

## Liste e costruzione narrativa: la sfida di Gesualdo Bufalino

Maria Pia De Paulis  
(Université Sorbonne Nouvelle)

Publicato: 21 ottobre 2024

**Abstract** – This essay studies Bufalino’s narrative work from the focal point of the theory and poetics of the list. In the five major novels – *Diceria dell’untore*, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, *Le menzogne della notte*, *Qui pro quo* and *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* – a *modus scribendi* emerges, obsessive and structural: to think the work from words arranged in lists. Of this way of proceeding, that invests the text and the paratext, an attempt is made here to understand its functioning and literary meaning.

**Keywords** – Gesualdo Bufalino; labyrinth; list; spiral; vertigo.

**Abstract** – In questo saggio si studia l’opera narrativa di Bufalino dalla focale della teoria e della poetica della lista. Nei cinque romanzi maggiori – *Diceria dell’untore*, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, *Le menzogne della notte*, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* – un *modus scribendi* emerge, ossessivo e strutturale: pensare l’opera a partire da parole disposte in liste. Di questo modo di procedere, che investe il testo e il paratesto, si tenta qui di capire il funzionamento e il senso letterario.

**Parole chiave** – Gesualdo Bufalino; labirinto; lista; spirale; vertigine.

De Paulis, Maria Pia, *Liste e costruzione narrativa: la sfida di Gesualdo Bufalino*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 148-167.  
[maria-pia.depaulis@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:maria-pia.depaulis@sorbonne-nouvelle.fr)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20453>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

### 1. *L'ossessione della lista*

In uno degli ultimi aforismi della raccolta *Il malpensante* (1987), Gesualdo Bufalino scrive:

Varianti: non rifiutarne nessuna, ma recitarsele insieme, raddoppiando il testo e l'estasi di dominarlo. Un testo multiplo è più vero d'ogni perfezione finale.<sup>1</sup>

Siamo nel 1987, nel bel mezzo del breve ma intenso percorso letterario dello scrittore comisano che non perde mai occasione di insistere sull'essenza letteraria del suo universo: «Senza la letteratura morirei»<sup>2</sup>. *Il Malpensante* rappresenta l'essenza stessa del modo classificatorio, enumerativo, elencativo (oltre che citatorio), e per questo labirintico, della scrittura di Bufalino e della sua attività letteraria iniziata con la pubblicazione del romanzo *Diceria dell'untore* (1981). Nel definire il suo avvicinarsi a verità non concluse, usa un lessico sintomatico di una nevrosi che lo spinge all'approssimarsi al punto-limite della definizione – grazie alla parola – del mondo rappresentato nei suoi romanzi. Così, nel celebre *Autoritratto con personaggio* delineato nell'intervista rilasciata a Massimo Onofri nel 1992, a qualche anno dalla sua morte (1996), Bufalino qualifica quei «motti fulminei», quasi accensioni rimbaldiane, tra il morale e il sarcastico, sul comportamento dell'uomo come «filamenti di pensiero o di sentimento, schegge, minuzie, versi abortiti, confessioni a singhiozzo»<sup>3</sup>. E nella *Nota al testo* stilata da Francesca Caputo nel primo volume delle *Opere*, frammenti di definizioni formulate dall'autore in alcune interviste testimoniano ancora l'assillo di una tendenza maniacale alla lista quale modalità propria di una officina scrittoria sempre *in fieri*, sottoposta alla variazione, all'enumerazione, all'aggiunta e alla circoscrizione infinite. Allora parole quali «zibaldone, scartafaccio quotidiano di riflessioni, scherzi, schegge liriche e narrative, appunti, citazioni» applicate al *Malpensante*, e ancora «serbatoio di spunti, immagini, impressioni fugaci» e infine «mosaico, motti, epigrafi, lampi, moralità»<sup>4</sup> attestano l'articolazione strutturale tra forma e contenuto dell'opera bufaliniana fatta di parole che dialogano con se stesse in una tensione tuttavia infinita, inconclusa, col senso.

L'opera di Bufalino sembra posta sotto l'estetica della lista quale mezzo retorico di razionalizzazione del narrato oscillante tra nominazione, classificazione, elenco e ritorno ciclico sulle stesse ossessioni che ne fondano l'essenza estetica ed etica. Espressione dell'arbitrarietà della posizione dei nomi, forma pura e grado zero della scrittura, «condizione di ordine e fermento

<sup>1</sup> G. Bufalino, *Il malpensante*, in ID., *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti, F. Caputo, introduzione di M. Corti, Milano, Bompiani, 1992, p. 1129.

<sup>2</sup> Ivi, p. 1067.

<sup>3</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista rilasciata a M. Onofri («Nuove Effemeridi», V, 18, 1992), ora in G. Bufalino, *Opere/2 1989-1996*, a cura e con introduzione di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1320-1346: 1333.

<sup>4</sup> F. Caputo, *Nota al testo Il malpensante. Il lunario dell'anno che fu*, in G. Bufalino, *Opere 1981.1988*, cit., pp. 1386-1387.

di panico»<sup>5</sup>, la lista è caratterizzata dall'ontologica coesistenza binaria del caso e della volontà di pervenire a una disposizione degli elementi portatrice di un progetto gnoseologico. Per Bernard Sève, la lista è infatti «agrammaticale» nella misura in cui «implica la discontinuità dei suoi elementi, le parole vi si trovano come isolate le une dalle altre»<sup>6</sup>.

Nei cinque romanzi maggiori, iscritti in una temperie postmoderna cui Bufalino non sembra insensibile, data la sua attenzione ai coevi fenomeni culturali franco-italiani<sup>7</sup>, la lista si presta a una rilettura delle modalità operative che ci portano a ricercare sensi e soprasensi del funzionamento elencativo e a vedere nella predilezione per la lista una postura che, lungi dall'essere meccanica e ascrivibile solo alla tradizione filologica e variantistica della letteratura italiana, traduce l'essenza della scrittura bufaliniana: questa riposa sulla sacralità della parola che oscilla tra la tendenza alla lista, di per sé forma grossolana, plastica e flessibile<sup>8</sup>, e l'unità tematica. Allora facciamo nostri i presupposti del filosofo Bernard Sève per il quale

la liste est mise en ordre, et elle incite à la dispersion; la liste est indifféremment close et ouverte, statique et dynamique, finie et infinie, ordonnée et désordonnée, sans jamais cesser d'être liste. [...] Que signifie agir et penser «en liste»? Les listes ont-elles une valeur esthétique? Prouvent-elles quelque chose?<sup>9</sup>

Ci sembra che queste domande inerenti all'estetica della lista possano essere applicate all'autore siciliano. La questione della lista deve essere qui affrontata tenendo conto di alcune articolazioni: da un lato, tra paratesto e testo i quali imprimono un dialogo costante tra le fasi preparatorie, autoesegetiche, sperimentali, giustapposte al testo, e il risultato narrativo edito: in questo senso rivestono importanza capitale le *Istruzioni per l'uso* di *Diceria dell'untore* e le

<sup>5</sup> G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, préface de P. Hamon, Genève, Droz, 2017.

<sup>6</sup> B. Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, p. 26.

<sup>7</sup> La scelta della lista da parte dei membri dell'Oulipo, tra cui lo stesso Italo Calvino, quale modo classificatorio per nominare le cose è oggetto di studio ormai da anni ed è individuata come una delle coordinate della loro scrittura. Opere quali *Les Enfants du limon* (1938) di Raymond Queneau, *Les Choses* (1965), *Un homme qui dort* (1967), *La Vie mode d'emploi* (1978) di Georges Perec, o ancora *Le città invisibili* (1972) o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino, contengono le caratteristiche di una scrittura che oltre alla poetica della lista predilige la tendenza alla classificazione, alla combinatoria cui si presta la dinamica espansiva connaturata alla lista. Georges Perec sottolineava la dialettica complessa e per nulla scontata fra semplicità apparente della lista e le costrizioni cui soggiace: «rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air: on oublie toujours quelque chose, on est tenté d'écrire, mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas». Cfr. G. Perec, *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*, in *Penser, Classer, Écrire: de Pascal à Perec*, a cura di B. Didier, J. Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990, pp. 21-22. A tal proposito, si legga J. Roubaud, *Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec*, in *ivi*, pp. 201-208. Per una visione più globale della lista nella scrittura dell'Oulipo, cfr. C. De Bary, *Les listes oulipiennes*, in «Poétique», CLXVIII, 4, 2011, pp. 415-429, ora in <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-4-page-415.htm> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

<sup>8</sup> Jacqueline Pigeot definisce la lista una «forma semplice, un po' grossolana (*fruste*)» (cfr. *La liste élatée: tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise actuelle*, in «Extrême-Orient, Extrême-Occident», 12, *L'Art de la liste*, 1990, pp. 109-138: 109), mentre Robert E. Belknap afferma: «Lists are plastic, flexible structures» (in *Id.*, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, p. 2).

<sup>9</sup> B. Sève, *De haut en bas*, cit., quarta di copertina.

presentazioni di quarta di copertina dei romanzi successivi stilate dall'autore per le edizioni Sellerio (*Argo il cieco*) e Bompiani (*Le menzogne della notte*, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco*)<sup>10</sup>; dall'altro, tra il caso o l'arbitrarietà, il carattere dinamico della lista nelle stesure e scartafacci provvisori, e la strutturazione narrativa finale. A questo proposito, Jean-Michel Adam e Françoise Revaz oppongono la lista alla descrizione: la prima è fatto linguistico puro, arbitrario, aleatorio ed espansivo in quanto non è retto da nessun ordine o limite; la seconda ubbidisce a un'orchestrazione che circonda il senso all'universo rappresentato<sup>11</sup>. Nell'opera di Bufalino l'officina scrittoria, che testimonia un'ossessione variantistica innegabile, inserita nella tradizione inaugurata da Ungaretti con la sua assillante riscrittura delle poesie, in particolare quelle dell'*Allegria*<sup>12</sup>, è parte integrante del risultato finale (per lo meno al livello dell'ermeneutica delle soluzioni stilistiche e degli elementi costitutivi dei romanzi)<sup>13</sup>. Se è vero che apertura e chiusura formano, secondo Gaspard Turin, una delle bipolarità strutturali della lista<sup>14</sup>, occorrerà affrontare il concetto di 'opera aperta' nell'estetica di Bufalino ove la tendenza a «mettre en liste» corrisponde, usando le categorie di Bernard Sève, al desiderio nevrotico di «quadriller le monde», di arrivare a una «domestication de la pensée»<sup>15</sup>. Per fare questo, Bufalino mette in risalto nella sua pratica scrittoria il valore salvifico incarnato dalla 'parola'. Occorrerà inoltre tener conto dell'articolazione stabilita da Philippe Hamon, in un testo ancora valido sul piano emerneutico, fra lista («kyste textuel»<sup>16</sup> estraneo alla struttura profonda del testo) e organizzazione narrativa. A tal riguardo, il materiale preparatorio dei romanzi di Bufalino consente di leggere le fasi redazionali e in fondo anche l'opera edita secondo il *focus* della poetica della lista intesa anche come predilezione per la linea spiraliforme, per il labirinto. A questo proposito,

<sup>10</sup> Le *Istruzioni per l'uso* vengono pubblicate in un'edizione separata, «sibi et suis», da Sellerio nel 1981 e inserite nell'edizione 1982 del romanzo proposta dal Club degli Editori insieme a *Museo d'ombre*. Cfr. *Nota al testo* approntata da Francesca Caputo in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, cit., p. 1342.

<sup>11</sup> J. Adam, F. Revaz, *Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation*, in «Langue Française», 81, 1989, pp. 59-98: 61, 66. Anche Madeleine Jeay insiste sull'aleatorietà e discontinuità intrinseche alla lista perché le unità che la compongono possono essere permutabili nel suo interno senza cambiare il senso della disposizione delle parole «dall'alto verso il basso» (per riprendere il titolo di Bernard Sève). Cfr. M. Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2006. Per Bernard Sève, c'è «un'antinomia di principio fra la lista e la narratività» (ID., *De haut en bas*, cit., p. 106).

<sup>12</sup> G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969 e ora la riedizione a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, 2009. Cfr. S. Zoppi Garampi, *Varianti d'autore negli epistolari: il caso Ungaretti*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10.

<sup>13</sup> Utili a tal riguardo sono tutti i materiali preparatori di *Diceria dell'autore*, *Argo il cieco* e *Le menzogne della notte* che Bufalino ha donato a partire dal 1989 al Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia, e quelli di *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco* conservati presso la Fondazione Bufalino di Comiso. Grazie ad essi, Francesca Caputo ha potuto ricostituire filologicamente le numerose fasi redazionali e le varianti della maggiore produzione di Bufalino.

<sup>14</sup> G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., pp. 108 e ss.

<sup>15</sup> B. Sève, *De haut en bas*, cit., p. 8.

<sup>16</sup> P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 12.

risultano suggestive l'immagine della «vertigine della lista» e l'idea di «labirinto aperto» proposte da Umberto Eco, che si adattano bene allo scrittore comisano. Eco afferma:

Il labirinto è una forma, ma per chi lo vive è l'esperienza di una impossibilità a uscirne e dunque di una erranza mai conclusa – e da questo nasce il suo fascino e lo spavento che incute. Il labirinto è paradossalmente un elenco non lineare, che si riavvolge a gomitolo su se stesso [...].<sup>17</sup>

È grazie a questa dialettica che forse si riuscirà a individuare un senso globale perseguito da Bufalino, tramite una poetica fondata sull'immagine del testo come labirinto e su un'etica dell'inconcludenza filosofica su cui riposa la sua scrittura.

## 2. *La fucina della parola e tutte le virtualità della lista*

Opera scaturita dall'esperienza traumatica della guerra<sup>18</sup>, *Diceria dell'untore* con la sua ossessione della parola ricercata, preziosa, consente a Bufalino di esorcizzare quel vissuto e sublimarlo nel gioco combinatorio di parole-chiave che rappresentano l'avantesto, lo stadio della nominazione pre-redazionale: realtà bellica e affabulazione si incontrano nell'articolazione di parole tenute insieme da una rete di echi semantici e musicali:

Mi è venuto dall'esperienza di malato in un sanatorio palermitano: negli anni del dopoguerra [...] Il sentimento della morte, la svalutazione della vita e della storia, la guarigione sentita come colpa e diserzione, il sanatorio come luogo di salvaguardia e d'incantesimo [...]. M'importava esorcizzare quell'esperienza; ma soprattutto mi urgeva coagulare eventi e persone intorno a un centro di parole che avevo dentro. Confesso che il primo capitolo che scrissi [...] consisteva nel trovare intrecci plausibili fra 50 parole scelte in anticipo per timbro, colore, carica espressiva. [...] essendo nel mio caso il legame tra le parole scelte non casualmente ritmico, né esoterico o cabalistico, ma insorgente da una parentela e coalizione espressiva e musicale [...].<sup>19</sup>

Questa idea espressa a ridosso della pubblicazione del romanzo torna strutturale nelle *Istruzioni per l'uso*, paratesto autonomo eppur dialogante con esso. È il primo esempio di «guida-indice», lista di *items* strutturati<sup>20</sup> (Temi, Tempi di stesura, Idea del libro, Titolo, Qualche intenzione), che Bufalino definisce come «manipolo di notizie, appunti e ipotesi di lavoro, e più o meno false testimonianze, cresciute ai margini del testo, prima, durante e dopo la materiale

<sup>17</sup> U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, p. 241.

<sup>18</sup> Mi permetto di rimandare al mio saggio *Esperienza e poetica del trauma di guerra*, in M.P. De Paulis, M. Paino (a cura di), *Rileggere Bufalino. Temi e forme di un'opera plurale*, «Chroniques italiennes», XLI, 2, 2021, pp. 21-52, ora su <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

<sup>19</sup> *Che mastro, questo Don Gesualdo*, intervista rilasciata a L. Sciascia, «L'Espresso», 1° marzo 1981, ora in G. Bufalino, *Opere/2 1989-1996*, cit., pp. 1313-1319: 1318-1319.

<sup>20</sup> Secondo Bernard Sève la lista è costituita di *items* composti o di una sola parola o di un gruppo nominale o di un insieme di parole la cui lunghezza supera la parola o il gruppo nominale. Cfr. B. Sève, *De haut en Bas*, cit., p. 20.

stesura»<sup>21</sup>. È questa la forma complessa della lista i cui *items* si espandono in commenti autoegetici e indicazioni di metodo ermeneutico, insomma la forma di un inventario-catalogo che narrativizza l'artificio scrittoria raggrumato in parole-chiave. Esempio:

*Tempi di stesura*: l'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Smisi quasi subito, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti. Da allora una revisione ininterrotta fino alla pubblicazione (1981).<sup>22</sup>

A queste *Istruzioni*, Francesca Caputo aggiunge, nella *Nota al testo*, altri *items* pubblicati nell'edizione 1982 delle *Istruzioni*: Argomento, I personaggi, Ricorrenze miticoeroiche, La scrittura, Tecniche scrittorie usuali<sup>23</sup>. La parola innestata sull'esperienza bellica è *input* creativo che dà poi corpo a quell'«esuberanza di parole» che il personaggio-narratore mette in scena in *Diceria dell'untore*<sup>24</sup> per fronteggiare l'insorgere incontrollato del ricordo del trauma di guerra. Le parole tengono sotto controllo la sofferenza personale e vanno messe a distanza grazie alla tessitura semantica e fonica:

*Idea del libro*: [...] il libro è nato [...] da un'esigenza e da un turgore espressivo: c'era in me un grumo di parole che voleva liberarsi e che coagulai attorno ad eventi di morte e di estate [...]. A monte del libro sta comunque un'esperienza [...] Esorcizzare tale esperienza [...] e sfogare insieme quel turgore di parole [...] questa la doppia spinta che mi costrinse ad esprimermi. [...] il primo capitolo [...] nacque come un gioco serio, la scommessa di trovare intrecci plausibili fra 50 parole scelte in anticipo per timbro, colore, carica evocativa comuni.<sup>25</sup>

La parola, cuore dell'invenzione letteraria ed elemento costitutivo della lista, ha una funzione salvifica per sé e per i mondi scomparsi<sup>26</sup> e, in quanto tale, precede, accompagna ed esula dalla *mise en récit*.

<sup>21</sup> G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1284-1302: 1297.

<sup>22</sup> Ivi, p. 1299.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 1342-1343. Interessanti le scoperte fatte da Giulia Cacciatore circa una lista di autori presi a modello per la redazione di *Diceria dell'untore*. Autori italiani e stranieri elencati in un «foglio di appunti intitolato “Allegazioni Epigrafi e Titoli // Citazioni-Memoranda”». Nel documento, scrive la studiosa, «Bufalino riporta una lista di autori, di personaggi, o titoli di romanzo, affiancati dal numero di pagina, talvolta da una parola chiave». La tecnica della lista è quindi consustanziale alla pratica scrittoria dell'autore sin dai suoi esordi. Cfr. G. Cacciatore, *Dicerie di un lettore: altre (e inedite)* «Istruzioni per l'uso», in M. Paino, G. Cacciatore (a cura di), *La «biblioteca totale». La citazione nell'opera di Gesualdo Bufalino*, «Cahier d'études italiennes», 30, 2020, ora in <https://journals.openedition.org/cei/6537> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

<sup>24</sup> «[...] un esuberanza di parole, un gusto di cantarsi e compiangersi, di cui io per primo (ve ne accorgete) non ho saputo guarire mai più». Cfr. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 24.

<sup>25</sup> ID., *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), ivi, pp. 1299-1300.

<sup>26</sup> A proposito di *Museo d'ombre* (1982), costruito anch'esso come una lista di sezioni tematiche (*Mestieri scomparsi*, *Luoghi d'una volta*, *Antiche lucuzioni illustrate*, *Piccole stampe degli anni trenta*, *Facce lontane*), Bufalino nell'intervista rilasciata a Massimo Onofri nel 1992 parla di «archivio di spettri amati» (cfr. *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1327). Tale lista suscettibile di espansione circa il ricordo della varia umanità della Comiso della sua infanzia (sintomatica a tal riguardo è l'epigrafe che apre *Mestieri scomparsi*, posta sotto il segno dell'infinitudine dell'elenco:

Nel procedere ‘per lista’, il titolo del romanzo occupa ogni volta un posto di rilievo nella ricerca affannosa di quello definitivo. I titoli dei cinque romanzi maggiori di Bufalino – *Diceria dell'untore* (1981), *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984), *Le menzogne della notte* (1988), *Qui pro quo* (1991) e *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* (1996) – sono il risultato di un corpo a corpo con numerosi titoli o aggregati di parole elencati nel materiale filologico conservato all'Università di Pavia o alla Fondazione Bufalino di Comiso. I titoli alternativi, scartati ma non distrutti dall'autore, dialogano con il titolo edito e, indirettamente, lo completano, attivano interpretazioni plurali del romanzo, ne costituiscono versioni parallele ed esegeticamente orientate, considerate sempre valide dallo scrittore. Tali liste di titoli esprimono il percorso attraverso il quale il testo si forma o si orienta in funzione di essi che ne esprimono il senso raggrumato, il paradigma semantico ed etico. Diamo qui solo alcune delle soluzioni elencate da Bufalino («dall'alto verso il basso», secondo l'espressione di Bernard Sève) per i cinque romanzi, rimandando per le liste complete alle *Note ai testi* stilate da Francesca Caputo:

*Diceria dell'untore*. Annali del malanno; I fuochi neri; Il labbro gonfio; Elegos in barocco; Io, Marta e altre lacrime; Aegri ephemeris; Le vanitose agonie; Falsa testimonianza; L'obolo falso; Pas de deux; Diceria del monatto; Diceria dell'untore; Il monatto e la ballerina.<sup>27</sup>

*Argo il cieco*. La brace e il vento ovvero I castighi della memoria; Il ricordo disubbidiente; La memoria punita; Le disgrazie della memoria; Il cieco ovvero La pazienza della memoria; La mala fiaba; Fiaba nera ovvero Le disgrazie della memoria; Le braci fredde ovvero L'inutile medicina; La brace fredda; La brace breve; La poca brace; La fiamma e il vento; Il cielo cieco; La falsa vita; La falsa estate; La cera persa; La fiaba buffa; Operetta; Rondò; Falsa testimonianza; Le dimissioni della memoria; Il fuoco breve ovvero Gli scacchi della memoria; La poca vita ovvero I congedi della memoria [...].<sup>28</sup>

*Le menzogne della notte*. Qui pro quo o La morte in maschera; Lo specchio e il grido; Il muro della caverna; Fiaba (guerra) di maschere e specchi; Gli specchi e la spada; Il dado falso; Colpo di dadi; Le facce false; L'impostura; Guerra di maschere; Il doppio specchio; Il gran galà delle maschere; Il trucco e il grido; Carnaval; Gli specchi, le spade, le maschere; La pagliacciata; La notte, la morte, gli specchi; Il veglione dei condannati; Fiaba di maschere; La notte in maschera; I dadi sotto la croce; La smascherata [...].<sup>29</sup>

«Scrivano, scarpato, cordaro, campanaro, campiero, sediaro, ferraro, perriatore, chiavettiero, spadolatore, pignataro, merciero, saponaro...»), è tuttavia chiusa a tenaglia fra un testo incipitale (*Giustificazione*) e un *Congedo* che pur, attestando la finitezza del catalogo, ne rivendica l'inconcludenza («Non si finirebbe, ci furono altri mestieri» (in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, cit., p. 228). In altre parole, in Bufalino la lista è anche una forma che riesce a chiudersi in una struttura di senso, perché è costituita di segmenti coerenti e omogenei connessi a una visione profonda delle cose e del loro ricordo da perpetuare e da cui attingere proprio come da un archivio. Essa dà adito a una coesione degli *items* che sfociano in una tassonomia che sottrae la lista all'elencazione caotica. Cfr. G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., pp. 108, 112. Umberto Eco distingue fra *enumerazione congiuntiva* (elenco di cose che seppur diverse creano un insieme) ed *enumerazione disgiuntiva* di cose assolutamente caotiche tra loro. Sul concetto di *enumerazione caotica* cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, cit., pp. 321-322.

<sup>27</sup> *Note ai testi*: *Diceria dell'untore*, in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1325-1343: 1330.

<sup>28</sup> *Note ai testi*: *Argo il cieco*, ivi, pp. 1354-1363: 1355-1356. Si aggiungono titoli cassati: *Cabala e fiaba*, *La fiaba nera ovvero Le malizie della memoria* o ancora *La fiaba nera* o infine *Il fuoco breve ovvero Le malizie della memoria* (ivi, p. 1360).

<sup>29</sup> *Note ai testi*: *Le menzogne della notte*, ivi, pp. 1372-1377: 1374.

*Qui pro quo*: La pagliacciata (con i sottotitoli «scherzo giallo», «disegno / esercizio / materiali per un romanzo»); Il cadavere indaga ovvero La morte indaga; La morte indaga; La morte calda; La morte fredda; Il rompicapo; La messinscena; Scatole cinesi; Corse truccate.<sup>30</sup>

*Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc*: Tommaso e il fotografo cieco / ovvero / La vicevita; Il PATATRAC / Strani casi in un condominio.<sup>31</sup>

Da questo elenco parziale si evincono alcune delle tendenze elencative e alternative di Bufalino la cui scelta dei titoli, ancora abbastanza semplice allo stadio di *Diceria dell'untore*, si amplifica a partire da *Argo il cieco*. Da questo romanzo in poi, la tendenza alla disgiunzione esplicativa costituirà un tratto precipuo dell'oscillazione tra due modi indicativi del titolo e del suo senso profondo, e ciò secondo le modalità identificate da Francesca Caputo che condivido pienamente: innanzitutto il titolo *Argo il cieco* «è il frutto di una lunga approssimazione al valore»<sup>32</sup>, quello delle *Menzogne della notte* «è il frutto di una laboriosa ricerca, di un lungo procedere per tentativi»<sup>33</sup>. Un titolo può essere formato da un sostantivo (astratto o concreto), un sostantivo più un aggettivo con o senza sottotitolo, o titoli quasi narrativizzati (ex. *Operette dei pupi ovvero I sogni della memoria*). La lunga lista dei titoli di *Argo il cieco* e delle *Menzogne della notte* mostra, pur nella grande varietà, il principio della coerenza che soggiace alla «vertigine della lista» cui Bufalino ludicamente ma poeticamente si abbandona. La coerenza degli elementi elencati risponde al principio della tautologia connaturato alla lista letteraria. Se Bernard Sève considera la lista «un testo dal quale l'autore o il produttore si è ritirato», in quanto essa è il luogo di assenza di enunciazione e di proferazione<sup>34</sup>, Gaspard Turin parla invece di «dominante psicologica», di investimento «affettivo» della lista che «esige da parte del soggetto enunciante un'implicazione complessa»<sup>35</sup>. Questo investimento poetico conferisce alla lista bufaliniana un carattere tassonomico e filosofico. Il campo semantico è infatti strutturale al senso traggettato dal romanzo: che sia la perdita della memoria, la cenere fredda della vita perduta, la fallacia dei ricordi, la cera persa della fiaba delle illusioni passate, la memoria come malinteso e falsa testimonianza, la fiamma falsa perché sempre spenta dallo scorrere del tempo, il tutto conduce a quella poca vita («vicevita», dirà in *Tommaso e il fotografo cieco*) che Bufalino tenta di far risorgere tramite la memoria divenuta invenzione letteraria (*fiaba, operetta, rondò*), insomma parola musicale seppur percepita come disguido e congedo dall'esistere. Per *Le menzogne della notte*, il campo semantico che dà corpo alla visione disincantata della vita si esprime attraverso «oggetti-simbolo»<sup>36</sup> quali lo specchio, il dado, la spada, la maschera, il trucco, il doppio, l'imbroglione, il caso e infine la menzogna smascherata, in una coesistenza ossimorica di luce e buio, irrazionalità e

<sup>30</sup> Note ai testi: *Qui pro quo*, in G. Bufalino, *Opere/2 1989-1996*, cit., pp. 1401-1409: 1408.

<sup>31</sup> Note ai testi: *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, ivi, pp. 1421-1432: 1424.

<sup>32</sup> Note ai testi: *Argo il cieco*, cit., p. 1354.

<sup>33</sup> Note ai testi: *Le menzogne della notte*, cit., p. 1373.

<sup>34</sup> B. Sève, *De haut en bas*, cit., pp. 87-88.

<sup>35</sup> G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., p. 112.

<sup>36</sup> Note ai testi: *Le menzogne della notte*, cit., p. 1373.



logica, caos e ordine. Per *Qui pro quo*, il concetto di «Caso» di stampo dürenmattiano<sup>37</sup> rivitalizza il genere giallo sottoponendolo a uno scardinamento concettuale e diegetico nella misura in cui non è più un congegno salvifico, ma, alla maniera di Sciascia, è affidato al Caso, espressione della connaturata sfiducia dei siciliani nella Storia<sup>38</sup>. Nelle mani di Bufalino esso diventa un oggetto ludico che propone la decostruzione di una teleologia intellettuale e semantica. Per queste ragioni, i titoli o sottotitoli del quarto romanzo insistono sul *divertissement*, sulla parodia, sul bisticcio di «logica e ghiribizzo [...] smarrimento e vertigine»<sup>39</sup>. Sulla scia di *Qui pro quo*, anche *Tommaso e il fotografo cieco* si impernia su una poetica dell'enigma, del cruciverba cui dà lustro la scrittura manieristica, caratterizzata tra l'altro dal *double coding* postmoderno. La varietà dei titoli alternativi si riduce nettamente, quasi che il senso e l'appellazione dell'ultimo romanzo sia più chiara e forse raggrumata nel titolo *Il guazzabuglio*, scartafaccio o «testo-canovaccio» da cui Bufalino trae personaggi e situazioni riattivati in *Tommaso e il fotografo cieco*<sup>40</sup>.

La coerenza della semantica poetica di Bufalino spiega la permutazione di alcuni titoli da un'opera all'altra: per esempio *Qui pro quo* viene pensato dapprima come titolo per *Le menzogne della notte*, *Falsa testimonianza* è pensato come un titolo tanto per *Diceria dell'untore* che per *Argo il cieco*; *Cera persa* darà il titolo alla raccolta di elzeviri *Cere perse* (1985). Secondo Francesca Caputo, «la circolarità dei titoli di Bufalino (sia accolti che rifiutati) è una spia ulteriore della sua fedeltà a motivi e figure retoriche (ossimoro innanzi tutto)»<sup>41</sup>.

Anche i sottotitoli soggiacciono a questo gioco combinatorio per cui il titolo della prima stesura era *Diceria dell'untore / ovvero Le vanitose agonie*, mentre quest'ultimo sintagma figurerà alla fine nella lista dei titoli scartati. Nel materiale preparatorio di *Qui pro quo* si rinvergono le varianti con cui Bufalino si diverte a moltiplicare o combinare i sottotitoli: *QUI PRO QUO / capriccio in giallo minore*. A questo si affiancano sottotitoli quali 'fantasia', 'burletta', 'scherzo',

<sup>37</sup> Si rimanda al romanzo di Friedrich Dürrenmatt, *La promessa* (*Das Versprechen*, 1958). Sottotitolato *Un requiem per il romanzo giallo*, esso smonta il meccanismo deduttivo e razionale del genere d'investigazione. (*La promessa*, trad. it. di S. Daniele, Milano, Feltrinelli, 1959).

<sup>38</sup> Bufalino definisce la Storia «divinità stupida, ciclope impazzito» (*Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1324) al quale i siciliani oppongono la «diserzione» e lo «scetticismo» (cfr. P. Gaglianone, L. Tas, *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, con uno studio di N. Zago, Roma, Omicron, 1996, p. 48). Sciascia affronta la questione della paura storica dei siciliani sia in *Sicilia e sicilitudine* (1969), in ID., *La corda pazzca. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 11-18, sia in *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1979, soprattutto le pp. 49 e ss.

<sup>39</sup> *Note ai testi: Qui pro quo*, cit., p. 1405.

<sup>40</sup> Per questo ipotesto rimasto inedito eppur sempre usato come 'serbatoio' narrativo, cfr. *Note ai testi: Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatrù*, cit., pp. 1424-1427. In un'intervista rilasciata a Giuseppe Quatriglio («Giornale di Sicilia», 15 novembre 1995), Bufalino spiega: «L'ho considerato una specie di miniera da cui estrarre pagine, personaggi, battute per i miei libri. È diventato una specie di succursale a cui mi rivolgo per firmare gli disegni ed esigerli, e pagare così poi i miei conti con la scrittura odierna. [...] Il titolo è *Il guazzabuglio* che, appunto, rispecchia la natura di serbatoio» (ivi, pp. 1424-1425). Si veda anche G. Cacciatore, «Un ferro da stiro coi chiodi». *Dentro «Il guazzabuglio»*, in M.P. De Paulis, M. Paino (a cura di), *Rileggere Bufalino*, cit., pp. 153-169.

<sup>41</sup> *Note ai testi: Qui pro quo*, cit., p. 1408.

‘svago’, ‘bizzarria’, ‘pochade’; oppure *QUI PRO QUO / ovvero / La PAGLIACCIATA / ovvero / IL CASO DEL MORTO CHE PARLA*<sup>42</sup>.

Sempre dal materiale preparatorio presentato da Francesca Caputo nelle *Note ai testi*, si evince l’ossessione di Bufalino per la logica combinatoria che non può non tenere conto del potere modellizzante dei romanzi di Calvino *Le città invisibili* (1972), *Se per una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) o *Palomar* (1983). E la lista funziona sempre come schema compositivo, strumento di pensiero e catalogazione del materiale mentale, messa in ordine della planimetria onomastica del mondo intesa come puzzle, mosaico i cui pezzi si possono spostare e ridisporre a piacimento. Questo modo di procedere esprime l’ossessione per la totalità della creazione e delle sue fasi, in una sorta di perseguimento dell’*Opera totale* o del *Libro* di stampo mallarmeano e borghesiano mediante la messinscena della sua ontologica incompiutezza e della sua natura labirintica. Così Bufalino riporta sempre «dall’alto verso il basso» nel *verso* di un foglio di una delle sette stesure gli *Omissis* di *Diceria dell’untore*: «Pianta della Rocca / Regolamento sanitario interno / Cartelle cliniche scelte / Copialettere / Corredo di Marta (nota di incinerazione) / Ritagli di giornale / Indice obituario / Philoctete’s blues (copione per una rivista)»<sup>43</sup>. Riporta anche «le parole principali di un capitolo soppresso». Per ogni lettera Bufalino elenca una lista di lessemi come in una danza dionisiaca del verbo creatore: «F: Frenico, Fiale, Fitto, Famelico, Fureria, Falcone, Forcipe, Fuggire; G: Girone, Gruccia, Giravolta, Gasometro, Garofani, Guglia, Griglia, Gemito, Gemere; L: Lentisco, Largire; N: Negligenza, Novellino, Nebula»<sup>44</sup>. Bufalino ha parlato di «rapporto dialettico e conflittuale con le parole»<sup>45</sup> che sole, o disposte come soldati nel campo di battaglia della pagina o del racconto, attestano la «nevrastenia stilistica» o la «frenesia correttoria» che soggiace all’idea dell’infinita perpetuazione dell’opera<sup>46</sup>. Nel celebre testo autoesegetico della propria officina scrittoria, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, lo scrittore riconosce la sua nevrosi possessiva nei confronti di *Diceria*, ma il discorso sulla possessione parossistica dei suoi testi si può estendere a tutta la sua opera:

Ma sarebbe durata fino alla mia morte, se non fossero intervenuti degli elementi puramente fortuiti. [...] Sicché da questo “figliolo” non è che me ne sia distaccato, con violenza, ma l’ho nutrito in me fino a quando ho potuto; non solo, ma, come tutte le cose mie, io mi accingo alla pubblicazione con l’eterno rimorso di consegnare un’incompiuta alle stampe; nel senso che considero l’opera alla quale sto lavorando come una specie di *opus perpetuum*, il cui sigillo dovrebbe essere posto soltanto dalla morte dello scrittore.<sup>47</sup>

Delle *Menzogne della notte* Bufalino conserva gli schemi dei capitoli e l’ordine della struttura, svelando così l’ossessione dell’esemplificazione, della geometria compositiva, della mappa

<sup>42</sup> Ivi, pp. 1406-1407.

<sup>43</sup> *Note ai testi: Diceria dell’untore*, cit., p. 1331.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, *Wordsbow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Associazione culturale Agorà, 1989, p. 50.

<sup>46</sup> *Note ai testi: Diceria dell’untore*, cit., p. 1332.

<sup>47</sup> G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., pp. 146-147.

gnoseologica che sola gli offre una visione panoramica del testo. Così la lista dei capitoletti gli è chiara sin dall'inizio: «1 Chi; 2 Dove; 3 Le trattative; 4 Il trasloco; 5 Racconto di Agesilao; 7 Intermezzo con il temporale; 7 Racconto del barone Ingafù; 8 Ponticello; 9 Racconto di Salignimbeni; 10 Ultime volontà; 11 Racconto dello studente; 12 Conclusione; 13 Addenda»<sup>48</sup>. L'ossessione della lista intesa come planimetria e schema strutturale riguarda anche i capitoli del romanzo, e arriva fino alla lista dettagliata degli snodi narrativi del capitolo narrato da Agesilao. Qui la lista si apre a una sua ambizione narrativa, riconciliando così il suo grado zero di senso con la forma finita della narrazione<sup>49</sup>. Ambisce allora alla funzione di «lista poetica» la quale, secondo Umberto Eco, esprime la tensione verso l'indicibile «perché non riesce a enumerare qualcosa che sfugge alla nostra capacità di controllo e denominazione»<sup>50</sup>. Bufalino schematizza questa pratica del documento di lavoro, della scaletta dettagliata, talvolta *emboîtée* in quanto ricorre a noticine e rinvii bibliografici che esprimono la nevrosi del controllo dell'universo da creare:

Riassunto

Padre Arrabito – Medaglione + biglietto – Vendetta – Morte della madre / Scena Carafa – Seduzione – Fuga / arruolamento / Il capitano / Decide di ucciderlo / Fuga / Rientro in patria / Smania di libertà / Attentato al re / Il re-padre / Padre Carafa ecc. / Parricidio teorizzato / Padreterno vicario di tutti i padri / Lui figlio-Cristo / Che muore per Pater nei cieli e lo invoca / Edipo (cfr. Freud) + Tirata: Uccidete i padri ecc. Dostoev. – per Porfirio nei Karamazov.<sup>51</sup>

Anche *Qui pro quo* attesta il lavoro di schedatura del romanzo che, se da una parte si riallaccia alla poetica della lista, dall'altra mostra la propensione di Bufalino alla struttura chiara, leggibile, di ogni romanzo, e ciò anche a costo di far collidere tale chiarezza compositiva con il ribaltamento che spesso subisce il binomio verità/menzogna, luce/oscurità, razionalità/irrazionalità, caos/ordine<sup>52</sup>. Così di *Qui pro quo* Bufalino concepisce subito la struttura alla quale si affida una volta iniziata la fase redazionale:

I	Luoghi e persone	1-8
II		9-14
III		15-23
IV	Il cadavere indaga	24-29
V	Il cadavere cambia partito	30-37
VI		38-44

<sup>48</sup> Note ai testi: *Le menzogne della notte*, cit., p. 1375.

<sup>49</sup> Bernard Sève afferma: «La liste exclut la parole, au sens où elle n'est pas faite pour être dite ou parlée. [...] Elle est essentiellement graphique et muette. [...] La liste, comme telle, est énumération et non discours; elle est écrite et a-grammaticale, étrangère à toute logique d'interlocution». ID., *De haut en bas*, cit., p. 85.

<sup>50</sup> U. Eco, *Vertigine della lista*, cit., p. 117.

<sup>51</sup> Note ai testi: *Le menzogne della notte*, cit., p. 1376.

<sup>52</sup> Cfr. M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005 ed EAD. *La stanza degli specchi. Esercizi di lettura sui romanzi di Gesualdo Bufalino*, Acireale, Bonanno, 2015. Cfr. anche N. Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Ragusa, Euno/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2017.

VIII cadavere in trappola 45.<sup>53</sup>

L'officina di Bufalino è essa stessa un labirinto che invita lo studioso a trovare un filo conduttore che si irradia nelle direzioni più complesse. Per esempio, lo scrittore elenca i suoi modelli cinematografici, gli attori che dovevano recitare i personaggi di *Qui pro quo*<sup>54</sup>. Studiando i materiali filologici, Francesca Caputo ha rintracciato nel *verso* di un frontespizio un elenco intitolato «Le loro facce / Iconografia / facce possibili» con i nomi degli attori suscettibili di rappresentare meglio i suoi personaggi<sup>55</sup>. Bufalino elenca inoltre i giallisti con il cui universo narrativo egli gareggia tramite allusioni/citazioni intertestuali per definire la sua propria poetica. Ecco allora l'elenco dei giallisti convocati in *Qui pro quo*: «Fruttero e Lucentini / Altri giallisti moderni / Presunto innocente / Highsmith / Perry Mason / Ell. Queen / Christie – Morte al sole»<sup>56</sup>. Resta a parte, come modello fondatore, Gaston Leroux del cui capolavoro lo scrittore comisano scrive: «*Il mistero della camera gialla* è stato forse il primo poliziesco che abbia letto»<sup>57</sup> e quello che forse lo ha influenzato di più. Infine, *Qui pro quo* è corredato da una serie di illustrazioni integrate nella diegesi. Supporto plastico della visività connaturata alla scrittura del romanzo<sup>58</sup>, le illustrazioni vengono presentate in una lista posta in appendice che gioca con le diverse forme elencative del romanzo stesso. Si instaura un gioco a rimpiazzino poiché il lettore è sollecitato a capire il nesso fra il testo e l'illustrazione, a indovinare il titolo di questa e a scoprirne l'identità ricorrendo alla lista in appendice. Aldilà del criterio ormai noto dell'intertestualità, il titolo dell'illustrazione risemantizza anche il passo nel quale Bufalino inserisce l'allusione al testo iconografico, sollecita la questione sull'*input* iniziale (l'illustrazione suscita l'ispirazione o è successiva alla diegesi?) e fa di *Qui pro quo* un esempio dialettico di iconotesto, spazio narrativo dipinto<sup>59</sup> in cui le varie arti convocate creano tensioni e allargano i confini della rappresentazione<sup>60</sup>. Testo e paratesto dialogano così in modo strutturale. Del resto Bufalino scrive al riguardo, adottando, una volta di più, la tecnica della lista:

<sup>53</sup> Note ai testi: *Qui pro quo*, cit., p. 1406.

<sup>54</sup> Ivi, p. 1408.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Ivi, p. 1407.

<sup>57</sup> Ivi, p. 1402.

<sup>58</sup> Per uno studio sulle illustrazioni di *Qui pro quo*, cfr. M. Paino, *Bufalino e la detection 'per imago'*, in «Arabeschi», 6, luglio-dicembre 2015, pp. 74-87, ora su <http://www.arabeschi.it/-bufalino-e-la-detection-per-imago/> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

<sup>59</sup> Cfr. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

<sup>60</sup> Alain Montandon così definisce l'iconotesto: «La spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre», cfr. A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 6. Si legga anche *Scritture del conflitto. Parole e/vs immagini nella tradizione dell'iconotesto*, intervista di Andrea Cortellessa rilasciata a Luca Bernasconi, «Le parole e le cose», 15 ottobre 2018 ora in <https://www.leparoleelecose.it/?p=34478> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024). Per Andrea Cortellessa «nella logica iconotestuale a essere conflittuale è proprio la *ratio* compositiva dei materiali convocati», in quanto «nell'iconotesto parola e immagine si confrontano sul campo di battaglia, sul campo da gioco della pagina, ciascuna

Al cosiddetto paratesto attribuisco valore totale di testo. Sicché titolo, dediche, epigrafi, note, risvolti, pre e post-fazioni, in quanto carne dell'opera stessa, ne spiegano o integrano o modificano il senso. Al titolo arrivo dopo laboriosissime selezioni.<sup>61</sup>

Stando a quanto trovato da Francesca Caputo nel materiale preparatorio di *Qui pro quo*, sembra che questo romanzo porti a un livello parossistico la nevrosi del libro, inteso come totalità, e del labirinto nel quale Bufalino invita a perdersi sia lo studioso sia il semplice lettore. Così scrive Francesca Caputo:

L'ultimo fascicolo di fogli raccoglie le diverse stesure dei risvolti, elenchi di illustrazioni o fotocopie di immagini proposte per il corredo iconografico, una piantina dei luoghi del romanzo, un glossario, testimonianza dell'attenzione più volte dichiarata da Bufalino per il libro nel suo complesso.<sup>62</sup>

Per *Tommaso e il fotografo cieco* la ricchezza variantistica della lista è meno accentuata, e Francesca Caputo afferma che le modifiche operate sarebbero più di tipo stilistico. A parte i cambiamenti dei nomi dei protagonisti, nei materiali preparatori si trovano solo «schegge di scalletta» ed «elenchi di progetti»<sup>63</sup>.

Questa modalità scrittoria fondata sulla lista ha un ulteriore riscontro tanto nei sommari dei romanzi – in cui si riflette, aldilà della natura arbitraria e discontinua della lista, la ricerca di una forma ordinata, chiusa, anzi circolare – quanto in altri paratesti, per esempio i risvolti di copertina dei romanzi, scritti per la maggior parte da Bufalino stesso<sup>64</sup>.

A parte *Diceria dell'untore*, il cui sommario presenta un'organizzazione classica in diciassette capitoli numerati ma privi di una qualunque connotazione semantica, è con *Argo il cieco* che anche i sommari partecipano all'estetica della lista. In apparenza elencatoria, la lista dei capitoli del secondo romanzo in realtà racchiude il racconto in una tenaglia fra la *Locandina delle intenzioni* che gioca sull'aleatorietà e sull'apertura della scrittura («Partire da questa ipotesi. Poi si vedrà che succede»<sup>65</sup>) e il capitolo finale «XVII ter. Preghiera, dietro le quinte» che non conclude come non conclude la vita, o almeno questo è l'oggetto dell'invocazione del protagonista: «Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro, non te ne andare»<sup>66</sup>. Tra l'inconcludenza della vita e la circolarità della forma (la *Locandina* fa eco metadiscorsivamente al capitolo XVII ter) risiede la sfida lanciata da Bufalino. I titoli degli altri capitoli

conservando però la propria specifica natura». A tal riguardo riporta una dichiarazione stimolante di Didi-Huberman secondo cui «le immagini prendono posizione» svelando il conflitto scrittoria ed estetico tra le due forme d'arte, G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I* (2009), a cura di F. Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

<sup>61</sup> G. Bufalino, *In corpore vili*, in *Opere/2 1989-1996*, cit., p. 1363.

<sup>62</sup> *Note ai testi: Qui pro quo*, cit., p. 1409.

<sup>63</sup> *Note ai testi: Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, cit., p. 1431.

<sup>64</sup> Il risvolto di copertina di *Diceria dell'untore* venne scritto invece da Leonardo Sciascia. Cfr. *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S. Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2003, p. 80.

<sup>65</sup> G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 237.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 400.

portano tutte le caratteristiche di una lista complessa, dove gli *items* si aprono a un dettato programmatico, a una scansione tematica, narrativa e dal carattere pedagogico, che raramente segnala una progressione temporale, quindi diegetica («Conclusione del ballo [...] Ultimi giorni nella città. Pranzo d'addio [...] pioggia finale»). L'eventuale interscambiabilità dei titoli dei capitoli cozza con la numerazione progressiva di essi, anzi proprio su questi si appoggia. La linearità temporale dei capitoli viene inglobata dai capitoli autoriali di inizio e fine del romanzo.

Il sommario delle *Menzogne della notte* porta alle estreme conseguenze questo schema compositivo. Anche qui il carattere progressivo dei capitoli (I-XIV) si articola con la semantica razionale del testo: organizzato come un copione teatrale, esso si apre con il fondale del «dove» da cui emergono le cinque figure (*Il chi e il quale*) il cui gioco scenico inizia dopo che hanno fissato le regole del gioco (*Decisioni sull'uso della notte*). La storia messa in scena si conclude su un «colpo di dadi» che tiene in scacco anche il «*diabolus ex machina*», per terminare fuori dal perimetro della rappresentazione teatrale. L'articolazione ideata consente a Bufalino di rimettere in auge la «cornice» boccacciana<sup>67</sup>, stravolta certo nella sua azione salvifica, ma funzionante come alternativa alla linearità della lista dei titoli. In realtà questi costruiscono uno schema solido che chiude anche qui a tenaglia la struttura: i quattro capitoli iniziali (I-IV) della cornice fanno da *pendant* ai tre capitoli finali (XII-XIV); essi abbracciano il corpo centrale del romanzo che, in maniera strutturata, alterna capitoli di racconto dei protagonisti e capitoli di cornice<sup>68</sup>.

In *Qui pro quo* questo schema collaudato nei romanzi precedenti raggiunge un'essenzialità tematica e stilistica che riporta la lista alla sua natura di elenco di *items* agrammaticale e discontinuo. Organizzato su undici capitoli, il sommario articola la linearità dei numeri romani (I-XI) alla intercambiabilità dei titoli che nulla dicono della loro progressione diegetica. Quale consequenzialità temporale ci sarebbe tra «Ballo dell'orso» e «Il gioco delle tre carte»? La loro linearità narrativa scaturisce dall'atto di lettura il quale semantizza *après coup* tali titoli e li riconosce come tappe progressive nello svolgimento narrativo. Bufalino riproduce qui lo schema dei romanzi precedenti: in esso si esprime l'ossessione dell'articolazione fra, da un lato, la tensione verso l'apertura e l'inconcludenza e, dall'altro, la chiusura del cerchio. Questo è rappresentato dalla circolarità del primo e dell'ultimo capitolo caratterizzati dallo stesso titolo: «Paesaggio di mare con figure». L'immagine sottostante del serpente che si morde la coda dice l'ossessione di Bufalino per l'eterno ritorno delle cose che assume una dimensione teatrale e una tonalità ironica. Lo prova la lista dei protagonisti, posta in apertura del romanzo come in un testo drammaturgico, che si conclude con il «busto» di Eschilo annoverato tra i personaggi. Questi livelli strutturati secondo una logica oppositiva dicono anche «l'irrelevanza dei caratteri psicologici»<sup>69</sup> delle figure umane a favore della struttura combinatoria e dell'inconcludenza testuale e filosofica.

<sup>67</sup> A. Boulé-Basuyau, C. Perrus, *Le récit encadré de Boccace à Gesualdo Bufalino*, in *Modèles médiévaux dans la littérature italienne contemporaine*, «Arzanà», 10, 2004, pp. 219-243, ora su <https://doi.org/10.3406/arzan.2004.940> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

<sup>68</sup> Per uno studio di questo romanzo, cfr. A. Cinquegrani, *Bufalino postmoderno: lettura delle «Menzogne della notte»*, in M.P. De Paulis, M. Paino (a cura di), *Rileggere Bufalino*, cit., pp. 65-79.

<sup>69</sup> Cfr. G. Traina, *Il "giallo" in trappola*, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 145-175: 163.

Questa idea viene affermata nell'*Appendice con fantasia di varianti*, sorta di ironica dichiarazione poetica dell'opera letteraria intesa come pagliacciata e *divertissement*. Nell'*Appendice*, sotto forma di lista di stralci narrativi ripescati dal cestino, lo scrittore dà la chiave di lettura del suo romanzo giallo «in trappola», luogo in cui riprende forma pirandellianamente l'*In-concludenza* ontologica sia dell'Opera («All'insegna l'*In-concludenza*, musa superstite della Finzione»<sup>70</sup>) sia della vita. Tale inconcludenza trova una corrispondenza iconotestuale nel disegno di Steinberg posto alla fine di questa *Appendice*: in esso la successione di una mano che disegna un soggetto che a sua volta disegna se stesso è una *mise en abyme* dell'atto scrittoriale infinito cui la *contrainte* editoriale impone comunque una fine, scavalcando la reticenza dello scrittore a separarsi dai suoi testi.

Il sommario di *Tommaso e il fotografo cieco* ripete lo schema collaudato in *Qui pro quo*: una lista di titoli che vanno dal semplice sostantivo (*La passeggiata*; *Il funerale*) al sintagma semantico (*Fatto successo*; *Primizie di svelamento*; *Strani casi in un condominio*), alla lista dentro la lista (*Manovre*, *tafferugli*, *trattative*). Questi titoli-lista sono permutabili nell'ordinamento elencatorio in quanto non contengono nessun segnale di progressione o consequenzialità narrativa. Una volta di più, si è di fronte a uno spazio percorribile a piacimento e solo l'atto di lettura consente la semantizzazione di tale lista. La circolarità della lista e del romanzo, evidente in *Qui pro quo*, viene qui dissimulata e svelata solo alla fine del racconto. Come ha scritto Bufalino stesso, testo e paratesto sono «carne dell'opera stessa, ne spiegano o integrano o modificano il senso» (v. *supra*). In *Tommaso e il fotografo cieco* questa dialettica viene portata alle estreme conseguenze, in quanto il sommario contiene dissimulato il senso della lista che lo costituisce e partecipa alla poetica del romanzo stesso. Il secondo capitolo (*La passeggiata*) introduce il personaggio di Tiresia, il fotografo cieco («Bussano. So già chi è prima che entri. Ha picchiato con la punta ferrata della mazza, è Tiresia, il fotografo cieco. Tiresia, faccio per dire: è il battesimo che ho imposto io per nobilitarlo»<sup>71</sup>). Il capitolo finale XVI (*Epiprologo*) ripropone in modo speculare ma con una *mise en abyme* meta-letteraria la stessa situazione, questa volta in funzione di cornice di primo grado rispetto al racconto di secondo grado («Bussano. So già chi è prima che entri. Ha picchiato con la punta ferrata della mazza, è il condomino del piano di sopra, Martino Alàbiso, il fotografo cieco»<sup>72</sup>) che ha ispirato la storia già letta. L'*Epiprologo* ripete in modo speculare anche la scena di secondo grado narrata nel capitolo VII (*La partouze*, p. 77) che metteva in scena la morte di Tiresia all'uscita del cinema dove insieme al personaggio narrante ha visto il film *Lancelot*. In un contesto metanarrativo, la scena si ripete nell'ultimo capitolo del romanzo:

È con stupore infinito, quindi, che lo vedo ad un tratto strapparsi dal mio braccio e attraversare a grandi passi la strada, tre metri prima che comincino le strisce pedonali. Non faccio in tempo a sgridarlo, a corrergli dietro, quando sento, col fracasso d'una tromba d'Apocalisse, crescerci dietro il rombo d'una Kawasaki.

<sup>70</sup> Ivi, p. 139.

<sup>71</sup> G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani, 1996, p. 11.

<sup>72</sup> Ivi, p. 172.

«Martino, Tir! Attento!» grido dentro di me, mentre scorgo a due passi da me la testa del cieco saltare press'a poco a pezzi, e il tronco, con le braccia come ali di spaventacchio, volare in aria confusamente prima d'abbattersi contro il muro, stampando una sagoma rossa sul cartellone di *Lancelot*.<sup>73</sup>

Questa scena conferma la poetica bufaliniana dell'indecisione tra realtà e letteratura, dell'incongruenza scelta come «motore felice d'ogni finzione»<sup>74</sup>, dell'azzardo che regge non finalisticamente la vita e quindi la sua incompiutezza ontologica che la poetica della lista porta in sé.

Così per il paratesto inteso in senso più largo, possiamo ricorrere alle definizioni che ne dà Gérard Genette. Per questi, il paratesto, per essenza esterno al testo, è nondimeno integrato nella narrazione di cui fornisce dati e orientamenti. In esso traspaiono la soggettività e le intenzioni dell'autore che così fa corpo con la diegesi. *Texte et hors-texte* si rifrangono in una continua osmosi testuale. La funzione «di transizione, ma anche di *transazione*» ricoperta dal paratesto fa di esso il «luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico al servizio di [...] una lettura più pertinente»<sup>75</sup>. A tal proposito, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco* sono corredati, nell'edizione Bompiani, da un risvolto di copertina con ogni evidenza scritto da Bufalino, di cui porta il sigillo tonale e stilistico. In questi risvolti, la logica della lista si articola alla dimensione narrativa, ma soprattutto esegetica dei piani costitutivi dei due romanzi. Bufalino vi esercita quel rapporto «di tipo leonino» affermato nelle *Istruzioni per l'uso di Diceria dell'untore*<sup>76</sup>. Gli *items* scelti per *Qui pro quo* – Genere, Argomento, Intenzioni – indicano i tre piani del romanzo grazie ai quali l'autore intende far capire la destrutturazione del genere giallo e la tonalità ironica con cui la serietà dell'intento metafisico si rovescia in gioco dissacrante. Gli *items* del *Bugiardino* di *Qui pro quo* sono parole-valigie (*mots-valise*) che si dispiegano in sensi complessi. Il risvolto si arricchisce in *Tommaso e il fotografo cieco* i cui *items* più numerosi – Composizione, Genere, Argomento, Struttura, Personaggi, Luogo, Tempo, Lingua – dicono non solo la funzione letteraria del risvolto, ma anche la complessità strutturale del testo bufaliniano in cui, ormai, «quando tutto sembra finire, tutto sembra ricominciare» e soprattutto dove «il paratesto entra nel testo e lo confuta», con il conseguente scardinamento del patto di lettura. L'ultimo romanzo dialoga allora con i precedenti, ne raccoglie l'eredità, portandone alle estreme conseguenze la portata metaletteraria e metadiscorsiva. La lista, da strumento di enunciato oggettivo e arbitrario che era, diventa, all'altezza di *Tommaso e il fotografo cieco*, la modalità sintetica che contiene ed esprime un mondo cartaceo e labirintico. A questo proposito, e contrariamente a *Qui pro quo*, la lista del risvolto dell'ultimo romanzo trova, nell'edizione Bompiani,

<sup>73</sup> Ivi, p. 178.

<sup>74</sup> Ivi, p. 175.

<sup>75</sup> G. Genette, *Semils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8. Cfr. anche quanto scrivono Cristina Demaria e Riccardo Fedriga nell'introduzione al volume da loro curato *Il paratesto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 21: «Qualunque sia l'effetto del paratesto, esso in ogni caso costituisce lo spazio di una pragmatica e di un'azione sul pubblico. Il paratesto rende esplicite un'intenzione e un'interpretazione, crea attese e aspettative, dispensa consigli e suggerimenti. Protegge e racchiude, classifica e spinge a conservare».

<sup>76</sup> *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), cit., p. 1287.



un'espressione compendiata nella frase seguente, anch'essa autoriale, posta come chiave di lettura del risvolto stesso e di tutto il romanzo: «Io volevo soltanto architettare un labirinto cartaceo... con una contemplazione della morte, ma strabica, per ridere, sai, per star meglio». Una pratica di lungo corso si è ormai imposta come una vera poetica della letteratura intesa come percorso, attraversamento epistemologico indiretto dei meandri del pensiero e dell'immaginazione. Fino alla fine, Bufalino rimane fedele a una predisposizione divenuta *habitus* estetico e po-etico: «io mi abbandono a tutti i vizi della spirale e del labirinto»<sup>77</sup>, che significa anche la sfiducia nella funzione teleologica del romanzo, forse l'idea dell'impossibilità stessa di scrivere romanzi in piena temperie postmoderna.

### 3. La letteratura come «sfida al labirinto»

La nozione di letteratura come gioco<sup>78</sup>, ghiribizzo, che presiede soprattutto all'ideazione di *Qui pro quo* non è mai disgiunta da una nota di «smarrimento» (*Bugiardino*) legato a sua volta, malgrado la funzione terapeutica della scrittura<sup>79</sup>, a un mancato controllo sul mondo. Sentita come risposta all'«istintiva persuasione dell'inverosimiglianza della vita», la letteratura è lo schermo che consente a Bufalino di «distrar[s]i dal pensiero della fine»<sup>80</sup>. Così, se è ormai riconosciuta dalla critica la dimensione metafisica e conoscitiva della sua scrittura<sup>81</sup>, si dovrebbe studiare la coesistenza ossimorica dell'artificio, del paradosso, della gratuità postmoderna e di un fondo filosofico ascrivibile alla vertigine dello smarrimento cosmico. Già nel 1996, in occasione della pubblicazione di *Tommasso e il fotografo cieco*, Marco Belpoliti affermava che il manierismo di Bufalino serviva a dissimulare la sua lotta con la scrittura, le sue prese di distanza da essa. E continuava: «[...] non c'è mai pacificazione, ma solo conflitto, antitesi, lotta [che] conferma quella vocazione allo scacco che è lo stigma sicuro di tanta narrativa contemporanea che non rifugge le angosce dello stile ma le cerca di continuo»<sup>82</sup>. Una letteratura che si presenta dunque come sfida alla lingua, all'intreccio tradizionale del racconto e alla rappresentabilità del mondo. A proposito delle *Menzogne della notte*, così Bufalino risponde a Massimo Onofri

<sup>77</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1329. Bufalino delega al suo alter ego Esther Scamporrino, protagonista-scrittrice di *Qui pro quo*, l'affermazione di questa poetica della scrittura come meandro senza scopo né fine: «Vado matta per i discorsi che non imitano la freccia ma la spirale e il gomito: viaggi che non approdano se non al cuore inutile d'un labirinto», G. Bufalino, *Qui pro quo*, cit., p. 27.

<sup>78</sup> Nel 1983, in *Le ragioni dello scrivere*, Bufalino afferma: «Si scrive per giocare, perché no? La parola è anche un giocattolo, il più serio, il più fatuo, il più caritatevole dei giocattoli adulti», G. Bufalino, *Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 824.

<sup>79</sup> «Qui un altro nodo emerge: medicina e scrittura [...] scrittura come analgesico, come palliativo e *placebo*, quando si tenga conto del margine di frode pietosa che sempre inerisce a una consolazione del genere», ivi, p. 823.

<sup>80</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1334.

<sup>81</sup> Cfr. A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio: per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

<sup>82</sup> Citazione tratta dalla recensione di Marco Belpoliti del 30 maggio 1996 su «Il Manifesto», riportata nelle *Note ai testi: Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 1423.

alludendo al testo di Benjamin sull'arte al tempo della riproducibilità tecnica. L'uso della lista, come luogo conflittuale, serve a dar voce alla bivalenza strutturale del suo pensiero:

Questo mio ritorno all'intreccio non va inteso in senso ottocentesco. A noi moderni è vietato, purtroppo, di ritrovare quella sovrana capacità affabulatoria, quella naturale fiducia nella riproducibilità del reale. A noi è toccata la sorte diversa di doverci muovere fra l'abbandono e l'ironia, la vista e la visione, l'ordine e l'avventura.<sup>83</sup>

La poetica della lista partecipa a questa visione d'ascendenza calviniana della letteratura come sfida all'infinito da addomesticare per progressivo avvicinamento<sup>84</sup>. In questa bipolarità e ambiguità risiede forse l'essenza della lista che, come dice Philippe Hamon, da una parte, vuole «stabilizzare il mondo per farne l'enciclopedia totalizzante» e, dall'altra, contiene un senso di «derelizione e di morte». Morte che la lista tenta di scongiurare con il suo funzionamento precipuo: «entusiasarsi, andare alla deriva, zigzagare»<sup>85</sup>, creando così la vertigine di cui parla Umberto Eco. Sono allora note le dichiarazioni di Bufalino sull'incompletezza ontologica della sua opera:

[...] ritengo che un'opera non debba mai finire, che un'opera debba continuare all'infinito [...] e chiudersi soltanto con la morte dell'unico lettore privilegiato, cioè l'autore. 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, che non avrei mai raggiunto, ma che mi potevo illudere di ottenere fino a quando non avessi pubblicato.<sup>86</sup>

Ma la poetica della lista partecipa anche alla visione della letteratura come provocazione che si realizza in Bufalino nelle forme dell'incantesimo verbale («Io non capirò mai come un intreccio di parole riesca a commuovermi o darmi gioia»<sup>87</sup>). La lista esprime questo incantesimo tramite l'enumerazione e l'accumulazione, ma riveste anche una funzione riparatrice quando raggiunge la pienezza della circolarità. La proliferazione enunciativa riguarda tanto la riflessione metaletteraria quanto la pratica narrativa nei cinque romanzi e in altre opere quali il *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile* (1982), *L'uomo invaso* (1986) e *Il malpensante* (1987). Queste opere sono, la prima, un «breviario» considerevole di personaggi della letteratura mondiale<sup>88</sup>, «musée de l'homme» emblematico di una «mitopea gigantesca» di modelli

<sup>83</sup> Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, cit., pp. 1335-1336.

<sup>84</sup> Il titolo di questa terza parte del mio studio rimanda proprio al saggio di Calvino *La sfida al labirinto* del 1962 (cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 99-117).

<sup>85</sup> P. Hamon, *Préface* a G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., p. X.

<sup>86</sup> L. Ritter-Santini, M. Hardt S.A. Sanna (a cura di), *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, (1984), intervista pubblicata in C. Lüderssen, S. A. Sanna (a cura di), *«A colloquio con...». Interviste con autori italiani contemporanei*, Firenze, Franco Cesati, 2004, pp. 39-48: 41-42.

<sup>87</sup> Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, cit., p. 1334.

<sup>88</sup> Il libro è tutta una *mise en abyme* della lista: di personaggi, innanzitutto, altrettanti alter ego dell'autore Bufalino, del «Registro delle nascite e delle paternità» e dell'«Inventario dei tipi romanzeschi» aperto all'infinito («Il picaro, il

umani<sup>89</sup>; la seconda, un dizionario di citazioni tratte dalle opere da salvare (si veda il racconto *L'ingegnere di Babele*<sup>90</sup>); la terza, riflessioni estemporanee che, se sganciate da qualunque ordinamento semantico, quindi interscambiabili, sottostanno tuttavia all'organizzazione del testo in dodici mesi, la quale aggancia la lista alla temporalità intima dello scrittore.

Poiché tutta l'opera di Bufalino insinua l'idea del caos in un mondo già privo di ordine di cui dice l'inconcludenza («Del resto, la storia, la vita, l'universo tutto sono in-concludenti»<sup>91</sup>), essa si può leggere dal *focus* dell'estetica e della po-etica della lista nella duplice configurazione proposta da Gaspard Turin di *hybris* (dismisura, eccesso, sovrabbondanza, desiderio di completezza) e di *mélancolie* connessa all'inesauribilità della lista e per questo all'idea di mancanza, di perdita e, più globalmente, alla fallimentare nominazione totalizzante del mondo<sup>92</sup>. La letteratura tenta di superare questa *impasse*, presentandosi come «un ingranaggio che sia vece di vita»<sup>93</sup>. Proprio nell'ultimo capitolo metanarrativo (XVII bis) di *Argo il cieco* Bufalino ricorre al labirinto della lista quando per via metaforica afferma la sua idea di letteratura:

Per l'intreccio una rubrica a parte. [...] Mille graziose mine sepolte avrebbero assicurato la festa: trappole per topi, paretai per allodole, ami per pesci pagliacci. Che devo dirti? Una rara salsapariglia, ottenuta mischiando *vaudeville* con *grand-opéra*, canto *scat* con *belcanto*. [...] Una scrittura con falsetti, maniere, rugiade, citazioni occulte, goliarderie; ma non senza note sfogate, abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigliasse alla mia stessa condizione di ora, di me sicofante e baro, di me bibliotecario del nulla, guardiano a spasso d'una incenerita Alessandria.<sup>94</sup>

Il capitolo XVII bis incarna l'esaltazione delle parole, base e fine dell'opera bufaliniana<sup>95</sup>. Parole disposte sul campo di battaglia della pagina bianca alla quale, pur consapevoli della loro pochezza ma con una *hybris* fondamentalmente conflittuale, nella loro vertiginosa lista contengono il vuoto che riempiono con i rimasugli di sé stesse:

Parole, e dovrei dire parolipomeni del mio disastro, spurghi e fecce della memoria, ambascerie che portano pena [...] Parole. E me n'ero costruito un glossario, quasi i ruoli d'un esercito: depravate,

giramondo curioso, il bighellone triste, il buonannulla, lo zotico furbo [...], il personaggio in cerca d'autore... Ma ne ce sono altri...», G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile* (1982), Milano, Bompiani, 2000, p. 31.

<sup>89</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>90</sup> «Libro dei Libri, solitario alambiccico che converte in oro massiccio le infinite cascate d'inchiostro scorse nel mondo da quando qualcuno scrisse sulla sabbia con un dito la prima parola di spavento o d'amore», G. Bufalino, *L'ingegnere di Babele (L'uomo invaso)*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 469.

<sup>91</sup> *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit. La nozione di caos va collegata a quella di menzogna quale ingrediente e finalità della letteratura. Alla domanda «Che cosa è per lei la letteratura?», Bufalino risponde: «[...] letteratura come menzogna gigante, prova decisiva della falsificabilità del mondo, unico criterio per giudicarne la validità», cfr. *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, cit., p. 16.

<sup>92</sup> Si veda il cap. V di G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., pp. 119-147. Turin parla di «éternelle incomplétude de la liste» (ivi, p. 138).

<sup>93</sup> G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 394.

<sup>94</sup> Ivi, pp. 394-395.

<sup>95</sup> «Sul minuscolo tetto d'una parola riposano a milioni i significati come gl'infusori in una gocciola d'acqua». Tale è la definizione poetica che Bufalino dà della parola in *Il malpensante*, cit., p. 1047.

timide, tracotanti, dolorose; tutte ugualmente disciplinate fino alla nausea. In un luogo [...] ho combattuto alla loro testa in una variante della battaglia di Zama.<sup>96</sup>

Dopo questa lunga metafora con la quale Bufalino dichiara la sua poetica, *Argo il cieco* termina con un elenco di parole autoreferenziali, semplice input creativo, sganciate dal tessuto narrativo entro il quale dovrebbero acquistare senso («Manipolando i fatti a servizio d'esse, da esse facendo sprigionare i fatti. Tanto poco importano i fatti»<sup>97</sup>). Madeleine Jeay ha inteso questa presenza della lista immotivata nel tessuto narrativo come un «effetto di rottura, di presenza nell'enunciato ospite di un blocco testuale identificabile per la sua eterogeneità»<sup>98</sup>. Così il discorso metaletterario inserito nel racconto culmina nella successione di parole accostate le une alle altre, un glossario senza nesso semantico se non quello dell'appartenenza delle parole al serbatoio del dicibile. Bufalino cede alla tentazione della lista che, a mo' di congedo ludico in cui prevale il puro valore fonetico, funziona come una dichiarazione di poetica dentro il romanzo stesso:

Così, per la conclusione, non avevo già pronto un dossier di verbi, averbi, deverbali, proverbi? Te ne offro, lettore, un estratto, tanto per ridere, chissà che possa servirti: cartastraccia, disturbo, ex aequo, fiducia, lunario, peluria, persiana, piccione, placca, puntura, raggiro, rappezzare, ratifica, raviare, rimembranza, riotto, salasso, scaccia-pensieri, scalfittura, scandaglio, scorpione, sezione aurea, sibilo, sgargiante, sleale, snebbiato, sottana, sperperare, spiccio, spurio, staffato, stanghetta, stenografa, strige, sudare, svernare, tappezzeria, tarlatana, tetano, thermos, tosone, tradotta, Tucca, Vario, Via crucis, virgolette...<sup>99</sup>

Bufalino ribadisce così la natura verbale del suo universo narrativo. Questa affermazione, in apparenza tautologica e lapalissiana, dice fundamentalmente la reticenza dello scrittore nei confronti di una letteratura come specchio del mondo mediante un realismo referenziale. Sulla scorta sia di Calvino che di Borges, Bufalino affranca la scrittura da qualunque costrizione rappresentativa e moraleggiante. L'invenzione prevale nella misura in cui, come scrive lui stesso, la scrittura letteraria è visione che tende, grazie alla vertigine delle parole, al visibilo e all'incantesimo, al sogno e alla menzogna.

<sup>96</sup> G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 395.

<sup>97</sup> *Ibidem*. In *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere* (cit. p. 39), Bufalino afferma che «a volte c'è un senso che vuole farsi autonomo, altre volte un suono che vuole farsi senso». Questa seconda opzione sembra il sigillo poetico della sua opera.

<sup>98</sup> M. Jeay, *Le commerce des mots*, cit., p. 9.

<sup>99</sup> G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., pp. 395-396.