R. Italianística, São Paulo, ano II, nº 2, p. 147-155, 1994.

# GIOCHI LINGUISTICI BAROCCHI SUL TEMA DELL'AMORE E DELLA MORTE
## *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino

*Daniela Libon**

Resumo: Retrato psicológico de um jovem que, num sanatório, logo após a esperiência da guerra, depara-se com o amor e a morte.

Palavras-chave: Narrativa italiana moderna, tradição e modernidade lingüística, retórica e discurso.

**Diceria dell'untore** (Palermo, Sellerio, 1981) è la prima esperienza come scrittore di Gesualdo Bufalino[1]

L'azione del romanzo è ambientata in un sanatorio, la Rocca, nella Conca d'Oro, castello d'Atlante e campo di sterminio, dove alcune persone, uomini, donne e bambini aspettano la morte combattendo contro loro stessi, contro il bacillo e contro gli altri, una guerra che sanno perduta in partenza.

Per restituire alla lettura, ossia al momento della fruizione, un'autonomia di approccio, è necessario andare incontro alla cultura del lettore, del *lector in fabula*, figura questa composita in quanto o appartiene a epoche o società diverse o è diversa pur appartenendo alla stessa epoca e società.

L'unico modo di rendere proficuo il contatto con la pagina scritta, consiste nel fornire gli strumenti indispensabili per riconoscere gli elementi costitutivi del testo e cioè: le tecniche di espressione, i temi, le modalità espressive.

---

* Diretora dos Cursos de Italiano do Instituto Eugenio Montale, São Paulo.

1 Gesualdo Bufalino, nato a Comiso, in Sicilia, nel 1920, professore liceale e traduttore. Il suo primo romanzo è questo **Diceria dell'untore**, pubblicato a 61 anni. Delle sue opere ricordiamo: **Museo d'ombre** ('82), **Argo il cieco** ('84), **Le menzogne della notte** ('89).

Un procedimento ispirato alle teorie semiotiche costituisce un possibile terreno di indagine ma non è certamente l'unico esistente. Personalmente ritengo infatti che nessun metodo sia esaustivo o omnicomprensivo ma che ogni metodo debba essere semplicemente funzionale alla possibilità di fornire conoscenze riapplicabili e scientificamente attendibili. La scelta fra le varie teorie è stata da me operata sulla base di agibilità operativa più che su un confronto di posizioni.

La fonte primaria delle sezioni sul tempo e sui modi della narrazione è l'opera di Genette, mentre per altri livelli, quali la fabula, l'intreccio e il personaggio faccio riferimento ai contributi di Todorov, Tomacevskij e Chatman; a Tomacevskij in particolre per l'organizzazione morfosintattica.

Nella **Diceria dell'untore**, i personaggi della narrativa sono quelli definiti dagli studi di narratologia[2]

Per una prima comprensione generale, il topic ovverossia l'ipotesi che il lettore si fa circa l'argomento del testo, questa "diceria" o chiacchiera di un untore, non presenta introduzione ma semplicemente due citazioni: una riguarda la definizione di diceria[3],l'altra è la definizione di untore[4]. Oltre che nel titolo, le due parole appaiono nel testo un'unica volta: diceria nell'ultima pagina alla quint'ultima riga dalla fine a pag. 196, quasi a significare che essa si è svuotata, è giunta alla fine, che ha perduto importanza e significato. La parola untore appare a pag. 35, quasi all'inizio dell'intreccio per macchiare e marchiare il tessuto del romanzo. Per quanto riguarda il topic, non vi sono indicazioni esplicite circa l'argomento che l'autore vuole trattare; è fuor di dubbio tuttavia che, sebbene il titolo rispecchi il topic, l'intenzione dell'autore sia quella di sorprendere il lettore e di creare aspettativa. Tantomeno, nella ricerca di topics parziali che si ricolleghino al topic iniziale, il lettore è orientato da sottotitoli o espressioni ripetute nel testo.

A livello iconico, l'effetto visivo ottenuto con la distribuzione di spazi bianchi suggestiona il lettore, rafforzando il significato della scrittura ed evidenzia le contrapposizioni fra i concetti.

---

2 I percorsi della narrativa, secondo gli studi di narratologia, sono: comprensione generale, livello iconico, favola-intreccio, modulo narrativo, personaggio, spazio, tempo, modo della narrazione, distanza narrativa, prospettiva, voce narrante.

3 È la definizione di *diceria* fatta da Tommaseo-Bellini (vedi testo).

4 "[...] dispensatore et fabbricatore degli onti pestiferi, sparsi per questa città ad estinzione del popolo...", Carte del Processo, 1630.

Le funzioni di Propp sono reperibili in numero minimo, il che elimina l'idea della struttura del testo come fiaba. Riguardo invece la fabula e l'intreccio, la storia non ha un prologo; l'introduzione narrativa o esposizione che l'autore usa, non è diretta, ma differita o ex-abrupto; la narrazione infatti comincia a vicenda già avviata (in medias res). A questo punto si rende necessario un inciso: l'esordio è un sogno, o meglio un incubo. A prescindere da una interpretazione freudiana del sogno, va notato che la prima riga del capitolo 1 a pag. 13 inizia con:

> *"O quando tutte le notti – per pigrizia, per avarizia – ritornavo a sognare lo stesso sogno".*

Si tratta senza dubbio di una disgiuntiva che infrange ogni catena discorsiva e l'autore forse inconsciamente, vuol prendere le distanze dall'incubo: più lucidamente questo "O" dell'esordio è il rifiuto dichiaratamente esplicito di riconoscersi nel protagonista della storia, ed è la dichiarazione di una catarsi. Dopo quello che in psicanalisi si chiama "refoulement" o "rimosso", si ridestano nel protagonista esperienze traumatiche che tendono ad essere dimenticate ma che sopravvivono nella coscienza ugualmente operanti; si ripresentano allora al soggetto che le *ri*-vive per *ri*-conoscerle e per imparare a conviverci.

Ritornando alla fabula-intreccio, Gesualdo Bufalino sconvolge l'ordine cronologico degli eventi, riuscendo a creare una tensione drammatica, ad attirare l'attenzione su alcuni particolari e a mettere a fuoco la psicologia dei personaggi. All'interno di questo sconvolgimento esistono più momenti di tensione drammatica. Tracciando il grafico della tensione drammatica su assi cartesiani (sull'asse delle ascisse il numero attribuito a ciascuna sequenza; sull'asse delle ordinate il valore convenzionale attribuito alle singole sequenze), si ottiene una curva drammatica la cui spannung o punto culminante è la morte di Marta. È un gioco di parole, una macabra assonanza:la presenza di Marta aleggia nel testo (racconto, cronaca?) con un non so che di misterioso (si conoscerà della donna il nome vero solo a decesso avvenuto) allo stesso modo con cui aleggia la Morte, blandita e costantemente sedotta in questo recinto di appestati, separato o isolato dal *Fuori* da un muro di cinta (cfr. pag. 27). Dove abita dove si alloggia il sogno? Dove la vita? Dove la realtà? Al di là o al di qua del muro? L'autore non si pronuncia in maniera chiara.

Il racconto ha sì una coda ma non saprei definirla scioglimento, anzi se è uno scioglimento, esso è fittizio perchè la storia potrebbe *ri*-cominciare con la disgiuntiva dell'inizio: "O quando..."

Mutamenti ce ne sono, minimi, e le varie sequenze sono collegate con nessi temporali e per analogia: procedimento, questo, analogico che ha un carattere innovativo e che viene spesso usato da autori moderni. Gli elementi che suggeriscono l'analogia, l'associazione di idee, sono i luoghi, i personaggi, le situazioni e gli stati d'animo. Se si prendono in considerazione i verbi, osserviamo che si presentano alcuni enunciati di processo (sia attivo che passivo) attraverso i verbi che indicano le categorie del fare, avvenire, specie quando, e le occasioni sono rare, il protagonista esce dal "recinto" Più numerosi sono invece gli enunciati di stasi, riconoscibili e definibili attraverso la presenza del verbo essere. Per quanto riguarda il modello narrativo, se quello che caratterizza ogni singola storia è il rapporto in cui il narratore pone le forze (personaggi, oggetti, idee), l'intera azione si può leggere come un gioco di forze nel quale è determinante scoprire i moventi che ne modificano i rapporti e determinano i cambiamenti di situazione. Nel nostro caso abbiamo il desiderio e il suo contrario (amore-odio), la comunicazione ed il suo contrario (confidenza-diffidenza). La funzione del testo è chiaramente la seguente: *danneggiamento-lotta vittoria* , l'altra è danneggiamento-compito difficile-adempimento del compito).

Il Personaggio, elemento narrativo fondamentale, vero e proprio nodo delle informazioni contenute nel testo definito dalla critica strutturalista sulla base di ciò che fa, le cui vicende sono proposte con particolare evidenza all'attenzione del lettore, è l'**Eroe** della storia. Il nostro, però, non ha né nome né soprannome, è lo stesso autore forse, ma forse no. L'**Eroe** si presenta da sé; le sue caratteristiche fisiche e psicologiche non sono esplicitamente enunciate, si possono solamente inferire. Si esprime con un registro formale, aulico, è un **Eroe** problematico, con uno sviluppo interiore. La critica semiotica più recente legge il personaggio anche come"fascio di attitudini e di tratti caratteriali"[5], "paradigma di tratti psicologici che può venire modificato nel corso della storia"[6] Viene posto così l'accento sulla *caratterizzazione*; la classificazione fondamentale che si opera su questa base è fra personaggi piatti, dotati di un solo o di pochi tratti, (Adelmo, il padre Sebastiano), quindi prevedibili; altri a tutto tondo dotati di varietà di tratti anche contraddittori fra loro, quindi non prevedibili (Marta e Il Grande Magro ne sono l'esempio lampante).

---

5 C. Segre. **Le strutture e il tempo**. Padova, Liviana, 1974.

6 S. Chatman. **Storia e discorso, la struttura narrativa nel romanzo e nel film**. Parma, Pratiche, 1991.

Lo **spazio** riveste sempre una funzione esplicativa e simbolica. Diventa essenziale studiare gli spazi in riferimento alla **forma**, cioè al modo della loro rappresentazione, alla quale è legato un valore metaforico, spia della visione del mondo dell'autore (cfr. in particolare **Germinal** di Émile Zola). Lo **spazio** della storia è il sanatorio della Rocca, paragonato ad altre clausure e solitudini come l'Ucciardone, il Monte Athos, la fortezza della Roccella. E si possono fare annotazioni di **suoni** e di **silenzi**[7] di **luce, buio, colore** in una tabella dove prevarrà il silenzio da un lato e il buio dall'altro; quando vi è luce i colori sono il nero, l'ebano, il verdetto, il grigio. I sogni invece sono d'oro zecchino[8] I cambiamenti di spazio, come ho accennato anteriormente, corrispondono a mutamenti della situazione: si può stabilire una relazione tra la frequenza dei cambiamenti di spazio e la tensione drammatica (alleggerita, questa, se lo spazio non è più *dentro* ma corrisponde a l *fuori*). Al cambiamento di spazio corrisponde una trasformazione psicologica del personaggio (il nostro **Eroe** avverte una certa" levità", quando è fuori; "levità" fa parte di un registro aulico, usato per esempio da Tomasi di Lampedusa nel **Gattopardo**; Don Calogero, prima dell'ingresso di Angelica alla festa da ballo se n'esce con frasi di "levità parigina"). Ed il nostro **Eroe** agisce in uno spazio ristretto che causa in lui (e nel lettore) un senso di oppressione e di impotenza e che ha anche il significato di isolamento e di rifiuto del mondo. Ma si sposta da uno spazio reale ad uno immaginario a causa della sua grande insoddisfazione e del desiderio di evasione in segno di protesta contro l'ambiente in cui vive. In una semantica di segni oppositivi, l'*aperto* è il paese natio, il *chiuso* è il sanatorio. In un primo momento, il paese natio ha una semantica positiva, rappresenta infatti la libertà in contapposizione alla clausura, ma è destinato in seguito ad assumere la semantica negativa di estraneità.

Colui che narra non narra mai in un **tempo** reale: gli eventi della storia si succedono in un ordine, hanno una loro durata e una loro **frequenza**: è il tempo del racconto. Nel nostro caso è individuabile: "dal 1946 " e "stanotte 5 novembre del settantuno, venticinquesimo anniversario della mia dimissione dalla Rocca..." (pag. 185) e definisce l'epoca in cui si svolge il fatto e ne stabilisce la durata.

---

7 L'unicità del suono fa risaltare il silenzio di uomini e cose, completamento significativo della solitudine. I vari colori riguardano oggetti appartenenti a vari spazi, sempre nel rapporto dentro-fuori. Le ombre nerofumo indicano la soglia fra i due mondi.

8 Pag. 77, l'asse oppositivo fondamentale è: alto/basso in quanto ha una stretta relazione di significato con l'alternanza buio/luce.

Designando con il numero 1 o con una lettera dell'alfabeto i segmenti che si riferiscono all'**adesso** della storia e con il numero 2 quelli che non vi si riferiscono, è possibile visualizzare, attraverso lo schema così prodotto, il modo come l'autore ha manipolato l'ordine degli eventi; non solo, si possono altresì distinguere le anacronie narrative (**prolessi**) che anticipano gli eventi che accadranno in seguito, e le **analessi** che evocano invece eventi anteriori. Raramente siamo in presenza di **acronie** cioè di segmenti in cui si accavallano analessi e prolessi.

Nel nostro testo le analessi forniscono informazioni non essenziali per l'azione, ma utili per comprendere l'ambiente, l'atmosfera, i personaggi. Le prolessi creano allusioni e attese in chi legge. Quanto alla frequenza, la **Diceria dell'untore** presenta **segmenti singolativi**[9], **segmenti ripetitivi**[10], e **segmenti iterativi**[11]. Nulla è lasciato al caso in questo testo, perciò i segmenti ripetitivi che conferiscono al racconto un aspetto rituale fanno parte della vita (o non-vita) quotidiana alla Rocca, mentre il segmento iterativo, con l'uso dell'imperfetto e del presente indicativo, indica il tempo del sogno.

Riguardo al modo della narrazione e prevalentemente alla distanza narrativa, l'uso misto di **mimesi e diegesi**[12] fa sì che il racconto sia trasposto, poiché la voce narrante in prima persona riporta prevalentemente parole e pensieri dei personaggi in "stile indiretto"

Ed è un soliloquio, o meglio un monologo interiore. Il nostro **eroe** esprime pensieri, impressioni, sensazioni non sempre uniti da legami logici, ma generati da libere associazioni di idee; "tu, lettore": è questa la tecnica attraverso la quale si esprime, soprattutto nel romanzo del Novecento, il **"flusso di coscienza"** Già nell'Ottocento la rappresentazione della vita interiore del personaggio era stata un tema centrale del romanzo, in maniera più sporadica di quanto avverrà nel '900[13]. **La Diceria dell'untore** è un esempio di questa visione della realtà sottoposta al filtro della coscienza. Fin

---

9 Segmenti singolativi: l'autore racconta una volta quello che è successo una volta, l'uso preminente del verbo è il perfetto.

10 Segmenti ripetitivi: l'autore ripete più volte ciò che è accaduto una volta sola.

11 Segmenti iterativi: racconta una volta sola un evento abituale.

12 Mimesi: l'autore riporta fedelmente i pensieri e le parole dei personaggi; il racconto è alla minima distanza dalla storia. Diegesi: l'autore fa il resoconto degli eventi in forma indiretta; il racconto è alla massima distanza dalla storia.

13 Nell'Ottocento l'analisi psicologica serviva a dare rilievo al personaggio; dall'inizio del Novecento la realtà acquista significato solo nell'esperienza psichica, in quanto vissuta e interpretata da un "io".

dalle prime righe veniamo immessi nel pensiero del personaggio o dell' "io" che narra in prima persona (io narrante) e tutto il romanzo non è che lo svolgimento ininterrotto di tale pensiero, in cui si mescolano o si sovrappongono le percezioni del presente ed i ricordi del passato, e affiorano dagli strati profondi della psiche o della memoria idee, immagini, parole: gli sparsi frammenti di un'esistenza continuamente scomposta e ricomposta come nelle tessere di un mosaico. Nei suoi estremi sviluppi, il monologo interiore diviene flusso di coscienza: trascrizione diretta del libero, incontrollato, magmatico erompere nella coscienza di percezioni, fantasie, emozioni, impulsi, in cui si annullano le barriere del tempo e dello spazio, la distinzione tra passato, presente, futuro[14]

Per quanto riguarda la **prospettiva**, l'angolo visuale o, con un'espressione presa dal linguaggio cinematografico, **il fuoco della narrazione**, la focalizzazione è interna e in alcuni momenti diviene focalizzazione zero[15]

Quale è la voce narrante? Quella di un narratore omodiegetico perché è nel tempo della storia, perché dice esplicitamente "io", ed è nello spazio della storia anche se la sua prospettiva è piuttosto limitata. È un narratore la cui funzione preminente è quella testimoniale, poiché qua e là informa anche circa la propria posizione rispetto a ciò che ha narrato.

E l'io narrante, del quale Gesualdo Bufalino è lo strumento, snocciola esuberanze barocche di linguaggio[16]; è però un "barocco avaro", esuberante e insieme contratto, anche per l'uso e l'abuso di reticenze, omissioni, preterizioni.

Riguardo all'organizzazione morfosintattica e quindi alla catena discorsiva, che ne è un aspetto, essa è trasformata rispetto all'uso formale poiché Bufalino fa ricorso a particolari tipi di costrutti che agiscono a livello del significato. I costrutti che appaiono con maggior evidenza sono l'iperbato e il parallelelismo e la struttura vera e propria è di tipo ragionativo. Visualizzando, con istogrammi o con un grafico con assi cartesiani, la distribuzione degli elementi, si nota che non si evidenziano componenti

---

14 L'immagine di un universo disintegrato comporta la dissoluzione delle tecniche narrative tradizionali e la rottura stessa della logica della sintassi.

15 Focalizzazione zero: a. descrive in modo sovrapersonale il paesaggio; b. dice ciò che avviene altrove nello stesso momento; c. anticipa eventi non ancora accaduti; d. dice ciò che sarebbe potuto accadere ma non accade; e. analizza oggettivamente percezioni e pensieri dei personaggi.

16 Esemplifichiamo citando: *loquace pietà di me stesso* (pag. 15); *meloeroici furori* (pag. 59); *le nostre vanitose agonie* (pag. 57); *monologazioni orecchiabili e artificiate* (pag. 122).

grammaticali più rilevanti di altri. Se c'è una prevalenza è quella dei nomi; gli aggettivi sono più di tipo qualificativo che determinante. L'aspetto del tempo verbale è a volte momentaneo, a volte durativo, la categoria dei modi verbali che prevale è quella dell'indicativo. Gli avverbi appartengono alla categoria di modo, di luogo,di tempo e, più raramente, di valutazione. Nella catena discorsiva, all'interno delle singole proposizioni, sono presenti inversioni o scarti, rispetto all'ordine usuale: soggetto, predicato, complemento, e questo per continuare un discorso o per attirare l'attenzione su affermazioni già fatte. Ed è per lo stesso motivo che sono frequenti gli spostamenti a destra o a sinistra.

I costrutti sintattici che prevalgono sono del tipo delle coordinate sia per affiancare concetti che per stabilire una relazione di conseguenza. Spesso la congiunzione "ma" compare all'inizio della frase : è usata dall'autore per richiamare una situazione già nota. I puntini di sospensione sono collocati all'interno di un capitolo privo di discorsi diretti e prima di uno spazio bianco; stimolano l'intuizione di chi legge per dare rilievo al non detto che non si può non immaginare denso di dolore. Tutto, dunque, il contrasto fra la vita e la morte, l'uso dei verbi, degli avverbi di negazione e di tempo sanciscono la certezza del "male di vivere" confermato dai legami di significato che si instaurano fra le parole.

Il registro linguistico, formale, caratterizzato da un lessico accurato ed elevato, è del tipo colto. Sono altresì utilizzati termini dialettali, siciliani, che localizzano geograficamente alcuni personaggi. Pochi i prestiti linguistici tratti dall'inglese, uno dal tedesco, numerosi dal francese (addirittura alcuni versi). Lo spessore simbolico del testo è prodotto attraverso l'uso di figure retoriche, sono presenti numerose metafore ed in maniera prevalente la sinestesia, mentre qua e là sboccia l'ossimoro.

La funzione principale della lingua è quella usata per esprimere i propri (dell'**eroe**) sentimenti, il proprio stato d'animo, per creare sensazioni diverse in chi legge e per descrivere in modo realistico questo mondo interiore. Nel sanatorio si aprono varie porte e lo spazio è percorso da vari corridoi: ogni elemento rimanda a se stesso come in un giuoco di specchi, in una ossessione della morte di cui il protagonosta è prigioniero. La parola **morte** è ripetuta nel testo novanta volte: non posso affermare categoricamente che sia un numero voluto perlomeno a livello cosciente, sta di fatto che nella **smorfia** napoletana il numero novanta corrisponde alla paura. Paura allora, ma che si traduce sottilmente in aspirazione a superare il limite stabilito dal destino in una lotta impari, in verità, alla fine della quale troveremo, noi insieme al protagonista stesso, non tanto la gioia quanto l'ansia di vivere, a conferma del fatto che la vita è felicità ma anche segreto inquietante.

Nella sfera dell'intenzione comunicativa, si nota nel testo intero che la natura immutabile è, come nella poesia leopardiana, in contrasto con la fragilità dell'uomo, con la sua sofferenza. E così il paesaggio non è solo sfondo ma anch'esso per così dire protagonista della storia. La Rocca, luogo privo di gioia che si spera di lasciare , è di pietra grigia, dell'eterno grigiore delle pietre ma anche del grigiore dell' esistenza di ogni giorno che là dentro viene trascinata. Ed è dalla roccia della Rocca cui è abbarbicato questo essere (il protagonista) provvisoriamente in vita, che il Gabbiano scuro e bianco spicca il suo volo nel silenzio e nella solitudine della natura. È forse una prolessi simbolica? Un solo colore, il nero, accomuna le esperienze della Rocca, la sofferenza e l'abbandono. Non si può non notare un giuoco altamente simbolico di contrasti che in realtà contrasti non sono, ma sì due facce di un'unica esperienza, dell'avventura che è la vita.

Mi rifaccio di nuovo a Leopardi per appuntare ora un divario: Leopardi afferma la funzione consolatrice della memoria, in quanto solo il ricordo attenua e sfuma la sofferenza e la rimembranza è dunque fonte di poesia. Nella **Diceria dell'untore**, questa concezione salvifica viene meno; la memoria è motivo di dolore, si sfolla di immagini care ed in particolare di un volto (quello di Marta) al quale l'autore sembra attribuire particolare importanza. *Où sont les neiges d'antan*, in ritmo di **Ballade** di François Villon, tale importanza è attribuita a Marta o al passato?

Impostura, fantamemoria, sfogo, leggenda oppure no, mi piace concludere questo mio discorso con un pensiero di Verga nella lettera dedicatoria a "L'amante di Gramigna":

> *Il semplice fatto umano farà pensare sempre, avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne.*

Ed in verità la *diceria dell'untore* è un'incarnazione di "quel poco e molto che è l'anima umana"

**Abstract:** A psycological portrait of a young man who is faced with love and death in a sanatorium after the war.

**Key words:** Italian modern narrative, linguistic tradition and modernity, rethoric and speech.