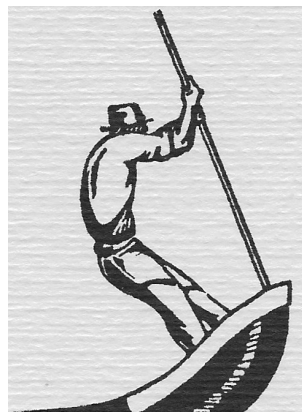


N° 41 série web (2/2021)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité de direction

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

Coordination éditoriale

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

Comité éditorial et de lecture

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

Comité de rédaction

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

Comité scientifique international

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

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

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

Chroniques italiennes web 41 (2/2021)

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

a cura di Maria Pia De Paulis e Marina Paino

Maria Pia De Paulis, Marina Paino, *Introduzione*

I. Bufalino narratore

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

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

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

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

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

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

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

II. Nei dintorni dei romanzi

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

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

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

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

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

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

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

III. Esercizi di lettura

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

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

Antonella Attanasio, *Natura e memoria attraverso i romanzi*

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

IV. Bibliografia su Bufalino citata nel volume

ESPERIENZA E POETICA DEL TRAUMA DI GUERRA

Fenomeno letterario ancora oggi sorprendente agli occhi dei lettori e dei critici per via della brevissima traiettoria temporale che ha caratterizzato la pubblicazione delle sue opere maggiori (1981-1996), Bufalino solleva sin dall'uscita di *Diceria dell'untore* (1981) la questione del lungo silenzio che precede questa prima opera. Nel 1984 in un colloquio con l'autore, Lea Ritter-Santini, Manfred Hardt e Salvatore A. Sanna si interrogano sullo scarto temporale fra le prime prove poetiche (confluite nella raccolta *L'amaro miele*, 1982) e l'affermazione sulla scena letteraria nel 1978 del Bufalino narratore con la curatela e l'introduzione a *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale*, volume che suscita il sospetto di Elvira Sellerio che l'autore nasconda altri scritti nel cassetto. L'interpretazione dei tre critici si cristallizza attorno alle ipotesi, abbastanza deboli sul piano ermeneutico, di «vuoto letterario» e «sequestro letterario»¹ per individuare le ragioni per cui Bufalino è rimasto così a lungo “sommerso”. I tre critici non interrogano infatti alcune costanti lessicali, espressive e stilistiche che nel 1984, grazie alla lunga e segreta gestazione di *Diceria dell'untore* e alla distanza critica favorita dalla scrittura degli elzeviri raccolti in *Cere perse* (1985) e dall'esercizio frequente delle interviste, hanno ormai raggiunto un alto grado di maturazione autoesegetica – dalla forte impronta psicoanalitica – ed espressiva. In quelle costanti si raggrupmano le ossessioni personali sulle quali si innesta il ricordo traumatico della Seconda guerra mondiale: con il silenzio scelto e subito nella sua

¹ *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, a cura di Lea Ritter-Santini, Manfred Hardt e Salvatore A. Sanna [1984], intervista pubblicata in «*A colloquio con...*». *Interviste con autori italiani contemporanei*, a cura di Caroline Lüderssen e Salvatore A. Sanna, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 39-48, citazione p. 40.

condizione di sopravvissuto a tanti morti, Bufalino ha tenuto a bada – segretamente misurandosi con la forma più pura, la poesia – il grido sempre strozzato, l'irrompere costante e irriflesso (*acting out*) del vissuto, dei ricordi pregni di rimorsi e incubi legati alla prova della guerra e alla pena della sopravvivenza: «Poi fra il grido e il silenzio non fu difficile scegliere», afferma Bufalino nella *Nota alla prima edizione* (1982) di *L'amaro miele*². In quarant'anni, egli ha tessuto – in un ripiegamento narcisistico regressivo, tipico dei soldati colpiti dai traumi di guerra studiato da Sigmund Freud e soprattutto da Sándor Ferenczi durante la Prima guerra mondiale³ – la sua tela esperienziale di dolore e rimorso, dell'impellenza del grido, espressione del ricordo insopportabile e della rivolta. Nonostante il silenzio che ammantava l'esperienza di guerra di molti sopravvissuti all'uscita dal conflitto e per molti anni del dopoguerra, Bufalino trasforma subito tale esperienza in immagini poetiche forti, bruciando così il periodo dell'*après-coup* freudiano riconosciuto dagli psicoanalisti come strutturale dopo un evento traumatico e per l'attraversamento del trauma psichico che ne consegue⁴. Le immagini enucleate saranno foriere delle metafore nelle quali la dimensione testimoniale sempre viva della guerra viene posta in secondo piano, anzi spostata per evitamento sulla malattia e sullo statuto di morituro nel sanatorio

² Gesualdo Bufalino, *L'amaro miele*, in Id., *Opere 1981.1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, introduzione di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1992, pp. 693-812, citazione p. 693.

³ Nel suo studio *Psicoanalisi delle nevrosi di guerra*, presentato il 28 settembre 1918 al Congresso di Budapest, Ferenczi afferma che il soggetto di fronte allo *shock* del conflitto si ripiega sul «*narcisismo infantile*»: «i malati vorrebbero essere coccolati, curati e compatiti come bambini. Si può dunque parlare in questi casi di regressione allo stadio infantile dell'amore di sé». Sándor Ferenczi, *Psychanalyse des névroses de guerre*, in Sigmund Freud, Karl Abraham e Sándor Ferenczi, *Sur les névroses de guerre*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Ilse Barande, Judith Dupont et Myriam Viliker, préface de Guillaume Piketty, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2010, pp. 97-134, citazione, p. 129.

⁴ In *Studi sull'isteria* (1892-1895), Freud afferma che più che il trauma psichico, ciò che ha effetto traumatico è «il ricordo del trauma [...] considerato come un agente attualmente efficiente anche molto tempo dopo la sua intrusione». Sigmund Freud, *Opere I. Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 178. Egli introduce il concetto di azione differita del trauma: *Nachträglichkeit* o *après-coup* (ivi, p. 288). Un ricordo «produce un effetto che non aveva prodotto allo stato di esperienza, perché nel frattempo i cambiamenti [...] hanno reso possibile una diversa comprensione dei fatti ricordati. Troviamo sempre che viene rimosso un ricordo il quale è diventato un trauma solo più tardi». Sigmund Freud, *Progetto di una psicologia* (1895), in Id., *Opere II. Progetto di una psicologia e altri scritti 1892-1899*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 255.

della Rocca. Quella materia bruciante del vissuto si raffredderà durante gli anni Ottanta nel dettato metaletterario degli elzeviri e nelle interviste fino a tramutarsi (*working through*)⁵ nella prosa romanzesca, in una costante, strutturale porosità e circolarità fra i generi scelti da Bufalino e le occasioni della sua scrittura.

Prendendo le distanze dagli approcci ermeneutici dell'opera bufaliniana proposti fino ad oggi, vorremmo tentare in questa sede di rileggere delle affermazioni e interpretare alcune immagini elaborate dallo scrittore, adottando la focale psicoanalitica del trauma. Facciamo nostra la definizione di trauma formulata da Jacqueline Rousseau-Dujardin secondo la quale il «traumatismo si applica all'evento esterno che colpisce il soggetto, il trauma all'effetto prodotto da questo evento nel soggetto, e in modo più specifico nel campo psichico»⁶. Seguendo questo quadro teorico, *Diceria dell'untore* dialogherà con le poesie di *L'amaro miele*, «nate – per affermazione di Bufalino stesso – quasi contemporaneamente come testimonianze collaterali, non solo, ma nella [sua] intenzione originaria dovevano far parte integrante del romanzo»⁷. È nota infatti la natura e la struttura di prosimetro alla quale Bufalino pensa in un primo momento, struttura che egli conserva fino alla prima versione del romanzo consegnata alla casa editrice Sellerio: «Mi ero

⁵ I concetti di *acting out* et *working through* indicano il passaggio dalla “memoria traumatica” alla “memoria narrativa”, la prima essendo ripetizione inconscia, la seconda trasformazione dell'evento in narrazione: è in questa seconda fase che il trauma diventa fatto memorizzabile, oggetto di rappresentazione e quindi di simbolizzazione. Secondo Dominick LaCapra: «Nel *working through* la persona cerca di ottenere una distanza critica da un dato problema e di distinguere – nonché di esplorare le interazioni – fra passato, presente e futuro. [...] *Working through* implica un venire a patti con gli eventi estremi e impegnarsi criticamente nella tendenza ad agire il passato, senza implicitamente rinforzarla, riconoscendo al tempo stesso che l'*acting out* può essere necessario e a volte indispensabile». Dominick LaCapra, *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 104. Di lui si veda anche *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2001.

⁶ Jacqueline Rousseau-Dujardin, *Trauma*, in *L'apport freudien. Eléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, a cura di Pierre Kaufmann, Paris, Bordas, coll. «Les Référents», 2003, p. 606. Rimandiamo anche a due studi di Thierry Bokanowski: *Traumatisme, traumatique, trauma*, in «Revue française de psychanalyse», 2002/3, vol. 66, pp. 745-757, ora su <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2002-3-page-745.htm>, e a *Du traumatisme au trauma. Les déclinaisons cliniques du traumatisme en psychanalyse*, in «Psychologie clinique et projective», 2010/1 (n. 16), pp. 9-27, ora su <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2010-1-page-9.htm>.

⁷ *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, cit., p. 42.

riproposto di imitare, quella che mi pare la formula ideale, mia personale, di romanzo associazione di poesie o prose come la *Vita Nova* [in una] intermediazione fra verso e prosa»⁸. È da sottolineare tuttavia che le “poesie di guerra” di *L'amaro miele* che analizzeremo nelle pagine successive non erano annoverate tra quelle inserite nel prosimetro *Diceria dell'untore*. *L'amaro miele* si distingue dal romanzo coevo per la sua natura di autobiografia poetica di un'esperienza traumatica mantenuta nello spazio di una scrittura intima, segreta, e tuttavia paradossalmente più trasparente malgrado lo schermo lirico, rivisitata *ad libitum* e data alle stampe solo nel 1982, dopo il successo del primo romanzo. Delle tre sezioni che compongono la prima edizione – *Annali del malanno*, *Asta deserta*, *La festa breve* – solo le prime due costituiscono una testimonianza più esplicitamente connessa all'esperienza bellica⁹. Una porosità e una complementarità pervadono *Diceria* e *L'amaro miele* che devono essere interrogate anche alla luce della presenza di una istanza testuale ascrivibile alla loro appartenenza a due generi diversi ma accomunati dalla stessa presenza soggettiva: l'“io lirico” e l'“io narrante”, entrambi proiezione della soggettività autoriale, possono essere letti, sulla scorta dello studio di Dominique Combe, come il luogo di uno sdoppiamento e di un gioco tra autobiografia e finzione¹⁰.

⁸ *Ibid.* Nelle *Istruzioni per l'uso di Diceria dell'untore* (in *Opere 1981.1988*, cit., p. 1301), Bufalino definisce a questo proposito il suo romanzo «una *Vita Nova* turgida e mortuaria». Nel 1989, tornando a riflettere sulla commistione prosimetrica, dichiara: «[...] originariamente voleva essere una sorta di *Vita Nuova*, con poesie alternate ai capitoli. E in tale veste approdò in casa editrice, salvo a essere poi ridotta nella forma odierna, mentre le poesie finivano col far corpo con le pagine di *L'amaro miele*. Questo dico a riprova della liricità viscerale del mio romanzo sin dal suo primo emergere alla luce». Id., *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, *Wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Associazione culturale “Agorà”, 1989, p. 32. Nella *Nota al testo di Diceria dell'untore* (*Opere 1981.1988*, cit., pp. 1327-1328) Francesca Caputo riporta i titoli delle poesie poste all'inizio dei capitoli del romanzo e poi confluite in *L'amaro miele*. Tuttavia, solo rare poesie attestano una manifesta trattazione dell'esperienza bellica (cfr. *infra*).

⁹ Per uno studio più completo sulla raccolta *L'amaro miele*, sui suoi incunaboli, sulla sua struttura e sui nessi con *Diceria dell'untore*, si rimanda ad Antonio Di Silvestro, *Genesi e forma di un libro di poesia: L'amaro miele*, in *La «biblioteca totale». La citazione nell'opera di Gesualdo Bufalino*, a cura di Marina Paino e Giulia Cacciatore, in «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020, ora su <https://journals.openedition.org/cei/7036>. Cfr. anche il saggio di Cinzia Emmi in questo volume: «Girotondo» dolente ed ineffabile: malattia, ricordo e gioventù perduta nei versi de *L'amaro miele*.

¹⁰ Dominique Combe, *La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie*, in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1996, pp. 39-63.

In questa sede *Diceria dell'untore* e *L'amaro miele* verranno fatti dialogare anche con alcune scritture estemporanee, elzeviri e dichiarazioni rilasciate in alcune interviste, che, negli anni Ottanta, insospettitamente, mettono a nudo le pieghe nascoste del vissuto taciuto, lasciando emergere alcuni aspetti rimossi, come Bufalino, nella sua tendenza all'autoesegesi e alla guida del lettore¹¹, afferma in apertura di *Cere perse*:

al segreto delle carte occasionali un autore affida assai spesso il ritratto suo più credibile; e dai suoi pensieri e umori spaiati può svelarsi infine un concorde paesaggio morale e sentimentale...¹²

Così, dalle poesie di *L'amaro miele*, composte, a dire dell'autore, «fra il '44 e il '54» (cioè prima dell'abbozzo originario di *Diceria dell'untore*), quali «memorie di una lunga attesa e persuasione di morte all'ombra grave della guerra»¹³, fino alle dichiarazioni di poetica raccolte nel testo *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?* del 1988, a quelle rilasciate a Massimo Onofri in un'intervista del 1992 e a quelle enunciate in *Essere e riessere* del 1996¹⁴, alcune immagini tornano costanti nel corso degli anni. Sarà interessante studiare come, raggiungendo progressivamente un alto livello di formalizzazione testuale, Bufalino esprima le sue ossessioni legate alla guerra trasformandole in materia poetica ed espressione profonda del suo universo personale e immaginario grazie a due istanze legate al doppio crinale dell'empirismo autoriale e della letterarietà. Quell'universo prende corpo nella raccolta poetica, nel primo romanzo e nelle riflessioni letterarie ove tanta parte dell'uomo Bufalino viene reimmessa sotto la forma di un "Io" lirico o di un "Io" enunciante la cui referenzialità biografico-storica è riassorbita dalla finzionalità letteraria del testo.

¹¹ Francesca Caputo ricorda l'«inclinazione di Bufalino all'autoesegesi, al controllo dell'interpretazione [...] al suggerimento al lettore della pista ermeneutica da seguire». Francesca Caputo, *I due tempi delle "Opere" di Gesualdo Bufalino*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 2, 2017, p. 91-105, cit. p. 101.

¹² Bufalino, *Reddo rationem (Cere perse)*, in *Opere 1981.1988*, cit., pp. 815-1022, p. 817.

¹³ Id., *Nota alla prima edizione (1982)*, in *L'amaro miele*, cit., p. 693.

¹⁴ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista rilasciata a Massimo Onofri («Nuove Effemeridi», V, 18, 1992), ora in Bufalino, *Opere/2 1989.1996*, a cura e con introduzione di Francesca Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1320-1346. E Paola Gaglianone, Luciano Tas, *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, con uno studio di Nunzio Zago, Roma, Omicron, 1996.

La testimonianza poetica della guerra in *L'amaro miele*

In alcune poesie di *L'amaro miele* che costituiscono uno degli assi tematici portanti della raccolta – l'autobiografia di un io poetico esiliato dalla sua terra, dalle illusioni e speranze della gioventù, scaraventato nell'orrore del conflitto mondiale – Bufalino enuclea già, durante l'esperienza bellica¹⁵, azzerando così la temporalità che consente la trasformazione di un trauma in oggetto semiotizzato¹⁶, le immagini del ripiegamento, del rannicchiarsi in spazi oscuri quasi in posizione fetale, dove il ventre materno (*matriciel*) costituisce la matrice problematica (su cui non si hanno elementi esplicitivi) che il trauma di guerra riattiva. E questo richiudersi viene immediatamente tradotto nelle immagini del sonno, della tana, del cunicolo, della stanza chiusa, dove l'io rifiuta la Storia e si dissocia cercando la propria identità in un'alterità impossibile, premessa e condizione della pulsione di morte invocata come soluzione salvifica al supplizio del senso di colpa, alla tendenza autolesionistica, che torna costante nella scrittura successiva:

Per un'inutile medicina

O mi rintano ogni sera nel sonno:
tumulo antico, ventre lontano
dove nessuno mi cerca.

¹⁵ Bufalino viene richiamato alle armi nell'agosto 1942; nel luglio 1943 è ad Ancona per prestare servizio pubblico, il 5 settembre 1943 arriva a Sacile (Friuli); qui viene catturato dai tedeschi all'indomani dell'armistizio dell'8 settembre, riesce a fuggire e si nasconde nella campagna friulana fino al novembre 1943, poi nel gennaio 1944 raggiunge Reggio Emilia. Nell'autunno dello stesso anno si ammala di tisi e viene ricoverato all'ospedale di Scandiano dove resta fino al maggio 1946, quando ottiene il trasferimento al sanatorio della Conca d'Oro nei pressi di Palermo. Cfr. la *Cronologia* stilata da Francesca Caputo, in Bufalino, *Opere 1981.1988*, cit., pp. XXXVI-XXXVIII. Stranamente, nessuna informazione supplementare sul periodo bellico è data nella *Cronologia* proposta sempre da Francesca Caputo nel secondo volume, *Opere/2 1989.1996*, cit., pp. L-LI.

¹⁶ Secondo Patrizia Violi, il trauma «diviene il risultato di un processo semiotico di attribuzione di senso, molto più complesso e meno lineare di quanto non appaia a prima vista. Lo spazio dell'*après coup* instaura un intervallo che separa l'evento dal *senso dell'evento*, rendendo il trauma un fenomeno essenzialmente semiotico e quindi in certa misura *costruito*, o ricostruito, nell'interpretazione che ne diamo, e non “naturalmente” dato come inevitabile conseguenza dei fatti». Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 35.

Rinasco all'alba mordendomi il pugno,
esausto ritorno e polveroso
dalla codarda guerra
combattuta per niente.

Emissario d'un altro sulla terra,
osassi disobbedirgli,
morire osassi un giorno.¹⁷

Nelle due poesie che fanno da cornice alla raccolta – *Dedica, dopo molti anni* e *Poscritto, dopo molti anni* redatte, a dire dell'autore, nel 1961 –, l'ossessione autodefinitoria raggiunge l'acme della distanza tra sé e sé, in una confessione-difesa della propria solitudine¹⁸, e stabilisce subito un duplice nesso. Da un lato, con la reiterazione di un'identità personale ferita dal trauma, per questo repressa in spazi chiusi, rósa dal rimorso della sopravvivenza immeritata e dal supplizio di una parola testimoniale da trovare in risarcimento della perdita di molti compagni:

[...]
Chi guarirà dentro di noi tutti quei morti
che palpano con mani cieche
la notte smisurata che li mura?
Chi nel nero tizzone risveglierà una guancia
per ripetere "t'amo" al ponte della Bettola? [...]
(vv. 21-25, *Poscritto, dopo molti anni*)

Dall'altro, con la poesia ove ogni ancoraggio biografico, storico e referenziale viene abolito. Questo strappo rispetto alla storicità è un segnale della finzionalità dell'"Io" lirico messo in scena, il quale mira ad una "verità" testuale che supera, sublimandola, l'esperienza empirica del Bufalino soggetto storico. La poesia si trasforma così in un luogo di metaforizzazione e simbolizzazione oggettiva di stati d'animo sganciato dalla tradizione romantica che riconosceva l'identità morale e etica del poeta e dell'"Io"

¹⁷ Bufalino, *Per un'inutile medicina*, in *L'amaro miele*, cit., p. 716.

¹⁸ «[...] Queste parole scritte senza crederci [...] e torna a recitarsele da solo», *Dedica, dopo molti anni*, ivi, p. 695; «[...] solo con un baule di parole sbagliate», *Poscritto, dopo molti anni*, ivi, p. 811.

lirico¹⁹. La simbolizzazione è invece la garanzia di autonomia e, nella poesia seguente, favorisce sia il dialogo intertestuale con la fonte leopardiana di un naufragio ormai straniato, sia la postura dell'“Io” ridotto ad un espressionistico e caricaturale fantoccio:

Queste parole di un uomo dal cuore debole [...]
Queste parole di un moribondo di provincia [...] (*Dedica, dopo molti anni*)

Se qualcuno stasera è infelice come me,
qualcuno come me, sprangato in una stanza,
[...]
se qualcuno stasera è come me nel mondo
uno straniero che domani se n'andrà... [...]

Da allora chiuso nel mio cunicolo, e pieno
d'un minuto rancore, d'un bambino rancore,
come un guardiano di faro infedele
vivo in attesa d'un naufragio, m'affeziono
ai minimi relitti che la tempesta mi porge,
dirigo sugli scogli ogni barca che mi cerca,
rido da solo strofinandomi le mani... [...]

(vv. 1-2; 7-8; 34-40, *Poscritto, dopo molti anni*)²⁰

Da una condizione matriziale di autoesclusione ad una situazione riattivata dal trauma di guerra il passo è breve. Per Freud, un trauma ne nasconde e riattiva sempre un altro precedente, più profondo, imperituro²¹. Il trauma della guerra e la sopravvivenza immotivata del giovane Bufalino riaccende allora il bisogno di esistere, che si traduce nell'ossessione definitoria di sé giovane

¹⁹ Dominique Combe, *La référence dédoublée*, cit., p. 42. Combe parla di «dessaisissement de soi» (depossessione di sé) e di «lyrisme transpersonnel», ivi, p. 44.

²⁰ Bufalino, *Dedica, dopo molti anni*, cit., p. 695; *Poscritto, dopo molti anni*, cit., p. 811

²¹ La risorgenza di comportamenti psichici è sottolineata da Freud nelle *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* (1915). Vi sottolinea il nesso fra situazioni rimosse dell'inconscio e il trauma della guerra scoppiata da un anno. Vi afferma che «gli stati primitivi possono sempre essere rievocati e riprodotti; quanto di primitivo vi è nella nostra vita psichica è imperituro». Sigmund Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* [1915], in Id., *Opere*. VIII, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, 1915-1917, Torino, Bollati, Boringhieri, 2002; ora su: http://www.incontrioparisiti.it/lectiomundi/2003_Guerra_e_pace/05_Considerazioni_attuali_sulla_guerra_e_la_morte.pdf, citazione p. 9.

uomo-poeta quale essere straniero, escluso, Cristo immolato per i morti da scontare e ripagare. Il trapasso dalla dimensione personale a quella collettiva della Storia crea le condizioni per una rilettura letteraria della propria esperienza di guerra (con un certo gusto per il maledettismo *fin de siècle*), quella del partigiano Bufalino sul Grappa, esperienza mancata (e da lì un doppio senso di colpa) per «manifesta inettitudine militare»²²:

Agli amici in armi

Amici sui monti, vi ricordate di me?
 voi chiusi in giubbe vermiglie, barbuti
 e circondati come gli eroi dei libri,
 con un moschetto, una donna, un odio nel cuore per vivere;
 io magro Cristo ragazzo, in un pigiama prestato,
 a guardare la neve dalla mia tana inerme,
 a nutrire la febbre fedele, a nutrire la morte
 che prospera come un insetto nelle pieghe del materasso,
 io staffetta tradita, ostaggio segnato e dannato...
 Amici sui monti, vi ricordate di me?²³

La condizione di spogliazione del passato giovanile e l'annullamento dell'umanità dell'"uomo in guerra" produce, da un lato, il reiterato "Addio" manzoniano alle illusioni della gioventù:

[...]
 addio, inabili labbra
 sorprese un'alba nel vento,
 grandi segreti da niente
 sepolti dentro la sabbia,

 pupille risa disprezzi
 scambiati da infame a infame
 giochi di m'ama non m'ama,
 miei cuori, mia giovinezza! [...] (vv. 5-12)

dall'altro, la disincantata constatazione che non resta nessuna prospettiva se non il Nulla declinato nelle movenze sintattiche, prosodiche e ritmiche dal

²² Cfr. *Cronologia* di Francesca Caputo, in *Opere 1981.1988*, cit., p. XXXVII.

²³ Bufalino, *Agli amici in armi*, in *L'amaro miele*, cit., p. 722.

sapore ungarettiano²⁴, e perso in un cielo pascoliano indifferente alle sorti dell'uomo²⁵:

[...]
Resta di tanta vacanza
solo una pozza di sole [...]
e questa rosa che il gelo
del davanzale consuma,
e se ne perde il profumo
verso un inutile cielo.²⁶ (vv. 13-20)

e infine, la consapevolezza del solo ricordo affidato ad una scrittura poetica dalle cadenze narrative (in accordo col prosimetro di cui erano parte integrante), dal ritmo scorrevole e disteso dei versi liberi ipermetri dei versi riportati *supra* e di quelli della poesia seguente (doppi settenari mescolati a endecasillabi, ottonari e settenari) per conservare in vita quei morti che, insieme alle parole vane²⁷, e con grande senso di colpa, si dissolveranno in cenere, nel foscoliano “nulla eterno” che tornerà anche in *Argo il cieco*:

I morti giovinetti dai denti di splendore
camminano fra siepi d'aquilegia [...]
si confidano sillabe di nomi
indoliti e gementi, nomi snelli di tortore,
visi come gerani al davanzale.
I samurai gemelli dal silenzioso riso
vanno e vengono nella mia mente
ogni notte più esangui, più scontroso, più morti;
con rallentate movenze di sonno

²⁴ Giuseppe Ungaretti, *San Martino del Carso* (in *L'Allegria*): «Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro. // Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto / neppure tanto». Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Arnoldo Mondadori, 1994, p. 51. I versi di altre poesie dell'*Allegria* citati nelle pagine seguenti sono tratti da questa edizione.

²⁵ Giovanni Pascoli (*X agosto*): «[...] E tu, Cielo, dall'alto dei mondi / sereni, infinito, immortale, / oh! d'un pianto di stelle lo inondi / quest'atomo opaco del Male!». Pascoli *Poesie*, scelta dei testi e introduzione di Luigi Baldacci, Milano, Garzanti, 2000, p. 94.

²⁶ Si tratta, per le due citazioni, della poesia *Pro memoria*, in *L'amaro miele*, cit., p. 699.

²⁷ Per due volte Bufalino insiste sull'inutilità della parola, anche poetica, per ridire l'indicibilità del trauma: «[...] solo con un baule di parole sbagliate [...] E poi... ma addio, addio, le parole non servono». Bufalino, *Poscritto, dopo molti anni*, ivi, pp. 811-812.

uno sull'altro affondano, non sono
che larve bianche, sembianze scambiate,
cose di cenere, nulla. [...] ²⁸ (vv. 1-2; 7-16)

Allora si fanno impellenti, e reiterate fino allo spasimo, le domande sulle modalità, sulle ragioni della morte di tanti compagni, quasi che questa ossessiva richiesta di senso possa trovare una finalità alla Storia e un acquietamento alla straziante lacerazione di sopravvissuto che dimentica i connotati delle persone scomparse, in un annebbiamento della memoria²⁹:

[...]
Dove sono gli amici di ieri [...]
Chissà dove sono sepolti,
in fondo al mare, in un mucchio di neve...
Le loro voci, le conosco appena
che mi chiamano mute dietro un fumo. [...] ³⁰ (vv. 17; 21-24)

Così, nel vuoto lasciato dalle perdite, si instaura un dialogo di sordi tra le ombre e chi è rimasto in vita. Dialogo ricorrente nei sopravvissuti alle guerre, per i quali la verità allucinatoria del trauma prende il posto della realtà, secondo una fenomenologia topica che segna la frattura tra la realtà effettuale dell'evento traumatico (*Wirklichkeit*) e – dopo la fase di rimozione – la trasformazione dell'evento in realtà psichica (*Psychische Realität*)³¹. Nei versi seguenti tale dialogo è espressione del trauma in atto e di una complicità interrotta dalla guerra:

[...]
E da te m'accomiato,
piccolo viso di donna, e la voce
che sul mio cuore curvavi
più non udrò [...]

²⁸ Id., *Agli amici morti*, ivi, p. 727.

²⁹ Sulla modalità della risorgenza memoriale in uno stato di annebbiamento e offuscamento, si legga il saggio di Antonella Attanasio in questo volume: *Natura e memoria in Gesualdo Bufalino*.

³⁰ Bufalino, *Agli amici morti*, in *L'amaro miele*, cit., p. 727.

³¹ Clara Mucci, *Il dolore estremo. Il trauma da Freud alla Shoah*, Roma, Edizioni Borla, 2008, p. 59.

Ah donna donna, dovunque tu sia,
dalla tua stella d'eterno fumo,
dimmi il tuo nome, sii di nuovo un nome [...].³² (vv. 1-4; 15-17)

La richiesta formulata in questi versi echeggia le frasi che il protagonista di *Diceria* rivolge a Marta dopo la sua morte, esprimendo una visione del mondo non finalistica e non redentrice:

“Marta”, cominciai “Marta, ascoltami” dissi. “Dove sei ora, Marta, dove cammini? In quale notte? Con che nome mi chiami, con che nome devo chiamarti? Ci sono fiumi dove abiti ora? da varcare a nuoto? su passerelle che tremano? E sei sola, siete tanti?, ti ricordi ancora di me? Tornami in sogno, Marta. Anche se l’aria duole sotto i tuoi piedi scalzi, e non trovi labbra per dirmi le parole che vuoi. // Guarda come mi lasci in mezzo alla via [endecasillabo] / una guasta semenza, [settenario] / una sconosciuta sostanza, [novenario] / un pugno di terra [senario] / su cui casca la pioggia [settenario].³³

La presenza della poesia nella prosa di *Diceria*³⁴, di cui Enzo Siciliano coglie subito la «rara, contenuta forza espressiva [...] una prosa densa, grumosa»³⁵, rinforza quel nesso prosimetrico tra le due scritture coeve e attesta, da un lato, la presenza di uno stesso “Io” ormai letterarizzato – «forma di un “Io”, cioè creazione di tipo mitico»³⁶ – e, dall’altro, la ricerca della salvezza o del baluardo contro la desolazione psichica nella cantilena ritmica delle assonanze, degli «effetti fonici e ritmici»³⁷ della forma poetica dissimulata nel fraseggio narrativo.

³² Bufalino, *Congedi* (8), in *L’amaro miele*, cit., p. 713.

³³ Id., *Diceria dell’untore*, in *Opere 1981.1988*, cit., pp. 129-130.

³⁴ Evidenziamo noi tra parentesi quadre la presenza di versi nella prosa di Bufalino.

³⁵ Enzo Siciliano, Gesualdo Bufalino, *Diceria dell’untore*, in Id., *L’isola. Scritti sulla letteratura siciliana*, a cura e con la postfazione di Salvatore Ferlita, Lecce, Mami, 2003, p. 164.

³⁶ Dominique Combe, *La référence dédoublée*, cit., p. 47.

³⁷ Stefano Lazzarin, *Un poète “planqué” dans un prosateur: Bufalino et la tradition de la “prose sonore” dans la littérature italienne du XX^e siècle [avec une lettre inédite de l’écrivain]*, in *La «biblioteca totale». La citazione nell’opera di Gesualdo Bufalino*, cit., ora su <https://journals.openedition.org/cei/6457>. Bufalino stesso afferma la fluidità fra prosa e poesia e rivendica «una lettura musicale delle [sue] cose, un’attenzione al ritmo, alle andature melodiche, alle scansioni ritmiche, ai campi metaforici, alla prosodia nascosta nei meandri del periodo». Cfr. *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, cit., p. 39.

Si intravede come l'esperienza personale di Bufalino in questa testimonianza lirica si tinga di forte letterarietà la quale separa (o sublima) la poesia dalla verità empirica (*Dichtung und Wahrheit*)³⁸. La metrica costituisce allora un baricentro significante, un'asta simbolica cui aggrapparsi per non precipitare nel caos dell'indicibile. A ridosso della pubblicazione di *Diceria* e di *L'amaro miele*, Bufalino, studiando alcuni versi del *Paradiso* dantesco, afferma l'importanza della forma poetica, non solo per ragioni di fedeltà alla tradizione lirica italiana, quanto, a nostro avviso, per contenere lo straripare incessante dei ricordi e il riapparire del dolore e della colpa che solo le norme metriche e ritmiche imprigionano, canalizzano e sublimano nel contempo. Le espressioni usate, sottolineate da noi nella citazione seguente, evidenziano ancora nel 1984 la persistenza di un sostrato intimo irrisolto, che riemerge incontrollato dal profondo della psiche malgrado il carattere tecnico delle affermazioni:

La metrica: sistema di travi antisismiche nel maremoto dell'inespresso, sezione aurea dell'infinito; la rima: verbo di Dio che verifica e cataloga il caos, tavola salvagente per nuotare nel diluvio...

Ma forse ritmo e rima servirebbero ancora, servirebbero ancora come serve l'asse all'equilibrista che s'avventura sul filo teso e ha il vuoto sotto di sé [...] alle rime ci si può solo affidare quando non si è buoni a dormire, per farsene talismano e schermo contro i disordini della notte.³⁹

Negli anni di rivisitazione delle poesie di *L'amaro miele* (dal 1944 al 1982), la poeticità bufaliniana si nutre della poesia italiana nata anche dalla Grande Guerra (Ungaretti, Rebora) e dell'immaginario desolato di Montale. Quasi a dire che il trattamento del trauma di guerra va di pari passo con la scoperta della poesia novecentesca al cui riparo si affida. Il carattere discontinuo della scrittura, frantumata fra l'alta liricità e densità lessicale e l'orizzontalità della narrazione, riflette i caratteri propri della letterarietà poetica, di per sé erratica, isolata nella verticalità della parola riscoperta per dire l'innominabile, che Jane Robinett ha identificato nella scrittura del trauma:

³⁸ Cfr. Dominique Combe, *La référence dédoublée*, cit., p. 49.

³⁹ Bufalino, *Il mare inesistente*, in *Cere perse*, cit., pp. 847-848.

That correspondance between the form of the experience and the form of narrative reveals a close correlation between the experience of the Post Traumatic Stress Disorder and narrative structure.⁴⁰

Il linguaggio della guerra, soprattutto della Grande Guerra, viene usato da Bufalino anche in contesti estranei alla guerra stessa e serve da metafora per dire la sua formazione, il laboratorio della sua scrittura e il piano dislocato su cui spostare il proprio trauma, in una sorta di coesistenza e confusione dei due conflitti mondiali. Ricordando la scoperta della biblioteca del dottor Biancheri nello scantinato dell'ospedale di Scandiano, Bufalino parla di «pile e pile di libri che formavano, fra l'una e l'altra fila, veri e propri corridoi, camminamenti»⁴¹. Parola chiave, quest'ultima, di una tra le più terribili poesie di guerra di Clemente Rebora che vi evoca la disumanizzazione cui erano ridotti i fanti nel costruire i camminamenti nella roccia alpina per il loro spostamento da una trincea all'altra⁴². Anche questa parola, trincea, irrompe in una frase del colloquio di Bufalino con Lea Ritter-Santini, Manfred Hardt e Salvatore Sanna nel 1984. Bufalino deve dare la sua versione circa la sua "scoperta" da parte di Leonardo Sciascia ed Elvira Sellerio nel 1981 e attacca con un'immagine surreale: «Devo testimoniare dal mio lato della trincea che le cose si sono svolte in questo ordine [...]»⁴³. Nel 1988, in occasione del «wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere», per sondare «il versante oscuro della [sua] creazione» Bufalino sente il bisogno di

⁴⁰ Jane Robinett, *The narrative shape of traumatic experience*, in «Literature and Medicine», n. 26, fasc. 2, 2007, p. 1, ora in http://www.academia.edu/8567825/The_Narrative_Shape_of_Traumatic_Experience.

⁴¹ Cfr. *Cronologia*, in *Opere 1981.1988*, cit., p. XXXVII. Lo stesso linguaggio della Grande Guerra torna, sempre riferito alla biblioteca del dottor Biancheri, nell'elzerivo *La ragnatela incantata* del 1985. Bufalino parla ancora di pile di libri «fra le quali lunghe trincee correvano». Bufalino, *La ragnatela incantata*, in *Cere perse*, cit., p. 1010.

⁴² Clemente Rebora, *Camminamenti*: «Piccone sordo / morder gravame, / fin che la notte resista: / galeotta pista / maciullar pietrame, / fin che nel mondo s'insista: / incomber teso / che nessuno torni / di chi fu preso, / frana di morti / su noi vivi ancora / insostituibilmente nativi. / Lasciateci andare / che il pretesto irretito / d'orrore è finito, / lasciateci andare / che raso d'agonia / non c'è più tempo, / o morderemo / maciullerem come sia / chiunque in agio sua persona acquista, / e ci tien sofferenza capace, / anonima svista. / Ma questo andar non torna: / sfasciando al cuore / ch'era per dimore / tornano colpi mordenti, / e in galeotta pista / a morte van camminamenti». In «La Tempra», 2 febbraio 1917, ora in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di Andrea Cortellessa, Prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 230.

⁴³ *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, cit., p. 40.

ripercorrere le «retrovie della guerra che ogni autore ingaggia con la pagina bianca»⁴⁴. La guerra insomma costituisce una vera «svolta», come Bufalino dichiara a Massimo Onofri nel 1992⁴⁵, in quanto gli fa scoprire anche la letteratura europea otto-novecentesca, in particolare il romanzo modernista⁴⁶. Ma il discorso sulla guerra costituisce un oggetto misterioso con il quale Bufalino gioca a nascondino, volendolo rimuovere e facendolo riaffiorare inconsciamente quando meno se lo aspetta. Questa dimensione psicoanalitica del nascosto e del rimosso viene identificata dallo scrittore come una delle costanti della sua scrittura che, con la metafora jamesiana della *cifra nel tappeto*, così rivela:

La sola mia scusa è che di questa cifra nel tappeto, pur avendola cucita con le mie mani, esito a prendere coscienza, come chi nasconde una cosa e, freudianamente, dimentica dove, tanto è ansioso di censurarla e bandirla dalla propria vita.⁴⁷

La memoria letteraria della Grande Guerra riaffiora in vari componimenti di *L'amaro miele*. Si tratta di contesti in cui alcune immagini ungarettiane e reboriane vengono disseminate come una memoria “situazionale” riaffiorante per dire i propri ricordi non ancora approdati ad un linguaggio personale. Solo la citazione riesce a esprimerli, in una sorta di iscrizione inconscia del poeta nell’universo letterario di altri soldati-poeti, testimoni dei due conflitti mondiali. A tal proposito, ci sembra fondamentale la dichiarazione di Bufalino circa la memoria letteraria che la citazione prende a suo carico. Siamo sempre nel 1984, nel colloquio con Lea Ritter-Santini, Manfred Hardt e Salvatore Sanna. Lo scrittore siciliano esprime la sua concezione della citazione usando un lessico e delle immagini (sottolineati da noi qui di

⁴⁴ Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 11.

⁴⁵ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1322. In *A colloquio con Gesualdo Bufalino* (cit., p. 44), lo scrittore torna a tesser questo intreccio fra esperienza di guerra e iniziazione alla letteratura, quasi che la prima non potesse poi essere ri-presentata e rap-presentata che con i simulacri letterari: «La mia prima uscita nel mondo, cioè attraverso la guerra, mi ha messo immediatamente a contatto con questi grandi temi che non erano siciliani, cioè fare i conti con la morte, con l’Europa. Le mie letture, proprio attraverso la malattia di quegli anni, furono inesauribili e straordinarie».

⁴⁶ A questo proposito, si legga Claudia Carmina, *La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento*, in *La «biblioteca totale». La citazione nell’opera di Gesualdo Bufalino*, cit., ora su <https://journals.openedition.org/cei/6717>.

⁴⁷ Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., pp. 14-15.

seguito) nei quali riaffiora un sostrato profondo, traumatico, dalla forte cifra psicoanalitica, dissimulato dietro la definizione metaletteraria:

[...] moltissima letteratura contemporanea è legata a questo motivo portante della “citazione occulta” che è inconsapevole allo stesso scrittore. [...] L’allusione ad un mondo che non gli è esattamente presente nella coscienza, ma al quale egli rimanda per occulti legami e nello stesso tempo la citazione che, nel caso di Borges, è spesso consapevole, ma posso anche pensare che sia nel caso suo, che nel caso di moltissimi altri scrittori, la citazione sia proprio l’efflorescenza, il nascere alla luce o l’emergere alla luce attraverso tutto un groviglio sotterraneo di impulsi, di reazioni e di echi interni di tutto quel sedimento di letture di cui è intessuta la nostra storia culturale. [...] Oggi uno scrittore è le sue letture oltre che i suoi impulsi ed istinti creativi.⁴⁸

La citazione dunque è un mezzo per controllare l’inconscio immettendolo nell’universo letterario verso il quale tende il Bufalino di *L’amaro miele*. Così, in *Lapide del bambino*⁴⁹, poesia compresa tra quelle del prosimetro originario *Diceria dell’untore*, dedicata alla morte del bambino Adelmo assistito dagli altri moribondi della Rocca, il «grido» del suo ultimo respiro viene qualificato come «coltello d’aria tremante» (v. 10), esplicito rinvio alle immagini-metafore ungarettiane «parola tremante» e «aria spasimante» della poesia *Fratelli*, o all’«aria crivellata» di *Dormiveglia*, mentre il verso «gorgoglio di rauco olifante» (v. 11), apposizione di quel grido, fa eco alla «bocca digrignata» del fante moribondo di *Veglia*. Anche i versi: «Così d’un bambino hanno fatto / un mucchio buttato di cose» (vv. 17-18) evoca i versi di *Veglia*: «Un’intera nottata / buttato vicino / a un compagno massacrato» (vv. 1-4). Ma non si può non pensare anche alla situazione allucinata evocata da Rebora in *Voce di vedetta morta*: «C’è un corpo in poltiglia / con cresse di faccia, affiorante / sul lezzo dell’aria sbranata» (vv. 1-3). Bufalino dichiara lui stesso la persistenza delle immagini allucinate della morte vista negli occhi dei compagni moribondi. Nel 1984, sempre nel colloquio con Lea Ritter-Santini e Salvatore Sanna, ritorna sul «rimorso di guarire»⁵⁰ (di sopravvivere) tradendo quei malati moribondi della Rocca, soldati di sostituzione di altri realmente morti nel conflitto. L’ossessione del compagno moribondo ai cui ultimi sussulti egli assiste è un’immagine incisa nella sua memoria e produce, per senso di colpa, l’interiorizzazione del sacrificio di Cristo immolatosi per

⁴⁸ *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 15-16.

⁴⁹ Bufalino, *Lapide del bambino*, in *L’amaro miele*, cit., pp. 708-709.

⁵⁰ *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, cit., p. 43.

espiare quelle morti orrende. Dopo *L'amaro miele* e *Diceria dell'untore*, quelle ossessioni si traducono finalmente in una autoesegesi letteraria che è nel contempo una poetica e una terapia:

[...] assumevo questa parte di capro espiatorio, come se volessi pulire con il mio sangue tutto il sangue versato durante la guerra mondiale, come se volessi [...] compiere un'imitazione di Cristo [...] su un letto di pena, moribondo o presunto tale, accanto a me c'è un altro moribondo. Io moribondo di un male fisico, lui moribondo di una ferita di guerra [...].⁵¹

Una ragnatela di rimandi occulti, dunque, che trovano ancora un riscontro nell'insistenza, sempre nella poesia *Lapide del bambino*, alla pietrificazione del bambino morto («una pietra sempre in posa / per un insensato ritratto», vv. 19-20; «Bambino vecchio, questo sei ora: / una pietra sopra il guanciale», vv. 37-38) che fanno pensare alla pietrificazione dell'io lirico ungarettiano di *Sono una creatura*: «Come questa pietra / del San Michele / così fredda, / così dura, / così prosciugata, / così refrattaria, / così totalmente / disanimata» (vv. 1-8). Altra eco all'Ungaretti dell'*Allegria* è l'immagine della croce che torna in due componimenti di *L'amaro miele*: «Fra croce e croce di pietra nera» (*Congedi*, 6, v. 1); «Tu ancora ieri, ricordi?, / hai piantato con mani rosse / dieci croci su dieci fosse» (vv. 29-31, *Requiem per il nemico ignoto*) che alludono a: «Ma nel cuore / nessuna croce manca. // È il mio cuore / il paese più straziato» (vv. 9-12) di *San Martino del Carso*. L'Ungaretti poeta straziato dal ricordo di scene innominabili sembra un punto di appoggio privilegiato per trovare delle immagini che raggruppano sensi e sentimenti altrimenti impronunciabili. La presenza occulta dell'Ungaretti dell'*Allegria* nei versi di Bufalino conferma che si è di fronte ad un "Io" lirico che rappresenta ormai l'ultimo stadio del distanziamento dall'"Io" empirico del soldato Bufalino e dall'"Io" autobiografico, autore dell'enunciazione poetica⁵². In questo senso si capisce il dialogo di Bufalino col poeta dell'*Allegria* anche in *Requiem per il nemico ignoto*, poesia dedicata alla morte e al perdono di un nemico tedesco. Il nemico tedesco è «crivellato di buchi neri» (v. 1), diventa il «mio più infelice fratello» (v. 12), fratello straniato di quello dell'eponima poesia di Ungaretti. Ma questo triste fratello di Bufalino è ritratto in una disumanizzazione dalle tinte decadenti: «ti tocca mangiarla, la terra / dove fiorisce l'arancio» (vv. 43-44) e «È a loro che parli

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Dominique Combe, *La référence dédoublée*, cit., p. 50.

da solo? / Oppure al furetto sazio / che pigramente ti strazia / le viscere sotto il lenzuolo» (vv. 49-52) che forse rimandano anche agli orridi versi di *Voce di vedetta morta* di Rebora. Infine, il componimento *Al fiume* evoca in modo esplicito la poesia *I fiumi* di Ungaretti: il fiume è espressione, in entrambi i poeti presi nel vortice della guerra, di baricentro psichico, di ritrovamento della propria identità e della storia personale, del proprio radicamento nelle radici familiari e culturali, approdo per una fusione panica dopo la morte, malgrado la spersonalizzazione traumatizzante della guerra che ha pietrificato il cuore del sopravvissuto:

Ippari vecchio, bianchissimo greto,
a te ho consegnato la mia infanzia,
l'empia novella t'ho raccontato.
Come serpi nelle tue crepe
stanno tutti i miei giorni ad aspettarmi,
sotterrata nell'acque tue
c'è la pietra del mio cuore. [...]

Arrivare potessi alla tua foce
di crete pigre, di canne dolenti,
dove ti cerca sterminato il mare.

Ippari vecchio, zingaro fiume,
dove tu muori voglio anch'io morire.⁵³ (vv. 1-7; 23-27)

Quanto a Montale, oltre alla rapida evocazione dell'ultima strofa di *Spesso il male di vivere (Ossia di seppia)*: "Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza: / era la statua nella sonnolenza / del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato" (vv. 5-8), nella poesia *Fogli dal diario d'inverno*:

[...]
Noi solo in silenzio un mattino
un sussulto, uno sbocco sul sordido cuscino,
mentre nel lembo sbarrato di cielo
un falco pellegrino stridulo passerà.⁵⁴ (vv. 31-34)

⁵³ Bufalino, *Al fiume*, in *L'amaro miele*, cit., p. 747.

⁵⁴ Id., *Fogli dal diario d'inverno*, ivi p. 721.

è di sicuro particolarmente eloquente l'unica immagine del pozzo proposta nel *Poscritto, dopo molti anni*, a chiusura della raccolta *L'amaro miele*. Essa inaugura la consapevolezza del trauma recente di guerra, l'orizzonte che si ripiega sulle profondità inesplorate che solo la poesia e il prosimetro di *Diceria dell'untore* potranno far emergere decenni dopo, dandole contorni definiti nei quali l'immagine fondatrice del pozzo montaliano sarà foriera di una vera poetica della scrittura del trauma di guerra:

[...]
 Poi la luna si chiuse nei pozzi,
 l'unghia d'inverno recise
 i mazzi di robinie spruzzolati di sangue,
 migrarono gli uccelli dai nidi delle caserme... [...] ⁵⁵ (vv. 17-20)

Da questo pozzo Bufalino dovrà risalire affidandosi alla sua scrittura, alla simbolizzazione del trauma e definendo una sua poetica cui contribuiscono i vari scritti successivi al primo romanzo.

La reticenza del trauma e la poetica dell'evitamento in *Diceria dell'untore*

In termini cronologici, *Diceria dell'untore* costituisce il battesimo editoriale e letterario di Bufalino. Questi depista con grande perizia l'esperienza bellica che soggiace a tale romanzo-testimonianza focalizzandolo invece sul suo soggiorno nel sanatorio della Conca d'Oro (la Rocca) dal maggio 1946 al febbraio 1947. Nel 1981 Bufalino fa slittare il suo vissuto personale verso la strategia del camuffamento letterario e la poetica dell'occultamento. Nell'intervista concessa a Sciascia il 1° marzo 1981, qualche giorno prima dell'uscita del romanzo, lo scrittore associa la sua reticenza all'esibizione di sé al ricordo dell'esperienza di guerra, al «sentirsi nudi e umiliati come di fronte a una vestita commissione di leva». Egli approda ad una scrittura intesa come esercizio di spionaggio-voyeurismo e di dissociazione di sé: ne risulta la poetica di una scrittura fortemente citazionale, forma di distanziamento lucida dal proprio essere ferito, e

⁵⁵ Id., *Poscritto, dopo molti anni*, ivi, p. 811. Rimandiamo, per l'analisi di questi versi permeati di riscrittura montaliana, al saggio di Cinzia Emmi in questo volume: «*Girotondo*» *dolente ed ineffabile: malattia, ricordo e gioventù perduta nei versi de L'amaro miele*.

operazione che evoca il set psicoanalitico in cui il paziente si osserva da un vertice distaccato e critico:

Chiamo questa mia sindrome col nome di Wakefield, quel personaggio di Hawthorne, che lasciò la propria casa per andare ad abitare in quella di fronte: per spiare, invisibile e suppongo felice, la vita della propria.⁵⁶

Questa idea, sorta di affermazione programmatica, viene ripresa in *Le ragioni dello scrivere*, testo d'apertura di *Cere perse*, pubblicato su «Il Giornale» il 14 agosto 1983. I termini “bellici” attestano l'eterna presenza del trauma, ma anche il tramutarsi di quell'esperienza in una poetica che nell'obliquità e nello strabismo strutturali ha trovato l'*escamotage* per ridire la «tentazione del niente», che è sempre in agguato nel sopravvissuto alla Seconda guerra mondiale:

[...] perfino chi si affeziona alla segregazione e non sopporta altra aria che non sia quella del carcere; chi si fa obliquo *voyeur* di se stesso, con uno specchio in mano e uno dietro le spalle; nemmeno costui resiste alla tentazione di raccontare al mondo il suo narciso piacere e le mille soddisfazioni dell'ammutinamento. Dopotutto, nel racconto di Nathaniel Hawthorne, Wakefield, alla fine, ritorna a casa.⁵⁷

Ancora nel 1992, decenni ormai dopo la guerra, con una lucidità straordinaria che attesta la cristallizzazione di una poetica letteraria, Bufalino articola tutti i termini della fenomenologia e dell'attraversamento del trauma visti finora. Facendo appello alle stesse immagini, così chiarisce a Massimo Onofri la valenza della malattia messa in scena in *Diceria* e la sua funzione di dissimulazione e spostamento del trauma:

Io penso d'aver guardato [...] il motivo della malattia come scelta volontaria, come punizione autoinflitta [...]. Bisogna aggiungere che la malattia, nella sua accezione di rifugio, regressione infantile, lusinga d'autocommiserazione, si va a legare con l'altro motivo a me caro, come dicevo or ora, del rintanamento

⁵⁶ *Che mastro, questo Don Gesualdo*, intervista rilasciata a Leonardo Sciascia, in «L'Espresso», 1° marzo 1981, ora in *Opere/2 1989.1996*, cit., pp. 1313-1319, per questa citazione e per la precedente cfr. p. 1314.

⁵⁷ Bufalino, *Le ragioni dello scrivere*, in *Cere perse*, cit., p. 822. Per il sintagma «tentazione del niente», cfr. *ibid.*

e dello spionaggio protetto, quello che io chiamo la sindrome “Wakefield” [...].⁵⁸

Nell'intervista a Sciascia del 1981, alla domanda da quale esperienza sia nato il romanzo Bufalino risponde spostando subito il ricordo del trauma di guerra a quello dell'esperienza della malattia nel sanatorio della Conca d'Oro sottilmente collegata alla morte cui è scampato. *Diceria* s'impone subito come una forma di riparazione del «sentimento della morte, [del]la svalutazione della vita e della storia, [del]la guarigione sentita come colpa e diserzione», insomma come un romanzo-testimonianza per «esorcizzare quell'esperienza»⁵⁹ che contiene e dissimula il trauma di guerra.

Seguendo una strategia troppo spesso limitata alla poetica della claustrofilia tipicamente siciliana, Bufalino sposta sul topos letterario del sanatorio il racconto della propria esperienza di guerra. L'immagine di sé quale reduce dal conflitto è fissata nelle prime righe del romanzo:

[...] ero giunto da molto lontano, con un lobo di polmone sconciato dalla fame e dal freddo, dopo essermi trascinato dietro, di stazione in stazione, con le dita aggranchite sul ferro della maniglia, una cassetta militare, minuscola bara d'abete per i miei vent'anni dai garretti recisi.⁶⁰

Il sanatorio consente allora la regressione in uno spazio protetto, il *regressus ad uterum* sperimentato dai soldati nelle trincee della Grande Guerra cui Bufalino allude chiaramente nella frase dell'intervista a Massimo Onofri. Nelle ultime pagine del romanzo, in quel commiato estenuante cui non riesce a decidersi e da cui lo distoglie il Gran Magro, il protagonista ha la coscienza di una nudità che il medico istrione blandisce conoscendo la «mia attempata claustrofilia e questo terrore che mi assaliva quando pensavo di dover perdere un giorno la coltre d'aria che m'aveva finora protetto e quasi amorosamente fasciato» (p. 138). Qualche riga oltre, il protagonista torna su questo nuovo trauma che si nutre del terrore di uscire dalla tana-ventre materno che è stato il sanatorio. Egli dovrà infatti reimmettersi nella vita quotidiana della Storia, la quale gli imporrà «di recidere il mio comodo cordone ombelicale col sublime» (p. 139), dove la regressione al narcisismo post-traumatico e il

⁵⁸ Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, cit., p. 1326.

⁵⁹ *Che mastro, questo Don Gesualdo*, cit., p. 1318.

⁶⁰ Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981.1988*, cit., p. 10. Le citazioni saranno tratte da questa edizione e le pagine indicate tra parentesi.

trattamento letterario costituiscono un tutt'uno, in quanto compensazione l'uno dell'altro. La fine del sanatorio dovrebbe corrispondere al superamento del trauma, eppure l'uscita da quella tana protettiva espone il personaggio alla paura di una nuova incognita, quella del ritorno alla vita espressa ancora una volta con il linguaggio della trincea, come una prova altrettanto traumatica: «E la città mi pareva in guerra contro di me, tutta catrami e cavi e pietre, un pugno di spine dure» (p. 140). Da una Nekuia nella sofferenza della guerra e della morte («Io avevo compiuto un viaggio, un viaggio importante, ma ora era difficile capire se fra gli angeli o sottoterra», p. 141) si passa ad un'altra Nekuia, la temuta esperienza della quotidianità della vita linguisticamente contaminata dalle tracce della guerra: «Rivolgendolo uguale, ma a voce più bassa, per ingraziarmele, alle maschere del mio futuro, m'avvii a quest'altro bando di leva, con le dita un'altra volta ardite sulla maniglia d'una valigia...» (p. 140). Dalla tomba che si è chiusa sul «silenzio di tenda» (p. 140, silenzio di tomba?) della porta della Rocca, che ha segnato la fine dell'esperienza di malattia-morte, il protagonista si avvia, «seduto sulla cassetta d'ordinanza» (p. 141), verso un «novissimo battesimo» (p. 141) che equivale ad un altro trauma: quello della rimemorazione, che sarà un riattraversamento del trauma tramite il racconto che abbiamo appena letto.

Come un Orfeo che rivolge l'ultimo sguardo all'Ade e a Euridice prima di tornare alla vita per sublimare quella discesa in canto lirico, così il protagonista di *Diceria* lancia un ultimo sguardo al regno del trauma che continuerà “sempre” ad ossessionare i suoi sogni. Nella Rocca giacciono infatti un sé stesso ridotto a larva e i morti della guerra che Bufalino farà rivivere tramite la scrittura. La retorica e la pietà si sublimano nei versi (che di nuovo evidenziamo tra le parentesi quadre) nascosti nella prosa di questo explicit programmatico:

Mi sarebbe rimasta poi sempre negli occhi così, la vecchia arca in disarmo [...]; così l'avrei sempre rivisto nei miei sogni futuri: un livido colombario di pietra, [endecasillabo] / una carena di bastimento, [decasillabo] / incagliata per l'eternità [novenario] fra le radici dei rampicanti, [decasillabo] /col suo carico d'annegati [novenario]. (p. 141)⁶¹

⁶¹ Si tratta di uno dei numerosi esempi della lingua di *Diceria dell'untore* che, sin dalla sua uscita, fece parlare Enzo Siciliano di «una purissima narrazione, dove memoria, esperienza vissuta, crudele riflessione e silenzioso amore s'intrecciavano fino a bruciarsi a vicenda, fino a rivivere in una nitidissima, trasparentissima immagine». Enzo Siciliano, Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, cit., p. 165.

Il compito assunto, quasi suo malgrado, alla fine del romanzo quale risarcimento per la salute fisica riconquistata – «rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà» (p. 142) – trasforma Bufalino in un testimone costretto a riempire il suo contratto storico e etico, rinnovando il patto di trasmissione dell'esperienza che i soldati-scrittori della Grande Guerra e i sopravvissuti alla *Shoah* hanno stretto con i contemporanei e le generazioni successive.

La vittima della guerra è un testimone e un sopravvissuto per caso («Io ne ero evaso, per chissà quale disguido o colpo felice di dadi [...] sarei ora disceso fra gli uomini», pp. 141-142) che deve trovare una forma per raccontare il suo vissuto. A tal riguardo, Jacques Derrida scrive:

Il testimone non è forse sempre un sopravvissuto? Ciò appartiene alla struttura testimoniale. Si testimonia solo quando si è vissuto più a lungo dell'accaduto. Si possono prendere gli esempi tragici e patetici dei sopravvissuti ai campi della morte. Ma ciò che lega la testimonianza alla sopravvivenza rimane una struttura universale e copre tutto il campo elementare dell'esperienza. Il testimone è un sopravvissuto, il terzo, il *terstis* quale *testis* et *superstes*, colui che sopravvive.⁶²

Nello stesso anno in cui il filosofo francese definisce in questi termini lo statuto del testimone, anche Giorgio Agamben affronta la stessa problematica privilegiando del testimone lo statuto di *superstes* che «ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza»⁶³. Ma rendere testimonianza significa per Bufalino decifrare *ex post* il proprio percorso umano e il funzionamento della sua scrittura fissandola in una poetica. Rendere testimonianza sembra un imperativo dalla forte impronta etica: «[...] si scrive per far testamento. Testamento e testimonianza hanno radice comune, si sa. Scrivere vale dunque redigere una deposizione a futura memoria, come quelle che si lasciano ai giudici, perché ripetano, dopo la morte, la nostra parola [...]», si legge in *Le ragioni dello scrivere*⁶⁴. E tuttavia, pur avendo «la vocazione della memoria», il superstite, secondo Agamben, non sfugge all'aporia della «lacuna», delle tracce che

⁶² Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 1998, p. 54.

⁶³ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 15.

⁶⁴ Bufalino, *Le ragioni dello scrivere*, in *Cere perse*, cit., pp. 823-824.

distillano qua e là il ricordo⁶⁵. È questa scrittura delle tracce del trauma della guerra che vorremmo verificare con qualche esempio in *Diceria dell'untore*.

Un momento essenziale di tale racconto è la presentazione dei compagni di prigionia, in realtà compagni di guerra approdati – perché colpiti, come il protagonista, dalla tisi – nel sanatorio della Rocca. Morituri senza scampo, sopravvissuti senza ragione alla morte di tanti “musselman”, essi sono in esilio dalla vita come lo sono stati durante gli anni di guerra, e per questo vengono definiti con calzanti sintagmi metaforici, disseminati nei primi capitoli del romanzo: «Clandestini senza biglietto, contrabbandieri di vita» (p. 21), «reduci e rimpatriati» (p. 22), «cascami della storia, uno sfrido umano. Tutti già soldati, per mestiere o per forza» (p. 24), «drappello di lazzaroni cupidi e ossuti» (p. 26). Tentativi linguistici per sottrarre questi sventurati all'estemporaneità delle loro vite e trasformarle in destino. Il ricordo imperituro di essi è un'evidenza senza replica, in virtù della comune esperienza e della complicità per le sensazioni vissute: «come dimenticarsene, dei compagni d'allora, se in ognuno mi riconosco e mi chiamo, se è mio ogni petto entro cui uno spettro di foglia solennemente si oscura?» (p. 21). Si riscontra qui il gusto della proliferazione lessicale, dell'enumerazione scelta per arrivare al punto limite dell'espressione giusta e per qualificare al meglio quei destini sconvolti. Bufalino mette allora in prospettiva parole che esorcizzano l'afasia del trauma approdato nel 1981, e dopo la lunga gestazione nonché la frenesia correttoria del romanzo, alla simbolizzazione linguistica che sfocia in una dichiarazione metatestuale dal fondo tristemente ironico ma vero: «[...] un esubero di parole, un gusto di cantarsi e compiangersi, di cui io per primo (ve n'accorgete) non ho saputo guarire mai più» (p. 24).

I soldati reduci sono i primi a portare le tracce della confusione dei due conflitti mondiali e dell'evocazione di immagini poetiche o di situazioni reali legate alla Grande Guerra. Queste riaffiorano inconscie nella narrazione, mescolando così vita e letteratura, esperienza dell'“Io” empirico e sua sublimazione allegorica in un “Io” narrante finzionalizzato, che si riconosce nell'esperienza di altri poeti-soldati che hanno contribuito alla nascita della letteratura di guerra. Come i fanti della Prima guerra mondiale, anche i compagni del protagonista di *Diceria* sono arrivati alla Rocca «sotto stracciate mantelline d'eroi» (p. 26), mantelline dell'uniforme dei fanti scorciate dall'astratto «grigioverde di giubbe» (p. 26). Essi si portano addosso

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, cit., p. 24.

«il cencio del corpo», sono ridotti a «scarnificate figure» (p. 28), a un «gruzzolo d'ossa» (p. 24) rimaste dopo gli stenti del fronte, ossa che evocano le ungarettiane «quattro ossa» della poesia *I fiumi* o la «carcassa / usata dal fango» della poesia *Pellegrinaggio*. La realtà della Seconda guerra mondiale, che tristemente ripete quella della Grande Guerra, è capita subito dal Gran Magro, al quale Bufalino affida lo svelamento della sovrapposizione fra i due conflitti per via del supplizio dei soldati, Cristi sacrificati sulle ispide punte dei cavalli di Frisia: «Che dietro i suoi cavalli di Frisia, spinati come Cristi in croce, avesse accolto moribondi diversi dai soliti, il Gran Magro lo capì subito: “La vostra è una generazione senza paragone”» (pp. 24-25). E ancora il destino del sottotenente Giovanni, sopravvissuto alle battaglie della Cirenaica, evoca l'Ungaretti dell'*Allegria* nella modulazione sintattica e ritmica che evidenziamo ancora indicando i versi nascosti nella prosa tra parentesi quadre: «Quando mi rubano tutto, [ottonario] / voglio pure regalare qualcosa [endecasillabo]. / È la sua, nel mio albo di croci, [novenario] / quella che tuttora fa male [novenario]» (p. 23). Questa è la triste realtà fisica che i sopravvissuti alla guerra tentano di scongiurare facendo rifluire il sangue nelle vene ormai aride di larve umane sospese ad un filo. Quando un ricordo si inceppa, allora la poesia rimedia con il ritmo e la scansione melodica che organizza le frasi in sintagmi cantabili che di nuovo indichiamo tra parentesi quadre:

Era una rivincita, dunque, [novenario] / suonare e cantare noi stessi, [novenario]
 / la sera, appena si sentisse [novenario] / la febbre defluire via piano, [novenario]
 / e nelle vene l'ambulare del sangue [endecasillabo] / farsi fradicio e lento,
 [settenario] / un battito d'acquamorta contro la riva. (p. 27)

È in nome di questa condivisione di destino che il sopravvissuto Bufalino sente il dovere di testimoniare smorzando l'orgoglio del privilegio ottenuto, anzi esprimendo, come hanno fatto tanti sopravvissuti allo sterminio, tra cui Primo Levi, il senso di colpa per l'ingiustificata sopravvivenza:

Ma se di tanti io solo, premio o pena che sia, sono scampato e respiro ancora,
 è maggiore il rimorso che non il sollievo, d'aver tradito a loro insaputa il
 silenzioso patto di non sopravviverci. (p. 25)

E se c'è un personaggio nei riguardi del quale il protagonista sopravvissuto sente maggiormente il senso di colpa è Marta, «ingenuo mistero» (p. 131),

personaggio dalla biografia ellittica che maggiore spazio meriterebbe in altra sede per la complessa struttura narrativa nella quale prende forma e per i sensi molteplici che in lei si raggruppano. Anche lei vittima della Storia, schedata sotto un cognome Blundo che nasconde il più problematico Levi, Marta (simbolo di Malattia-Amore-Morte) riunisce tutti i connotati della vittima traumatizzata dalla guerra civile e militare. Due sono le scene su cui vorremmo, non potendo per ragioni di spazio fare di più, focalizzare la nostra attenzione. La morte di Marta, scena sublime nella quale si condensano tutte le precedenti morti dei malati del sanatorio, è annunciata dall'ultima emottisi e dal «colore portentoso del sangue» (p. 128) che spicca sul lenzuolo e sul fazzoletto bianco. Il sangue appare in tutta la sua forza in quest'unica scena violenta del romanzo, a significare forse il riemergere di episodi traumatici di morti ed esecuzioni viste durante i mesi di guerra, che Bufalino ha sempre taciuto e finalmente affronta qui. Nel paragrafo sull'ultimo respiro di Marta giganteggia lo zampillare del sangue:

Intanto l'affanno cresceva, gli sputi sanguinosi si facevano più ricchi e frequenti. Finché mi trovai a reggerle il capo [...], 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. (p. 128)

Una strana consonanza unisce questo passo alla poesia sulla morte di Adelmo, *Lapide del bambino*. Anche qui le immagini poetiche del fiotto di sangue sublimano l'orrore che il trauma mantiene sempre vivo:

[...]
Gli ruppe le sponde del petto
un fiotto di rossa cisterna
s'è spalancato l'inferno
fra le cocche d'un fazzoletto. [...]

Non c'è più nulla che risplenda
o si muova dentro la stanza,
tranne quel filo, quel fiore d'orrendo
colore fra le tue labbra;

tranne quel fiore di sangue che scotta

lucente ancora sulla tua bocca [...].⁶⁶ (vv. 5-8; 13-18)

Chissà se Bufalino aveva letto la raccolta di racconti *Sangue* pubblicata da Curzio Malaparte nel 1937. Il parallelo sembra suggestivo, nella misura in cui, come i compagni-soldati e Marta muoiono davanti al protagonista di *Diceria* che ironicamente si definisce «pratico di agonie» (p. 136), così il soldato Antenore muore tra le braccia del tenente Kurt Erich Suckert, anch'egli traumatizzato dalla Grande Guerra⁶⁷. Malaparte, nel racconto *Salutami Livorno*, trasforma come Bufalino il frotto di sangue in un fiore col quale entrambi riscattano il trauma della guerra:

All'alba venne l'ordine di attaccare, ci buttammo di corsa nel bel prato verde, e Antenore subito cadde, tuffò il viso nell'erba. Lo trascinai dietro il tronco di un abete, gli sollevai la testa. Sorrideva. E gli sgorgavan di bocca fiotti di sangue vermiglio, come frutti polposi, maturi. Intorno le pallottole sibilavano rabbiose, Antenore mi fissava, voleva parlare. Fece uno sforzo: «salutami Livorno» disse, e rovesciò la testa all'indietro. Rimase a occhi aperti, sorridendo, stringeva fra le labbra una rosa rossa, un bel fiore di sangue.⁶⁸

L'attenzione sul frotto di sangue sublimato nella figurazione floreale consente al protagonista di *Diceria* di aggirare la scena del seppellimento di Marta a favore della scena del «bruciamento delle cose di lei nel forno crematorio della Rocca» (p. 132), definita «campo di sterminio» nella presentazione che Sciascia, fondatore e responsabile della collana «La memoria», fece del romanzo alla sua uscita nel 1981. Elencando con dura precisione gli oggetti bruciati («le vestaglie, le babbucce, i tutù della sua cassapanca d'attrice», p. 132), Bufalino interpella la memoria storica del lettore rinvilandolo agli oggetti esposti nel museo di Auschwitz, ultima traccia di esistenze ridotte in fumo. Il rimando allo sterminio degli ebrei è sottinteso e dà un senso alla frase del Gran Magro «È morta fin troppo tardi. [...] E per lei quel momento era già venuto due volte» (pp. 131-132). Il ricordo di tante esecuzioni cui il soldato Bufalino ha assistito e che ha rimosso per anni filtra da queste tracce narrative: in esse Marta si confonde con Sesta Ronzon, la ragazza friulana che lo salvò dalla deportazione, o forse con un'altra Sesta che, come ha rivelato Giulia

⁶⁶ Bufalino, *Lapide del bambino*, in *L'amaro miele*, cit., pp. 708-709.

⁶⁷ Cfr. Maria Pia De Paulis, *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

⁶⁸ Curzio Malaparte, *Sangue*, Firenze, Vallecchi, 1937, citazione seguente pp. 100-101.

Cacciatore in un saggio presentato al seminario CIRCE della Sorbonne Nouvelle sulla “biblioteca” di Bufalino, morì a Reggio bruciata anch’essa o ammazzata dai tedeschi («donna che ormai divorava la calce, fra Bismantova e il Cusna, sotto un cespuglio di fiori che avevo sentito chiamare aquilegie» (pp. 10-11)⁶⁹. Siamo di fronte a un cortocircuito memoriale nel quale il trauma di orrori visti trova espressione tanto in *Diceria* quanto nel racconto *La moviola della memoria* («Il Giornale», 6 settembre 1983), dove lo scrittore fa riapparire l’«esercito di fantasmi» della “sua” guerra, quella dell’8 settembre 1943, quando rischiò di salire sugli «autocarri e i vagoni della fulminea deportazione»⁷⁰. Questa ragnatela di memorie personali e riscritture letterarie invita a rileggere *Diceria dell’untore* anche come un’autobiografia dislocata del trauma di guerra, dove i fatti personali iscritti nella Storia vengono travestiti per ottenere la riparazione psichica del senso di «colpa». Parola ripetuta due volte nell’episodio del duplice «bruciamento» delle cose di Marta:

Che avrei trovato – mi chiedevo – sotto la copertina delle impassibili carte intestate a Levi Marta, di Levi Tullio e di Della Pergola Miriam? Che scolopendre sotto quella pietra? Le prove di una colpa senza nome, di un patimento senza colpa? O che avrei appreso in aggiunta a quel che già sapevo di lei; quali immagini avrebbero osato stravolgere o cancellare l’unica che volevo me ne restasse, di un serafino dalla vita sottile, con occhi come ciottoli d’ebano nel fiero ovale ammansito da una corta chioma di luce? (p. 138)

Giulia Cacciatore ha trovato in alcune interviste del 1993-1995 dichiarazioni di Bufalino sulla guerra⁷¹ che consentono una lettura sia di *L’amaro miele* sia di *Diceria dell’untore* come espressioni letterarie sulla Seconda guerra mondiale e, aggiungeremmo, sul trauma da essa scaturito. Uno studio più circostanziato sulla rappresentazione della guerra nel primo romanzo di Bufalino metterebbe in risalto aspetti finora trascurati dall’esegesi più convenzionale di una scrittura della malattia, della morte e della ricerca di una dimensione metafisica.

⁶⁹ Giulia Cacciatore, *La neve e il sangue. La resistenza letteraria di Gesualdo Bufalino*, Reggio Emilia, Corsiero Editore, 2021. Sulla ricostruzione del personaggio di Marta si veda il quarto capitolo, *Tra Bismantova e il Cusna*, pp. 81-106.

⁷⁰ Bufalino, *La moviola della memoria*, in *Cere perse*, cit., pp. 988-989 per le due citazioni.

⁷¹ In particolare l’intervista rilasciata a Giorgio Calcagno, *Bufalino il fuggiasco innamorato*, in «La Stampa», 4 agosto 1993 e Bufalino, *Un siciliano a Reggio (1944-45)*, in «RS-Ricerche Storiche», a. XIX, n. 76, aprile 1995.

Per una poetica della scrittura sul trauma di guerra

Dopo la pubblicazione di *Diceria dell'untore*, Bufalino moltiplica nei suoi elzeviri e nelle interviste le dichiarazioni metaletterarie di una poetica relativa al metodo di lettura e d'interpretazione di altri scrittori, usati come schermo per definire la propria scrittura. In *Ostaggio dello spavento* («Il Giornale», 23 settembre 1983), dietro la schermo del Manzoni di cui sta cercando di capire l'officina scrittoria, Bufalino sembra alludere al proprio duello interiore oggettivato nel testo letterario, inteso quale luogo ove affiorano le oscure profondità del trauma psichico rimosso e le ossessioni che lo obbligano a lottare tra la vita e la forma:

Un libro non è soltanto, o non è sempre, un tempio delle idee o un'officina di musica e luce, è anche un luogo oscuro di sfoghi e di rimozioni, dove si combatte un duello senza pietà, con la sola scelta di guarire o morire.⁷²

La letteratura quale luogo di sopravvivenza in cui si esprimono le spaccature della vita sembra affermarsi sempre più, se è vero che anche l'anno successivo (in questi anni Ottanta di formalizzazione tanto dello stile quanto del suo pensare l'atto scrittoria), nel colloquio con Lea Ritter-Santini e Salvatore Sanna, Bufalino torna ad intravedere nell'immagine della «stanza chiusa» il set psicoanalitico dello scandaglio della sua scrittura. In quanto analisi infinita, la scrittura deve escludere la pubblicazione perché essa è come la tela di Penelope da rimettere costantemente sul telaio del confronto tra sé e sé in una perfezione, cioè in una comprensione di sé, senza posa spostate in avanti:

[...] il delitto della creazione ogni volta avviene [...] dentro la stanza chiusa. È chiusa all'interno ed il poliziotto dovrebbe poi cercare all'interno di questa stanza [...]. Penso che un libro pubblicato sia una bara, che non prevede più varianti, non prevede più accrescimenti. Se viene pubblicato è un cadavere e se la lapide tipografica che ci si mette sopra esclude ogni proliferazione, pubblicare per me sarebbe stato come tradire questa possibilità di perfezione che inseguivo [...].⁷³

⁷² Bufalino, *Ostaggio dello spavento*, in *Cere perse*, cit., p. 910.

⁷³ *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, cit., pp. 41-42.

Il gioco pirandelliano cui allude Bufalino in questa intervista – «il gioco tra la forma e la vita»⁷⁴ – si può allora interpretare anche come il duello (termine prediletto dello scrittore) tra la vita e la scrittura per scongiurare la morte, cioè il ricordo ossessivo della guerra. Nel suo racconto sulla deportazione ad Auschwitz, Jorge Semprun metterà anche lui le due cose a confronto: *L'écriture ou la vie*⁷⁵.

Nell'elzeviro *Leggere, vizio punito* («Il Giornale», 30 ottobre 1983), Bufalino qualifica l'atto di lettura non solo come «risorsa conoscitiva», ma soprattutto come esplorazione interiore del «fondo del suo pozzo buio»⁷⁶. Riappare l'immagine del pozzo montaliano destinato a rappresentare metaforicamente il doppio movimento di immersione e riemersione dei ricordi e quindi il funzionamento della memoria. Immagine fatta sua per lunga pratica della poesia di Montale, il pozzo di *Cigola la carrucola* costituisce una struttura profonda della scrittura di Bufalino⁷⁷ e si mescola a reminiscenze di altre poesie degli *Ossi di seppia*. *Argo il cieco* ne porta le tracce e si iscrive sulla scia degli elzeviri coevi. All'inizio del capitolo XIII, in occasione del gran ballo del 15 agosto 1951, così il narratore si rimemora in una pausa diegetica:

(Imbalsamato album di quella sera nella mia mente, fantasma dai molti visi, sfregiati ad uno ad uno con una croce... Sapessi la formula, ti sveglierei... E invece ogni volta è un malinteso diverso, ti manco per un soffio, per un soffio e mezzo...). (... Sempre così, io: sull'orlo d'una grazia fallita, d'un miracolo traditore. Come quando un motivo ci mulina nel capo, e ne sappiamo ogni curva, ma le labbra disobbediscono....)⁷⁸

Qui riaffiorano il verso «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti» della poesia *Non chiederci la parola*, e l'immagine delle labbra evanescenti nel «puro cerchio» del secchio montaliano che sembrano disobbedire al tentativo del recupero memoriale. Ma la poetica di una scrittura quale

⁷⁴ Ivi, p. 42.

⁷⁵ Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

⁷⁶ Bufalino, *Leggere, vizio punito*, in *Cere perse*, cit., p. 832.

⁷⁷ Per la riscrittura della poesia montaliana, cfr. Giuseppe Traina, *Presenze linguistiche e tematiche della poesia montaliana in "Diceria dell'untore" di Gesualdo Bufalino*, in «Siculatorum Gymnasium», gennaio-dicembre 1990, pp. 239 e sgg.

⁷⁸ Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981.1988*, cit., p. 352.

«resistenza»⁷⁹, tramite lo stile, al «cerchio vuoto» rappresentato dal trauma di guerra⁸⁰, è programmaticamente definita in *Le ragioni dello scrivere*, dove, tra le numerose sue funzioni, spicca quella del «vincere entro di sé l'amnesia, il buco grigio del tempo». Per cui, la scrittura assume la funzione riparatrice, terapeutica, della simbolizzazione grazie all'attraversamento psichico del dolore: «[...] si scrive anche per dimenticare, per rendere inoffensivo il dolore, biodegradarlo [...]. Può essere una vernice, la scrittura, che ci anodizzi i sentimenti e li protegga dalle salsedini della vita». Insomma una scrittura «analgescico, palliativo e placebo»⁸¹.

Le dichiarazioni di poetica in questo senso si moltiplicano nel 1985, anno di pubblicazione della raccolta di elzeviri *Cere perse*, quasi a liquidare il rovello del riemergere costante del ricordo bellico, ormai divenuto materia e forma intima della scrittura di Bufalino, il quale si appresta a girare la pagina di quell'«autobiografismo esistenziale» che Francesca Caputo identifica come peculiare di *Diceria e Argo il cieco*⁸².

Vita e letteratura si intrecciano perché la seconda anestetizza i groppi non sciolti di un vissuto riportato sempre alla matrice del dolore, della pena, senza tuttavia che lo scrittore alluda più alla guerra quale ferita battesimale. E parlare comunque di questa ferita non può essere fatto se non tramite lo schermo di una poetica letterarizzata. Così, in *Allegrezze di morte* («Il Giornale», 26 febbraio 1985) si legge:

[...] le morti e le agonie della letteratura più alta, così di autori veri come di personaggi inventati, non cessano di mettermi in soggezione e di mescolarsi con le occasioni di strazio privato. La morte di Ivan Il'ic e la morte di mio padre, chi sa distinguerle più? [...] Ancora una volta il vissuto e l'immaginario in fotogrammi appaiati aizzano un uguale rimorso, una indivisibile pena.⁸³

⁷⁹ Cfr. Massimo Onofri, *A proposito di "Argo il cieco": note per un discorso su Bufalino*, in Id., *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano Editore, 2003, pp. 168-169.

⁸⁰ Per il concetto di trauma quale «cerchio vuoto», si rimanda a Dori Laub, *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, in *Testimony: Crises on Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, a cura di Id. e Shoshana Felman, New York, Routledge, 1992.

⁸¹ Bufalino, *Le ragioni dello scrivere*, in *Cere perse*, cit., p. 823. Idee riprese in *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, cit., pp. 8-9.

⁸² Francesca Caputo, *I due tempi delle "Opere" di Gesualdo Bufalino*, cit., p. 99.

⁸³ Bufalino, *Allegrezze di morte*, in *Cere perse*, cit., p. 1016.

E tale pena, tenuta segreta nella tana del proprio rimosso, è soggetta, come il ricordo proustiano, all'aggrovigliarsi e al continuo saliscendi del ricordo, cioè del «rigurgito maledetto degli anni», della «vertigine che si prova di fronte a qualunque crepaccio profondo»⁸⁴. Questo linguaggio altamente figurato raggiunto nel 1985 mescola in un dettato prezioso almeno le influenze di tre ossessioni tradotte in letteratura: quella della rimemorazione proustiana, oggetto dell'elzeviro da cui sono tratte le citazioni riportate, quella del «gomitolo» da sdipanare di origine gaddiana (lo «gnommero») che Bufalino applica qui alla «frase» proustiana⁸⁵, e quella del «pozzo dove un secchio montalianamente affonda o risale»⁸⁶.

Finalmente nel 1985 Bufalino identifica, grazie ad un lavoro su di sé durato anni, quelle immagini che gli consentono di mettere a distanza i suoi ricordi, «bestie strane, che solo addomestica chi li racconta». Si tratta allora di «Una caverna, una cantina. Un santuario, un pozzo [...] metafore del ricordare e del dimenticare»⁸⁷ che permeano l'identità di Bufalino e la sua scrittura pervenuta ormai a una forte decantazione di sé. Tutto è nato da quel trauma che, nascosto per anni nella tana del non detto, ha dato forma alla sua scrittura.

Nella dichiarazione rilasciata a Massimo Onofri nel 1992 si sintetizza finalmente una poetica che trascende il trauma bellico senza per questo sopprimerlo. Dapprima taciuto e poi finalmente integrato in una poetica più globale, il trauma di guerra resta malgrado tutto una ferita fondatrice da cui si origina gran parte dell'opera dello scrittore comisano:

Sarà per un vizio da sanatorio (ma prima c'erano stati la casa, la caserma, il ventre materno), certo è che la tana è il mio luogo d'elezione. Del resto, nella mia opera, il tema della clausura volontaria, dell'autosequestro, è ricorrente.⁸⁸

Maria Pia DE PAULIS
Université Sorbonne Nouvelle

⁸⁴ Id., *La ragnatela incantata*, ivi, pp. 1011.

⁸⁵ «La sua [di Proust] frase lunga, in verità, che altro è se non il travaglio d'un gomitolo infinitesimo e sterminato, l'addipinarsi e sdipinarsi senza fine degli anelli del lombrico Tempo sotto la volta di una botola nera, che strapiomba sul silenzio?». *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 1012.

⁸⁷ Questa citazione e la precedente sono tratte da Id., *Lanterna cieca*, ivi, pp. 1019-1020.

⁸⁸ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1321.