CORRADA BIAZZO CURRY

LA SICILIANITÀ COME TEATRALITÀ IN SCIASCIA E BUFALINO

Non dimenticate di salvare il moltissimo che è salvabile nella Sicilia che dura: quel cielo e quel mare, miracolosamente resistenti agli insulti della chimica; i vulcani in fiamme, le miti colline; le pianure dove scorrono fiumi dal nome di miele; le leggende che fioriscono sulle labbra in un'aria di mito; le botteghe dove artigiani impareggiabili ripetono i venerandi gesti della fatica; le finestre fiorite di graste, dietro cui una ragazza bruna sorride; le chiese di pietra bionda, belle come creature di carne; le piazze dove ogni giorno il cartellone prevede una puntata nuova di quel teatro di pupi che è l'inesauribile vita; gli uomini, i milioni di uomini piccoli e scuri, dal cuore ospitale, benchè così irto di sofismi e rovente di lave crudeli... (*La luce e il lutto* 16-17)

Non c'è dubbio che Leonardo Sciascia e Gesualdo Bufalino si rivelino magistrali interpreti della letteratura isolana nella loro incessante ricerca della sicilianità, consistente in quell'insieme d'immagini, tradizioni, detti popolari, paesaggi, abitudini e leggende che caratterizzano la Sicilia e il suo popolo. In Bufalino, questa ricerca costante di "una sicilianità fondamentale" si manifesta spesso attraverso la riesumazione della cultura popolare dei padri, in contrapposizione alla modernizzazione del presente. Ciononostante, a un'analisi attenta delle opere dei due scrittori, ci si accorge come, al fine di recuperare la sicilianità, essi ricorrano frequentemente a tutta una serie di riferimenti, analogie e concetti di teatro, che potrebbero essere facilmente assimilati alla tragedia greca classica.

Persino lo stile narrativo, atto a risuscitare l'essenza siciliana, si rivela parola retorica e teatrale. È quindi veramente possibile ricostituire il mitico mondo isolano attraverso immagini assimilabili a rituali scenici e attraverso uno stile iperbolico che richiama l'arte declamatoria del teatro classico? L'analisi di tali contraddizioni e tensioni significative è l'oggetto principale di questo saggio. Le opere che verranno esaminate a tale proposito sono *Museo d'ombre*, *La luce e il lutto* di Gesualdo Bufalino, *La Sicilia come metafora*, *Kermesse* e *La corda pazza*, di Leonardo Sciascia, tutte raccolte di saggi e commenti sulla sicilianità.

I. Sciascia e Bufalino: Il Tentativo di Recupero della Sicilianità

Sia per Bufalino che per Sciascia la Sicilia si presenta come una terra misteriosa dove luce e lutto, allegria e fatalismo, Eros e Thanatos, sembrano compenetrarsi a vicenda, assumendo un carattere cosmico e universale. Così Bufalino esprime ne *La luce e il lutto* l'idea di un'isola doppiamente gonfia di vita di morte:

È come se, navigando fra Scilla e Cariddi, sul solco della nave due sirene affiorassero e vi tentassero con due lusinghe contrarie: una celeste, che parla di gelsomini d'Arabia, letizie di luna, spiagge simili a guance dorate; l'altra scura, infera, con mezzogiorni ciechi a picco sulle trazzere e sangue che s'asciuga adagio ai piedi di un vecchio ulivo. (13)¹

Lo scrittore comisano sottolinea anche l'aria sinistra e il senso di terrore che regnano spesso nell'isola: "Esistono nella notte cento paesi in Sicilia, e in tutti c'è lo stesso odore di freddo e di paura: cento paesi come il mio altrettanto perduti" (97). Nel libro di Bufalino, il lutto ci porta nelle processioni della Quaresima dove vi domina particolarmente la morte; mentre la luce vince la morte e ci mostra un'immagine mitopoietica dell'isola facendoci ritrovare un mondo che credevamo irrimediabilmente perduto.

Nel caso di Sciascia, come ci indica Marcelle Padovani, tutta la sua opera è preguata della realtà siciliana come luogo della non-ragione e di follia² Sciascia stesso afferma di essere uno scrittore italiano che conosce bene la realtà dell'isola, e che continua a essere convinto che la Sicilia "offre la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani ma anche europei, al punto da poter costituire la metafora del mondo odierno" (*La Sicilia come metafora* 78). Sebastiano Addamo intuisce la spinta sciasciana a configurare la Sicilia "coi caratteri di un universo assoluto...quasi come un'esistenza parmenidea" (Cattanei 158). Ne *La Sicilia come metafora* l'autore di Racalmuto afferma che la storia siciliana è tutta una storia di sconfitte (6); mette anche in evidenza il duplice aspetto del suo paese: "Da un lato, un paesaggio nudo e desertico, il regno delle zolfare, dall'altro vigne, ulivi, mandorleti, disordinati e belli" (16). In un'altra sezione del libro Sciascia sottolinea lo stato d'isolamento e di permanente decadenza in cui si trova l'isola:

Io non ho affatto l'impressione che la Sicilia abbia mai conosciuto una qualsiasi età dell'oro seguita da una decadenza. Qui da noi, la decadenza non è un dato congiunturale, bensì permanente. È sempre esistita. Tutti quelli che sono sbarcati sull'isola hanno rapinato tutto quel che pote-

vano: hanno cominciato i romani disboscando a man salva, poi la cosa è continuata con gli spagnoli, con i piemontesi. [...] Tuttavia, ironia della sorte, quest'isola mille volte invasa è stata tagliata fuori dalla storia dei grandi popoli e delle grandi culture. (48)

Ne *La corda pazza*, raccolta di scritti e osservazioni su paesaggi, usanze e personaggi illustri siciliani, lo scrittore mette in rilievo il senso di pena e dilacerazione che caratterizza la Sicilia-madre (174).

Sia Bufalino che Sciascia tentano ancora di definire, attraverso la scrittura, le caratteristiche del popolo siciliano. Quali sono i tratti fondamentali della psicologia isolana che hanno resistito attraverso i secoli? Per lo scrittore comisano, il siciliano puro è contraddistinto da un forte senso di orgoglio e pudore, da un sentimento dell'onore offeso, da un certo razionalismo sofistico, dalla soggezione al clan familiare, dalla vanagloria virile, dal sentimento proprietario della terra e della casa come illusione d'immortalità, e dall'esagerato senso della vita e della morte (*La luce e il lutto* 23-24).

Secondo Luigi Cattanei, Sciascia avverte in Sicilia le contrapposizioni forma-sostanza, alterigia-miseria, orgoglio-sudditanza, spinte all'equivoco (26). I tratti salienti della silitudine consistono per lo scrittore nell'insicurezza e nella paura esistenziale che creano una crisi d'identità, un senso d'isolamento, diffidenza e incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, oltre a una certa tendenza alla violenza, al pessimismo e al fatalismo della collettività e dei singoli. Tuttavia, i siciliani, invece d'interrogarsi, si cullano nell'illusione compensativa di essere dei privilegiati:

L'insicurezza, la paura, si rovesciano nell'illusione che una siffatta insularità [...] costituisca privilegio e forza là dove negli effetti, nella esperienza, è condizione di vulnerabilità e debolezza: e ne sorge una specie di alienazione, di follia, che sul piano della psicologia e del costume produce atteggiamenti di presunzione, di fierezza, di arroganza. (*La corda pazza* 13)

Nel ricordare la figura del barone Pisani ne *La corda pazza*, Sciascia parla di un'innata follia siciliana, già sottolineata dal principe di Lampedusa: "La corda civile rimaneva bloccata da secoli; e il funzionamento della corda seria andava ormai in sintonia allo scatenarsi della corda pazza" (72).³ Tra le altre caratteristiche Sciascia ricorda l'ossessione della donna, dal momento che l'uomo siciliano è convinto della sua indomabile superiorità sessuale:

Un certo comportamento nei confronti della donna resta come un imperativo categorico: si è veri siciliani se si hanno donne, se si è osses-

sionati da esse, poichè questa è la natura del vero uomo. Tormentato da una profonda insicurezza, da un terrore esistenziale, da una fondamentale instabilità, il siciliano deve per forza rispondere al richiamo del sesso. [...] Il siciliano è intimamente convinto di essere il migliore nelle cose dell'amore e della sessualità, di essere più acuto, più scaltro, più svelto e più attivo di chiunque altro. (*La Sicilia come metafora* 41-42)

Il popolo siciliano viene inoltre considerato da Sciascia materialista, nell'eccessivo attaccamento alla roba (terra, case, biancheria, provviste), "legata ai sentimenti che si nutrono per la famiglia, al timore per il futuro della famiglia e alla presenza della morte" (*La Sicilia come metafora* 50).

La ricerca di una fondamentale essenza siciliana si manifesta ancora attraverso l'evocazione da parte dei due scrittori di splendide immagini di città e paesaggi dell'isola a cavallo tra mito e realtà, che conservano ancora le tracce di antiche leggendarie civiltà. Così Bufalino ci presenta ne *La luce e il lutto* la bellezza di Messina e di Gela, il barocco di Ibla e di Noto, le grotte preistoriche di Cava d'Ispica, il tempo della perduta civiltà delle selve di Cimìa, la malia del teatro greco di Siracusa, Racalmuto con i sudori antichi di zolfatari e salinari, Eraclea Minoa con i suoi miti:

Come potrebbe non essere bello un posto con un nome e un cognome così pieni di mito; con un'anagrafe che, salvo il vero, si lascia indietro per purezza di sangue tanti blasoni tardo-romani di mura castrensi, tanti rozzi pedigree longobardi? Mentre se uno chiede ai vecchi libri notizie di questa città, trova che a fondarla fu nientemeno Minosse. [...] Favole. Ma le tombe a tholos che sono state scavate qui presso, a Sant'Angelo Muxaro, e le loro suppellettili adorne di tori, hanno pure un sapor miceneo...E allora perchè escludere, fra i mille fili della nostra storia, questo filo ulteriore Creta-Sicilia? (63)⁴

Lo scrittore comisano rievoca nostalgicamente la Comiso degli anni trenta, ricostituendo l'armonia spezzata dall'inesorabilità del tempo e facendo risorgere il passato idealizzato, in contrapposizione al presente:

Era bella, Comiso, nel ventisette, nel trentadue, nel trentacinque. Bella ma povera; lieta ma povera. Non c'era acqua a sufficienza, e gli acquivendoli la recavano di porta in porta, ogni quartara un soldo, su carri tirati da asini stanchi. Le case erano tutte a un piano, nane, magre, ma le rallegrava, sullo stipite, un'improvvisa pergola di gelsomino. (122)

Anche Leonardo Sciascia ne *La corda pazza* cerca di catturare la sicialianità attraverso la rappresentazione artistica di paesaggi tipici isolani, come l'immagine della zolfara che contraddistingue la Sicilia interna; (136) o attraverso le impressioni sulle città siciliane riportate da Camillo

Camilliani, figlio dello scultore Francesco Camilliani, durante il suo viaggio in Sicilia, dove si recò nel 1573 per assestare una fontana marmorea costruita dal padre per la città di Palermo:

Uscendo da Trapani verso Marsala, ancora tonnare e torri, rocce e calette, tratti di arena scoperti, la foce di una fiumara, un miglio di spiaggia talmente coperto di alghe da essere pericoloso, le Grottille, la punta della Cinisia da dove comincia il territorio di Mazzara del Vallo. Il lido serpeggia, algoso, insicuro, fino al capo che è, dice il Camilliani, il più vicino all'Africa; poi si fa arenoso e ghiaioso, interrotto da una foce stagnante, fino alla città. (208)⁵

Il tentativo di recupero dell'essenza siciliana viene ancora espresso dai due scrittori attraverso la riesumazione delle tradizioni e usanze dell'isola. In *Museo d'Ombre* Bufalino riesce a far risuscitare per un momento il passato dei padri rievocando quella ricchezza di mestieri di una volta che appartengono a una cultura popolare, con la sua ingenuità e i suoi candori e con la freschezza dei mezzi espressivi del dialetto: il lampionaio, il venditore di lupini, il racconciatore di ombrelli e piatti, il maniscalco, l'arrotino di forbici e coltelli, lo stagnino, la venditrice di sanguisughe, la tintora, ecc. Nella sezione intitolata *Piccole stampe degli anni trenta*, Bufalino ricorda nostalgicamente anche vecchie abitudini del suo paese, servendosi della "parola-benedizione," la sola in grado di aprire il museo delle ombre e di vincere l'inesorabile ruota del tempo. Tra le scene di vita degli anni trenta menzionate dallo scrittore ricordiamo: 'a fuitina (la fuga), ordita generalmente da una coppia d'innamorati ostacolati dalle famiglie, la villeggiatura, la colazione di ricotta ('a manciata 'i ricotta),⁶ la serenata, la fattura, il sabato fascista, 'u 'ncartamientu (il fidanzamento ufficiale in Municipio) ecc. Come nota Sergio Campailla: "Bufalino si fa in *Museo d'ombre* pietoso storico di una contrada e di una civiltà che sembrano lontanissime dai centri pulsanti della storia e che pure vantano una dignità e una religiosa verità" (12).

Sia Bufalino che Sciascia sottolineano l'importanza delle processioni religiose in Sicilia, che a volte scatenano vere e proprie guerre di quartiere, o guerre di Santi, e in cui il siciliano esce dalla sua condizione di solitudine, per ritrovarsi parte di una classe e di una città. Tuttavia, secondo Sciascia, queste feste mostrano un carattere irreligioso e sono refrattarie a "tutto ciò che è mistero, invisibile rivelazione, metafisica" (*La corda pazzza* 193). Per lo scrittore, esistono diverse categorie di feste religiose:

E si possono, secondo la classificazione del Polese, così distinguere le feste qui rappresentate: sette su tema liturgico (la Settimana Santa a Colleasano, San Fratello, Petralia, Prizzi, Ventimiglia, Ciminna ed Enna);

tre su tema leggendario e di fondo miracoloso (la Madonna del Monte a Racalmuto, San Rocco a Butera, Santa Fortunata a Baucina); due a carattere stagionale (l'Assunta a Bagheria, San Giuseppe a Misilmeri); una di acculturazione etnografica (Santa Rosalia a Palermo); una a carattere processionale-espiatorio (Sant'Alfio a Trecastagni e a Lentini). (201)

Sciascia e Bufalino tentano inoltre di recuperare l'essenza del mondo popolare siciliano riproponendo all'attenzione del lettore proverbi e locuzioni dialettali cadute in disuso, che contengono una certa crudezza, ma che allo stesso tempo sono indici di una straordinaria genuinità. Attraverso la scrittura i due scrittori recuperano le antiche cadenze siciliane delle loro comunità, cosicché "il nome di una collina, il grido di un vecchio mestiere, di un modo di dire, di un proverbio, di un soprannome costituiscono i profili di una geografia lontana e il più delle volte dialettale che aiutano l'oggetto stesso a non sbriciolarsi nella dimenticanza, nell'abbandono" (Orengo 16).

Bufalino spiega in *Museo d'ombre* l'importanza di mantenere viva la tradizione del dialetto:

Il dialetto, che incontro di contrari. Più sembra rustico e greve, più riesce a sprigionare musiche, eloquenze e fantasie espressive che non trovano l'uguale nella parlata cortese. Per sua virtù anche il minimo evento della vita di relazione [...] s'inietta di sangue, attinge antiche carnalità, diviene lietamente fescennino e mitologia. [...] RegISTRAZIONI fiocchissime d'una Sicilia *d'ouretombe*, quasi sempre feriale e callosa; a suo modo, se l'ossimodo vale, maligna e innocente. Come se nascosti ascoltassimo due contadini [...] mentre fumano e discorrono insieme sotto l'ombra d'un gelso in un remoto vespro di luglio. (65-66)⁸

Tra i detti dialettali menzionati da Bufalino ricordiamo: "*Chi si tu Niniellu Carusu? E allura l'oscienza Benarica*" ("Sei tu Niniello Caruso? Se è così Vostra eccellenza mi benedica"), "espressione che sopravvive ad esprimere l'ansia di chi aspetta qualcuno o qualcosa, e da lontano interroga visi e oggetti, per riconoscerli" (68); *Cicca nun è nata e Cola si chiama* (Francesca non è ancora nata e l'han già battezzata Nicola), locuzione che indica qualcuno il quale, prima ancora che si verifichi un evento, dà impudentemente già qualcosa per scontato; *Sempre 'no mienzu comu Tiricinu* (Sempre fra i piedi come Tredicino), detto popolare che allude a qualcuno che si intromette nel momento più inopportuno, così come soleva fare cinquant'anni orsono lo sfrontato Tredicino; *Mamma, Ciccu mi tocca! Tocchimi Ciccu, ca mamma nun viri* ("Mamma, Francesco mi tocca! Toccami, Francesco; la mamma non vede"), motto che si riferisce alle astute e ambigue arti femminili.⁹

Tra i proverbi popolari tipici di Racalmuto rievocati da Sciascia in *Kermesse* ricordiamo: *Abbrusciatu vivu comu a Caleddu* (Bruciato vivo come Caleddu), “in senso fisico, per chi muore in un incendio. In senso figurato, per chi è oggetto di maldicenza, di diffamazione” (13); *Ci sputassi l’ossia*, “espressione ormai proverbiale, per dire di un’azione che si è costretti a fare anche se teoricamente, formalmente, si ha libertà di non farla” (29). *E chi n’hammu a vidiri li spicchia?* (E che dobbiamo vederne gli spicchi?), per dire che l’apparenza già rivela la sostanza, come un’arancia che non occorre sbucciare per sapere che è marcia (28); *Quantu è laida la vista di l’occhi* (Quanto è brutta la vista degli occhi), quanto è brutto cioè il vedere le belle e buone cose che non si possono avere. Tremenda espressione che viene dalla povertà, dalla miseria; dalla fame che a tal punto fa impazzire chi la soffre da maledire il dono della vista (52). Un essenziale sapore di atemporalità unito a un senso di antica saggezza e ironia popolare sembra indubbiamente sprigionarsi da queste vecchie formule che costituirono un tempo la voce del popolo.

Ne *La corda pazzza*, Sciascia ricorda e rivaluta numerosi scrittori e poeti siciliani noti e meno noti che hanno catturato con la loro opera l’essenza del mondo popolare. Tra questi menzioniamo Serafino Amabile Guastella, che trascrive le antiche cadenze siciliane della sua comunità nei *Canti popolari del circondario di Modica*; Pirandello, con la sua commedia *Liolà*, in cui rievoca i genuini sentimenti dei contadini di Sicilia; Verga, Capuana, De Roberto, Francesco Lanza, autore dei *Mimi siciliani*, una raccolta di storielle paesane; lo scrittore Antonio Navarro che rappresenta il mondo contadino della Sicilia interna in cui l’illecito sessuale invece che suscitare esiti tragici veniva come assorbito nella sfera della spiritualità,¹⁰ e il poeta Ignazio Buttitta, autore di canti popolari in dialetto, tra cui la *l’era storia di Giuliano*.¹¹

II. L’isola-Teatro

Tuttavia, nonostante il perenne sforzo dei due scrittori di ricattare e definire attraverso la scrittura la cosiddetta ‘sicilianità’, l’impresa artistica si rivela a volte insufficiente a captare una ‘verità siciliana,’ dal momento che, come ammette lo stesso Sciascia, “tutte le classificazioni sono pericolose; e più quando se ne tenta l’adattamento ad una realtà così sfuggente e contraddittoria come quella siciliana” (*La corda pazzza* 202). Anche Bufalino esprime la difficoltà di poter veramente penetrare nella realtà isolana: “Vero è che il cuore d’ogni uomo è difficile, tanto più arduo è decifrare il cuore d’una comunità. Soprattutto se essa ha dietro di sé una storia di

nascite, crescite, ibridazioni, cadute, glorie e miserie che sfuggono a ogni catalogo" (*La luce e il lutto* 14).

L'insufficienza del mezzo artistico per il recupero della realtà isolana diventa ancora più evidente quando Sciascia e Bufalino ricorrono a metafore e concetti teatrali al fine di rappresentare la Sicilia e i suoi costumi. Sembra quasi che sia più facile cogliere i tratti salienti della sicilianità assimilando le tradizioni e i caratteri dell'isola ai rituali del teatro, che non si rivelano quindi essere altro che finzioni sceniche: così Eros e Thanatos, Vita e Morte, Luce e Tenebra, Fatalismo, Desiderio, Violenza e Dannazione, messi più volte in rilievo dai due scrittori, ci richiamano i principi su cui era basato il teatro classico, come, ad esempio, il senso di tragedia fatalistica che per Sciascia sprigiona dal duro lavoro del contadino nella zolfara.¹² La concezione aristotelica dell'azione teatrale come suscitatrice nello spettatore di pietà e terrore trova la sua eco nel memorabile episodio rievocato da Bufalino ne *La luce e il lutto* della neonata gettata dalla madre in un immondezzaio, morta di freddo e d'asfissia e battezzata e seppellita dalla folla commossa del paese. Bufalino stesso ci fa notare l'accostamento al rituale del teatro classico:

La pubblicazione delle esequie e la confisca delle doglianze ad opera della folla-madre ci riporta a un'aria sicana di venticinque secoli or sono, quando un brivido di ferinità arcaico-magiche lambiva ancora i telamoni in piedi nella Valle dei Templi, e l'assolo di Antigone seppellitrice veniva subito ripreso e ululato da un coro di supplici in nero. (32-33)

Secondo Armando Agostino, a Palma di Montechiaro mimo e rito, i due poli della cultura isolana sono di nuovo emersi sia per "elementi del grande apparecchio melodrammatico" (l'amore colpevole, la gravidanza fortuita, il delitto notturno) sia per celebrare il sacrificio lustrale dettato dal senso di colpa della comunità (104). Anche Sciascia, ne *La corda pazzza*, mette in evidenza il senso di orrore, tipico della tragedia greca, che provoca la vocazione mistica dei membri della famiglia Tomasi di Palma di Montechiaro:

E, insieme a un sentimento di rispetto, di venerazione, un senso di orrore misto a pietà dovevano provare quei loro poveri vassalli di Palma: ed è toccante l'episodio dei popolani che volevano impedire alla duchessa madre di separarsi dal marito e di entrare nel monastero, sicchè dovette farlo di mattina presto, prima dell'alba. (57)

E non sembra una scena da teatro atta a sconvolgere il lettore-spettatore, suscitando pietà e paura, la rievocazione dell'orrendo delitto della baronessa di Carini, moglie di Don Vincenzo La Grua, trucidata dal padre Don Cesare Lanza che l'aveva sorpresa con l'amante Lodovico Varnagallo nel castello di Carini?¹³

Il sentimento del teatro è per Bufalino una delle caratteristiche principali del siciliano assoluto: la ragione del siciliano ha infatti poco di razionale e molto di passionale o di mitologico, o di sofisticato, e si ispira a cattivi maestri quali Gorgia, Empedocle e Pirandello (*La luce e il lutto* 19). Anche per Sciascia i siciliani recitano continuamente:

In quell'ospitalità magniloquente che ci caratterizza si può scorgere anche il desiderio di sembrare quel che non siamo, di elevarci al livello dell'interlocutore o dell'ospite, di dare la migliore immagine possibile di noi, persino quand'anche sia ben lontana dal vero. (*La Sicilia come metafora* 50)

Ne *La luce e il lutto* Bufalino mette in luce la dimensione teatrale dell'esistenza in Sicilia:

Per ora l'isola continua ad arricciarsi sul mare come un'istrice, coi suoi vini truci, le confetture soavi, i gelsomini d'arabia, i coltelli, le lupare. Inventandosi i giorni come momenti di perpetuo teatro, farsa, tragedia o Grand-Guignol. Ogni occasione è buona, dal comizio alla partita di calcio, dalla guerra di santi alla briscola in un caffè. Fino a quella variante perversa della liturgia scenica che è la mafia, la quale, fra le sue mille maschere, possiede anche questa: di alleanza simbolica e fraternità rituale, nutrita di tenebra e nello stesso tempo inetta a sopravvivere senza le luci del palcoscenico. (19-20)

La morte stessa viene vista dallo scrittore comisano come rappresentazione scenica: "Ora non c'è nulla, nessuna occasione sacra, che uguagli la morte nell'esaltare questa disposizione contemporanea verso la liturgia e la maschera; nessuna che, come la morte pretenda una reale o immaginaria platea" (29).¹⁴

Bufalino ricorre ancora a immagini teatrali, quando parla ne *La luce e il lutto* della celebrazione della Settimana Santa in Sicilia, in cui si rivela il gusto della dismisura proprio del carattere isolano e la tendenza a vivere tesi tra la vita e la morte, in un perpetuo palcoscenico:

Si aggiunga che il siciliano soffre come nessuno la doppia inverosimiglianza della vita e della morte; della vita, che per eccesso di sole brucia, e svapora in un trucco di abbaglianti fate morgane; della morte, che con lo squallore e lo scandalo delle sue gramaglie contraddice incredibilmente la vita. Tutto ciò comporta una naturale disposizione al teatro, una fiducia nel mondo come rappresentazione e recitazione perpetua. A Pasqua ogni siciliano si sente non solo spettatore ma attore, prima dolente, poi esultante, d'un mistero che è la sua stessa esistenza. (34)

È interessante notare come Bufalino assimili spesso le feste religiose siciliane alla liturgia dello spettacolo e della rappresentazione, e alle modalità del teatro spontaneo che mirano ad abolire ogni confine fra scena e platea.¹⁵

Per lo scrittore comisano le città stesse recitano continuamente: così Ibla “è città che recita con due luci. Talvolta da un podio eloquente, più spesso a fior di labbra, in sordina, come conviene a una terra che indossa il suo barocco col ritegno d’una dama antica” (*La luce e il lutto* 60). Noto diventa città-spettacolo, Messina, col suo orologio animato, offre rappresentazioni sceniche continue, e Siracusa, col suo Teatro Greco, ci richiama gli antichi rituali della tragedia euripidea:

Aspettando che la recita inizi, leggersi e rileggersi Euripide, persuadersi che è più commovente degli altri due, più infelice, più nostro. [...] Chiedersi palpitando se la figlia di Clitennestra riconoscerà il fratello, gli bacerà le mani sanguinose, lo assolverà. Non perdersi frattanto la scena madre del sole al tramonto, che accorda le sue barbare porpore alle sorti degli Atridi [...] Scendere infine, se si è in due, a passeggiare giù nell’orchestra, e recitarsi, inventandole, le sticomitie di una tragedia perduta, quella cenere di sillabe d’oro che nessun vento ci riporterà. (71)

L’illusione creata dal teatro viene bruscamente smantellata quando, subito dopo il grido disperato e lacerante di Cassandra che ripete nell’ombra ‘Ah, le sorti degli uomini: una spugna bagnata le cancella come una pittura!’, “uomini vennero a smontare macchine e scene, gridando” (75). Bufalino si serve ancora di immagini teatrali per raffigurare paesaggi, scene e personaggi del suo paese Comiso:

Comiso è una città-teatro, un carro di Tespi ambulante, arenatosi [...] sul primo dosso asciutto che s’è trovato davanti. Questo spiega l’aria di volatile invenzione e improvvisazione scenica che si sente circolare dovunque. [...] Recita il venditore all’aperto quando decanta la propria merce e provoca con improprii e strambotti il cliente; recita il bevitore impegnato a un tavolo d’osteria nell’antico gioco del tocco, dove beve solo chi vince. [...] E non somiglia a un duetto drammatico quello che si dibatte ogni mattina, fra la comare e l’ambulante mentre entrambi tirano, da una parte e dall’altra sul prezzo? (117)

Nate via via come schede di una collezione mentale di opere, gesti, linguaggi e luoghi scomparsi, queste ombre non pretendevano certo di risuscitare il vario teatro di cui si movimentava ogni giornata del mio paese, dall’alba al tramonto; ma volevano almeno supplire privatamente gli antichi colori, allo stesso modo di chi imbalsama o imbelletta il viso di un acro estinto. (Copertina)

E non sembrano rituali da copione scenico le piccole stampe degli anni trenta rievocate da Bufalino in *Museo d'ombre*? (*'u 'ncartamentu*, la fattura, la villeggiatura, la manciata di ricotta, la fuitina, la serenata, il sabato fascista, il secondo battesimo, ecc.) Inoltre, non ci ricordano le maschere o tipi della Commedia dell'arte i singolari personaggi della Comiso di ieri che nella mente di fanciullo dell'autore lasciarono un'impronta indelebile e vennero innalzati a eroi "ciascuno con una identità così irripetibile e scolpita come nemmeno i più pubblicati eroi delle biblioteche" (103)? Tra questi vale la pena menzionare Rosalia la pazza, "che andava gridando col viso spiritato, sormontato da un nero, selvaggio tizzone di capelli, come da una nube" (105); Turi Sabbetta, una sorta di gigante che solleva scagliare pietre ai ragazzi molesti; la zia Nela, che per anni servì caffè al banco; la Za' Amelia, la prostituta continentale, che accolse nel suo regno "sposi tentati, scapoli senz'amore, tremebondi studenti di poca età" (111); Ciccio Ferro, acceso socialista; il Cavalier Mistretta, personaggio piuttosto distinto, che "si avventurava, col suo vestito bianco, la paglietta, la sediolina portatile sotto il braccio, nel parossismo di luce" (109); Don Peppinu U' Pizzuliattu, che vendeva Gesu bambini di cera da esporre sul comò.

Anche Sciascia, ne *La corda pazzza*, mette in luce la tendenza alla teatralità di vari personaggi illustri, tra cui il poeta Antonio Veneziano, di cui ha voluto raccontarne la vita "così appassionata, tribolata e drammatica che degnamente avrebbe potuto trovar posto in quelle di avventure di fede e di passione del Croce" (41). In questa raccolta di saggi sulla Sicilia e i siciliani illustri, numerosi sono i riferimenti a Pirandello e al dramma pirandelliano dell'identità. Secondo Sciascia, Pirandello aveva avvertito costantemente la teatralità della Sicilia che gli aveva ispirato la sua filosofia incentrata sulla dicotomia Vita/Forma:

Si può comunque affermare che nel momento in cui parte per Bonn Pirandello conosce già della Sicilia, e di Girgenti in particolare, il più profondo modo di essere; quel contraddittorio, dilacerato e teatrale modo di essere che decantato e variamente declinato costituisce l'essenza più autentica del pirandellismo. (111)¹⁶

Per lo scrittore di Racalmuto, così come per Bufalino, le feste religiose assumono in Sicilia un aspetto teatrale. Così, nel racconto *Padre Leonardo* di Serafino Amabile Guastella riportato da Sciascia, la processione del Venerdì Santo a Monterosso viene descritta come un vero e proprio spettacolo:

O che scena fra' Liborio mio! Che scena! Un migliaio di villani, con corona di spine, e due migliaia di villane, urlanti e a piedi scalzi, seguivano un altro villano, che portava un Eccehomo di carta pesta. Le donne, come

vi ho detto, urlavano e si picchiavano il petto; gli uomini scotevano le discipline di ferro sulle loro misere spalle. (190)

Secondo Sciascia, non c'è paese in Sicilia, in cui la Passione di Cristo non riviva attraverso una vera e propria rappresentazione, "in cui persone vive o gruppi statuari non facciano delle strade e delle piazze il teatro di quel grande dramma i cui elementi sono il tradimento, l'assassinio, il dolore di una madre" (202). Come già per Bufalino, anche per lo scrittore racalmutense la morte in Sicilia si traduce in dramma teatrale.

E ancora, Sciascia ci parla della celebrazione popolare della Pasqua di San Fratello servendosi dell'immagine della rappresentazione della passione di Cristo messa in scena dagli abitanti del paese, in cui la parte più conculcata, più misera della popolazione di San Fratello, mettendosi per quel giorno nel ruolo di un popolo non meno oppresso e perseguitato, si levava a beffeggiare, a insultare, a colpire e ad irridere al sacrificio della croce (200).

Sciascia stabilisce perfino un raffronto fra la scultura di Emilio Greco e il teatro, indicandoci che l'opera dell'artista si ispira alla tradizione mimica catanese che consiste nella creazione del movimento drammatico o comico attraverso una serie di immobilità, perchè Catania, dice lo scrittore, "ama il teatro ed è teatro: ma in un'accezione prevalentemente plastica, di scultura" (222). E nell'espone i tratti fondamentali dell'opera del Greco, che consistono tra l'altro nella rappresentazione delicata e armonica del corpo femminile, Sciascia si riferisce a Catania, principale fonte d'ispirazione per l'artista, come "gran teatro dell'eros" (227-228).

Possiamo dire che la raccolta di saggi dello scrittore è ricca di riferimenti ad azioni teatrali e perfino ad attori popolari dialettali quali Giovanni Grasso e Angelo Musco. Infine, nel ricordare il modo in cui la Sicilia è stata rappresentata nel cinema, Sciascia afferma che nel film *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, "la materia passionale è deliziosamente rovesciata sotto i segni dell'eros comico brancatiano; in cui la Sicilia si fa teatro di una commedia della società italiana" (248-249).

III. Teatralità di Stile: La Parola-Inganno

È indubbio che le varie analogie e riferimenti a rituali scenici messi in luce nelle opere di Bufalino e Sciascia vengano accompagnate da uno stile iperbolico e teatrale che quasi sembra offuscare la volontà iniziale di rievocare la purezza della millenaria civiltà siciliana. Bisogna dire che la parola-scrittura diventa per i due scrittori un ideale eroico, un'impresa min-

uziosa e ricercata che tende alla perfezione, proponendosi di realizzare una sintesi tra forma artistica e contenuto. L'esperienza letteraria si risolve allora in un'attività seduttiva e sensuale che riflette il costante desiderio dei due scrittori di cogliere, attraverso la "parola-benedizione" (come la definisce Bufalino) la verità e l'essenza del sicilianismo.¹⁷ In una sua recensione di *Museo d'ombre*, Giordano Stella rileva che esiste una straordinaria affinità tra Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Gesualdo Bufalino nell'amore ieratico della parola che filtrato dal ventilabro della poesia diventa vita, realtà drammatica." (6)

Tuttavia, a volte le immagini che scaturiscono da questa incessante ricerca della parola giusta rivelano una teatralità e un'oltranza di stile, un eccesso retorico che problematizza l'intento originario di Bufalino e Sciascia di rievocare le immagini e le tradizioni popolari della loro terra: così la parola-benedizione si rivela invece parola declamatoria e teatrale, quindi finzione, inganno, connotando la tensione tra il desiderio di significazione e l'inadeguatezza del mezzo letterario, come in questo brano tratto da *La luce e il lutto*, in cui Bufalino descrive il corteo funerario che accompagna la neonata di Palma di Montechiaro:

La città s'è solennemente sostituita alla madre infanticida, appropriandosene le incombenze e gli atti mancati, dal battesimo alla sepoltura, immedesimandosi in quella parte di madre supplente e di protettrice eponima sino ad attribuire alla creaturina offesa il proprio nome e cognome, invertito da Montechiaro in Chiaramonte e addolcito in un vezzeggiativo, Palmina, che voleva avere il valore di una mite e solitaria carezza. (27)

Un'eccessiva declamazione epica contraddistingue la descrizione del pittore di carri in *Museo d'ombre*,¹⁸ e un'esuberante violenza di stile quasi disperde l'immagine della tintora, addetta ad annerire i panni in occasione di lutti:

La trovavo in cucina, curva, con le braccia nude, su un calderone di aniline, che fumava e pareva vivo. Sapevo di non dovermi affacciare a guardare; un paiuolo di diavoli come quello, dove bollivano e strizzavano tutte le infamità della terra. [...] Ma non mi spaventavano meno, alzando gli occhi, le lingue d'ombra che tremavano lassù, sulla volta. [...] Strega accigliata e benigna, Donna Stella mi consolava, chiamandomi a mangiare, come una capra, nel suo palmo caldo di Esperide o Eva, i grani scuri di melograno. (36)

L'ossessione e l'insistenza sull'elemento macabro e mostruoso atti a provocare la pietà e il terrore nel lettore, così come i rituali e la lingua della

tragedia classica greca, emergono nella spiegazione dell'usanza del teschio di vacca che i massari ragusani erano costretti a baciare all'ingresso della cinta daziaria, o in quella dell'espressione *Fari 'a 'fini 'i 'Ciavieddu*:

Significa morire di mala morte, un mezzogiorno di giugno. Come un cane lapidato, come un agnello scannato. Significa, prima di chiudere gli occhi, vedere il cielo, i campi, il mondo tramutarsi in un solo vermiglio squillo di sangue; udire dentro la propria fronte, lo schianto secco dell'osso, spezzato da una pietra rotonda; restare bocconi, piccolo e solo nella fiamma della canicola: nero corpo, nero morto, incoronato di spine. (79-80)

Notiamo come in queste immagini declamatorie la materia descritta diventi schiacciante, quasi indistinguibile, e la parola-scrittura possieda un'esplosione verbale che rende problematico il processo interpretativo, invitando invece il lettore a partecipare al gioco sensuale del testo quale viene espresso da Roland Barthes in *Le plaisir du texte*.¹⁹ Anche la seguente descrizione in *Museo d'ombra* di Biagio Pace, illustre letterato e archeologo comisano, si perde in un groviglio di acrobazie linguistiche che ci ricordano certi monologhi teatrali:

Sottratto alle infeconde irruenze della rissa civile, pacificato e lontano dalle ombre, le cadute, gli errori fra cui la nostra umana vicenda ogni giorno ciecamente si dipana, non ripensa ora forse i suoi giovani anni, quando a testa nuda, sotto il sole di Camarina o Cnosso, scrostrando con dita febbrili la polvere sacra dei secoli, vedeva emergere sul fianco disotterrato di un'anfora le linee senza tempo dei profili di Afrodite? (116)

Per quanto riguarda la composizione della frase bufaliniana, Carmelo Rigoletto assimila lo stile dello scrittore comisano in *La Luce e il lutto* al montaggio cinematografico:

Dalla lettura cinematografica emerge la seguente struttura: arrivo del traghetto proveniente dal continente: "campo lunghissimo e piano totale" dell'isola; "panoramica" che ne rivela, senza indugiare troppo, la varietà e la complessità; "zumata" lenta e progressiva che ne mette a fuoco prima i paesi, poi "il paese" ed infine l'autore stesso nell'intimità della sua casa e a colloquio con la madre. (22)

Sembra che, ad ispirargli tale montaggio di piani e sequenze per la scenografia delle panoramiche isolane, sia stata l'inveterata passione per lo spettacolo filmico, inculcatagli dall'antica consuetudine con lo schermo del Cinema Vona, il perduto paradiso della sua adolescenza.

Anche lo stile di Sciascia non sembra essere esente da un eccesso ornamentale e retorico che ci richiama a volte la parola teatrale, come nella

seguinte descrizione ne *La corda pazzza* dell'autobiografia dello scultore Emilio Greco:

Ne vien fuori, indimenticabile, la rappresentazione di un'infanzia povera, in cui si iscrive la trepida scoperta delle cose e dei sentimenti, il sorgere di una sensualità avida e luminosa. E a sfondo di questa evocazione, malinconica e insieme gioiosa, del tempo non perduto, si intravede la città in cui la dura e nera lava si solleva e trasfigura nelle aeree prospettive del barocco estremo, che tra la montagna e il mare apre le quinte delle sue strade alla tragedia e alla farsa. (221-222)

Pirandello stesso aveva definito il teatro come azione parlata. Allo stesso modo, il seguente brano che descrive il conte marchese di Villabianca sembra essere costruito alla maniera di una declamazione scenica che sembra trasformare il Villabianca in personaggio teatrale, in uno stile oratorio che, a un'analisi attenta, si rivela frode, inganno:

Sarebbe bello fare di quest'uomo austero e vano un personaggio: frugare sotto i suoi panni di testimone impeccabile e impassibile; cercare i suoi istinti, i suoi sentimenti, i suoi cedimenti; sorprenderlo nell'alcova e nel confessionale, nel dubbio, nel baratto, nelle piccole e grandi viltà, nei rimorsi. "Io, conte marchese di Villabianca": io, la virtù; io, la dignità di una classe che la dignità va disperdendo; io, la Sicilia in quello che la Sicilia ha di buono, di giusto, di devoto. (65)

Sciascia stesso ne *La Sicilia come metafora* considera la scrittura come inganno, impostura e falsificazione, e ribadisce il senso di teatralità che contraddistingue le sue opere:

Si ricorda che cosa diceva Malraux di Faulkner? Che questi aveva realizzato l'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco. Si potrebbe dire di me che ho introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco. (88)

IV. La Sicilianità Inconoscibile

In definitiva, è veramente possibile per Sciascia e Bufalino cogliere l'essenza della cultura siciliana, ovvero sia delineare un insieme di categorie e caratteristiche proprie dell'isola, attraverso l'uso ricorrente di metafore, figure, concetti e iperboli tratte dalla casistica della retorica teatrale? O il loro sforzo non si scontra invece con la complessità e contraddittorietà della realtà siciliana? I due scrittori non cercano piuttosto un'entità inconoscibile e forse mai esistita che li lascia in un perenne stato di fru-

strazione e di desiderio? Per Bufalino, la parola fa parte del suo essere profondo, ma è paradossalmente benedizione e inganno, rappresentando il dramma del linguaggio che non è in grado di soddisfare gli ideali che lo scrittore si era proposti. La nostra analisi ha inteso dimostrare come sia impossibile per il letterato catturare l'essenza della sicilianità e penetrare totalmente nel mondo popolare mostrando un atteggiamento nei confronti di quel mondo che non sia di tipo paternalistico o pietistico. Questo era stato d'altra parte il dramma di altri scrittori siciliani quali Giovanni Verga, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Vitaliano Brancati, Elio Vittorini, Giuseppe Bonaviri.

Ciononostante, sembra che ciò che costituisce la grandezza di Sciascia e Bufalino sia proprio quell'accurata e straordinaria manipolazione dello stile letterario, atto a creare "un'illusione scenica di sicilianità," attraverso la quale si manifesta il costante desiderio di un'irraggiungibile essenza e lo stragrande amore dei due scrittori per la loro terra. Come ben ci illustra Jacques Derrida nell'*Oreille de l'autre*, il desiderio di trasporre un nucleo originario intatto è una necessità assoluta, anche se irrealizzabile:

Donc le désir ou le phantasme du noyau intact est irréductible, mais il n'y a pas de noyau intact. J'opposerais le désir à la nécessité, à l'Anankè. L'Anankè, c'est que, du noyau intact, il n'y en pas, il n'y a en a jamais eu et c'est cela qu'on veut oublier, l'oubli qu'on veut oublier d'une certaine manière. On veut oublier [...] qu'il n'y a jamais eu du noyau intact et que c'est cela, ce phantasme, ce désir du noyau intact, qui ment toute espèce de désir, toute espèce de langue, toute espèce d'appel, toute espèce d'adresse, et cela est la nécessité, c'est une nécessité dure, c'est une nécessité terrible.
(153)

John Cabot University, American University of Rome

NOTE

¹Si veda anche: "L'isola tutta è una mischia di lutto e di luce. Dove è più nero il lutto, ivi è più flagrante la luce, e fa sembrare incredibile, inaccettabile la morte. Altrove la morte può forse giustificarsi come l'esito naturale d'ogni processo biologico; qui appare uno scandalo, un'invidia degli dei" (19).

²Si veda Marcelle Padovani, "Introduzione a Leonardo Sciascia," *La Sicilia come metafora*: "Da un lato Sciascia si propone di ricollegare la Sicilia al mondo intero, di tradurre la sua realtà di mondo a sè stante, la sua centralità, e la sua stessa universalità. Dall'altro egli offre al mondo il tema della sua futura sicilianizzazione" (IX).

³Sciascia trae quest'immagine della corda seria, civile e pazza dal *Berretto a sonagli* di Pirandello. Si veda anche: "Identificando il sicilianismo in un corpus piut-

tosto confuso e contraddittorio di privilegi nazionali e di classe, di tradizioni, di costumi, di abitudini ritenuti perfetti e superiori (e siamo nella dimensione della follia siciliana, che tuttora esiste ed esercita un suo fascino anche sui non siciliani), non è del tutto azzardato affermare che la mafia ne fosse il risultato più conseguente al momento dell'Unità d'Italia e che addirittura riflettesse echi di una rivoluzione borghese limitata alla proprietà fondiaria" (77).

⁴Si veda anche la descrizione che Bufalino fa di Cava d'Ispica: "Da principio il sentiero corre facile, come l'ha riattato una legittima ambizione turistica; poi si fa duro, per capre o per rocciatori. Non importa. Dopo poche centinaia di metri, senza bisogno di spingervi oltre, vi sentirete già promossi a catecumeni di un felice e verde Aldilà" (63).

⁵Si veda anche il seguente brano: "Le calette, le rocce, le grotte, si alternano alle spiagge aperte. E fonti d'acqua dolce. E torri di guardia, ridotti, castelletti. Finché si entra nel gran Seno Megario, vale a dire nel porto di Augusta. [...] La città bellissima, ornatissima, copiosa di fontane, ben protetta da muraglie e baluardi. Asprissime e precipitose balze per spazio di tre miglia partendo dalla città, ancora rupi fino ad Acì Castello, ma con molte aperture. Fino a Taormina. Fino a Mazzarò" (210).

⁶*Museo d'ombre*: "Iarranu, cerimoniere dai rustici affabili modi, la serviva in scodelle di creta, calda e fragrante entro un'onda di diuretoco siero. Ma era bello anche assistere, prima, ai gesti rituali della cottura, in fondo a una nera spelonca; contemplare i riflessi grandiosi del fuoco sul rame delle caldaie. A meno che, incuranti del gelo dell'alba, si preferisse giocare a ciappeddi lì fuori, sotto lo sguardo ironico di una mucca uscita a passeggio" (91).

⁷*Museo d'ombre*: "Bastava un pezzetto di luna, e si andava per serenate. Camminavano le ronde dei suonatori, con lievi e dolci bisbigli, per le strade solitarie, sostando sotto i balconi più famosi, come alle stazioni di un amoroso calvario" (92).

⁸L'intenzione di recuperare proverbi e modi di dire popolari fa parte di una particolare corrente di folklore letterario che risale a Giuseppe Pitrè e a Mario Rapisarda, intendendo rivalutare il dialetto siciliano e la tradizione.

⁹Si veda *Museo d'ombre*: "Noi a Comiso abbiamo un umile ma non meno fulmineo motto per indicare l'eterna scherma di affondi e parate, in cui ogni fanciulla è maestra: "Tocchimi, Ciccu!" è l'invito sussurrato all'orecchio; "Ciccu mi tocca!" lo strillo di sdegno e denuncia che subito segue" (71).

¹⁰Nel racconto *La nana*, Navarro narra la vicenda di una popolana sedotta da un "galantuomo" e amata da un giovane mafioso che la sposa, dopo che ella viene sedotta e abbandonata dal galantuomo.

¹¹La poesia di Buttitta viene considerata da Sciascia come "una poesia di rivolta e di speranza, un grido inconsueto nella poesia dialettale siciliana, solo paragonabile a certi canti di affocata rivolta del popolo" (175).

¹²Si veda *La corda pazzza*: "Il perenne incombere della fatalità, nella vita del contadino disciolto però e come motivato dalle vicende delle stagioni, delle ore, della terra, si aggrumava informe nella vita della zolfara; e ne sorgeva, immediato

e disperato, il senso della precarietà" (137). Sciascia richiama ancora la concezione fatalistica dei *Malavoglia* di Verga, che può facilmente essere assimilata a un concetto teatrale: "I *Malavoglia* soltanto racconta l'oscura rabbia del mare contro le fragili speranze dell'uomo, il mare come essenza stessa della fatalità, come elemento di una introspettata nemesi della storia dell'umile che vuole salire e sempre ricade al di sotto del punto di partenza" (205).

¹³Salvatore Salomone-Marino raccolse i frammenti di questa storia popolare e cercò di ricostruire la verità storica dei fatti, attraverso un intenso lavoro d'archivio.

¹⁴*La luce e il lutto*: "Così il comportamento del moribondo che si fa portare, gonfio d'idropisia, vicino al pezzetto di terra, anzi di sottoterra, a cui ritiene di aver diritto, mescola in modi eccessivi ma cattivanti l'affetto della proprietà col gusto dell'esibizione istrionasca, e disegna in mezzo ai campi, sotto l'inevitabile sole, attorno alla lampante unicità della morte, quello spazio posticcio e plurale ch'è il luogo predestinato della convenzione teatrale" (29).

¹⁵L'abolizione delle frontiere esistenti fra palcoscenico e pubblico era già stata una caratteristica peculiare del teatro pirandelliano in opere come *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Il gioco delle parti* e *Questa sera si recita a soggetto*.

¹⁶Dice Sciascia che nel *Berretto a sonagli*, Pirandello "opera una specie di mediazione tra un fatto realmente accaduto in quel teatro che è la sua città e la vera e propria rappresentazione dello stesso fatto" (130).

¹⁷Si veda *Museo d'ombre*: "Come altri chiama in soccorso il trespolo degli spiriti, così qui la parola si fa umile scongiuro a dar corpo, barlume di corpo e di vita vicaria, alle ombre di un futile e straziante al di là [...] Ne conseguono graffiti sbiaditi, frugali stampe d'Epinal, cere perse, istantanee da decifrare fra complici a un tavolo di caffè" (22).

¹⁸*Museo d'ombre*: "Reali di Francia, chi vi può scordare? [...] Con due assi messe in croce ci foggiammo una durlindana; in sonno colpimmo al cuore mille orche e mille dragoni, liberammo Angeliche dai lunghi capelli, patimmo la frode di Gano, morimmo circondati a Roncisvalle" (41).

¹⁹Si veda Roland Barthes: "Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie: celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte, fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage" (2).

OPERE CITATE

Addamo, Sebastiano. *I Vittorini e la narrativa siciliana contemporanea*. Caltanissetta, 1962.

Agostino, Armando. "Luci e lutti di Sicilia." *Cronache parlamentari siciliane* (Maggio 1988).

- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Gallimard, 1980.
- Bufalino, Gesualdo. *La luce e il lutto*. Palermo: Sellerio, 1990.
- . *Museo d'ombre*. Palermo: Sellerio, 1982.
- Campailla, Sergio. "Museo d'ombre di Gesualdo Bufalino." *Messaggero Veneto*. (25 maggio 1982): 12.
- Cattanei, Luigi. *Leonardo Sciascia (Introduzione e guida allo studio dell'opera sciasciana)*. Firenze: Le Monnier, 1979.
- Derrida, Jacques. *L'oreille de l'autre*. Montréal: VLB Editeur, 1982.
- Orengo, Nico. "Due libri di antichi detti e mestieri, Madeleines della Sicilia. *La stampa* (21-4-1982): 16.
- Rigoletto, Carmelo. "La luce e il lutto, un libro di Gesualdo Bufalino." *Pagine dal Sud* (Genn. Feb. 1990).
- Sciascia, Leonardo. *La Sicilia come metafora*. Milano: Mondadori, 1984.
- . *La corda pazzza*. Torino: Einaudi, 1970.
- . *Kermesse*. Palermo: Sellerio, 1982.
- Stella, Giordano. "Museo d'ombre." *Il mio paese* (28-4-1982): 6.