



HAL
open science

Com'è profondo il mare. Motivi marini nell'opera di Bufalino, tra seduzione, miti e morte

Lisa El Ghaoui

► **To cite this version:**

Lisa El Ghaoui. Com'è profondo il mare. Motivi marini nell'opera di Bufalino, tra seduzione, miti e morte. *Chroniques italiennes*, 2020, 41. hal-03636179

HAL Id: hal-03636179

<https://hal.science/hal-03636179>

Submitted on 9 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**COM'È PROFONDO IL MARE.
MOTIVI MARINI NELL'OPERA DI BUFALINO, TRA
SEDUZIONE, MITI E MORTE**

Abbate pietà di noi che viviamo
nelle isole: potremmo, da un
momento all'altro sparire.¹

Spazio d'infinite odissee, storie, leggende e naufragi, elemento mitico e principio vitale per eccellenza, il mare ha da sempre esercitato sull'uomo un fascino particolare e ambiguo. Attratto dalla sua sconfinata immensità, mosso dal desiderio di unirsi, in un accordo panico, alla sua forza ciclica ed eterna e allo stesso tempo spaventato dai suoi improvvisi mutamenti e dal freddo dei suoi insondabili abissi, egli ha tentato, attraverso l'arte e la scrittura, di interpretare i suoi numerosi simboli e di carpirne i segreti. «Il mare è un antico linguaggio che già non riesco a decifrare» scriveva Borges autore tanto amato da Bufalino nella sua *Navigazione*, «Impenetrabile come pietra scolpita/ persiste il mare davanti ai molti giorni»². Anche il nostro scrittore comisano prova un simile sbigottimento di fronte alla grandiosa e ambigua presenza dell'enigma-mare. Perturbato dalla sua dolce e crudele indifferenza, scrive, in una delle rare scene ambientate in mezzo al mare, una notte di pesca e d'amore tra il protagonista di *Argo il cieco* e la sua Cecilia-Persefone: «Ora l'acqua prese a respirare adagio, come respirava adagio l'immane mare! Con il suo sangue pastoso e scuro, attorno al nostro fuscello di legno»³, convocando in un'unica immagine corposa, visiva e sonora tutta la sua terribile e volontaria ambiguità, fatta di pace e sangue. L'aggettivo «immane», dal latino *immanis* (crudele e poi smisurato) allude proprio al suo recondito progetto, poiché tremendo sia per dimensioni che per intenzioni.

¹ Bufalino, *L'isola prodigiosa*, in *Cere perse, Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Classici Bompiani, 2010, p. 884.

² «El mar es un antiguo lenguaje que ya no alcanzo a descifrar. (...) Impenetrable como piedra labrada/ persiste el mar ante los muchos días», Jorge Luis Borges, *Singladura*, in *Luna de enfrente*, in *Obras Completas 1923-1972*, Emecé, 1974, p. 65, traduzione in *Tutte le opere*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1986, p. 236.

³ Bufalino, *Argo il cieco* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 327.

Questo corposo respiro del mare e la sua indecifrabile e fisica presenza, si ritrova in una delle numerosissime liriche di Montale dedicate al Mediterraneo, protagonista assoluto di tante sue opere: «Antico, sono ubriacato dalla tua voce/ [...] Come allora oggi in tua presenza impietro,/ mare, ma non più degno/ mi credo del solenne ammonimento/ del tuo respiro [...]»⁴. Versi che echeggiano con la descrizione bufaliniana sia per contenuto (col retroscena di paura provocato dall'ammonimento e l'impietrire) sia per sonorità (l'allitterazione in *-m* che imita il profondo respiro del mare, il suo «muggito»⁵, e l'assonanza in *-a* il suo canto ammaliante), essendo, l'opera di Montale, una fonte costante d'ispirazione per Bufalino. Se il poeta genovese ha fatto del «divino mare»⁶ una guida spirituale, un interlocutore privilegiato e destinatario supremo del suo discorso poetico, articolando intorno ai suoi simboli molte sue riflessioni storico-esistenzialisti, nel caso di Bufalino, scrittore di tane, nascondigli e altri spazi ridotti, la sua presenza è più rarefatta, poche sono infatti le pagine, e ancor meno le liriche, ad esso dedicate. Ma, se le occorrenze sono rare, risultano di fondamentale importanza, sia per la loro collocazione all'interno delle opere, sia per il loro valore simbolico-allegorico e la loro forza risolutiva, come ad indicare che, una volta consumati tutti gli altri discorsi rimanga, come ultima soluzione, il confronto con l'arcano enigmatico mare. Esempolari, in questo senso, l'ossessione del narratore di *Tommaso e il fotografo cieco* per l'intraducibile verso di Valéry «la mer, la mer, toujours recommencée!»⁷ e la collocazione dell'unica poesia dedicata al mare, *Risarcimento*, posta in chiusura della raccolta *L'amaro miele*⁸, vera e propria *summa* allegorica di tutta la poetica marina del nostro autore.

⁴ Eugenio Montale, *Antico, sono ubriacato dalla tua voce*, in *Ossi di seppia, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 54.

⁵ Bufalino, *Le menzogne della notte*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 605.

⁶ «Esiti a sommo del tremulo asse,/ poi ridi, e come spiccata da un vento/ t'abbatti fra le braccia/ del tuo divino amico che t'afferra», Eugenio Montale, *Falsetto*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 14.

⁷ Paul Valéry, *Le cimetière marin*, in *Œuvres de Paul Valéry*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1933, p. 157.

⁸ «La vita non sempre fa male,/ può stracciarti le vele, rubarti il timone,/ ammazzarti i compagni a uno a uno,/ giocare ai quattro venti con la tua zattera,/ salarti, seccarti il cuore/ come la magra galletta che ti rimane,/ per regalarti nell'ora/ dell'ultimo naufragio/ sulle tue vergogne di vecchio/ i grandi occhi, il radioso/ innamorato stupore di Nausicaa». Bufalino, *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1996, p. 180. Non appare invece questa poesia nell'edizione Bompiani, *Opere 1981-1988*, all'interno de *L'amaro miele*, ma ne *Il malpensante*, la sua collocazione originaria, p. 1103.

A questi momenti topici, si aggiunge una fittissima rete di oggetti, immagini, metafore, citazioni artistiche e figure mitologiche legate al mondo acquatico e marino. Incontriamo, oltre a Nausicaa, Noè, Enea, Ulisse, Narciso, Caronte, Robinson, Venerdi, Scilla e Cariddi, il Conte di Montecristo, Paolo e Virginia, Gordon Pym, riferimenti alle opere di Jules Verne, Montale, Baudelaire, Leopardi a quadri emblematici come *L'isola dei morti* di Böcklin⁹. Quest'opera è particolarmente significativa perché rappresenta un mare calmo, oleoso e denso dove un'esile imbarcazione, spinta a remi da una sagoma bianca – un probabile Caronte – traghetta una bara, in un inquietante tramonto, verso le coste di un'isola misteriosa fatta di alti scogli. Oltre a ricordare la descrizione del mare di *Argo il cieco*, citata in precedenza, gli scogli dipinti da Böcklin somigliano al sanatorio-Rocca di *Diceria dell'untore*, descritto proprio come «scoglio di Mala Speranza»¹⁰, e l'insieme del quadro potrebbe fungere da illustrazione alla conclusione del romanzo, incentrata proprio sulla figura del traghettatore delle anime¹¹. Inoltre, Bufalino sceglie per alcuni suoi personaggi nomi molto significativi: Isolina e Maria Venera, le giovani muse di *Argo il cieco*, Argo stesso, gigante dai cento occhi ma anche fedele cane di Ulisse e nave di Giasone, o ancora Robinson il protagonista del racconto *L'ingegnere di Babele*. Sono, infine, le numerose allegorie del viaggio e del naufragio a fare da filo conduttore a frequenti riflessioni esistenziali, unite tra loro da una serie di elementi simbolici ricorrenti quali fari, spiagge, scogli, barche, navi, tartane, relitti e rottami.

Nel nostro rapido viaggio nella poetica marina bufaliniana, cercheremo di mostrare in che modo il rapporto con il mare cambi a seconda della distanza fisica e mentale che si stabilisce tra il soggetto (personaggio o narratore) e la sua presenza. Per organizzare la nostra analisi, abbiamo individuato tre modi di rapportarsi al mare, condizionati proprio dalla prospettiva assunta dall'io-narrante. Da una parte, un mare-sfondo, visto da lontano, cornice cinematografica osservata dall'alto, da finestre, oblò e spiragli, o tenuto a distanza nello spazio mitico della mediazione artistica, della memoria e dell'immaginazione, dall'altra, un mare affrontato di petto, in una sorta di

⁹ È il nome dato a cinque dipinti del pittore svizzero Arnold Böcklin, realizzati tra il 1880 e il 1886, citata da Bufalino ne *Il Malpensante in Opere 1981-1988*, cit., p. 1111.

¹⁰ Bufalino, *Diceria dell'untore* in *Opere 1981-1988*, cit., p. 48.

¹¹ «avrei preferito starmene zitto e portarmi lungo gli anni la mia diceria al sicuro sotto la lingua, come un obolo di riserva, con cui pagare il barcaiolo il giorno in cui mi fossi sentito, in seguito ad altra e meno remissibile scelta o chiamata, sulle soglie della notte», *ivi.*, p. 142.

sfida, in cui si fa specchio (rivelatore di drammi interiori) o schermo (limite di un'impossibile fuga) e tra questi due approcci o prospettive, una terra di mezzo, la spiaggia, instabile e labile frontiera tra mare e terra, mito e realtà, cimitero marino dove riposano relitti del passato e altri ossi di seppia.

Il mare: una lontana e cinematografica presenza

Per ragioni biografiche (le città in cui ha vissuto non sono vere e proprie città di mare) e per motivi esistenziali, Bufalino, dichiarato "claustrofilo", ha sempre privilegiato nelle sue ambientazioni piccoli spazi intimistici: camere da letto o d'ospedale dove purgare la propria pena, celle dove aspettare la propria condanna, sgomberi dove far penitenza¹², scantinati-capsule da cui osservare o ignorare il mondo, tutta una serie di micro-spazi chiusi a loro volta in strutture appartate: sanatori, fortezze, fari in disuso¹³, villaggi turistici, ulteriormente isolati per via della loro situazione insulare, e quindi a causa, o grazie al mare. Che la reclusione sia imposta o voluta, il fatto di mantenere a distanza gli altri e la natura con le sue leggi, può servire a guarire o alimentare i propri vizi come quello della scrittura¹⁴, a scavare nella propria interiorità e, soprattutto a non cedere alla tentazione del tuffo risolutorio o del «dolce naufragar» leopardiano. «Io non riesco a guardare a lungo il mare, senno tutto quello che succede a terra non mi interessa più», sussurrava Giuliana, la protagonista incarnata da Monica Vitti, in una scena de *Il deserto rosso* di Antonioni (1964)¹⁵. Proprio durante le riprese del film, Antonioni fece costruire una casa tutta tonda, a forma di cupola, simile ad un guscio o a un igloo con una vista circolare sul mare, disegnata da Dante Bini (detta

¹² Mi riferisco qui al racconto: *La felicità del bambino punito ne L'uomo invaso*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 528.

¹³ Come nel racconto *Il guardiano delle rovine ne L'uomo invaso*, cit., p. 522.

¹⁴ Scrive a riguardo Marina Paino: «Scrittura e malattia sono del resto vizio e vocazione (...), colpe da consumare in segreto e in segregazione, lontano dalla vita vera in una protettiva vita surrogata» in *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Leo S. Olschki Editore, 2005, p. 64.

¹⁵ Il film è ambientato a Ravenna, in un contesto completamente disumanizzato mentre la sequenza della "favola" raccontata dalla protagonista Giuliana al figlio (il sogno di fuga dalla realtà e dal sentimento di alienazione che ha generato la sua nevrosi) è ambientata sulla spiaggia rosa di Budelli. Antonioni ha, inoltre, usato il mare come cornice del dramma interiore dell'incomunicabilità nell'emblematico film *L'avventura* (1960) girato sull'isolotto deserto di Lisca Bianca e a Taormina.

Binishell¹⁶) sulla Costa Paradiso in Sardegna, quasi a materializzare il sogno primitivo di protezione in un mondo sempre più alienato. In questo senso, la “discesa al mare”, il confronto con la sua realtà ammaliante, può implicare, come lo mostreremo, uno scombussolamento dei sensi e uno scompiglio della mente.

I micro-spazi scelti da Bufalino, vere e proprie isole nell’Isola, non escludono quindi la presenza del mare, anzi spesso, trovandosi a strapiombo, quasi in bilico su scogli o rocce, come la Rocca in *Diceria dell’untore*, la Villa delle Malcontente in *Qui pro quo* o la Fortezza de *Le Menzogne della notte*, diventano punti di osservazione privilegiati. La loro architettura e collocazione sono molto suggestive e cinematografiche, possono in effetti ricordare alcune scene de *Il disprezzo* di Godard (1963) – adattamento dell’omonimo romanzo di Moravia pubblicato nel 1954 – ambientato anch’esso su un’isola, quella di Capri. Pensiamo in particolare ai suggestivi campi lunghi e medi sull’inaccessibile Villa Malaparte¹⁷, altro capolavoro architettonico, dove viene ambientata gran parte del film: una villa fatta di terrazze, infiniti scalini e immense finestre aperte sul mare, collocata su un angusto promontorio roccioso del Capo Massullo. Essa sembra far tutt’uno con la scogliera, sorgere dal mare, come la fortezza de *Le menzogne della notte* descritta da Bufalino come un «imprendibile scoglio»¹⁸. In questo romanzo, i prigionieri avvertono costantemente l’angosciante e rumorosa presenza del mare che urla sotto di loro: «S’udiva, difatti, ai piedi dell’isola, dove essa strapiombava sull’onde, come per una insurrezione subitanea di venti, rompersi ad ora ad ora un clamore contro gli scogli, che sembrava un grido di bestia»¹⁹. Se il mare ripreso da Godard è molto più calmo, si fa comunque cornice di drammi interiori: la fine di un amore nel caso de *Il disprezzo* o l’impossibile comunicazione come nel caso di *Pierrot le fou*²⁰ (1965), anch’esso girato su un’isola, quella di Porquerolles, nel sud della Francia. Ne *Il disprezzo*, il mare diventa anche sublime set cinematografico della più famosa dell’epopee marittime: l’Odissea. Assistiamo infatti ad una

¹⁶ Fu Monica Vitti ad averne l’idea, dopo aver conosciuto Bini, rimase affascinata dai suoi disegni e progetti. I lavori di realizzazione durano dal 1968 al 1971. Le «binishell» sono strutture a guscio sottile in cemento armato che vengono sollevate e modellate dalla pressione dell’aria. Inventate da Bini negli anni ’60, egli ne costruì 1 600 in 23 paesi.

¹⁷ La villa è stata ideata da Malaparte e costruita tra il 1938-1940.

¹⁸ Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte*, cit., p. 607.

¹⁹ Ivi, p. 606.

²⁰ L’infelice traduzione italiana del titolo è: *Il bandito delle 11*.

mise en abyme dato che si sta girando, all'interno del film, un altro film: un adattamento appunto dell'Odissea. Anche in *Argo il cieco*, abbiamo un'allusione a un film da farsi, con il personaggio dell'aiuto regista di Renoir, un certo Michel, venuto in Sicilia per fare sopralluoghi per l'adattamento cinematografico di un testo teatrale di Mérimée (*Le Carrosse du Saint-Sacrement*). Risaputa la passione di Bufalino per il cinema e per la mitologia non sembra improbabile che sia stato colpito dalla scena finale de *Il disprezzo*: un piano sequenza in cui il regista Fritz Lang (che incarna la propria parte) gira la scena in cui Ulisse rivede, da lontano, la propria patria. Ripreso di spalle con le braccia alzate verso il mare, egli avanza lentamente sul bordo della terrazza. Una lunga carrellata lo lascia progressivamente fuori campo per inquadrare soltanto il mare mentre il regista pronuncia un'ultima emblematica parola: «Silenzio!», modificando e interpretando la conclusione del romanzo in un'ultima unione tra la voce del narratore e la figura dell'attore-Ulisse.

Collocati in un'ambigua posizione di dominazione e timore, gli spazi scelti da Bufalino traducono anche quella diffidenza che Pirandello aveva identificata nell'indole siciliana:

I siciliani [...] avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno, aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola a sé²¹

Anche se il soggetto è protetto all'interno di queste strutture, la voce del mare che si fa sempre sentire in lontananza, lo avverte della sua presenza, lo "ammonisce", quasi ad indicare un pericolo imminente, come avviene nelle descrizioni tempestose de *Le Menzogne della notte*: «[...] i visi dei cinque, l'uno più attonito e stralunato dell'altro, aperte le atterrite orecchie alla voce del mare. Il quale, battuto dalla coda d'un drago, oh!, quanto sui frangenti dell'isola fieramente gridava!»²².

Altro spazio simbolico che insieme protegge e esclude e dal quale si può «spirare senza essere spiati»²³ è quello del faro, presente in *Diceria*

²¹ Luigi Pirandello citato da Bufalino nel testo *Cento Sicilie, Testimonianze per un ritratto*, Milano, Bompiani, 1993, p. 29.

²² Bufalino, *Le menzogne della notte*, cit., p. 611.

²³ Id., *Qui pro quo*, in *Opere 1989-1996*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo, Milano, Classici Bompiani, 2007, p. 233.

dell'untore nella similitudine istaurata tra i malati di tisi e i guardiani di fari: «che eravamo del resto, noi qui della Rocca, se non, ciascuno, un guardiano di faro scordato dagli uomini sopra uno scoglio di Mala Speranza?»²⁴, o ancora nel racconto *Il guardiano delle rovine*, dove il protagonista, specialista nello «custodire cose morte o morenti»²⁵ diventa guardiano d'un faro disoccupato e inutile:

Mi c'installai con buona pace di tutti e me ne resi padrone, col patto che di tanto in tanto avrei rimesso in esercizio il congegno perché non s'arrugginisse [...] Mi piaceva durante l'estate questa missione di spicciolo artificiere, né desideravo con il prossimo altra comunione che questa: guardare tutti dall'alto, nella loro animale mansuetudine, e contarli, affacciato all'oblò del mio alloggio, con la fierezza d'essere dentro il mio lampo, io unico, io irraggiungibile...²⁶

Una simile posizione è quella assunta da Agatha, la protagonista di *Qui pro quo*, che spia, dietro la sua finestra-osservatorio di favore, i movimenti degli ospiti de *Le Malcontente*, «i viavai lungo la scala che conduceva al belvedere e al solarium, tutti gli arrivi e le partenze dalla e alla spiaggia»²⁷. Come Gesualdo, il protagonista di *Argo il cieco*, che preferisce rimanere sotto un ombrellone abbandonato piuttosto che godersi il mare in modo spensierato, senza drammaticità o drammatizzazione, da semplice turista o bagnante²⁸, anche Agatha, dimostra di non avere tanta confidenza con il mare, un po' per vergogna («col solito dubbio se e quanto esporre la pallida pelle alle soperchierie del sole e al disprezzo dei giovanotti»²⁹), un po' per goffa timidezza, ella preferisce rannicchiarsi nel suo accappatoio, spiando, senza essere spiata, le ospiti di turno «per lo più di offensiva avvenenza» che scendono al mare impassibili e sicure, «flemmatiche come belve di circo»³⁰. Solo la mediazione mitico-letteraria sembra allora poter trasformare la realtà quotidiana e dispettosa del mare in uno spazio di meravigliose epifanie, di seduzione e recite d'amore.

²⁴ Id., *Diceria dell'untore*, cit., p. 48.

²⁵ Id., *Il guardiano delle rovine*, cit., p. 522.

²⁶ Ivi, p. 524.

²⁷ *Qui pro quo*, cit., p. 232.

²⁸ «Io l'aspettavo sotto un ombrellone abbandonato, restio a sporcarmi di sale, a seguirla, con le mie carni pallide, nella baraonda di corpi e sciacqui» in *Argo il cieco*, cit., p. 326.

²⁹ *Qui pro quo*, cit., p. 204.

³⁰ *Ibid.*

Dal mare-mito al cimitero marino della spiaggia

In *Argo il cieco*, basta la visione di una statua di Persefone, per mistificare la realtà fisica della tanto desiderata Cecilia e trasfigurarla in una dea del mare, convertendo un semplice ritorno sul bagnasciuga in una vera e propria apparizione: «mentre usciva dall'acqua parve una divinità. Persefone, sono qua!»³¹. Nominando diversamente la realtà, ovvero modificando il nome della donna con quello di una dea, il narratore accede ad una dimensione onirica che gli permette di sperimentare una delle sue vite vicarie, recitando questa volta la parte dell'amante sicuro di sé in una scena di sensuale erotismo, dove, da fare da galeotto, è la storia della piccola Isola Ferdinanda emersa fra Sciacca e Pantelleria che Gesualdo racconta a Cecilia (la cui storia sarà anche raccontata nel testo *L'isola prodigiosa in Cere perse*³²): «Il mare la circondava, un mare color celeste ma untuoso come l'olio. E l'isola visse qualche tempo, poi il mare se la riprese. Un giorno riemergerà»³³. Questo momento di puro – o pseudo – romanticismo viene interrotto dal pragmatismo demistificatorio del capobarca, probabilmente annoiato dalle elucubrazioni del nostro seduttore, che riporta la scena alla realtà concreta e quotidiana dei pescatori: «“La troveremo un giorno di questi, nel nostro strascico”, rise il capobarca che aveva ascoltato. “Insieme alle sarde e ai merluzzi”. E ordinò mezz'ora di sosta»³⁴. A quel punto, Gesualdo continua a sognare ad occhi aperti, si volta verso Cecilia e decide di chiamarla: «Giulia, ovvero Ferdinanda»³⁵, stabilendo una nuova simmetria tra l'isola-sirena e la donna amata. Quest'analogia sbocca su un'ultima associazione che collega le tre figure femminili, ognuna oscillante tra due identità: «la dea del vaso dissepellito Persefone o come si chiama», l'isola sommersa «Giulia, ovvero Ferdinanda» e Cecilia: «Persefone ovvero Isola Giulia»³⁶. Queste figure sepolte nel mare-memoria sono pronte a riemergere grazie alla forza del sogno e dell'immaginazione per permettere al protagonista di trasformare un

³¹ *Argo il cieco*, cit., p. 326.

³² *L'isola prodigiosa in Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 880-884.

³³ *Argo il cieco*, cit., p. 327.

³⁴ *Ivi*, p. 328.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 329.

amore “impuro” e di sostituzione (poiché Cecilia viene prestata, per una notte, dal suo amante, don Nitto a Gesualdo) in una favola mitica.

Una simile fusione-confusione tra tre figure femminili era già presente in *Diceria dell'untore*, con la combinazione di Sesta, Marta, Euridice. Anche in quel caso il narratore si chiedeva: «come diavolo si chiamava?»³⁷ maledicendo le aporie e gli annebbiamenti della memoria che gli impedivano di ricordare l'identità di Sesta. Come commenta Marina Paino «non ha importanza come si chiamava, dal momento che pure la memoria di quella donna nel farsi racconto è divenuta sogno, vago e indefinibile»³⁸. Cecilia, un po' come Marta, incarna una forma di declino, non indotto dalla malattia ma dal tempo che passa, i suoi quarant'anni esaltano la sua bellezza ma segnano, al contempo, la fine della gioventù. Non a caso la sua voce si tinge «d'un color violetto»³⁹ che non lascia presagire nulla di buono. Inoltre, come spiega Marco Cicirello: «il simbolo di Cecilia diventa l'asfodelo il fiore che nell'antica Grecia rimandava al regno dei morti [...] Alla realizzazione dell'amore consegue la rinuncia, la perdita, il trapasso»⁴⁰. Sesta, invece, sembra collocarsi tra Storia e memoria, vittima sepolta, un po' come l'isola Giulia, pronta a risorgere per raccontare il suo terribile destino. In questo gioco di associazioni, pare che siano le dee ad imporsi come uniche realtà salde, a vincere sulla confusa memoria, come si può dedurre dall'affermazione categorica che sembra porre fine, mettere “termine”, alle varie esitazioni dell'io narrante: «Persefone [...] con nessun altro nome, avrei chiamata Cecilia»⁴¹, così come il mare con la sua eterna presenza, «il sempre mare» borghesiano⁴², si afferma come sfondo necessario alle epifanie e apparizioni divine.

L'associazione tra desiderio, mare e creazione poetica viene concettualizzata proprio in uno dei capitoli *bis* di *Argo il cieco*, dove Bufalino paragona l'emozione provata da bambino di fronte ad ogni nuova parola al turbamento indotto dall'apparizione di divinità marine:

³⁷ *Diceria dell'untore*, cit., p. 10.

³⁸ Marina Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, cit., p. 99.

³⁹ *Argo il cieco*, cit., p. 329.

⁴⁰ Marco Cicirello, *La voragine dell'esistenza perduta: l'identità proustiana dei romanzi di Gesualfo Bufalino* in *Quaderni Proustiani*, Padova University Press, 2015, p. 108.

⁴¹ *Argo il cieco*, cit., p. 329.

⁴² «Antes que el sueño (o el terror) tejiera/ mitologías y cosmogonías,/ antes que el tiempo se acuñara en días,/ el mar, el siempre mar, ya estaba y era», Jorge Luis Borges, *El mar*, in *El otro, el mismo*, 1964.

[...] Armati solo di parole, come sospendere il tempo? Scrivendolo, forse? Parole mi servivano, dunque: magari più aggettivi che sostantivi. Per contrastare l'ossificazione del mondo, gli oggetti senza qualità, i gesti senza passione... Come già da bambino, quando le cercavo nel vocabolario, e ciascuna sembrava una dea che nasce dal mare⁴³.

La metafora del mare culla e matrice di parole si ritrova nel racconto *L'ingegnere di Babele* dove i pezzi di letteratura messi insieme dal bibliotecario Robinson (originali o inventati) guazzano indifferenziati in un mare-grembo materno: «titoli, autori e testi del suo sterminato peculio gli si erano imbrogliati senza speranza nel cervello [...] in acque amniotiche guazzavano insieme persone del mito, della poesia e del cinema»⁴⁴. In un singolare rapporto di vasi comunicanti, il mare si fa lingua e la lingua si fa mare, grazie alla loro capacità di riprodursi all'infinito, a generare e rigenerare quel miracolo del bis. Scrive ancora Bufalino, nel racconto *La bellezza dell'universo*, in un "a tu per tu" con il mare:

Tu mare [...] innumerevole lingua. Che ti conformi a lambire le più piccole rientranze di scoglio non meno che i golfi amplissimi dei continenti [...] Mare, che devo dirti, se non che selvaggio m'affascini e tenero m'innamori [...] Niente di meglio del tuo essere e non essere e riessere, somigli alla natura di Dio⁴⁵.

Il mare è la forma del tempo, lo dice Bufalino stesso, in *Argo il cieco*, paragonando i minuti alle onde in una metafora ridondante e sonora: «Mi sbigottisce sempre, a pensarci, il cimitero innumerevole dei minuti: ognuno simile a un moto d'onda, a un'ondulazione d'onde nel mare»⁴⁶. Bufalino ricorre allo stesso aggettivo («innumerevole») creando un ulteriore legame tra mare, lingua e tempo. È proprio quest'idea di continua ripetizione, di «flusso e riflusso» che ossessiona il protagonista di *Tommaso e il fotografo cieco*, che, chiuso nel suo scantinato, si affanna, instancabilmente, a tradurre lo stesso emblematico verso di Valéry («quel verso marino sulla cui traduzione non mi stanco di arrabattarmi»⁴⁷). Ora, il suo non è tanto un

⁴³ *Argo il cieco*, cit., p. 306.

⁴⁴ *L'ingegnere di Babele*, in *Cere perse*, cit., 471.

⁴⁵ *La bellezza dell'universo*, in *Cere perse*, cit., p. 535.

⁴⁶ *Argo il cieco*, cit., p. 335.

⁴⁷ *Tommaso e il fotografo cieco*, in *Opere 1989-1996*, cit., p. 578.

tentativo di trovare la migliore traduzione possibile, piuttosto un modo di mimare l'eterno ricominciare del mare-lingua e le sue infinite variazioni, come per rimanerci immerso, con quei puntini di sospensione alla fine di ogni verso posti lì ad imitare la risacca tra un'onda e l'altra:

Mare che ognora sei uno e diverso...
Mare, che non ti sazi di rinascere...
O tu che sempre rinnovelli mare...
Mare, che ad ora ad ora ricominci...
Tu che rinasci ad ogni istante, mare...
O mare, infaticabilmente nuovo...⁴⁸

Un altro spazio emblematico legato alla poetica del mare è quello della spiaggia, cimitero marino o «sgombero dei ricordi»⁴⁹ dove riposano le tracce di vite concluse, di viaggi falliti, di partenze impossibili grazie alla presenza allegorica di alcuni relitti e altri oggetti senza qualità. Bufalino attinge alla poetica montaliana attraverso l'immagine emblematica del relitto che galleggia e viene poi sbattuto sulla spiaggia, irrimediabilmente esiliato dal mare, e quindi dalla natura e dalla felicità. Nell'opera di Bufalino, sono spesso le barche in secco ad assumere lo stesso valore dell'osso di seppia, come nella descrizione della Rocca posta in apertura di *Diceria dell'untore*:

Il sanatorio sprofondava nella tenebra come in una coltre di pace; vecchia tartana in disarmo [...] Dormiva, la vecchia tartana, e pareva un'arca su un'altura, alla fine di un'inondazione; un'arca in secco, abbandonata dai vivi, con lo sterno corroso dal sale e malmenato dal vento, popolata solo di topi, come la cineclubica nave di Nosferatu.⁵⁰

L'insieme della descrizione ci riporta ad un passato remoto e dimenticato: la tartana è infatti una vecchia imbarcazione a vela, relitto di altri tempi, l'arca, si ricollega a tempi ancora più lontani, quelli mitici del diluvio universale e la presenza dei topi, portatori di sventure e roditori per eccellenza, rafforza questa sensazione di corrosione e consunzione. Anche l'allusione al film di Murnau del 1922, oltre a evocare un parallelismo tra i corpi esangui delle vittime vampirizzate e i malati di tisi, ci fa viaggiare nel tempo, in quell'epoca

⁴⁸ Ivi, p. 445.

⁴⁹ Espressione tratta dal racconto *La felicità del bambino punito*, in *Cere perse*, cit., p. 528.

⁵⁰ *Diceria dell'untore*, cit., p. 18.

pre-industriale, priva di modernità e ignara degli sconvolgimenti sociali del dopoguerra, poiché ambientato agli inizi del XIX secolo.

L'allegoria della nave è declinata, lungo il romanzo, tramite numerosi sinonimi e variazioni: «vecchia arca in disarmo [...] carena di bastimento [...] col suo carico d'annegati»⁵¹, «una barcaccia che sembrava vuota»⁵², «nave solare per andarmene come un re»⁵³. Nell'iconografia cristiana la barca è simbolo della Chiesa che conduce i fedeli alla vita eterna, ed è proprio sulla figura del traghettatore dell'Ade che si conclude *Diceria*: «Benché sapessi già allora che avrei preferito starmene zitto e portarmi lungo gli anni la mia diceria al sicuro sotto la lingua, come un obolo di riserva, con cui pagare il barcaiolo il giorno in cui mi fossi sentito, in séguito ad altra e meno remissibile scelta o chiamata, sulle soglie della notte»⁵⁴ immagine che Bufalino prende probabilmente in prestito a Baudelaire: «Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine/Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,/ Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,/ D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron»⁵⁵. Un altro testo emblematico legato alla simbologia della barca è il racconto *L'uscita dall'arca ovvero il disinganno*, dove il rapporto con il mare non è più verticale, ma immersivo, con un Noè rinchiuso nella sua arca-fortezza in preda al subbuglio dell'onda:

come ruggiva e si muoveva torbida e ostile, lì, dalla specola più alta, legato a un palo, se mai gli giungesse dall'orizzonte un indizio di remissione. Senza mai scorgere, a vista d'occhio, che un incombere e franare di cataratte di piombo, muraglie cieche che solo all'ultimo momento s'aprivano davanti al guscio di pino, salvo a riagguantararlo subito e giocare a rilanciarselo, mentre lui nella sua gabbia vegliava, oscuramente pago di abitare entro la liquida furia, come un tempo, prima di sgusciarne per vivere, nel lago del grembo materno.⁵⁶

⁵¹ Ivi, p. 142.

⁵² Ivi, p. 41.

⁵³ Ivi, p. 55.

⁵⁴ Ivi, p. 142.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Don Juan aux enfers*, in *Les fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 70. «Quando Don Giovanni verso l'onda sotterranea/ discese, ed ebbe dato il suo obolo a Caronte,/ uno straccione cupo con l'occhio fiero d'Antistene,/ s'impossessò dei remi con gesto di vendetta». Traduzione di Luciana Frezza, Rcs Libri, Milano, 1980.

⁵⁶ Bufalino, *L'uscita dall'arca ovvero il disinganno*, in *L'uomo invaso*, cit., p. 458.

Il racconto di Bufalino riprende le tematiche dell'archetipale *Bateau ivre* di Rimbaud con la descrizione di un viaggio violento e paradossale, del naufragio liberatorio e l'allegoria del poeta esaltato e poi disincantato. Infatti, lo sbarco del Noè bufaliniano è deludente, perché una volta toccata la terra ferma, svanisce ogni possibilità di ritrovata armonia con il mondo, come se l'uscire dal mare fosse segno di rottura definitiva con il «Poème de la Mer»⁵⁷, come se, in fin dei conti, l'unico modo per salvarsi dal diluvio universale fosse quello di rimanere nel vulnerabile «guscio di pino», nel «bateau frêle comme un papillon de mai»⁵⁸ rimbaldiano, e quindi di non sbarcare mai. Di conseguenza, la spiaggia o la riva vengono quasi sempre descritte in modo negativo: «coltre di fango giallo dove la nave s'era chetata [...] sudicia di ruggini e muffe [...] un tanfo di putredine dolciastra se ne levava»⁵⁹. Anche in *Diceria*, nella scena che precede la morte di Marta, la spiaggia ospita relitti, e rifiuti («stracci d'alghe e di giornali d'agosto»⁶⁰), o ancora spazi in disuso che evocano la guerra, come un bunker abbandonato «relitto delle previste difese contro l'invasione»⁶¹. La metafora del guscio protettivo che permette di rimanere a galla nel mare ricorda, tra l'altro, l'immagine marina d'ispirazione dannunziana usata da Padre Vittorio nel tentativo di convincere il giovane protagonista di *Diceria* a trovare rifugio nella fede:

“Gli alcioni”, recitava il frate, “costruiscono i loro nidi in forma di palla e non lasciano in essi che una fessura sottile, in alto; li mettono sulla spiaggia del mare, e li fanno così solidi e impermeabili che, pur quando siano sorpresi dalle onde, non si lasciano penetrare dall'acqua; anzi, restando sempre a galla, rimangono in mezzo al mare, sul mare e padroni del mare. Così dev'essere il tuo cuore...”⁶²

Se il fatto di rimanere in mezzo al mare sembra la condizione necessaria alla felicità, la spiaggia diventa allora demarcazione, soglia, limite pascaliano che segna l'impossibilità di ritornare indietro in uno stato preesistente, e

⁵⁷ «Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème/ De la Mer, infusé d'astres, et lactescent», Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre et autres poèmes*, Paris, Flammarion, Librio, 1994, p. 9. «E da allora mi sono immerso nel Poema/ del Mare, infuso d'astri, e lattescente» (traduzione di Dario Bellezza, Milano, Mondadori, 1989).

⁵⁸ Ivi, p. 12. «un fragile battello come una farfalla di maggio».

⁵⁹ *L'uscita dall'arca ovvero il disinganno*, in *L'uomo invasore*, cit., p. 463.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Diceria dell'untore*, cit., p. 126.

⁶² Ivi, p. 50.

quindi simbolicamente di accedere al passato, alla memoria, di ri-essere e di ri-nascere. Nel racconto *Felicità del bambino punito*, tra gli oggetti in disuso trovati dal bambino nello sgombero di casa, c'è un piccolo veliero chiuso dentro una boccia trasparente: «costretto in secca entro questo tranello di vetro, dopo tanta guerra di turbini...»⁶³. Il campo lessicale della trappola («costretto», «tranello») indica come l'impossibilità di viaggiare e naufragare derivi da una privazione di libertà. Tra l'altro questo tipo di oggetti, chiamati *whimsy bottle* (“curiosità in bottiglia”) che nascondono una prodezza tecnica («strana cosa, altresì, e meravigliosa, che una goletta possa passare per la cruna d'una bottiglia»⁶⁴), erano essenzialmente costruiti da marinai, guardiani di fari o prigionieri, durante i loro lunghi periodi di reclusione, per passare il tempo o per dimostrare la loro abilità, e sarebbero poi diventati una vera e propria merce di scambio. In realtà, la parola *whimsy* significa anche fantasia, capriccio, quindi stravaganza dell'oggetto e della sua realizzazione ovviamente, ma anche, nell'uso metaforico che ne fa Bufalino, negazione di fantasia, poiché l'essere «costretto in secca» segna non solo l'impossibilità di un ritorno in mare, ma anche la perdita di immaginazione, di creatività. Un *message in the bottle* ci consegna quindi Bufalino, dove il messaggio è la nave stessa, doppio del poeta, tornato irrimediabilmente a secco. «Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer» si augurava Rimbaud ne *Le bateau ivre*, dove «la quille» indicava la parte più bassa della nave, ma anche la bottiglia di vino. Inoltre, pure nella poesia di Rimbaud appare la figura del bambino associato all'oggetto-nave. Se il bambino descritto da Bufalino è, in realtà, già anziano perché ha la consapevolezza di poter raggiungere attraverso l'esclusione e l'isolamento, la felicità, grazie alla sua capacità di «trasformare lo sgombero dei ricordi in una fiera delle meraviglie»⁶⁵, il bambino descritto da Rimbaud, invece, incarna l'infanzia, ma è triste pure lui e lascia scivolare in mare una barchetta fragile come «una farfalla di maggio», destinata a derivare e scomparire in acqua: «Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche/ Un bateau frêle comme un papillon de mai»⁶⁶, come, in fin dei conti, l'infanzia stessa.

La separazione dal mare, il fatto di rimanere vincolati a terra, reclusi ed esclusi, ci riporta ancora una volta alla poetica montaliana, alla

⁶³ *Felicità del bambino punito*, cit., pp. 528-529.

⁶⁴ Ivi, p. 530.

⁶⁵ Ivi, p. 528.

⁶⁶ Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre*, cit., p. 12. «un bambino curvo lascia pieno di tristezza/ una barchetta fragile come farfalla di maggio».

rappresentazione del poeta disilluso che appartiene alla «razza di chi rimane a terra» in opposizione a chi, come la giovane Esterina, si lascia afferrare dal suo divino amico:

L'acqua è la forza che ti tempera,
nell'acqua ti ritrovi e rinnovi:
noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura.
[...]
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.⁶⁷

L'io lirico diventa così un detrito, un reietto che non si può più integrare nella temporalità mitica e indeterminata del «sempre mare», condannato a vivere come un relitto, in attesa della propria fine.

L'addio al mare

Ed è proprio il tema della fine che ci permette di introdurre un ultimo aspetto della poetica marina bufaliniana, un'ultima prospettiva o angolazione, indotta dallo sguardo di colui che è rimasto a terra e cerca, in un confronto diretto, frontale con il mare, un segno, una manifestazione, una risposta conclusiva, prima di uscire definitivamente di scena. Il momento più significativo, e forse uno dei più belli, è quello che precede la morte di Marta, nelle pagine conclusive di *Diceria*, quando i due protagonisti, dopo aver assistito ad uno spettacolo di Pupi, notando il peggioramento dello stato di salute della ragazza, cercano, in direzione della costa, una possibilità di soccorso:

⁶⁷ Montale, *Falsetto*, in *Ossi di seppia*, cit., p. 15.

Continuai dunque la corsa al mare, e che fosse vicinissimo, dietro quel velo d'ulivi, un ragazzo ce lo disse, che si levò con diffidenza da una soglia di sasso quando si sentì chiamare. E subito vedemmo un gabbiano disperso, scuro e bianco come una rondine, volteggiare sul colmo di dune davanti a noi.⁶⁸

La descrizione si fa realistica, precisa, spoglia, senza enfasi né troppe interferenze mitiche o letterarie. Solo l'evocazione della rondine, simbolo del viaggio, della libertà ma anche dell'eterno ritorno o di resurrezione, aggiunge un significato allegorico alla scena. Stremata dalla malattia, Marta non si preoccupa di mettersi al riparo o trovare aiuto, ma chiede di misurarsi un'ultima volta con il mare: «Allora Marta volle, con una testardaggine innervosita, smontare dalla vettura e rimanere in piedi, nella frescura della sera, a guardare il mare»⁶⁹. Il confronto non è rassicurante, né pacato, anzi assume le caratteristiche di una sfida: «intenta com'era a fissare la spiaggia come si fissa un nemico», come se le acque facessero da specchio alla sua malattia e imminente morte. Bufalino attinge ancora una volta alla poetica baudelairiana, al rapporto speculare di affinità-rivalità tra l'uomo e la natura, riassunto nell'emblematica lirica *L'homme et la mer*:

[...]

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
O lutteurs éternels, ô frères implacables!⁷⁰

Già durante la loro prima fuga d'amore, Marta aveva istaurando un misterioso dialogo con l'indecifrabile presenza del mare. Osservandolo in lontananza dalla finestra dell'alberghetto, persa nella sua contemplazione e alienata dal resto del mondo, sembrava rispondere ad un suo silenzioso messaggio: «non si muoveva dal riquadro della finestra di fronte al mare. “Sì” disse solo due

⁶⁸ *Diceria dell'untore*, cit., p. 126.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Baudelaire, *L'homme et la mer* in *Les fleurs du mal*, cit. p. 69.

volte, qualunque cosa volesse dire con questo»⁷¹. Questo suo dire di «sì» alla misteriosa domanda del mare segna probabilmente l'accettazione del proprio destino, ma l'ultimo e nervoso sguardo che gli rivolge, in questa fredda e umida sera accanto al bunker abbandonato, suggerisce un no, un rifiuto della vertiginosa rivelazione del nulla che si palesa davanti ai suoi occhi⁷². Il mare si tinge allora di lutto, la sua voce si fa rauca simile alla tistica tosse di Marta. Riemergono in superficie, come se fosse stato ribaltato dalla sera, tutti i suoi cadaveri:

Era calata la sera, e il mare, che mille volte in passato m'era parso nascere dalla curva delle colline domestico e balneare come nelle guide, non ci fu verso qui che risparmiasse uno solo dei suoi veleni: né il borbottio dei suoi contrabbassi arrochiti; né le stereotipie delle onde contro la riva; né il secolare malodore di calafature e disastri.⁷³

Il mare si fa denso, corposo, tossico e sonoro, spietato vincitore contro ogni tentativo dell'uomo di lottare contro la sua forza, come lo indica l'allusione all'inutile calafataggio, tecnica che rende impermeabili le imbarcazioni. L'ambientazione solenne e angosciante creata da Bufalino, ricorda alcune opere di Edvard Munch, pittore molto amato dal nostro autore. Ne *Le persone sole* (1896)⁷⁴ viene rappresentata una coppia di spalle, lei, ieratica di fronte al mare in un lungo vestito bianco, presenza quasi fantasmagorica, lui, qualche passo indietro, in una postura un po' remissiva, con le mani in tasca, a scrutare lei che scruta il mare, un mare opaco simile ad uno schermo che non lascia spazio al cielo. Nel secondo quadro, *Due donne sulla riva* (1898), ritroviamo la stessa donna, stessa chioma, stesso lungo vestito bianco, con, accovacciata ai suoi piedi, un'inquietante sagoma nera, dal volto cadaverico, (la morte o la vecchiaia), di fronte a un mare scuro e profondo come nella descrizione di

⁷¹ Ivi, p. 116.

⁷² Una conversazione che rievoca i primi versi della famosa *Ode al mare* di Pablo Neruda: «Aquí en la isla/ el mar/ y cuánto mar/ se sale de sí mismo/ a cada rato, dice que/ sí, que no,/ que no, que no, que no,/ dice que sí, en azul,/ en espuma, en galope,/ dice que no, que no» (Qui nell'isola/ il mare/ e quanto mare/ esce da sé stesso/ in ogni momento,/ dice di sì, di no,/ di no, di no, di no,/ dice di sì nell'azzurro,/ nella spuma, nel galoppo,/ dice di no, di no in *Ode al mare e altre odi elementari*, Passigli Poesia, 2006 (edizione bi-lingue), recitata poi, da Philippe Noiret a Massimo Troisi, nel *Postino* (1994)

⁷³ Ivi, p. 127.

⁷⁴ <https://www.edvardmunch.org/two-human-beings.jsp>, tema ripreso in un'altra opera, dove la donna questa volta è sola: <https://www.edvardmunch.org/young-woman-on-the-beach.jsp>.

Bufalino. La forza ammaliatrice del mare tornerà in un sogno del protagonista di *Diceria*, che, dopo aver letto la notizia di un'annegata nel Serchio, mescolerà questo fatto di cronaca con il ricordo di Marta, rendendo la sua morte più poetica e simbolica, in contrasto quindi con la terribile e cruda realtà della sua agonia avvenuta nell'angusta cameretta d'albergo, descritta come una «selvaggia macelleria»⁷⁵:

Allora una bagnante entrava nel mio sognare, con un costume tutto nero e una gocciola di mare sulla coscia sporca di sabbia, e oscillava su e giù nell'aria, come da un'amaca di nebbia che dondolasse sul mio capo adagio, su e giù sempre, per l'eternità. Il ventilatore parlava da un angolo della stanza, e le scompigliava i capelli. Ed erano i capelli di Marta, i capelli di un'annegata⁷⁶.

Il narratore assume qui una prospettiva panica, diventando mare anche lui (la bagnante entra nel suo sogno come enterebbe in mare), come se osservasse la donna dal fondo marino e gli arrivasse addosso, all'improvviso, il suo corpo morto. Il dettaglio dei capelli ci ricollega ancora una volta alle opere di Munch, si pensi a *La donna vampiro* (1895), a *La testa di uomo nei capelli di donna* (1896), a *Madonna* (1896), e soprattutto a *Separazione* (1896) che riprende le stesse figure di *Le persone sole*, ma questa volta l'uomo si lascia alle spalle la donna amata che si dirige come una sonnambula verso il mare, con i capelli che svolazzano e sfiorano la testa di lui, piegato dal dolore e con il cuore sanguinante, quasi a tessere un eterno legame tra i due. Infine, vengono rievocate indirettamente le densissime ed intricate immagini de *La chevelure* baudelairiana, dove la chioma della donna amata si fa «mer d'ébène», «noir océan», spazio di «souvenirs dormants»⁷⁷.

Paradossalmente, tornando a *Diceria*, il narratore che assiste al doloroso congedo tra Marta e il mare, si sente come rinvigorito:

lievemente esaltato dalla minutaglia di goccioline che la brezza salina m'insinuava nelle narici, e in quell'istante finalmente sicuro di trovarmi sulla cresta di un riflusso amico che dal centro dell'imbutto d'abisso, dall'attrante vortice, per miracolo m'allontanava.⁷⁸

⁷⁵ «un sangue immenso, seminato di bollicine rotonde, le irruppe dal petto e allagò le lenzuola, enfatico, esclamativo. [...] E mi venne di cercare dove fosse il coltello, tanti erano attorno a lei i segni di una selvaggia macelleria», *Diceria dell'untore*, cit., p. 128.

⁷⁶ Ivi, p. 135.

⁷⁷ Baudelaire, *La chevelure* in *Les fleurs du mal*, cit., p. 75

⁷⁸ *Diceria dell'untore*, cit., p. 127.

Tutta l'ambigua forza del mare è riassunta in quest'immagine dove l'io-poetico si trova alla mercé d'una cresca d'onda salvifica o di una funesta corrente di risacca. Sceglie la vita quindi il narratore, con un certo senso di colpa che si porterà dietro, quello del superstite involontario che continua a vivere quando tutto intorno muore. Questo resistere alla tentazione di essere inghiottito dal mare, ricorda la scena conclusiva de *I Quattrocento colpi* (1959) di Godard, dove il giovane protagonista (che somiglia per alcuni versi al ragazzo del racconto bufaliniano *Felicità del bambino punito* ma anche a Marta, per il suo trovar rifugio nello sberleffo continuo alle convenzioni), dopo essere stato rinchiuso in numerosi spazi angusti (casa, scuola, prigione, riformatorio), scappa definitivamente, evade. Giunto sulla vastissima spiaggia di Villers-sur-mer, corre dritto verso il mare, che scopre per la prima volta, accompagnato da una lunghissima carrellata che prima accarezza il mare e poi lo raggiunge. Nel momento in cui lo spettatore si immagina un tuffo risolutivo, Antoine si guarda i piedi libati dall'acqua, le piccole onde, e poi si gira verso lo spettatore, in un intenso sguardo camera che subito diventa un fermo-immagine sul quale si iscrive la parola «Fine». Utopica speranza quindi, quella di sentirsi liberi o di capire l'innumerabile lingua del mare.

La pratica del finale sospeso presente ne *I Quattrocento colpi*, è tipica della scrittura bufaliniana, citeremo come tipico e conclusivo esempio, l'epilogo dello scherzoso giallo metafisico *Qui pro quo*, ambientato, guarda caso, proprio in riva al mare. Il detective Currò, poco prima di aprire la busta che permetterebbe (forse) di risolvere l'enigma della beffarda morte dell'editore Medardo Aquila, si lascia ipnotizzare, anche lui, dalla seducente distesa marina: «pareva non vedermi né udirmi», commenta Agatha la narratrice, «attento solo all'acqua di mare, un'acqua blu notte, che batteva fiacca fiacca contro gli scogli di sotto. Un'acqua vecchia e stanca, come vecchia e stanca da un'ora in qua mi sentivo anch'io»⁷⁹. Agatha decide allora di gettare in acqua i fogli senza nemmeno guardarli: «“Uffa” feci a bassa voce e rimisi, senza leggerli, i fogli dentro la busta [...]. Poi, con una torsione breve dell'avambraccio, allargando insensibilmente le cinque dita, la lasciai cadere

⁷⁹ *Qui pro quo*, cit., p. 308.

nel Mediterraneo»⁸⁰, dando così, al mare, l'ultima parola. «La risposta agli interrogativi [...] viene espulsa dai confini del libro», spiega a riguardo Marina Paino, «a conoscerne il segreto [...] restano solo il mare e lo scrittore che una volta di più lascia deliberatamente a mani vuote il destinatario e fruitore della sua creazione»⁸¹. Questo gesto simbolico e liberatorio del far sciogliere letteralmente in acqua l'enigma, e quindi il significato stesso del libro, conferisce, a quell'immenso mescolarsi senza tempo di luce e buio, una funzione allo stesso tempo ambigua e risolutiva. Il messaggio lanciato in mare non troverà una sponda dove approdare, si dissolverà in acqua, raggiungendo negli abissi i vari fantasmi e cadaveri. Il mare si riprende tutto, spiegava Gesualdo a Cecilia, in *Argo il cieco*, narrando la storia dell'Isola Giulia, ma può anche restituire alla vita ricordi sommersi, favolose leggende e meravigliosi miti come quel «radioso/ innamorato stupore di Nausicaa»⁸². «Courons à l'onde en rejaillir vivant!» esclamava Valéry, in conclusione del suo *Cimetière marin*, ed è proprio su quest'inno alla forza rigeneratrice dell'acqua, su questa potente celebrazione della vita che nasce in un contesto di morte, che ci sembra opportuno concludere il nostro viaggio nel mare bufaliniano:

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!⁸³

Lisa EL GHAOUI
Université Grenoble Alpes

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Marina Paino, *Dicerie dell'autore*, cit., p. 159.

⁸² *Risarcimento* in *L'amaro miele*, cit., p. 180.

⁸³ Paul Valéry, *Le cimetière marin*, cit., p. 163. «Si leva il vento!... E di nuovo, la vita!/ L'aria immensa apre e richiude il mio libro,/ L'onda il suo fiotto avventa dalle rocce!/ Volate via, pagine abbacinate!/ Rompete onde! Rompete acque inebriate/ Quel tetto quieto ove beccavan flocchi!» (traduzione di Mario Tutino, *Il cimitero marino*, Torino, Einaudi, 1966).