore, non solo proiezione di Anatole France ma anche *alter ego* dell'autore. Bergotte, desideroso di rivedere un quadro molto amato, la *Veduta di Delft* (1660 circa) di Vermeer, muore, colpito da apoplezia, davanti al dipinto.

com'essa muova l'ombra, ombra della luce, ombra quasi impalpabile di ciglia mentre lo sguardo amato si socchiude, sguardo quasi – nel suo protrarsi della memoria e del desiderio – imitasse il segno dell'ombra⁴¹⁶.

Ciò che Bufalino cerca è anche «il segno dell'ombra»: lo trova nelle inquietanti e folli acqueforti di Goya o nei lividi colori di morte dei dipinti di Holbein. Fra le sue passioni d'arte, figura anche la litografia, che ha sempre esercitato una particolare attrazione sui poeti per il suo carattere particolarmente congeniale alla poesia e per le atmosfere da sogno che riesce ad evocare. Colpisce, fra i tanti, Mallarmé e Valéry⁴¹⁷. Non poteva essere altrimenti: il carteggio è pervaso dal decadentismo baudelairiano, dal simbolismo verlainiano, dai dolci inferni di Rimbaud. Inevitabile, dunque, trovare un'eguale passione - da parte di Bufalino - per il cromatismo violento di Van Gogh, per l'incantevole gioco di luce in Vermeer, e di contro, «l'attrazione per l'antico alfabeto di bianchi e di neri» dell'incisione, che come scriverà Bufalino molti anni dopo, «è fatta della stessa materia di cui sono fatti i sogni, e com'essi cattura la vista dell'uomo e la fa diventare visione»⁴¹⁸.

Sin dal carteggio, “vista” e “visione” si configurano come due aspetti fondamentali in Bufalino. All'amico Romanò d'altronde lo scrittore di Comiso confessa: «Ti faccio sorridere se ti dico che la felicità è spesso per me un vecchio binocolo da teatro, con cui dal balcone avvicino le figure che passano sui sentieri o sulla strada, fuori, volubili entro l'allegro pandemonio della luce»⁴¹⁹. Il richiamo al leopardiano *Sabato del villaggio* «è come un giorno d'allegrezza pieno/ Giorno chiaro, sereno», è inevitabile: «[...] il suo canto si

⁴¹⁶ G. Ungaretti, *Invenzione della pittura d'oggi*, in *Vermeer*, “I Classici dell'Arte”, Rizzoli/Skira, Milano, 2003, pp. 11-12.

⁴¹⁷ Cfr. J. Adhémar, *Elogio della litografia*, in AA.VV., *La litografia. Duecento anni di storia, arte, tecnica*, a cura di D. Porzio, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1982, p. 9. Il testo apparteneva a Bufalino ed è conservato presso la Fondazione di Comiso.

⁴¹⁸ G. Bufalino, *L'amateur d'estampes*, in Id. *Pagine disperse*, a cura di N. Zago, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1991, p. 168.

⁴¹⁹ A. Romanò – G. Bufalino, *Carteggio di gioventù (1943-1950)* cit., lettera del 18 agosto 1946, p. 136.

leva oltre il dolore (parole di Enzo Siciliano) ma aggiungiamo, se ne torna a nutrire segretamente ogni sera»⁴²⁰, nelle pieghe dell'ombra, fra il sogno e la morte. “La luce e il lutto”, dunque, sono già *in nuce* nel carteggio, perché, come scriverà Bufalino molti anni dopo, «non c'è idillio che non patisca un'insidia, né raggio che non sia minacciato dall'incombere della notte»⁴²¹.

⁴²⁰ G. Bufalino, *Grafica di Piero Guccione* in Id., *L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Fondazione Gesualdo Bufalino, Comiso 2006, pp. 19-20.

⁴²¹ Ivi, p. 20.

3.2 Estetica di un visionario. Bufalino e il mondo dell'incisione

In una pagina dedicata alla preziosa attività della stamperia Prandi, Bufalino scrive:

Vi è chi ama la succulenza dei colori (blu di Prussia, gialli Van Gogh, rossi di squilla, bianchissimi bianchi...) e li pedina poliziescamente per i corridoi dei musei e nelle gallerie, coi piedi stanchi nelle scarpe strette.

Altri preferisce le evidenze plastiche, marmi e bronzi da poter guardare davanti, dietro e di fianco, da poter strofinare adagio col palmo, fino a intiepidirli, a sentirli irrorati da un sangue sotterraneo e febbrile.

Altri infine si fa commuovere dal volume e dalla misura degli edifici, dal canto delle colonne, e se leva gli occhi alla cime di un partenone o di un grattacielo, gli pare di udirne la remota pitagorica musica, come se fosse la cifra nascosta dell'universo.

In quanto a me, chiudetemi in una stanza in compagnia di una cartella di stampe e buttate pure la chiave in un tombino.⁴²²

Seppure la presenza dei colori sia una costante nella scrittura letteraria di Bufalino, più volte lo stesso scrittore dichiara di amare più di ogni altra cosa il bianco e il nero, che in un aforisma del *Malpensante* vengono definiti «due colori impeccabili»⁴²³. I due colori - cui Focillon attribuisce una «terribile concisione»⁴²⁴ - appartengono anche a quella che Bufalino si appresta a definire «l'incisione pura», quella cioè «non mistificata da chimiche e

⁴²² G. Bufalino, *L'amateur d'estampes*, in Id., *Pagine disperse*, cit., p. 167.

⁴²³ «Nerval prima d'impiccarsi in un biglietto alla zia Labrunie: "Non aspettarmi stasera, perché la notte sarà nera e bianca". Nera e bianca, così egli si figurava la notte e la morte. Due colori impeccabili, gli stessi donde dovette originarsi la vita, quando un fulmine solo, abbacinante, lacerò l'eternità», G. Bufalino, *Il malpensante*, in Id., *Opere 1981-1988*, cit., p. 1038.

⁴²⁴ H. Focillon, *Estetica dei visionari*, cit., p. 33.

macchine»⁴²⁵. Lo scrittore specifica tale concetto scrivendo intorno alle morsure di Domenico Faro, un *graveur* dei giorni nostri, definendolo

bracconiere di luce, uno che sulla lastra s'impegna ogni volta a cogliere, in uno sciame di puntini irrisori, il segreto d'un luogo, d'un cielo, d'una creatura vegetale o animale: quasi che in quel bicolore connubio di bianchi e neri si ripettesse lo stesso miracolo che squarciò d'improvviso, fulmine abbacinante, le tenebre del "Non-Essere" e diede origine all'universo⁴²⁶.

L'incisione rientra in quella che per Bufalino è la più amata delle arti, tanto da eleggerla a «cima colmo e sommità del discorso pittorico, così come per Leopardi la lirica era "*cima colmo e sommità della poesia, la quale è sommità del discorso umano*"»⁴²⁷. Bufalino ribadisce in più occasioni questa sua passione spiegandola nel seguente modo:

Se è lecito (non sarebbe lecito, nessun teorico lo concede) stilar classifiche di valore fra le arti, e, all'interno d'una singola arte, fra le sue diverse espressioni, ebbene, lasciatemi dire che il disegno, ora graffito con la punta d'una selce su una roccia, ora con una matita su un foglio, ora con un bulino su una lastra, rappresenta il fiore del discorso pittorico. E sarà certo un pregiudizio di *amateur d'estampes* ma nulla io credo che valga l'estasi di scoprire in un pulviscolo di segni irrisori la genesi d'una facciata, d'un paese, d'un sogno.⁴²⁸

Come è stato analizzato nelle pagine precedenti, le sollecitazioni visive date dai colori sono numerosissime nel linguaggio dello scrittore di Comiso, ma

⁴²⁵ G. Bufalino, *Incisioni di Domenico Faro*, in Id., *Pagine disperse*, cit., p. 204.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ G. Bufalino, *Incisioni di Carla Horat*, in Id., *Pagine disperse*, cit., p. 185.

all'alternanza del bianco e nero viene attribuito uno statuto di veridicità che denuncia una volta di più la cosmesi del colore, quasi la sua arroganza di esistere.

Sui colori e sulla loro invadenza nel quotidiano, così Bufalino:

Qui dove scrivo, se mi guardo attorno, è un'intera tavolozza di colori: a destra di sbieco attraverso i vetri della finestra, sventolano adagio bianchi, rosei, gialli fiori d'ibisco. Sul cemento del patio due musci di macchine, l'una nera, l'altra verdissima. Nella stanza ho dirimpetto un letto coperto d'una trapunta metà nera, metà azzurra: sopra, cuscini d'ogni tinta. Quadri alle pareti, come frantumi d'arcobaleno... Raramente mi ha così lapidato la luce, mi ha rimproverato con tanta insolenza la mia pallidezza di pelle, il mio obbrobrio di superfluo sopra la terra. Non fosse che il mio occhio vi attesta, colori: senza di me, non sareste!⁴²⁹

Forse è questa appena descritta la «realtà diurna» di cui Bufalino accenna in una pagina del *Fiele ibileo* dedicata a Sciascia, altro *amateur d'estampes*, in un commovente ricordo: «Non che ai colori [Sciascia] fosse insensibile, ma forse un poco lo disturbava la loro presunzione di farsi immagini speculari e vicarie della realtà più diurna, quella che ogni mattina affrontiamo, svegliandoci, nel vano di una finestra»⁴³⁰. I colori circondano l'esistenza dello scrittore, insolenti, perennemente presenti, vivi solo alla presenza della luce; in un certo senso, persino violenti, se addirittura Bufalino arriva a definire «sanguinoso» il loro ingresso nel mondo della fotografia o delle pellicole: una predilezione, confessa infatti, quella per l'incisione, la «stessa che mi fa col telecomando indugiare su qualunque pellicola, anche secondaria, che sia nata prima dell'avvento sanguinoso del colore».⁴³¹

⁴²⁹ G. Bufalino, *Il malpensante*, in Id., *Opere 1981-1988*, cit., p. 1088.

⁴³⁰ Id., *Sciascia, amateur d'estampes*, in Id., *Opere/2*, cit., p. 1080.

⁴³¹ Id., *Incisioni di Carla Horat*, cit., p. 185

In un altro luogo della sua opera, Bufalino puntualizza «[...] che la realtà conta almeno due facce, la diurna e la notturna; e che essa non è solo senso e colore, ma anche calcolo e geometria; non solo vista ma anche visione»⁴³². A tal proposito è opportuno ricordare che spesso nelle acqueforti i reticoli grafici che creano l'immagine sono il più delle volte talmente calcolati da generare con varia frequenza una luce che essi stessi trattengono nel loro tessuto, per poi decantarla⁴³³. L'acquafortista fa insomma i conti con la luce: fu d'altronde Rembrandt, grande incisore oltre che straordinario pittore, a inventare «la luce non come colore ma come valore»⁴³⁴.

Bufalino fa certamente parte di quella che Focillon definisce «più che l'espressione di una progenie, [...] una famiglia intellettuale»⁴³⁵: i visionari, appunto. In quanto visionario, egli ha una particolare passione per la grafica; o più precisamente, come scrive in merito alla passione condivisa con l'amico Sciascia, in lui è sempre vivo il trasporto per tutto ciò che è «figura minore e segreta del mondo, alfabeto di segni più che di colori»⁴³⁶: Traina riconosce in questa predilezione - lo fa per Sciascia ma la stessa cosa può ben dirsi per Bufalino - un'«affinità esistenziale»⁴³⁷.

Lo stesso Bufalino confida al lettore un cosa di cui è fermamente convinto:

Avete mai scoperto perché è l'incisione, a preferenza d'ogni altra tecnica o forma espressiva, a suscitare questo sentimento d'astrazione, di fanatica estasi? Non cercate altra risposta che questa: l'incisione, specialmente quando rinuncia alle arroganze e agli arcobaleni del colore e si contenta del suo antico alfabeto di bianchi e neri, è fatta della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni, e com'essi cattura la vista dell'uomo e la

⁴³² G. Bufalino, *Per una collettiva d'amici*, in Id., *Pagine disperse*, cit., p. 156.

⁴³³ Per un'approfondita conoscenza delle tecniche calcografiche, si consulti l'accurato testo a cura di G. Mariani, *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta. Acquaforte (acquatinta, lavis, ceramolle)*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2005.

⁴³⁴ *Rembrandt*, presentazione di G. Arpino, Milano, Rizzoli/Skira, 2004, "I Classici dell'Arte", p. 8.

⁴³⁵ H. Focillon, *Estetica dei visionari*, cit., pp. 13 -14.

⁴³⁶ G. Bufalino, *Sciascia, amateur d'estampes*, in *Il fiele ibileo*, Id., *Opere/2*, cit., p. 1080.

⁴³⁷ G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 49.

fa diventare visione; e sa nel suo breve rettangolo sorprendere l'inesauribile cinema del mondo, e con pochi, magri segni d'inchiostro esaltare i lineamenti misteriosi delle cose come li vede o li inventa un occhio tondo, ladro e curioso.⁴³⁸

Pastoureau spiega l'inclinazione verso quest'arte, certamente più intima e più personale di altre, nel seguente modo: «L'abbondanza dei toni grigio-blu nella miniatura a grisaglia permette ai miniatori rappresentazioni sofisticate dell'acqua e dell'aria, come degli effetti di luce e di profondità. Il che conferisce spesso a queste miniature un aspetto distante, notturno e fiabesco, che invita al sogno»⁴³⁹. Un aspetto interessante – nota Sciascia in *Pitture su vetro* – è che ciò che viene mostrato alla fine dell'opera è il rovescio su cui l'artista ha lavorato:

Non sappiamo dove e quando in Europa cominciò la pittura su vetro (che più propriamente sarebbe da dire sotto vetro, poiché della lastra dipinta si offriva, incorniciato con un certo splendore, il rovescio: e dunque il pittore lavorava a modo del'incisore xilografo o acquafortista)⁴⁴⁰.

L'artista sembra quasi intrattenere un rapporto segreto con l'opera che sta creando e quanto in seguito verrà ammirato dagli altri non è ciò su cui egli ha lavorato, quanto piuttosto il retro: un rapporto di esclusività sembra instaurarsi dunque fra l'artista e la sua creatura.

Ma non è solo la sensazione di sogno e di fiabesca ambientazione che fa amare a Bufalino il segno dell'incisione, facendoglielo prediligere al colore gridato e squillante della pittura. Una bella spiegazione si trova in un libro posseduto dallo stesso Bufalino dedicato ai maestri dell'incisione:

⁴³⁸ G. Bufalino, *L'amateur d'estampes*, in Id., *Pagine disperse*, cit., p. 167.

⁴³⁹ M. Pastoureau, *Blu. Storia di un colore [Bleu. Histoire d'une couleur, 2000]*, Milano, Ponte alle Grazie, 2002, p. 92.

⁴⁴⁰ L. Sciascia, *La corda pazza*, in Id., *Opere 1956.1971 [1987]*, a c. di C. Ambroise, Milano, Classici Bompiani, 2003, p. 1078.

È possibile intendere un artista in tutta la sua pienezza attraverso la forma sintetica del disegno, dell'acquaforte, della litografia, e persino attraverso le qualità grafiche della sua opera pittorica? La domanda sembra contenere un paradosso: sarebbe come estinguere e lasciare appassire le doti più brillanti di un pittore, quelle doti che parlano alla vista con maggior diletto, con più evidenza poetica. E tuttavia, in un campo come quello del bianco e nero, in cui regna una sorta di libertà rigorosa, può capitarci di carpire nel segno un segreto essenziale, simile al tipo di rivelazione che il grafologo riesce a ottenere da una scrittura, di toccare insomma l'immediato. In tal modo non abbiamo soltanto uno strumento di analisi, ma penetriamo in un singolare universo ricco di suggestioni, in cui la luce privata di ogni iridescenza prismatica, fa scorrere con delicata purezza la nota schietta, ferma, concisa, eppure sfumata di un nuovo spettro solare. C'è nell'economia del bello una virtù ascetica che non va trascurata.⁴⁴¹

«Toccare l'immediato» è arrivare all'osso delle cose. Da *Diceria dell'untore a Shah Mat*, come è stato detto nei precedenti capitoli di questo studio, l'autore sembra avere seguito un percorso di svuotamento del colore e avere lasciato solo le linee essenziali, quasi lo scheletro delle cose.

Diceria dell'untore è un romanzo dove i colori esplodono in tutta la loro virulenza; in *Argo il cieco* la dimensione cromatica e la luminosità sono preponderanti ma nei momenti di riflessione della voce narrante, in quello che può definirsi «teatro intimo», vengono evocate sulla pagina le tormentate incisioni di Callot; Piranesi e l'oscurità delle sue *Carceri* dominano nelle *Menzogne della notte*, seppure l'ombra vada alternandosi a bagliori caravaggeschi; in *Qui pro quo* viene fatto il nome di Velly, le cui stampe vengono collezionate dal protagonista del romanzo, *alter ego* dello scrittore. Jean-Pierre Velly, in un'intervista che Bufalino possedeva, analizzando gli aspetti di «precisione e durezza» del bianco e del nero

⁴⁴¹ H. Focillon, *Manet in bianco e nero* in Id., *Grandi maestri dell'incisione*, a c. di A. Emiliani, pref. di A. Chastel, Bologna, Alfa, 1965, p. 329.

nell'incisione, definisce il loro linguaggio - del bianco e nero, appunto - «il più povero dei linguaggi»:

[I miei maestri] sono molti. Bresdin, Seghers, Rembrandt, Shongauer, Dürer... Ho cominciato il mio cammino nell'arte disegnando, dipingendo, ma finalmente, ho scelto il più povero dei linguaggi, l'incisione, il nero, il bianco, il punto. Il bianco è l'accettazione di tutti i raggi solari; il nero la loro negazione totale. Il punto, per l'incisione, è l'impatto della punta secca su una lastra di rame, se si intende l'incisione classica. Che cosa è il tratto? Si fa scivolare questo punto sulla superficie di rame e si ottiene un tratto che può essere (oh, magia) curvo, spezzato, continuo, discontinuo. A lungo mi sono costretto a quest'ascesi, rifiutando ogni artificio.⁴⁴²

Il colore comincia a venire sempre meno in *Tommaso e il fotografo cieco* riducendosi al grigio e al binomio bianco/nero sino a che in *Shah Mat*, lo scenario della vita del protagonista diventa «un immutabile dagherrotipo», una realtà schietta e scolpita come sa esserlo solo una fredda acquaforte.

Nell'ultimo e incompleto romanzo, i ricordi più dolorosi del protagonista sono ridotti a «stampe, incise con un bulino mordace»⁴⁴³.

L'allenato occhio di Bufalino nello scrutare le stampe, studiare i segni e seguire i percorsi della punta sul foglio che ha dinanzi, lo porta a dichiarare che una delle «[...] aspirazioni più baldanzose» della sua vita sarebbe arrivare a «possedere e guardarmi adagio con la lente d'ingrandimento tutte le stampe di Callot) [...]»⁴⁴⁴, così in *Allegrezze di morte*; [...] o ancora: «Così plumbea doveva essere l'aria sulla testa di Holbein quando silografò le vignette della sua *Danza macabra*, di cui malamente decifro le intitolazioni in caratteri gotici, mentre passo in rassegna le minuscole scene, ciascuna col suo scheletro in evidenza, ora

⁴⁴² *Dialogo tra Jean-Marie Drot e Jean-Pierre Velly, borsista, pittore, incisore, alla Villa, nel 1967*, in *Jean-Pierre Velly*, cit.

⁴⁴³ G. Bufalino, *Shah Mat*, cit., p. 52.

⁴⁴⁴ G. Bufalino, *Cere perse*, in Id., *Opere 1981-1988*, cit., p. 1014.

accampato dietro la mitra d'un vescovo, ora a braccetto d'una bella donna...»⁴⁴⁵. Questa non si limita ad essere solo una passione: in qualche modo l'esercizio della memoria visiva e la potenza analitica si riversano inevitabilmente nella sua scrittura. Si noti ad esempio cosa avviene nella seguente descrizione del variegato paesaggio isolano:

Bisognerebbe volarci sopra, sull'isola, e abbracciarla con una sola veduta nel prisma intero dei suoi colori: il bruno delle montagne, il grigio-ferro delle sciare, il "color del vino" del mare, il giallo delle sabbie, l'insolente azzurro del cielo, il verdecupo dei castagni, il verdeargento degli ulivi, il verdeoro della Conca d'Oro... E ancora l'arcobaleno dei fiori, il biondo delle chiese e del grano, il candore delle cave e delle saline, il bianco-polvere delle trazzere... Bisognerebbe, volando a una quota minore, assecondarne studiosamente il profilo: l'alternanza di rilievi e di vallate, di splendori, ombre e foschie... Il gioco alterno di rientranze e sporgenze, di rive, scogli e speroni... Le geometrie disegnate dall'aratro sulle colline, dal vento sulle dune, dall'onda sugli arenili; [...]⁴⁴⁶.

La consapevolezza dei reticolati grafici necessari per la realizzazione delle acqueforti aiuta lo scrittore a rendere sulla pagina scritta, in maniera straordinariamente immaginifica, l'effetto di chiaroscuro sul piano e soprattutto la presenza dell'ombra. L'incisione è un'arte intima e segreta, ma capace di cogliere

⁴⁴⁵ Ivi, p.1016.

⁴⁴⁶ G. Bufalino, *L'isola nuda*, in Id., *Saldi d'autunno*, cit., p. 12. Nel *Fiele ibleo* ci si imbatte in un'altra pagina dove la descrizione del paesaggio è affidata ancora una volta ai colori e alle linee, come se il mondo fosse un grande disegno: «I miei soli giocattoli furono tre o quattro libri illustrati che sfogliavo nei pomeriggi d'estate. Uno di questi un atlante geografico [...]. Svegliandomi alla realtà mi trovavo seduto davanti al mio tavolo, con gli occhi sazi di fantasmi e visioni [...]. Tornavo a guardare l'atlante e la tavolozza dei suoi colori: il marrone delle colonie francesi, il rosa sterminato del Commonwealth, il verde della mia patria... [...]. La Grecia ci ha educato al gusto della luce, dell'armonia [...]. Tutto apparirà esorbitante ed estremo, tutto assumerà i colori gridati d'un palcoscenico. A cominciare dal mare, che ci circonda, immutabilmente azzurro, ma capace delle più inattese e tempestose rivolte; sotto un cielo soave di primavere precoci e torrido di canicole interminabili; con pianure molli, solcate da fiumi che hanno sdrucchioli nomi antichi, Anapo, Ippari, Platani... con altipiani simili a scacchiere dipinte, dove muretti di sasso disegnano geroglifici che solo un Dio geometra interpreta dalla sua nube o un'allodola vertiginosa; con vigne verdi di grappoli, miniere gialle di zolfo, saline di sale bianco, rocce di lava nera...[...].», G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso della Sicilia*, in Id., *Opere/2*, cit., p. 979.

gli «angoli più arcani»⁴⁴⁷. Come ad esempio i silenzi di una via barocca, cosa che riesce a ben fare Carla Horat – nota Bufalino - artista svizzera

la cui aspirazione di acquafortista principe è così visionaria e pungente da ricordare maestri quali Ensor, Klinger, ma più specialmente Alfred Kubin, per citare uno che le assomiglia, amico di Marc e Klee, illustratore di Dostoevskij e di Strindberg, ispiratore di Kafka... siamo, come si vede, nell'area dell'espressionismo mitteleuropeo.⁴⁴⁸

Nonostante la Sicilia, come Bufalino ricorda in una pagina di *Luce e il lutto*, non possenga però «i boschi foschi dei sabba, l'aria livida delle brughiere settentrionali cara agli spettri», e nelle sue terre «la magia è più cattolica che protestante, ama i gonfi colori delle nostre chiese barocche, le pompe, le scene [...]»⁴⁴⁹, Carla Horat è riuscita - attraverso i chiaroscuri dell'incisione - a ricreare tutto un mondo di mostruose creature nordiche prendendole dai balconi di Noto, «gonfi come seni, dove s'arriccica e brulica un popolo di grifi, meduse, maschere, ghigni, chimere»⁴⁵⁰.

L'acquaforte presenta una tale varietà e intensità di neri, perché l'acido agisce in maniera tale da inserire appunto tali neri nella materia a profondità ineguali, e come Focillon puntualizza con perizia tecnica,

nell'incavo dei solchi tracciati per accoglierlo e che lo stesso acido allarga alla base corrodendolo. L'ombra acquista così una qualità copiosa e brulicante, conservando un tono più o meno vibrante grazie al gioco dei tratti leggeri, cioè dei bianchi minimi disposti fra i tratti disegnati dalla punta. La luce ha per sé tutta la risonanza della carta, e la vicinanza immediata delle ombre che, per quanto modulate, hanno pur sempre i neri come elementi costitutivi, le conferisce una solarità poetica e al tempo stesso notturna. Se è proprio dei

⁴⁴⁷ G. Bufalino, *Incisioni di Carla Horat*, cit., p. 186.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 185.

⁴⁴⁹ Id., *L'ombra del diavolo*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 1208.

⁴⁵⁰ Id., *Incisioni di Carla Horat*, cit., p. 186.

visionari vedere con intensità, bisogna dire che essi avevano nell'acquaforte eccezionali risorse, che però non hanno trovato già bell'e pronte, ma hanno dovuto strapparle dal sonno della materia. Ed è curioso constatare come essi ne abbiano avuto il presentimento e l'esigenza.⁴⁵¹

Al gioco chiaroscurale dell'acquaforte è possibile accostare anche quelli che Calza definisce «i colori dell'oscurità», riferendosi a una pagina del *Libro d'ombra* del giapponese Tanizaki, libro che Bufalino possedeva. Così scrive Tanizaki:

Avete mai visto, voi che mi leggete, una vera oscurità illuminata da una luce di candela? Non crediate che sia simile ad altre oscurità, per esempio quelle che vi circonda quando camminate su una strada notturna. L'oscurità di cui sto parlando è una sorta di tenue pulviscolo cinerino, e in ogni sua particella sembrano risplendere tutti i colori dell'arcobaleno.⁴⁵²

La ricerca di variazioni tonali e cromatiche dell'oscurità che si alternano a sprazzi di luce è costantemente presente nella scrittura letteraria di Bufalino: il rapido avvicinarsi di luce/ombra reca con sé un'innegabile qualità poetica, che porta Bufalino a confessare - in una pagina di *Cere perse* - come nella sua vita ci sia una zona dove palpita la realtà sfumata della penombra: «[...] così affezionato rimango alla mia vecchia lanterna cieca, quella che m'ha aiutato negli anni coi suoi lampi e guizzi di luce, dove, come in un raggio di sole, danza per me ogni notte, incantevole e momentaneo, il pulviscolo del tempo»⁴⁵³. Bufalino, similmente all'acquafortista, mostra ancora una volta una dolcissima dimestichezza con i segreti dell'ombra.

⁴⁵¹ H. Focillon, *Estetica dei visionari*, cit., p. 31.

⁴⁵² Junichiro Tanizaki, *Libro d'ombra* [*In' ei raisan*, 1933], Milano, Bompiani Tascabili, 2007, pp. 57-58.

⁴⁵³ G. Bufalino, *Lanterna cieca*, in Id., *Opere 1981.1988*, cit., p. 1022.



Fig. 42 – H. Daumier, *L'amateur d'estampes*, 1860 circa, Musée du Petit-Palais, Parigi.

3.3 La visione oltre. Bufalino e Clerici

Nella perfetta descrizione che Focillon fa dei visionari, in quella che potrebbe essere ben definita “fenomenologia di un visionario”, un aspetto precipuo che viene più volte sottolineato dallo studioso è che i «visionari – il termine li qualifica appropriatamente -, essi non vedono l’oggetto, lo *visionano*. Si direbbe che tra la sensazione e la percezione si frappone una virtù particolare, che, senza alterare la natura, le conferisce una vivacità, un’intensità, una profondità stupefacenti»⁴⁵⁴. Lo studioso colloca pertanto lo straordinario artista che è il visionario in una dimensione *altra*, quasi in una situazione di disagio nelle stretture dello spazio e del tempo. Si legga questo interessante profilo :

I visionari formano un ordine a parte, singolare, confuso, in cui prendono posto artisti di talento molto diverso e forse anche d’ingegno ineguale. Talvolta fanno apparire quanto di più ardito e libero caratterizza la genialità creatrice, una forza profetica tutta concentrata sui domini più misteriosi dell’umana fantasia, gli effetti infine di un’ottica speciale che altera profondamente la luce, le proporzioni e persino la densità del mondo sensibile. [...]. Interpretano più che imitare, e trasfigurano più che interpretare. Non si accontentano del nostro universo, e mentre lo studio delle forme che vi si trovano soddisfa la maggior parte degli artisti, per costoro invece lo studio formale non è che una cornice provvisoria, o, se vogliamo, un punto di partenza.⁴⁵⁵

Singolare è trovare poi che un artista si definisca da sé visionario. Così scrive di sé Fabrizio Clerici in una lettera a Bufalino del 12 dicembre 1985: «Mio caro Bufalino, [...]. È una curiosa sorte quella dei visionari, di aver guai con gli occhi, di vedere con altre antenne sensibili ed esattissime. Riesco a scriverti grazie a questo terzo occhio meccanico che da due anni ormai è ragione di vita, per me.

⁴⁵⁴ H. Focillon, *Estetica dei visionari*, cit., pp. 15-16.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 13.

Uno strumento senza il quale non potrei né leggere, né scrivere e, soprattutto, disegnare»⁴⁵⁶. Il genio dei visionari d'altronde è in grado di creare mezzi e strumenti necessari per organizzare il loro mondo.

Riguardo alle opere di Clerici, così scrive Savinio: «[...] queste opere così belle, così poetiche, così commoventi, così pensose, che io non mi sazio mai di guardare, perché le guardo con i due occhi che mi porto in fronte, e col terzo occhio ancora che al dire degli stoici ci portiamo al sommo del cervello, e col quale guardiamo i sogni»⁴⁵⁷. Un terzo occhio che per i pittori corrisponde anche a un terzo passaggio: dalla fase squisitamente ricettiva dello sguardo, si passa a quella straordinariamente creativa, per approdare infine a quella visionaria.

Una comunità di visionari dal terzo occhio sembra accostarsi all'opera di Clerici, attratta da quel suo «piacere sofisticato» – scrive Raffaele Carrieri – «di vedere ogni cosa in funzione dell'immagine»⁴⁵⁸, piacere che gli deriva dalla vicinanza allo stile barocco. Basti poi pensare che, immerso nelle centinaia di cianfrusaglie e oggetti – i più svariati – che riempivano i suoi studioli, proprio per analizzare con puntiglio «ciascuno di questi reparti o sezioni», «[Clerici] inforcava un paio di occhiali diversi come se le varie deficienze e scarsità dell'occhio, al contatto della dimensione degli oggetti, modificassero il grado di penetrazione. Un trastullo, o pure un esercizio per abituare l'occhio alle esplorazioni capillari, al rapporto infinitesimale delle distanze, delle pieghe, dei risvolti»⁴⁵⁹.

In una lettera del 29 marzo 1990 - a qualche mese dalla scomparsa dell'amico comune, Leonardo Sciascia - così Clerici scriveva a Bufalino:

«[...] Saresti naturalmente mio ospite per tutto il tempo che resterai a Roma.
[...]. Ma, mondanità a parte, il mio desiderio sarebbe di stare con te, con l'amico meraviglioso che tu sei, abbracciando il quale il gioco delle nostre ombre darebbe

⁴⁵⁶ Presso la Fondazione Bufalino sono conservate quattro lettere, un biglietto e una cartolina di Fabrizio Clerici.

⁴⁵⁷ Nota di Alberto Savinio datata 1942 e raccolta all'interno del "Repertorio critico" in *Fabrizio Clerici*, a c. di R. Carrieri, Milano, Electa, 1955 [senza paginazione].

⁴⁵⁸ Nota di Raffaele Carrieri contenuta in *Fabrizio Clerici*, cit.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

vita a quell'amico e maestro indimenticabile che per te e per me fu più che un fratello. [...] Ho una gran voglia di Sud. Scrivimi una parola che comincia per S. Ti abbraccia il vecchio e imperterrito tuo Fabrizio»⁴⁶⁰.

Chissà come gli rispose Bufalino, cosa dovette suggerirgli la sua scoppiettante officina di parole. Forse la parola sibilata fu "sortilegio": perché anche questo era il Sud per lo scrittore di Comiso, sortilegio di terra troppo vicina all'Africa per non essere intaccata dal magismo tribale, fra estasi e «spaventati di mezzogiorno»; forse, la parola che Bufalino scrisse fu "sogno": secondo Sciascia, Clerici possedeva una doppia capacità che rendeva straordinaria la sua pittura visionaria; della sua arte di «misteriosa bellezza», partendo dal presupposto che ci fosse alla base una *felicità*, Sciascia scriveva:

La sua felicità, insomma. E ci pare di toccare così il punto peculiare della *diversità* di Clerici rispetto ad altri simbolisti, metafisici, e surrealisti (naturali, per così dire, o di scuola): la sua felicità. Da intendere, si capisce, in arduo e strenuo equilibrio sul filo dell'infelicità. E di questa felicità si ha riprova nel suo essere viaggiatore, nel suo bisogno di vedere il mondo per poter sognarlo (i suoi viaggi in oriente, i suoi soggiorni in Sicilia: e vogliamo particolarmente ricordare il quadro, e i disegni, delle *Confessioni palermitane*). Prima la felicità di sognare quel che si è visto. Poi ancora la felicità di dipingere quel che si è sognato»⁴⁶¹.

Sortilegio, sogno, dunque: parole che ben si adattano alla pittura di Clerici, il quale più volte restituisce nei suoi fantasmagorici quadri, la sensazione di *un sogno fatto in Sicilia*. Quale poi sia il tipo di sogno, lo spiega lo stesso Bufalino

⁴⁶⁰ Nella lettera citata, conservata presso la Fondazione Bufalino, il pittore invita lo scrittore alla presentazione di una sua mostra antologica, a Roma.

⁴⁶¹ L. Sciascia, *Clerici e l'occhio di Redon*, «Galleria», XXXVIII 2, maggio-agosto 1988, p. 245.

nel bellissimo *Latitudine Clerici* dove descrive - riuscendoci meravigliosamente - il «brulicante, proteiforme poema che è l'opera di Clerici»⁴⁶²:

Del sogno, non tanto *sub specie* di romantica *rêverie* solitaria o di freudiano bidone delle immondizie diurne, quanto di *raptus* concettuale che, sotto l'impulso della memoria collettiva e mediante l'invenzione delle più farcite mitologie arcaiche e moderne, si traduce in una sorta di profetica estasi. Non una costellazione di pittoresche metamorfosi insomma, ma una macchina della verità, capace di scorgere le intime linee di forza dell'universo, nascoste dietro il subbuglio delle apparenze come gli scogli dal mare.⁴⁶³

La varietà degli oggetti più strampalati che popola lo studio di Clerici contribuisce a fare impennare la già vertiginosa scrittura di Bufalino. Allo scrittore piaceva certamente sapere che nel suo studio - «sgabuzzino cabalistico» come lo definisce Carrieri - il pittore ammassava

le sue carte, i suoi libri, le sue collezioni di pietre dure e di conchiglie. I fossili ammucchiati nei tiretti con le tartarughe morte e i campioni di legno pregiati. Una infinità di tiretti pieni, gremiti, farfalle pressate come cartine per sigarette; e poi timbri, sigilli, tavolette di ceralacca, i mastici indiani; e poi i calchi delle antiche monete di Siracusa, le famiglie di scarabei, gli occhi di vetro usati dai pellicciai per la confezione di volpi e zibellini; e poi, piume e piumette; i rotolini di spago, l'armamentario delle pinze e delle linee, i pennelli di martora, i compassi, gli strumenti di calcolo e di misura; non parliamo delle officine minime per il lavoro dell'acquaforte e della litografia; né delle ulteriori collezioni in margine di cartigli e tarocchi, o quelle di semplice svago come i semi giapponesi.⁴⁶⁴

⁴⁶² G. Bufalino, *Latitudine Clerici*, in Id., *Saldi d'autunno*, cit., p. 166.

⁴⁶³ Ivi, p. 170.

⁴⁶⁴ *Fabrizio Clerici*, nota di R. Carrieri, cit., [pp.1-2].

È proprio partendo da questo mondo multicolore e multiforme che la scrittura di Bufalino, nell'interpretare l'arte di Clerici, fa uso di tutti gli aspetti sensibili evocati proprio da questa variegata dimensione; quello di Clerici è un mondo barocco e a tratti delirante, che permette a Bufalino di fare un uso frequente e ardito della metafora o della sinestesia, e insomma - come scrive Segre in merito al metadiscorso artistico - «di frugare negli armadi della retorica e della stilistica per dire immaginosamente ciò che il linguaggio descrittivo non gli permette di esprimere»⁴⁶⁵. Si legga qualche brano delle pagine dedicate a Clerici:

Qui mi pare che risieda – lo dichiaro ingenuamente all'inizio – il segreto di Clerici: in quest'intreccio di emozioni interne con il fardello fatale delle civiltà d'Occidente e d'Oriente. Il cuore e la storia, cioè; il tremito del fragile nostro esistere sulla terra non meno che l'incombere dei secoli su di esso... Non tutti i secoli, beninteso: Clerici ha compiuto sin dalla gioventù le sue scelte. Le quali s'appuntano soprattutto su taluni privilegiati tempi dell'anima: la selva dei miti egizi, dove una simbolica ornitologia presiede, in un fulgore di vampe e sabbie, all'inesausta vicenda del nascere, morire, rinascere, e su cieche fiumane una nave solare s'inarca; il tragico triangolo di Troia, Cnosso, Tebe, così come da reliquie di colonne e di libri si coniuga in un problematico spirito contemporaneo... Ancora, la Roma berniniana, dove il cattolicesimo post-tridentino si estenua in marmorei, appassionati turgori; ancora, la Roma piranesiana, in bilico fra geometria e incantesimo, architettura e vertigine... e l'isola di Böklin, sospesa sull'onde in un lutto immobile d'alberi; l'Alessandria di Kavafis, incarbonita dal sole ma corsa da voluttà quasi eroiche...⁴⁶⁶

Lo scritto di Bufalino sembra quasi voler fare a gara con l'opera figurativa di Clerici. Certo, ricorda Segre descrivendo le caratteristiche del linguaggio dei critici d'arte, «questa gara con l'opera figurativa è suggestiva e insieme rischiosa. Essa non rientra nei rapporti genetici tra discorso figurativo e discorso verbale, ma

⁴⁶⁵ C. Segre, *Metalinguaggio e metadiscorso*, in Id., *La pelle di San Bartolomeo*, cit., p. 68.

⁴⁶⁶ G. Bufalino, *Latitudine Clerici*, in Id., *Saldi d'autunno*, cit., pp. 167-168.

piuttosto nell'impegno di fornire un quidsimile verbale di una realtà visiva, che è la realtà pittorica di partenza»⁴⁶⁷. Tutto, nello scritto di Bufalino è prezioso e studiatissimo, affinché la parola possa restituire l'opera di Clerici nella sua grandiosità ed enigmatica bellezza, nel tentativo di produrre una sorta di equivalente verbale delle immagini: «la selva dei miti egizi» evoca l'eterno mistero di una terra amata e studiata da Clerici, dove «in un fulgore di vampe e sabbie» - in questo uso insistente delle fricative - sembra bruciare in una luce abbacinate la parabola dell'umana esistenza; nella frase: «e su cieche fiumane una nave solare s'inarca», nel reiterato utilizzo della sibilante, sembra di udire il rumore dei legni di una gigantesca barca fra le sabbie di un deserto; la dentale del «tragico triangolo di Troia, Cnosso, Tebe» sembra rimarcare l'immaginifica "T" di una croce, simbolo dell'eterna sofferenza umana. E ancora, i «marmorei appassionati turgori» evocano, tra ispirazione lirica e tragica, le berniniane estasi di Santa Teresa; «l'incantesimo e la vertigine» provano a spiegare il nero mistero delle *Carceri* di Piranesi, mentre le numerose liquide dell' «isola di Böklin, sospesa sull'onde in un lutto immobile d'alberi», sembrano quasi voler dondolare, su acque mortifere, l'immagine di un reame d'ombre. Eppure, come scrive Praz,

sempre resterà un *quid* indefinibile, non riducibile a presupposti culturali. Il senso metaforico non sarà l'esatto calco invertito delle cose figurate, come è nell'impresa dell'istrice o in un comune *rebus*. Le cose, lì, sono messe insieme con un'arte che ricorda piuttosto quelle del mago che quella dell'inventore d'indovinelli: dal loro raccostamento nasce un *tertium quid* non di natura discorsiva, ma di natura fantastica.⁴⁶⁸

Lo scrittore certamente fornisce, attraverso le sue parole, anche la sua interpretazione dell'opera - seppure, come sottolinea Segre - «l'interpretazione è

⁴⁶⁷ C. Segre, *Metalinguaggio e metadiscorso* in Id., *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 69.

⁴⁶⁸ M. Praz, *Capricci di Fabrizio Clerici* in Id., *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 154.

pur sempre un atto di pertinentizzazione, non essendo possibile un'interpretazione totale»⁴⁶⁹. E per questo, spiega ancora Segre, i critici d'arte – e Bufalino ne ha le qualità – «fanno frequentissimi raffronti: confrontano un particolare di un'opera con un altro, oppure parlano di un artista antico e lo confrontano con uno moderno»⁴⁷⁰. Avviene così in Bufalino, ad esempio, quando egli spiega il «travestimento» nell'opera clericiana:

Il travestimento, dunque, e i trucchi degli specchi, e le baldorie della fantasia, e una sorta di carnevalizzazione degli oggetti, un frammischiare Tiepolo e Goya per cavarne appetitosi capricci: con un gusto delle turcherie, anche, e degli addobbi più maliziosi, e delle avventure acrobatiche, quale possiamo aspettarci da uno che è stato scenografo sommo e sommo illustratore, per non dir d'altri, di Marco Polo e di Ariosto.

Se, come scrive Praz, quella di Clerici è un'arte «che proclama la contaminazione, il *pastiche* suo procedimento ordinario, mettendola in relazione al gusto pel travestimento»⁴⁷¹, è pur vero che i suoi sogni, poi trasformati in pittura, le sue fantasie lontane si radicano nei ricordi d'infanzia. Ricordi che si riversano appunto nelle sue tele, e lì non c'è travestimento alcuno, ma svelamento, rivelazione.

Si pensi alle spaventose mummie delle *Confessioni palermitane*: un aspetto che Clerici e Bufalino avevano in comune era proprio l'aver vissuto, ognuno nella propria infanzia, la consapevolezza di queste presenze che Pindemonte, come ricorda Sciascia in *Cruciverba*, definisce «corpi d'anima vòti»⁴⁷².

Per questo Bufalino, fra i temi che dominano l'opera clericiana, oltre a «quello antico, dall'Eden in poi, del peccato e dell'innocenza»⁴⁷³, oltre al *Locus solus* –

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ M. Praz, *Capricci di Fabrizio Clerici*, cit., p. 159.

⁴⁷² L. Sciascia, *D'anima vuoti* in Id., *Opere 1971.1983*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2001, p. 1086.

⁴⁷³ G. Bufalino, *Latitudine Clerici*, cit., p. 171.

«qualcosa in quei vani chiusi o bivani comunicanti, qualcosa c'è che non dovrebbe esserci; qualcosa non c'è, che dovrebbe»⁴⁷⁴; oltre alla «passione per lo sfacelo, all'*amor vacui*, che è il terzo dei suoi motivi maggiori e che consiste nel prediligere in ogni muro la breccia, in ogni compattezza l'incrinatura»⁴⁷⁵; oltre questi temi, scrive Bufalino, ecco pervenire

alla latitudine Böcklin, come dire alla più autentica latitudine Clerici: che è il pensiero della morte. Lievito sottinteso d'ogni nostra giornata, qui assunto con tale patetica forza da divenire condizione di ascesi. E se ne avverte il brivido nei passi di fantasmi di cui risuonano i corridoi della storia... nei *rendez-vous* che si ripetono per ciascuno di noi ai quattro canti della terra, da Roma a Samarra... nell'ombra di un modello in posa: nel fondo di un armadio aperto... in quella sagoma di barcaiolo in atto di traghettare; in quel fitto di cipressi che si profila nel riquadro della finestra di Dresda... il pensiero della morte per acqua nel transito di Ofelia-Maria Goretti lungo le rive d'un fiume silente; ovvero per folgore biblica sui bellissimi corpi della cappella di San Brizio; ovvero per mano furiosa d'Aiace su un armento condannato... Sì, veramente l'opera di Clerici appare un solenne trionfo e tempio di morte.⁴⁷⁶

Bufalino qui non fa cenno alle mummie dei cappuccini ritratte nelle *Confessioni palermitane*, ma sapeva bene d'avere in comune col grande pittore l'orrore di quegli scheletri avvolti nel saio, nella cripta della chiesa del suo paese. Così le ricorda in *Museo d'ombre*:

Il liceale sedicenne la visitò [la cripta di Monserrato] di frodo un novembre [...]. Come poi nelle altre più celebri di Palermo e di Roma, qui egli scorse nella penombra tibie cappuccine, e calvi teschi a consulto, e scheletri interi, ratttratti dentro le nicchie sotto bigi cenci di bende a testimoniare la polvere⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Ivi, p. 172.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 173.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 175.

⁴⁷⁷ G. Bufalino, *Museo d'ombre* in Id., *Opere 1981.1988*, cit., p. 181.

Il regno delle ombre viene evocato in tutta la metafisica opera di Clerici, seppure a prevalere nella sua pittura siano i colori perlacei e tenui che si sciolgono in una luce intensa. Fu l'abbacinante Egitto a lasciargli l'eredità della luce limpida. Lui stesso ne parla negli scritti d'arte: «Dopo un soggiorno in Egitto nel 1953, ho cominciato una serie di quadri su un unico tema: i miraggi. [...]. L'ocra-salmone e il turchese, la delicatezza di certi passaggi di colori tra il deserto ed il cielo che si uniformano con un'infinità di *nouances*, mi avevano molto colpito»⁴⁷⁸.

La pittura di Clerici è una pittura di miraggi che porta Bufalino al visibilio, al sogno, all'incantesimo. Attraverso la ricezione di questo tipo di pittura e attraverso la viva frequentazione di grandi artisti (si pensi all'amicizia con Guccione, o alla grande stima che lo stesso Clerici nutriva per lo scrittore⁴⁷⁹), nella confidenza quotidiana con l'opera d'arte, o meglio, nello studio costante che di essa Bufalino faceva, più che da «curioso d'arte» come egli stesso si definiva, da consapevole intenditore, Bufalino arriva a concepire idee e immagini critiche di straordinaria valenza teorica. Così infatti egli scrive:

I rapporti fra memoria e scrittura sono rapporti simili a quelli degli innamorati: c'è odio, amore, tradimento, gelosia. La scrittura non riproduce e non copia la memoria, ma la fa diventare visione. [...] Ho pure delle parole per indicare questo: la *vista*, la *visione* e il *visibilio*, sono tre parole italiane che significano cose leggermente diverse. La vista è quella che mi consente di vedere la realtà – sia pure attraverso gli occhiali, le deformazioni che avvengono in tutto ciò che noi vediamo – perché siamo imperfetti anche come vedenti, perché di questa stanza io sto vedendo adesso un angolino, lei con la sua testa mi

⁴⁷⁸ F. Clerici, *Lettera a Patrick Waldberg*, in Id., *Di profilo*, cit., p. 48.

⁴⁷⁹ Si legga cosa Clerici scriveva a Bufalino nel luglio del 1985: «Io pure, mio caro amico, serbo di lei un ricordo assai vivo, tanto più vivo perché alla simpatia si unisce pure una tanto grande stima che io ho di lei, come uomo e come artista. Il nostro secondo incontro in quella lunga tavolata in trattoria, malgrado il numero non indifferente di presenze, è rimasto per me un indimenticabile colloquio a due, sotto l'ala vigile e protettiva del nostro Leonardo, che invero a tavola quel giorno non era molto loquace. Del resto ai nobilissimi silenzi di Leonardo siamo abituati»; o ancora (20 Marzo 1990): «il mio desiderio sarebbe di stare con te, con l'amico meraviglioso che tu sei». Le lettere sono conservate presso la Fondazione Bufalino.

nasconde dei libri o altro – è una vista limitata nel tempo, nello spazio e provvisoria, posso sempre vedere in modo scorretto come miope o daltonico – tuttavia è la porzione di realtà che la vista mi concede. La visione introduce invece un elemento fantastico, cioè apporta al materiale colpito dalla vista un'aggiunta creativa che è data da potenze nostre interiori. [...] Il visibilio sarebbe l'insieme di tante cose meravigliose, fantastiche, poco credibili. È una spinta ulteriore in cui, io credo, consiste il segreto della poesia ⁴⁸⁰.

Il passo da Clerici a Guccione, seppure diversi siano gli orientamenti e i temi trattati nelle rispettive pitture, è breve, perché entrambi si muovono su questa linea che dalla vista porta al visibilio per approdare, in ultimo, all'estasi.

⁴⁸⁰ G. Bufalino, *Opere/2*, cit., p. 1377.

3.4 Connubio nell'ombra. Bufalino, il blu e Guccione

«Invento una grande finestra luminosa, un pugno di carni pallide in una *liseuse* celestina, una rondine che solca il cielo. Passa il garzone del latte, la sua voce s'attutisce presto in uno strepito di zoccoli e di sonagli. Questa zitella che legge dietro i vetri di una primavera fiamminga si chiama Geertruyt e morirà fra tre giorni»⁴⁸¹: inventava, Bufalino, ma tenendo sempre in mente un'immagine, una pittura, o il ventaglio dei colori utili a creare o ricreare incessantemente nuove cose. È lui stesso d'altronde a ricordarlo, in una pagina di *Cere perse*: «Il vedere, voglio dire, il semplice vedere, è già un creare, un sottrarre il subbuglio dell'essere alla cecità del non-essere»⁴⁸².

Dagli elementi della frase riportata ad *incipit* di capitolo - «una grande finestra luminosa», «il garzone del latte», «una primavera fiamminga» - si delinea chiaramente la pittura di Vermeer. Il suo nome rievoca donne tacite e pensierose, immerse in quello che Ungaretti definì «colore di luce», la luce vermeriana che bagna le cose; nei quadri dell'olandese, le donne sono avvolte in calde mantelle azzurrine, ritratte in eleganti interni borghesi o in stanze di familiarità col silenzio. Intanto, fra altre mura domestiche una donna nerboruta versa del latte. Fuori si svolge pacata la vita a Delft; di tanto in tanto il suono legnoso di uno zoccolo si alterna al tintinnio di un sonaglio.

Sfogliando le luminose opere di Vermeer e cercando di immagine in immagine almeno una rondine, non se ne intravede alcuna. Il lettore è tuttavia già stato messo in guardia, Bufalino ha avvertito: «Invento». Non sappiamo perché la «zitella» di cui si accenna nel *Malpensante* morirà a breve. Forse il passaggio della rondine di cui Bufalino scrive, è il passaggio di un'ombra, il

⁴⁸¹ G. Bufalino, *Il Malpensante* in Id., *Opere 1981-1988*, cit., p. 1121. Attraverso un'accurata ricerca è stato possibile verificare che il nome della sorella di Vermeer era proprio Geertruyt. Così infatti scrive Montias: «I genitori di Johannes Vermeer, Reynier Jansz e la moglie Digna, vivevano ai Tre Martelli da quando, alcuni mesi dopo il loro matrimonio avvenuto nel 1615, erano arrivati ad Amsterdam. I primi cinque anni di matrimonio erano trascorsi senza figli, ma finalmente nel marzo del 1620, nacque una figlia che fu battezzata Geertruijt, anche se veniva comunemente chiamata Gertruy [...]. Gertruy fu l'unica figlia con lo stesso sangue di Johannes Vermeer che nacque ben dodici anni dopo», cfr. J. M. Montias, *Vermeer: l'artista, la famiglia, la città* [*Vermeer and his milieu. A web a social history* 1989], Torino, Einaudi 1997, p. 41.

⁴⁸² G. Bufalino, *L'assoluto del cielo* in Id., *Opere 1981-1988* cit., p. 875.

gioco a nascondere della morte. D'altronde, come è stato già detto, nella luce Bufalino cerca costantemente il segno dell'ombra.

Ungaretti così scrive di Vermeer: « Si veda com'essa [la luce] vibri, per lui, dai vetri, com'essa muova l'ombra, ombra della luce, ombra quasi impalpabile di ciglia mentre lo sguardo amato si socchiude, sguardo quasi – nel suo protrarsi della memoria e del desiderio – che imitasse il segno dell'ombra»⁴⁸³.

Una spiegazione altrettanto intensa della presenza dell'ombra nella luce, si riscontra nelle parole di Tassi a proposito della pittura di Piero Guccione. Scrive Tassi:

Entro la chiarezza luminosa che è conquista della realtà, ingresso nella luce senza confini, la luce che crea e nomina nuove cose, e le varia col suo infinito variare, l'ombra è un'insidia, cade lontana sul mare, copre il cielo [...]; non è mai uno strumento plastico, o il gioco di un contrasto; non è l'ombra che dalla luce nasce, quella che proiettata dalle cose indica la loro concretezza ma contiene anche il senso del loro tempo, del loro transito; è un'ombra senza causa, è un fantasma che appare, il brusio visualizzato dell'inconscio che affiora, il sentimento di una pena: indica il punto in cui la realtà traligna, si affonda, si turba, «non tiene»; certo, una poeticissima presenza; il mistero della poesia, la sua vertigine; e anche finalmente, l'apparire, mascherato, della morte»⁴⁸⁴.

Da questo punto si vuole partire per scrivere di Bufalino e del suo rapporto con il pittore Piero Guccione: proprio da quel punto in ombra in cui «la realtà traligna, si affonda, si turba, “non tiene”».

Sono d'altronde le stesse, delicate lettere che il pittore scriveva all'amico Bufalino - conservate presso la Fondazione - a rivelare l'aspetto di una sofferta interiorità. La luminosità e le perlacce tonalità dei quadri di Guccione aprono infatti, il più delle volte, varchi felici che non sempre lasciano sospettare la presenza dell'ombra.

⁴⁸³ G. Ungaretti, *Invenzione della pittura d'oggi*, in *Vermeer*, cit., pp. 11-12.

⁴⁸⁴ R. Tassi, *Guccione. «Elogio dell'ombra»*, Busto Arsizio, Edizioni Bambaia, 1981 [p. 9].

In una lettera del 1982, Guccione scrive a Bufalino: «[...] ho visto che abbiamo in comune l'ombra, o le ombre, almeno nei titoli»; e ancora, in una lettera dello stesso anno: «[...] adesso so di quali ombre si tratta: ombre che nonostante la diversità, soprattutto anagrafica, ci appartengono profondamente».

Nei mesi successivi, il pittore scrive all'amico di avere passato una stagione non facile: «L'estate, che per me è la stagione di più intenso lavoro, mi è passata brutta dentro la cupa trincea della pittura»⁴⁸⁵. Stupisce percepire questa sofferenza in un pittore che sprigiona nelle sue opere colori nitidi e luminosi.

È lo stesso Bufalino a spiegarci che c'è della pena e del male di vivere nell'amico:

Ha dovuto camminare tanto, Guccione, per arrivare quassù. Più sottraendo che sommando. Fermandosi spesso per via a dire le sue preghiere: a Cézanne, a Permeke, a Munch, a Giacometti, a Bacon... E sono nomi di tragica valenza, che possono stupire, chi guardi la felicità dell'approdo. Mentre al contrario segnano le necessarie pietre miliari d'un itinerario inflessibile. Poiché alle spalle di Guccione urge la pena e il male del vivere, una brace crepita dentro ogni suo cristallo più casto.⁴⁸⁶

La predilezione per un colore accomuna i due amici: il blu. Che non è solo il colore preferito di Bufalino⁴⁸⁷ ma è una tinta che nelle sue variegature sfumature, ricorre spesso nella pittura di Guccione, dalle marine ai cieli stellati.

Lo stesso Hegel, ricorda Valtolina, sottolineava la complessità di questo colore: «Non è qualcosa di semplice» sosteneva il filosofo, «bensì un particolare rapporto di compenetrazione fra chiaro e oscuro»⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ Le tre lettere di Guccione a Bufalino, conservate presso la Fondazione, risalgono all'anno 1982; le prime due vengono scritte in primavera, l'ultima è stata scritta in ottobre.

⁴⁸⁶ G. Bufalino, *L'assoluto del cielo* in Id., *Opere 1981-1988*, cit., p. 878.

⁴⁸⁷ Alla domanda su quale fosse il colore preferito, Bufalino risponde: «Il blu», cfr. *Questionario Proust, (Risposte)*, «Nuove Effemeridi», cit., p. 162.

⁴⁸⁸ A. Valtolina, *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, cit, p. 17.

D'altronde, molto complesse sono le implicazioni simboliche del blu evidenziate da Valtolina, come altrettanto complessa è la sua sostanza linguistica. Si legga in proposito l'interessante analisi della studiosa:

Certo quel blu di discendenza tedesca, entrato attraverso il *bleu* francese, con la mediazione – forse – del gergo dei mercanti e tintori di stoffe d'Alemannia, ha ampliato la tavolozza cromatica del latino, aggiungendo una nuova tonalità a *caeruleus*, *lividus* e *caesius*. Ma il nuovo, italiano *blu*, vuoi anche per la vocale scura che ne definisce il tono, è parola meno policroma di quanto sia l'originario *blau*: pertanto, se alla lingua italiana occorre appoggiarsi ad almeno un altro aggettivo forestiero, l'azzurro d'antica provenienza di Persia, per comporre insieme con il celeste d'ascendenza latina uno spettro verisimile di questo colore, al tedesco basta *blau*. E con una sola parola esprime sia il chiaro sia l'oscuro, il blu più cupo e l'azzurro più limpido.⁴⁸⁹

«Felicità, mio cielo antico; notti, mio paradiso... Silenzi blu delle notte neonata [...]»⁴⁹⁰, scrive Bufalino ad *incipit* del II capitolo di *Argo il cieco*.

Nel *Dizionario illustrato* dei simboli appartenuto allo scrittore, si legge che il blu è «il colore delle grandi profondità, il principio femminile delle acque»; può simboleggiare «la Verità, l'Intelletto, ma anche la contemplazione e la freddezza»; indica la pace, la magnanimità e la prudenza. Infine, nella sua complessa trama simbolica, il blu è anche «il Vuoto, l'innocenza primordiale e lo spazio infinito che, essendo vuoto, può contenere tutto. Inoltre, il blu è anche un colore lunare»⁴⁹¹. Sono tutti elementi che si riscontrano nella pittura di Guccione.

Trucchi puntualizza che più che marine, sono i mari ad essere dipinti; la studiosa individua un interessante aspetto, quello cioè del mare visto come «anima ottica della luce» di Guccione:

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 13.

⁴⁹¹ J. C. Cooper, *Dizionario illustrato dei simboli. I simboli tradizionali di tutto il mondo*, cit., p. 85.

[il mare] Tema privilegiato da Guccione perché più di ogni altro gli permette di cimentarsi e di esercitarsi sulla componente basilare del proprio linguaggio: la luce. Ora, e gli impressionisti lo sapevano bene, la luce e l'acqua costituiscono un binomio perfetto. Tanto più lo è il mare che, di volta in volta, riflette o assorbe, esalta o attutisce, concentra o disperde la luce. Direi che il mare diviene così l'anima ottica della luce di Guccione ad un tempo così mentale e così fisica. E la luce genera l'ombra. Lo ha detto mirabilmente Valéry: "rendere la luce suppone anche un'oscura metà dell'ombra". E difatti, poco a poco, le linee d'ombra si sono allargate, sino talvolta a invadere i suoi mari, mutandoli in nere, invalicabili superfici.⁴⁹²

Nelle pagine dedicate ai «colori dell'oscurità», Calza cita le parole di uno scrittore giapponese che ben spiegano l'impossibilità di dividere la luce dall'ombra: «Luce e ombra sono i lati opposti della medesima cosa, il luogo illuminato dal sole vien sempre raggiunto dall'ombra più profonda e la gioia più intensa è la tristezza; più grande è il piacere più acuta è anche la sofferenza. Se si tenta di separarli, si perde se stessi. Se si prova a disfarsene, crolla il mondo»⁴⁹³.

Di ciò, sembrano essere pienamente convinti tanto Bufalino, nella cui scrittura - come si è più volte visto - la sfera luminosa si accompagna al regno dell'ombra; quanto Guccione, nelle cui tele, anche in quelle più chiare e serene, sembra ci sia lo spazio per un mistero: «dai cieli dove irrompe una rondine o trema un minima luna», scrive Bufalino, «fino alle compatte stese marine, corse da subacquei fiumi d'azzurro, qui più lievi, lì meno lievi»⁴⁹⁴.

Nigro parla di «drammaturgia» di Guccione, che fa «perno sulla luce, o meglio sull' "immagine della luce"». Con quello che siffatta scelta comporta, in

⁴⁹² L. Trucchi, *La chiarezza delle emozioni*, in *Piero Guccione*, a c. di P. Nifosi e G. Sparacino, Ragusa, Centro Studi Feliciano Rossitto, 2010, p. 144 (l'intervento della Trucchi appartiene a Catalogo della mostra «Piero Guccione» tenutasi presso la Galleria Il Gabbiano di Roma, giugno nel 1996 e pubblicato dal Catalogo edito dalla stessa galleria).

⁴⁹³ Le parole sono tratte da «quell'incantevole manuale di estetica in forma romanzata che è *Guanciale d'erba*, (*Kusamakura*, 1906)», cfr. G. C. Calza, *Stile Giappone*, cit., p. 58.

⁴⁹⁴ G. Bufalino, *L'estasi dello sguardo*, cit., p. 18.

quanto a dualità e complementarità. Di fatto Guccione viaggia dentro la luce, ma alla ricerca dell'ombra»⁴⁹⁵.

Buzzati definisce la pittura di Guccione «nello stesso tempo misteriosa e serena»⁴⁹⁶. Egli sottolinea «il mistero di qualità più fine» posseduto da Guccione, di quanto non lo sia quello della notte, venduto a buon mercato, «di cui dal principio del romanticismo ad oggi se ne è fatto largo uso e abuso»⁴⁹⁷. Buzzati nota la percezione del mistero di cui scrive Bufalino, quando definisce la pittura dell'amico «Mistero in piena luce»⁴⁹⁸: che è poi il mistero di più difficile percezione perché è più sottile e profondo. Così lo spiega ancora Buzzati: «il mistero delle giornate di sole radioso, quale si forma in certi posti e situazioni»⁴⁹⁹. Un mistero forse simile a quello presente nella pittura di Hopper.

L'artista americano diceva di volere semplicemente rappresentare, ad esempio, una casa alla luce del sole, mentre nei colori ariosi della sua pittura va insinuandosi il silenzio delle cose.

Si legga come Buzzati spiega il mistero di Guccione:

Ecco un muro bianco, di cemento armato, con delle rientranze orizzontali dove si è formata una misera erbetta. Non si vede altro. Non si sentono rumori. Tutto è quieto. Probabilmente tra poco una lucertola arriverà e scomparirà di corsa. La gente passa e non si ferma. Che cosa dovrebbe fermarsi a guardare? Eppure Guccione si ferma, dipinge la cosa, riesce a catturare quel sentimento meridiano delle periferie domenicali dentro a cui sono le confuse amare risonanze della nostra vita quotidiana.

Poche figure umane abitano i suoi quadri e sono ritratte di spalle, come gli uomini di Friedrich. Il pittore pomerano è amato tanto da Guccione quanto da

⁴⁹⁵ S. S. Nigro, *Immagine in Siciliana. Momenti d'arte contemporanea*, a c. di F. Gallo, Milano, Mazzotta, 1986, p. 37.

⁴⁹⁶ D. Buzzati, *Mistero in un po' di sole*, in *Piero Guccione*, a c. di A. Motta, «Galleria», XXXX n.1, gennaio-aprile 1990, Salvatore Sciascia, p. 159.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ G. Bufalino, *Cinquant'anni di Piero Guccione*, in *Id.*, *Pagine disperse*, cit., p. 175.

⁴⁹⁹ D. Buzzati, *Mistero in un po' di sole*, cit., p. 159.

Bufalino, entrambi simili nelle loro ritirate esistenze. Si avvicinano molto al grande pittore di Greifswald, al suo modo semplice di vivere.

Friedrich, pur essendo al centro di ogni suggestione romantica, rimaneva infatti sempre un solitario, che divideva la sua esistenza tra le esplorazioni della campagna e sui monti e il lavoro pittorico nello studio, a fissare sulla tela le impressioni ricevute.

Così scrive Tassi:

Eccoci giunti all'elemento fondamentale della pittura di Friedrich: la cosa che più colpisce di fronte ad essa è la sostanza dello stile, la nettezza, la solidità pietrosa, quasi cristallina delle forme, la ricerca minuta dei particolari, degli oggetti, delle foglie di un albero, delle accidentalità di una roccia o di un prato, l'evidenza di un paio di forbici attaccate al muro dello studio o di uno stelo d'erba e di un fiore, della linea di rottura dei ghiacci o della trama precisa e oscura dei rami invernali contro il cielo, la leggerezza mobile della betulla, la forza ruvida della quercia, l'arabesco misterioso del pino filettato di neve, ogni cosa descritta nella sua completa struttura, chiusa nel rigore della sua forma, data nella purezza di una sostanza solida, definita, risonante.⁵⁰⁰

Argan precisa che nella pittura di Friedrich non c'è «sgomento o furia»: egli «esprime piuttosto l'alta, sublime, malinconia, la solitudine, l'angoscia esistenziale dell'uomo di fronte a una natura più arcana e simbolica che avversa»⁵⁰¹. Perché Friedrich, ricorda Tassi, era solito cogliere la presenza del divino in ogni cosa della natura: «[...] è famosa la sua frase a Cornelius, un giorno che gli mostrava uno studio di arbusti e canne: "Dio è ovunque, anche in un granello di sabbia. Qui l'ho rappresentato nelle canne"»⁵⁰². Bufalino conosceva bene questa introduzione, tanto da riutilizzare le parole di Friedrich per Guccione:

⁵⁰⁰ *Friedrich*, testo a c. di R. Tassi, Milano, Fabbri, "I maestri del colore", 1966 [p. 4]. Testo appartenuto a Bufalino e conservato presso la Fondazione.

⁵⁰¹ C. G. Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 165.

⁵⁰² *Friedrich*, cit., [p. 5].

Non è un caso che uno dei suoi risultati più alti, il ciclo dei pastelli recentemente visti a Milano presso la galleria Bergamini, consista in una rivisitazione del più grande pittore romantico, quel Caspar David Friedrich che, come taluno ha scritto, dipingeva per salvarsi l'anima. «Mentre Caspar dipinge l'aria» diceva sua moglie «non permette a nessuno di rivolgergli la parola». E Friedrich stesso: «Il divino è dovunque, anche in un granello di sabbia; una volta l'ho raffigurato in un canneto...»

Anche per Guccione il divino è ovunque, ma specialmente nelle peripezie della luce quando essa affila sulla pelle degli oggetti il taglio della sua spada.⁵⁰³

Nel suo testo per Guccione, Bufalino cambia volutamente «Dio» con «divino», manipolando il testo originario.

Friedrich scrive: «[...] da un'opera d'arte io esigo elevazione dello spirito e impeto religioso, anche se non in modo totalizzante ed esclusivo»⁵⁰⁴. Nei quadri di opere di Guccione, la «vista», da «visione» passa a «visibilio» e in questo passaggio lo spirito si eleva. L'«impeto religioso» è poi quello che Bufalino definisce «estasi dello sguardo»:

Vista e visione, dunque, nemiche e alleate insieme sulla tavolozza di ciascun pittore ma una terza parola mi viene alle labbra, e sei tu, Piero, a suggermela. È la parola «visibilio», e cioè l'estasi dello sguardo, dell'occhio che si innamora del creato come può essersene innamorata la pupilla di Dio il settimo giorno dopo il Fiat oppure all'indomani del diluvio, quando la colomba si levò in volo e vide la terra riemergere vergine e grondante dai flutti. [...]. ebbene, caro Piero, il segreto della tua pittura a me pare stia qui: nell'aver trovato il punto di fusione armoniosa fra vista, visione e visibilio; nell'aver scoperto la giuntura tra quelle due parallele, apparentemente incomunicabili, che sono la verità e l'incantesimo.⁵⁰⁵

⁵⁰³ G. Bufalino, *L'estasi dello sguardo*, cit., p. 18.

⁵⁰⁴ C. D. Friedrich, *Scritti sull'arte* [*Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, 1968] con uno scritto di R. Tassi, Milano, Abscondita, 2001, p. 75.

⁵⁰⁵ G. Bufalino, *L'estasi dello sguardo*, cit., p. 30.



Fig. 43 – P. Guccione, *Il nero e l'azzurro*, 2007.

Bibliografia

Scritti di G. Bufalino

Edizioni in volume

Diceria dell'untore [1981], edizione “accresciuta da pagine inedite e dagli archivi dell’opera” oltre che dalle *Istruzioni per l'uso*, per i “Grandi Tascabili” Bompiani, Milano, 1992, con prefazione di F. Caputo e un’intervista di L. Sciascia.

Dizionario dei personaggi di romanzo da Don Chisciotte all'Innominabile, Milano, Il Saggiatore, “Biblioteca delle Silerchie”, 1982.

Argo il cieco ovvero I sogni della memoria [1984], “Grandi Tascabili” Bompiani, Milano, 1994, con prefazione di M. Onofri.

La bellezza dell'universo (con tre disegni e un'incisione di A. Manfredi), Cava dei Tirreni, Avagliano, 1986

Le menzogne della notte [1988]; “Grandi Tascabili” Bompiani, Milano, 1994, con introduzione e note di N. Zago.

Trittico [contiene *La panchina* di G. Bufalino, *Catarsi* di V. Consolo, *Quando non arrivarono i nostri* di L. Sciascia e A. Di Grado], a cura di A. Di Grado e G. Lazzaro Danzuso, Catania, Sanfilippo, 1989.

Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, con un profilo di G. Amoroso, Taormina, Associazione culturale “Agorà”, 1989, non venale.

Saldi d'autunno, Milano; “Tascabili” Bompiani, 2002.

Qui pro quo [1991], Milano, “Tascabili” Bompiani, con uno scritto di G. Traina, 2003.

Pagine disperse, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1991, non venale.

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

I languori e le furie. Quaderni di scuola (1935-38), Valverde, Il Girasole, "Le gru d'oro", 1995.

Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc, Milano, Bompiani, 1996.

L' enfant du paradis. Cinefilie, con prefazione di V. Zagarrìo e postfazione di A. Di Grado, Comiso, Salarchi Immagini, "I Lumière", 1996.

Shah mat. L'ultima partita di Capablanca, a cura di N. Zago, Milano, Bompiani/Fondazione Gesualdo Bufalino, "asSaggi Bompiani", 2006, non venale.

Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto. Antologia di testi [1993], (con N. Zago), ristampa, Milano, Tascabili Bompiani, 2008.

1.1 Edizioni complessive

Opere 1981-1988, con introduzione di M. Corti, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, "Classici Bompiani", 1992; "Classici Bompiani" in broccura, 2001; col tit.: *Opere/I 1981-1988*, "Classici Bompiani" rilegati, 2006.

Opere/2 1989-1996, a cura di F. Caputo, Milano, "Classici" Bompiani rilegati, 2007.

2. Traduzioni

P.-J. Toulet, *Le controrime*, a cura di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, "La civiltà perfezionata", 1981.

Ch. Baudelaire, *Trentatré Fiori del male*, tradotti da G. B. (con 3 acqueforti di A. Manfredi), Reggio Emilia, Prandi, 1982.

Ch. Baudelaire, *I Fiori del male*, con prefazione e traduzione di G. B., Milano, Mondadori, "Oscar", 1983; Milano, Club degli Editori, 1989.

3. Prefazioni e cure

Catalogo di stampe Prandi 1984, prefazione di G. B., Reggio Emilia, 1984 [poi in *Pagine Disperse* col titolo *L'amateur d'estampes*,].

Fiume e la Sicilia, Siracusa, Ediprint, 1985 [poi in *Pagine Disperse*].

B. Caruso, *Nature morte*, prefazione di G. B., Siracusa, Lombardi, 1986 [poi in *Saldi d'autunno* col titolo *La cornucopia e la morte*].

P. Guccione, *Dopo il vento d'Occidente*, testo di G. B., Milano, Electa, 1986 [poi in *Saldi d'autunno* col titolo *Piero Guccione. Alberi*].

C. Horat, *Piccole immagini: Noto*, prefazione di G. B., Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1986. [poi in *Pagine disperse* col titolo *Incisioni di Carla Horat*].

F. Clerici, *Qual linea al centro*, Catalogo della mostra al Palazzo Reale di Caserta, Milano, FMR, 1987 [poi in *Saldi d'autunno* col titolo *Latitudine Clerici*,].

G. Leone, *L'isola nuda*, testo di G. B., Milano, Bompiani, 1988 [poi in *Saldi d'autunno*]

S. Barzani (F. Battiato) -P. Guccione, *La sera del settimo giorno*, presentazione di G. B., Comiso, Salarchi Immagini, 1996.

A. Scandurra, *Appunti per un colloquio forzato*, prefazione di G. B., Milano, La vita felice, 2001.

G. Bufalino, *L'estasi dello sguardo. Bufalino e Guccione*, Arti Grafiche Motta-Avola, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2006.

Bibliografia della critica su Gesualdo Bufalino

- AA.VV., *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a c. di N. Zago, «Quaderni della Fondazione Bufalino», Comiso, Salarchi Immagini, 2002.
- AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a c. di A. Sichera, Ragusa, EdiArgo (Interventi di A. Sichera, *Introduzione*, pp. 7-9; N. Zago, *Per rileggere Argo il cieco*, pp. 13-28; G. Pitrolo, *Argo il cieco un romanzo della media postmodernità*, pp. 29-68; R. Emmolo, *Memoria e cecità: come Gesualdo Bufalino finì dietro le quinte*, pp. 69-76; G. Pontiggia, *La scrittura felice: "Argo il cieco" di Gesualdo Bufalino*, pp. 77-88; G. Traina, *Romanzo del tempo e della felicità*, pp. 89-103; M. Paino, *Una città per un romanzo: la Modica di Argo il cieco*, pp. 105-115; F. Caputo, *Il cammino creativo in Gesualdo Bufalino*, pp. 119-135; F. Caputo, *Argo il cieco: carte preparatorie, manoscritti e dattiloscritti*, pp. 137-139).
- AA.VV., *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998.
- Accardi A., *Bufalino e Mallarmé: la ricerca e il dolore*, «Esperienze letterarie», XXXIII, 2008, 2.
- Bertolucci A., *Toulet e suoi fuochi perduti*, «La Repubblica», 15 ottobre.
- Ceccuti G., *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento», a. XXVIII, n. 2, maggio-agosto, pp. 95-114.
- Citati P., *Ritratto di Gesualdo Bufalino*, in Id., *La malattia dell'infinito. La letteratura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 2008.
- Collura M., *Capablanca e Bufalino, scacco matto alla vita*, «Corriere della Sera», 12 agosto.
- Emmi C., *Una partita a scacchi tra Bufalino e Capablanca*, «Prospettive», 23 luglio.

- Fried I., *Gesualdo Bufalino. Diceria dell'untore, un barocco novecentesco*, in *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento*, a cura di E. Lauretta, Palermo, Palumbo, pp. 201-204.
- Imbalzano E., *Di cenere e d'oro*, Milano, Bompiani, 2008.
- Monastra R. M., *Bufalino e il linguaggio biblico-cristiano: tra pietà ed empietà*, «Rivista di Studi italiani», a. XIX, n. 2, dicembre 2001. pp. 107-118.
- Monastra R. M. *Una corrispondenza d'anime: a proposito del carteggio Bufalino - Romanò* in Ead., *L'isola e l'immaginario. Sicilie e siciliani del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1998,
- Motta A., *Con Bufalino nell'atelier di Guccione*, Valverde, Il Girasole, 1997.
- Paino M., *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005.
- Pavan L., *Mass media, arti figurative e narrativa: Qui pro quo di G. Bufalino*, in «Civiltà italiana», XIX, 1, 1996.
- Prete A., *Frammenti di una 'recherche' mediterranea*, «Il Manifesto», 28 Agosto 1985.
- Salibra E., «Argo il cieco» ovvero i cento occhi dello scrittore in AAVV., *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a c. di S. Zappulla-Muscarà, Catania, Maimone Editore, 1990.
- Sole G., (a cura di), *Bufalino e il jazz, discografia di una collezione*, a cura di Comiso, Salarchi Immagini, «Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino, 2».
- Traina G., *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino*, in «Siculorum Gymnasium», N.S.a. XLIII n.1-2, Gennaio-Dicembre 1990.
- Traina G., *Argo il cieco romanzo del tempo e della felicità* in AA.VV., *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a c. di A. Sichera, Ragusa, EdiArgo, 2006.
- Traina G., *L'enfant du Paradis*, «Oggi e Domani», a. XXV, nn.1-2, gennaio-febbraio, pp. 39-40.
- Traina G., *Introduzione*, in G. Bufalino, *Calende greche*, Milano, Bompiani, "I Grandi Tascabili", pp. V-XXIII.

- Traina G., *Il "giallo" in trappola*, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, "Tascabili" Bompiani, pp. 145-175.
- Zago N., *Il "tono" Bufalino*, «Kalòs», a. VII, n. 6, novembre-dicembre, pp. 3-9.
- Zago N., *Tipologia del personaggio nella narrativa di Gesualdo Bufalino*, in *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento*, cit., pp. 101-109.
- Zago N., *Sciascia e Bufalino*, in Id., *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Comiso, Salarchi Immagini, pp. 161-175.
- Zago N., *Bufalino e le arti figurative* in AA.VV., *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa II*, a c. di M. Ciccuto, Lucca, Baroni Editore, 1998.
- Zago N., *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987.
- Zago N., *Sulla poesia di Gesualdo di Bufalino*, «Siculorum Gymnasium», n.s., a. LV, nn.1-2, gennaio-dicembre, pp. 514-520.
- Zago N., *Da Tempio a Bufalino*, Comiso, Salarchi Immagini, 1997.
- Zago N., *Il tour ibleo di Gesualdo Bufalino*, «Ulisse», a. XXII, n. 220, pp. 84-97.
- Zago N., *In forma di parole*, in *Lo sguardo italiano. Ventidue artisti italiani per Bufalino*, a cura di G. Distefano, testi M. Di Capua, P. Nifosì e N. Zago, Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, pp. 21-22.
- Zago N., *Al tempo dei lampioni*, [brossura della mostra di fotografie d'epoca di G. Iacono-F. Meli], Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, pp. 4-5.
- Zago N., *Per rileggere Argo il cieco*, in Id., *Da Dante a Brancati. Con un'appendice iblea*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, pp. 134-149.
- Zago N., *Per rileggere «Diceria dell'untore»*, in *Diceria dell'untore*, adattamento teatrale di Vincenzo Pirrotta, inaugurazione stagione teatrale 2009/2010, Catania, Teatro Stabile, pp. 5-15.

Il numero monografico «Nuove Effemeridi» dedicato a G. B., a. V, n. 18, 1992, raccoglie i seguenti interventi già precedentemente pubblicati.

Carluccio L., *Una Spoon River siciliana* («Panorama» 15 ottobre 1979).

Turroni G., *Un paese davanti all'obiettivo*, («Corriere della Sera» 12 agosto 1979).

Bàrberi Squarotti G., *Una montagna disincantata (C'è in Sicilia una montagna disincantata)*, («La Stampa» 1981).

Collura M., *Incontro a due*, («Il Mattino», 6 settembre 1981)

Conti Bertini L., *Diceria e Veranda* («Il Ponte», 30 novembre - 31 dicembre 1981).

Giuliani A., *E su Orfeo sventola bandiera gialla* («La Repubblica», 23 aprile 1981).

Guglielmi A. *Ricordi come vizi* («Paese Sera» 18 maggio 1981).

Madrignani C.A., *Una scrittura macinata* («Belfagor» n.5 1981).

Marabini C., *Un delatore di classe* («Il Resto del Carlino» 4 aprile 1981).

Monastra R. M., *La Diceria dell'untore ovvero il perturbante esorcizzato con rito letterario* («Le forme e la storia», n.12, anni II, gennaio - agosto 1981).

Pampaloni G., *Memoriale sulla giovinezza* («Il Giornale» 15 marzo 1981).

Pedullà W., *Una sola guarigione* («Avanti!» 13 settembre 1981).

Siciliano E., *Sulle soglie della notte* («Corriere della Sera», 19 marzo 1981).

Sciascia L., *Che mastro, questo don Gesualdo!* («L'Espresso», 1 marzo 1981).

Spagnoletti G., *Fra vanagloria e spavento* («Il Tempo», 11 aprile 1981).

Surdich L., *Cento personaggi hanno trovato il loro autore* («Il secolo XIX», 11 luglio 1982).

Arpino G., *Tra orgogli e pudori*, («Il Giornale» 13 giugno 1982).

Castelli E., *Dolorosa testimonianza* («La Nación» 28 marzo 1982).

Giudici G., *La Bovary? È scappata con Bezukov*, («L'Espresso» 6 giugno 1982).

Minore R., *Appassionato cronista di tempi memorabili* («L'Informatore librario» 15 luglio 1982).

Orengo N., *Madeleineis dalla Sicilia* («La Stampa» 21 aprile 1982).

Papa E., *Lo splendore barocco* («Laboratorio Scienze Lettere Arti», gennaio-marzo 1982).

Sciascia L., *Un pirandellismo invertito*, 1982 (vers..orig. dell'Introd. a *The Plague Sower*, Eridanos, Higyene,1988).

Sciascia L., *Dicerie in versi* («La Stampa», 5 giugno 1982).

Meier-Jaeger G., *Una montagna incantata siciliana* («Neue Zürcher Zeitung», 13 giugno 1983)

Arpino G. *La vita? È una bambola truccata* («Il Giornale» 7 gennaio 1985).

Cucchi M., *In carta e ossa* («L'Unità» 7 marzo 1985).

De Michelis C., *L'insonne allo specchio* («Il Gazzettino di Venezia», 9 febbraio 1985).

Guglielmi A., *La dilatazione dell'io* («Paese Sera» 28 marzo 1985).

Manacorda G. *Amore, ironia, stile* («Il Tempo» 18 gennaio 1985).

Mauri P., *Pensando a Grock* («La Repubblica» 9 gennaio 1985).

Mondo L., *Alla ricerca degli anni felici*, («La Stampa» 13 febbraio 1985).

Muschitiello N., *Una miniera di parole*, («Il Manifesto», 30 marzo 1985).

Porta A., *La parola felice* («Alfabeta», n. 69, Febbraio 1985).

Siciliano E., *Un'estate di passione* («Corriere della Sera» 2 gennaio 1985).

Visage B., *Fiori del male alla siciliana*, («Le Monde» 3 maggio 1985).

Addamo S., *Una scrittura rotonda* («La Sicilia» 4 luglio 1986).

Giovanardi S., *Ultimo venne il tarlo*, («La Repubblica» 1986)

Pacchiano G., *Un albergo da mille e una notte* («Europeo», 23 febbraio 1986).

Pellegrini E., *Per correggere la storia* («Inventario» ottobre 1986).

Prete A., *Fantasmalibreschi* («Il Manifesto» 23 aprile 1986).

Bertacchini R., *Lunario per una anno di umori e malumori* («Messaggero Veneto» 21 marzo 1987).

Laurenzi C., *Ricette folgoranti d'un poeta ludico* («Il Giornale» 8 marzo 1987).

Nascimbeni G., *Diario di lune mutevoli* («Corriere della Sera» 27 marzo 1987).

Piga F., *Una grande preterizione* («Italianistica», maggio-agosto 1987).

Barilli R., *Stroncatura* («Alfabeta», 113, novembre 1988).

Bertacchini R., *Il gusto della delazione* («Messaggero Veneto» 1988).

Castejón E., *Spiegare la vita* («El Pais» 1988).

Chiusano I. A., *L'ombra di Dumas* («Il nostro tempo» 3 luglio 1988).

Citati P., *Cannibale, divoratore di libri* («Corriere della Sera» 22 aprile 1988).

Corti M., *Aspettando la ghigliottina* («La Repubblica» 28 aprile 1988).

Mondo L., *Beffatori e beffati* (prefaz. a *Le menzogne della notte*, Club degli editori, Milano 1988).

Pampaloni G., *Nel labirinto fatto di specchi* («Il Giornale» 10 aprile 1988).

Pellegrini E., *Narrativa impura* («Il Ponte», novembre - dicembre 1988).

Porzio D., *Barocco Naturale* («Corriere della Sera» 6 marzo 1988).

Ruozzi G., *Tra libri giochi e ricordi* («Studi e problemi di critica testuale», vol. 36, aprile 1988).

Zagarrio G., *Il falso*, («Molloy», ottobre-dicembre 1988).

Fernández D., *Leggere per infettarsi* («El Pais», 5 novembre 1989).

Queffélec Y., *Shakespeare alla Sicilia* («Le Nouvel Observateur», 23 ottobre 1989).

Bradfield S., *Mentire da morire* («The Independent», 9 giugno 1990).

Leppmann W., *Orfeo nel cimitero delle macchine* («Frankfurter Allgemeine Zeitung» 26 gennaio 1990).

Marchetti G., *La stoccata e l'allusione* («Gazzetta di Parma» 6 giugno 1990).

Rees J., *Sogni calpestati* («The Times» 21 giugno 1990).

Stoyler R., *Un'architettura classica* («Literary Review» luglio 1990).

Traina G., *La salvezza di Marta (Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in Diceria dell'untore di Gesualdo Bufalino)*, «Siculorum Gymnasium» n.s.,a.XLIII, nn.1/2, gennaio-dicembre 1990).

Bo C., *Anche gli esperti possono sbagliare* («Gente» 18 luglio 1991).

Braudeau M., *Il dono dell'insularità* («Le Monde» 1 marzo 1991).

Di Grado A., *Un cavaliere cortese* («L'Indipendente» 20 dicembre 1991).

Gramigna G., *I canoni e l'ironia* («Mille libri» settembre 1991).

Isenschmid A., *Prima dell'esecuzione* («Die Zeit» n. 19, 3 maggio 1991).

Onofri M., *L'isola delle ombre* («La Voce Repubblicana» 4 - 5 luglio 1991).

Raboni G., *Non dateci il colpevole* («Europeo» n. 32, 9 agosto 1991).

Satta L., *Zolla di stadio nel cielo* («Il Giornale» 22 settembre 1991).

Tedesco N., *La musa che finge* («La Sicilia» 10 luglio 1991)

Zago N., *L'arte dello straniamento* (dall'introd. a G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, Bompiani per le Scuole Superiori, Milano 1991)

Amoroso G., *Le varie età dell'uomo* («Gazzetta del Sud» 25 febbraio 1992)

Bàrberi Squarotti G., *L'uomo mascherato* («La Stampa» 29 febbraio 1992)

Fasola A., *Il cuore delle parole* («L'Unità», 16 marzo 1992)

Marrone G., *Una babele per tutti e per nessuno* («L'Ora» 1992)

Onofri M., *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, 7 marzo 1992 (intervista)

Chambet D., *Il sequestrato di Comiso, ovvero il complesso di Shahrazad* («Critique», a. II, nn.53-54, giugno-luglio, 1993)

Altri studi e testi consultati

- AA.VV., *La litografia. Duecento anni di storia, arte, tecnica*, a cura di D. Porzio, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1982.
- AA.VV., *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa II*, a c. di M. Ciccutto, Lucca, Baroni Editore, 1998.
- AA.VV., *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a c. di S. Zappulla-Muscarà, Catania, Maimone Editore, 1990.
- Abbate V., *Intorno al Trionfo della morte*, in «Kalós - Arte in Sicilia», Anno 19, n.3 - Luglio-Settembre 2007, Palermo, Gruppo editoriale Kalós.
- Alessandrini M., (a c. di) *Edward Munch. Frammenti sull'arte*, "Carte d'artisti", Milano, Abscondita, 2007.
- Argan C. G., *Storia dell'arte italiana. Da Michelangiolo al Futurismo*, Firenze, Sansoni, 1997.
- Argan G. C., *L'arte Moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1998.
- Ball P., *Colore. Una biografia [Bright Heart 2001]*, Milano, Bur, 2004.
- Batchelor D., *Cromofobia. Storia della paura del colore [Chromophobia, London, 2000]*, trad. di M. Sampaolo, Milano, Paravia, Bruno Mondadori 2001.
- Baudelaire Ch., *I fiori del male*, traduzione, introduzione e note di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983.
- Baudelaire Ch., *Scritti sull'arte*, pref. di E. Raimondi, trad. di G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1981.
- Bettini S., *Colore di Diego Valeri*, Vicenza, Neri Pozza, 1962.
- Boatto A., *Di tutti i colori. Da Matisse a Boetti, le scelte cromatiche dell'arte moderna*, Roma- Bari, Laterza, 2008.
- Bologna F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1977.
- Bonnefoy Y., *Edward Hopper. La fotosintesi dell'essere [Edward Hopper: la Photosynthèse de l'Être 1995]*, trad. it. di C. Medici, Milano, Abscondita, 2009.

- Brandi C., *L'ultima rêverie cortese*, in *Jacopo della Quercia*, Milano, Rizzoli/Skira per «Il Corriere della Sera», 2005.
- Brandi C., (introd. a) *Giacomo Serpotta*, testo a c. di M. G. Paolini, immag. fot. di M. Minnella, Palermo, Novecento, 1983
- Brusatin M., *Storia dei colori*, Torino, Einaudi, 1983.
- Calza G. C., *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002.
- Citati P., *La malattia dell'infinito. La letteratura nel Novecento*, Milano, Mondadori, 2008.
- Clerici F., *Di profilo. Scritti d'arte 1941-1990*, a c. di M. Carapezza, Palermo, Novecento, 1992.
- Cooper J. C., *Dizionario illustrato dei simboli. I simboli tradizionali di tutto il mondo* [*An illustrated Encyclopaedia of traditional symboles* 1982], trad. e cura di S. Stefani, Padova, Franco Muzzio Editore, 1987.
- Corti M., *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Crespi S., *Una tavolozza grigia per i versi di De Pisis*, «La Domenica del Sole 24 ore», 12-01-1992.
- De Vecchi P. - Cerchiari E., *Arte nel tempo. Dal Tardogotico al Rococò*, Milano, Fabbri Editore, 1992.
- Di Napoli G., *Il colore dipinto. Teorie, percezione e tecniche*, Torino, Einaudi, 2006.
- De Libero L., *Il Trionfo della morte*, Palermo, Flaccovio, 1958.
- Di Stefano E., *Il complesso di Salomè. La donna, l'amore e la morte nella pittura di Klimt*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Ferrari F. - Nancy J.-L., *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Fiume S., *La risata del fauno*, Trezzano sul Naviglio, 1995 (edizione limitata uscita in occasione degli ottant'anni dell'autore; doppia lingua, italiano e tedesco).
- Focillon H., *Grandi maestri dell'incisione*, a c. di A. Emiliani, pref. di A. Chastel, Bologna, Alfa, 1965.
- Focillon H., *Hokusai* [*Hokousai*, 1914] Milano, Abscondita, "Carte d'artisti", 2003, [trad. di G. Guglielmi].

- Focillon H., *Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco*, Milano, Abscondita, 2006.
- Foucault M., *La scrittura di sé [L'écriture de soi 1983, poi in Dits et écrits 1954-1988, 1994]* in «Aut-Aut», n.195-196, Maggio - Agosto 1983, p.11.
- Genette G., *Soglie. I dintorni del testo [Seuils 1987]* a c. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Giudici L., (a cura di) *Monet, mon histoire. Pensieri e testimonianze*, a c. di Milano, Abscondita, 2009.
- Ghiotti C., *Novissimo Ghiotti - Vocabolario italiano-francese e francese-italiano*, ed. curata da G. Cumino, Torino, G. B. Petrini, 1964.
- Gibelli A., *L'officina della guerra. La grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- Goethe (von) J. W., *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, intr. di C. G. Argan, Milano, Il Saggiatore, 1978.
- Kandinsky W., *Lo spirituale nell'arte [Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei, 1910]* a c. di E. Pontiggia, Milano, SE, 1989.
- Luzzatto L. - Pompas R., *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Milano, Bompiani, 2005.
- Macchia G., *Baudelaire critico*, Milano, Rizzoli, 1988.
- Mariani G., (a cura di) *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta. Acquaforte (acquatinta, lavis, ceramolle)*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2005.
- Melville H., *Moby Dick*, Milano, Garzanti, 1966.
- Monastra R.M., *Le finestre di Verga e altri saggi fra Otto e Novecento*, Acireale, Bonanno, 2008.
- Monastra R.M., *L'isola e l'immaginario. Sicilie e siciliani del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1998.
- Montias J. M., *Vermeer: l'artista, la famiglia, la città [Vermeer and his milieu. A web a social history 1989]*, Torino, Einaudi 1997
- Morena F., *Ukio-e.Utamaro, Hokusai, Hiroshige*, Milano, Giunti, 2007.
- Nezāmī di Ganjè, *Le sette principesse*, intr. e trad. di A. Bausani, note di A. Bausani e G. Calasso, Milano, Bur, 2002.

- Paolini M. G., *Il Trionfo della Morte di Palermo: l'opera, le vicende, conservative, il restauro*, Palermo, Sellerio, 1989.
- Pastoureau M., *Blu. Storia di un colore [Bleu. Histoire d'une couleur, 2000]*, trad. di F. Ascari, Milano, Ponte alle Grazie, 2002.
- Pastoureau M., *Nero. Storia di un colore [Noir. Histoire d'une couleur, 2008]*, trad. di M. Fiorini, Milano, Ponte alle Grazie, 2008.
- Pastoureau M. - Simonnet D., *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005.
- Pontiggia E., (a cura di) *Edward Hopper. Scritti, interviste, testimonianze*, Milano, Abscondita, 2000.
- Pontiggia E., (a cura di) *Mario Sironi. Lettere*, Milano, Abscondita, 2007.
- Praz M., *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Raimondi E., *Il volto delle parole*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Raimondi E., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Rapisarda S., (a c. di) «Chescune colur mulez». *Ricettario anglo-normanno per la preparazione dei colori*, "Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna", maggio 2009, n.15.
- Repetto P., *La visione dei suoni, Arte – Musica*, Genova, Il Melangolo, 2008.
- Ripa C., *Iconologia*, pref. di M. Praz, a c. di P. Buscaroli, Milano, Tea Tascabili, 1992.
- Ritter-Santini L., *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Romano L., (a c. di), *Eugène Delacroix. Diario. 1822-1863*, Milano, Abscondita, "Carte d'artisti", 2004.
- Sambursky S., Scholem G., Corbin H., Zahan D., Izutsu, T. *Il sentimento del colore. L'esperienza cromatica come simbolo, cultura e scienza*, Como, Red Edizioni, 1990.
- Schiele E., *Diario dal carcere*, a c. di A. Roessler, con postfazione di F. Armiraglio, Milano, Skira 2010 (edizione rifatta sull'originale del 1922)
- Sciascia L., *Il Trionfo della morte* in «Prospettive Meridionali», p. 51
- Sciascia L., *Il Trionfo della morte*, «Illustrazione italiana», n.1, 1974.

- Segre C., *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- Siciliano E., *Piero Guccione*, Roma, Il Gabbiano Edizioni d'Arte, 1971.
- Starobinski J., *Ritratto dell'artista da saltimbanco [Portrait de l'artiste en saltimbanque 1983]*, a c. di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
- Tenenti A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1957.
- Thea P., (a c. di) *Hans Holbein Il Giovane, Simulacri della morte*, Milano, Mimesis, 2003.
- Toso Rodinis G., *Toulet*, Firenze, Il Castoro, 1967.
- Toulet P.- J., *Le Controrime*, con saggio introduttivo di G. Bufalino, *Toulet, sortilegio lontano*, Palermo, Sellerio, 1981.
- Traina G., *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- Trombadori A., *Velly i fiori del pensionato*, in «L'Europeo», Milano, 17- 26 aprile 1986.
- Valeri D., *Guida sentimentale di Venezia*, Firenze, Sansoni Editore, 1955.
- Valeri D., *Terzo tempo*, Verona, Mondadori Editore Poesie, 1950.
- Valtolina A., *Blu e poesia. Metamorfosi di un colore nella moderna lirica tedesca*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Vinca Masini L., *Art Nouveau*, "Art e Dossier", Milano, Giunti, 1989.
- Van Gogh V., *Lettere a Theo* (a c. di M. Cescon), Parma, Guanda, 1984.
- Van Gogh V., *Lettere a un amico pittore [Lettres de Vincent van Gogh à Émile Bernard]* a c. di M. Mimita Lamberti, Milano, Bur, 2006.
- V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, Parma, Guanda, 1984.
- Villon F., *Opere*, a c. di E. Stojkovic Mazzariol, Mondadori Editore, 1981.
- Junichiro Tanizaki, *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani, 2007.
- Velly pour Corbière*, con presentazione di L. Sciascia e traduzione di L. Mariani, Roma, Don Chisciotte, 1978.
- Jean Pierre Velly*. Testi di Roberto Tassi e Giorgio Soavi, Milano, Elli e Pagani, 1988.

Jean Pierre Velly : L'oeuvre grave, 1961-1980 / Catalogue raisonne par Didier Bodart; prefata de Mario Praz, Roma, Galleria Don Chisciotte; Milano, Sigfrido Amadeo - Vanni Scheiwiller, 1980.

Jean-Pierre Velly, Roma, Don Chisciotte, 1991.

Dialogo tra Jean - Marie Drot e Jean-Pierre Velly, borsista, pittore, incisore, alla Villa, nel 1967, in *Jean-Pierre Velly*, Roma, Don Chisciotte, 1991

Trucchi L., *La spinta della luce*, «Il Giornale nuovo», 7 novembre 1993.

Dizionario dei temi letterari, a c. di R. Ceserani, M. Domenichelli e G. Fasano, Torino, UTET, 2007.

Le stampe d'Épinal dal 1600 ai giorni nostri, Comune di Venezia - Assessorato alla Pubblica Istruzione - Comune di Épinal - Ecole de l'Imagerie (Ecole Municipale des Beaux Arts), Mirolo (Ve), Marsilio, 1980.

Della collana “I maestri del colore” (Fabbri Editore), sono stati consultati i seguenti fascicoli:

David, a c. di A. Gonzales-Palacios, 1966.

Delacroix, a c. di A. Martini, 1964.

De Pisis, a c. di M. Carrà, 1964.

Ensor, a c. di M. De Maeyer, 1966

Friedrich, a c. di R. Tassi, 1966.

Klimt, a c. W.Hofmann, 1966.

Lotto, a c. di P. Zampetti, 1964

Monet, a c. di A. Martini, 1966.

Morandi, a c. di A. Martini, 1966.

Munch, a c. di E. Hüttinger, 1966.

Renoir, a c. di A. martini, 1963.

Soutine, a c. di R. Negri, 1966.

Utrillo, a c. di R. Negri, 1964.

Vermeer, a c. di A. Martini, 1964.

Watteau, a c. di B. Lossky, 1966.

Whistler, a c. di A. Mac Laren Young, 1966.

La Nuova Enciclopedia dell'Arte [1986], Milano, Garzanti, 1999.

Della collana “I classici dell’arte” Rizzoli/Skira sono stati consultati i seguenti volumi:

Caravaggio, presentazione di R. Guttuso, 2003.

Klimt, presentazione di J. Dobai, 2004.

Monet, presentazione di R. Tassi, 2003.

Munch, presentazione di R. Chiappini, 2004.

Rembrandt, presentazione di G. Arpino, 2004.

Renoir, presentazione di J. Renoir, 2003.

Van Gogh, presentazione di C.G. Argan, 2003.

Jacopo della Quercia, presentazione di C. Brandi, 2005.

Della collana «Art e Dossier» (Giunti) sono stati consultati i seguenti fascicoli:

Art Nouveau, testo a c. di Lara – Vinca Masini, 1989.

Klimt e le donne, testo a c. di E. Di Stefano, 2000.

Kokoschka, testo a c. di E. Di Stefano, 1997.

Hiroshige, testo a c. di F. Morena, 2009.

Impressionismo, testo a cura di B. Denvir, 1992.

Monet, testo a cura di G. - G. Lemaire, 1990.

Schiele, testo a cura di E. Di Stefano, 1992.