PRIFYSGOL BANGOR / BANGOR UNIVERSITY

PRIFYSGOL
BANGOR
UNIVERSITY

The marked syntax in Gesualdo Bufalino's Lies of the Night : romantic heroes, fabulous tone and novella twists

Bergamini, Silvia

Italian Studies

DOI:
10.1080/00751634.2023.2177941

Published: 01/04/2023

Publisher's PDF, also known as Version of record

Cyswllt i'r cyhoeddiad / Link to publication

Dyfyniad o'r fersiwn a gyhoeddwyd / Citation for published version (APA):
Bergamini, S. (2023). The marked syntax in Gesualdo Bufalino's Lies of the Night : romantic heroes, fabulous tone and novella twists. *Italian Studies*, *78*(1), 76-90. https://doi.org/10.1080/00751634.2023.2177941

Hawliau Cyffredinol / General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

03. May. 2024

Volume 78 Number 1 February 2023
ITALIAN STUDIES

Italian Studies

ISSN: (Print) (Online) Journal homepage: https://www.tandfonline.com/loi/yits20

La sintassi marcata in *Le menzogne della notte* di Gesualdo Bufalino: eroi romantici, tono favoloso e colpi di scena del novellare

Silvia Bergamini

To cite this article: Silvia Bergamini (2023) La sintassi marcata in *Le menzogne della notte* di Gesualdo Bufalino: eroi romantici, tono favoloso e colpi di scena del novellare, Italian Studies, 78:1, 76-90, DOI: 10.1080/00751634.2023.2177941

To link to this article: https://doi.org/10.1080/00751634.2023.2177941

© 2023 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.

Published online: 17 Apr 2023.

Submit your article to this journal

Article views: 76

View related articles

View Crossmark data

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=yits20

ITALIAN STUDIES
2023, VOL. 78, NO. 1, 76–90
https://doi.org/10.1080/00751634.2023.2177941

Routledge
Taylor & Francis Group

OPEN ACCESS Check for updates

La sintassi marcata in *Le menzogne della notte* di Gesualdo Bufalino: eroi romantici, tono favoloso e colpi di scena del novellare

Silvia Bergamini

Bangor University

ABSTRACT
L'articolo intende presentare uno studio dettagliato dell'ordine degli elementi della frase in *Le menzogne della notte* (1988) di Gesualdo Bufalino (1920–96). Il presente contributo disamina le modalità e le finalità che la sintassi marcata esplica all'interno del progetto romanzesco, che è caratterizzato da sperimentazione del complesso congegno narrativo e linguistico. Adottando un taglio storico-linguistico, si esaminano la posposizione del soggetto al verbo (soggetto rematico e soggetto tematico parentetico), la dislocazione a sinistra e il tema sospeso. Mediante analisi qualitative di selezionati campioni testuali, si mostrano tre funzioni-chiave della sintassi marcata utili per l'interpretazione del romanzo: i colpi di scena del novellare; la caratterizzazione degli eroi romantici e della loro lingua; la tecnica del ritratto e il tono favoloso. Lo studio rivela che l'uso della sintassi marcata è volto alla creazione di un'epopea leggendaria e favolosa, i cui eroi hanno tratti romantici e melodrammatici.

KEYWORDS
Gesualdo Bufalino; lingua; ordine delle parole; sintassi marcata; letteratura siciliana; interpretazione

La sintassi marcata in *Le menzogne della notte*

Lo studio dell'ordine degli elementi della frase o della topologia della frase, cioè della collocazione delle parole in una frase, è un terreno d'analisi fortemente significativo per la comprensione delle opere letterarie e della lingua d'autore.[1] Un settore particolarmente stimolante di questi studi è rappresentato dall'indagine delle frasi marcate, cioè 'quelle frasi in cui i costituenti non occupano le loro posizioni canoniche, previste dalla struttura della lingua, ma sono stati spostati per esprimere un particolare significato, in aggiunta al contenuto proposizionale della frase stessa'.[2] L'interesse ricoperto dallo studio delle frasi marcate in prospettiva linguistica si deve principalmente a tre ragioni: strutturali, storico-linguistiche e comunicative. Da un punto di vista strutturale, le frasi

CONTACT Silvia Bergamini s.bergamini@bangor.ac.uk School of Arts, Culture and Language, Bangor University, Gwynedd LL57 2DG, United Kingdom

[1] *Il dizionario della lingua italiana*, a cura di Tullio De Mauro (Torino: Paravia, 2000), *s.v.* 'topologia'. Il quadro di riferimento grammaticale utilizzato in questo studio è: Paola Benincà, Giampaolo Salvi *et al.*, 'L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate', in *Grande grammatica italiana di consultazione*, diretta da Lorenzo Renzi (Bologna: Il Mulino, 1988), I, pp. 115–225. Si veda inoltre Nicola Grandi, 'Ordine degli elementi', in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani* (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011), pp. 992–97. Spunti d'indagine per questo studio sono tratti dai seguenti studi: Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario: dalle origini al Novecento* (Torino: Einaudi, 1993); *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei: analisi, interpretazione, traduzione: atti del XIII Congresso SILFI (Società internazionale di linguistica e filologia italiana) tenutosi a Palermo dal 22 al 24 settembre 2014*, a cura di Giovanni Ruffino e Marina Castiglione (Firenze: Cesati, 2016); *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di Maurizio Dardano e Pietro Trifone (Roma: Bulzoni, 1995); Enrico Testa, *Lo stile semplice: discorso e romanzo* (Torino: Einaudi, 1997).

[2] *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, p. 115.

© 2023 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.
This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

marcate mostrano proprietà tipiche della lingua italiana, 'vale a dire la grande libertà della distribuzione dei costituenti della frase'.[3] Da un punto di vista storico-linguistico, ricostruirne l'uso e la diffusione dall'italiano antico a quello moderno significa ripercorrere il cammino della storia della questione della lingua tra prassi d'uso e codificazione grammaticale.[4] Da un punto di vista comunicativo, è necessario riflettere 'sulle funzioni comunicative delle frasi marcate, su che cosa dal punto di vista del significato le distingue da alternative espressive più canoniche'.[5] Le frasi marcate non devono essere ritenute strutture specifiche del parlato. Al contrario, la presenza di costrutti marcati si rintraccia nell'italiano scritto fin dalle sue origini, sebbene tali usi siano stati scoraggiati o censurati dalle grammatiche normative dal Cinquecento ad oggi.[6]

Lo studio degli ordini marcati si rivela illuminante se applicato all'indagine della produzione scritta, e in particolare della letteratura. Le opere letterarie possono fungere da terreno d'analisi delle interconnessioni tra pluralità di strategie espressive-comunicative e ragioni del testo. Quando compaiono nella produzione scritta, le frasi marcate svolgono primariamente una funzione testuale, cioè 'entrano al servizio della strutturazione del contenuto semantico del testo'.[7] Specificamente nel caso della produzione narrativa letteraria, l'impiego di costruzioni marcate da parte di un autore risponde a plurime esigenze espressive, fonico-ritmiche, stilistiche in linea con la progettazione romanzesca e con la poetica d'autore.[8]

Per queste ragioni, si propone in questo contributo l'analisi della sintassi marcata come caso studio per l'interpretazione del romanzo *Le menzogne della notte* di Gesualdo Bufalino.[9] Laddove autorevoli studi si sono occupati di mappare le scelte topologiche come parte di un'articolata descrizione dello stile e della lingua di Bufalino, la presente analisi invece pone al centro il nesso tra sintassi marcata e interpretazione del romanzo.[10] Seguendo una consolidata tradizione critica di studi storico-linguistici, la presente analisi formale integra il lavoro del linguista a quello del critico e dello storico della letteratura.[11] Analisi linguistiche di questo tipo sulla narrativa italiana non solo favoriscono una comprensione approfondita dei metodi usati dai romanzieri, ma – penetrando nello spessore della scrittura – rinnovano il piacere della lettura.[12]

Le menzogne della notte è stata scelta come opera per questo studio campione per motivi strutturali e linguistici, contraddistinti da complessità e letterarietà (par. 2).[13] All'interno di questo progetto

[3]Angela Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole* (Roma: Carocci, 2012), p. 7.

[4]Per una ricognizione storico-linguistica dell'ordine delle parole in italiano si vedano Paolo D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana: analisi di testi dalle origini al secolo XVIII* (Roma: Bonacci, 1990); Giulio Lepschy, 'L'ordine delle parole', in *Parole, parole, parole e altri saggi di linguistica* (Bologna: Il Mulino, 2007), pp. 41–61.

[5]Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, p. 8.

[6]Cf. Paolo D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*.

[7]Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, p. 90.

[8]Maurizio Dardano, *Leggere i romanzi: lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi* (Roma: Carocci, 2008), pp. 9–12.

[9]L'opera di riferimento per questo studio è Gesualdo Bufalino, 'Le menzogne della notte', in *Opere/1 1981–1988*, a cura di Maria Corti e Francesca Caputo (Milano: Bompiani, 2006), pp. 557–687. D'ora in poi abbreviato in MN. Per una bibliografia critica su Bufalino si rimanda a *Opere/1*, pp. 1403–24 e Gesualdo Bufalino, *Opere/2 1989–1996*, a cura di Francesca Caputo (Milano: Bompiani, 2007), pp. 1479–523.

[10]Cf. studi sulla lingua e sullo stile di Bufalino: Gualberto Alvino, 'Artificio e pietà: contributo allo studio di Gesualdo Bufalino', in *La parola verticale: Pizzuto, Consolo, Bufalino* (Napoli: Loffredo University Press, 2012), pp. 131–54; Francesca Caputo, 'L'affabulazione elzeviristica di Gesualdo Bufalino: sondaggi su lingua e stile', in *Gesualdo Bufalino e la tradizione dell'elzeviro: atti del Convegno di Studi tenutosi a Comiso dal 9 al 10 novembre 2017*, a cura di Nunzio Zago (Leonfonte: Euno, 2019), pp. 73–93; Francesca Caputo, '*Diceria dell'untore*: sondaggi sulla sintassi', in *Simile a un colombo viaggiatore: per Bufalino*, a cura di Nunzio Zago (Comiso: Salarchi immagini, 1998); Valeria Della Valle, 'La lingua di Gesualdo Bufalino', *Studi linguistici italiani*, 17.2 (1991), 282–94; Valeria Della Valle, 'Bufalino e i "serpenti della tradizione"', in *Parola di scrittore: la lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Valeria Della Valle (Roma: Minimum Fax, 1997), pp. 11–18.

[11]Dardano, p. 11.

[12]Ibid., p. 10.

[13]Sul processo di ideazione ed elaborazione di *Le menzogne della notte* si veda 'Note ai testi: *Le menzogne della notte*', in *Opere/1*, pp. 1372–77.

linguistico fondato sulla ricreazione di una lingua anticheggiante di matrice ottocentesca, l'ordine degli elementi nella frase svolge un ruolo del tutto essenziale e caratterizzante.[14]

Nel presente studio si analizzeranno la tipologia e la funzione d'impiego degli ordini marcati e quale effetto sortiscano sul lettore, in relazione al contesto testuale. L'indagine della sintassi marcata in questo romanzo porterà alla luce dettagli interpretativi sui colpi di scena che dominano la trama (par. 4), sulla caratterizzazione degli eroi-briganti e sulla loro lingua (par. 5), sulla tecnica del ritratto e sull'ambientazione favolosa della storia (par. 6). Ci si chiede se l'uso della sintassi marcata sia funzionale alla creazione di un'epopea leggendaria e favolosa, in cui gli eroi hanno tratti romantici e melodrammatici. In tale modo l'analisi rivelerà la stretta correlazione tra livello micro-testuale (ordine degli elementi nella frase) e macro-testuale (narrativo e interpretativo). Infatti si discuterà il modo in cui la sintassi marcata contribuisca alla strutturazione dei piani testuali-narrativi, così da collaborare alla polifonia del romanzo, sortendo un effetto paradossale sul lettore, al tempo stesso affascinato e beffato dalla storia narrata.

Le menzogne della notte: genere, struttura e lingua

Le menzogne della notte (1988) presenta una peculiare combinazione di elementi: l'ibridazione di genere, la sperimentazione di struttura e di intreccio narrativo, e l'attenzione esibita al raffinato gioco linguistico e retorico.[15] Il romanzo, ambientato in un immaginario Risorgimento borbonico, racconta l'ultima notte di veglia di quattro cospiratori contro la Corona. I prigionieri, reclusi in un'isola penitenziaria, attendono la loro esecuzione capitale e decidono di trascorrere la notte a narrarsi racconti ricchi di ricordi, sensazioni e ideali per esorcizzare la morte, per gustarsi il proprio passato e per capire il senso della loro esistenza. Il Governatore del penitenziario si unisce alla veglia dei cospiratori sotto mentite spoglie, indossando i panni di frate Cirillo, ad insaputa dei sovversivi nell'intento di guadagnarsi la loro fiducia e indurli a confessare chi sia l'artefice del complotto contro la monarchia.

Le menzogne della notte è un romanzo che contamina vari generi: 'fantasia storica, giallo metafisico e moralità leggendaria'.[16] Il romanzo attinge al genere della 'fantasia storica' nella creazione di un Risorgimento romantico, dai tratti fiabeschi.[17] Tuttavia Bufalino vi innesca un'indagine giallistica, che consiste nella scoperta dell'identità del capo della congiura.[18] La componente metafisica affiora nell'interpretazione del rapporto tra il mandante dei moti rivoluzionari (detto Padreterno) e i suoi seguaci, che può essere letta come sconvolgente rivelazione del rapporto dell'Altro (Dio, o entità religiosa) con l'Uomo.[19] Infine i racconti dei briganti contengono allusivi messaggi morali ed esistenziali, presentati in tono leggendario.[20]

Basandosi sul modello del *Decameron* di Boccaccio e di *Le mille e una notte*, la struttura del romanzo si compone di una cornice, in cui si narrano azioni e interazioni delle ultime ore prima della decapitazione, e di quattro racconti interni dei briganti. Bufalino opera delle novità strutturali nel suo ordinato congegno narrativo, sovvertendo le regole tradizionali che vedono l'uso della

[14]Della Valle, 'Bufalino e "i serpenti della tradizione"', p. 17 (nota 1); Alessio Ricci, 'Recupero della tradizione tra romanzo e poesia: *Le menzogne della notte* di Bufalino', in *Parola di scrittore*, p. 21.

[15]Per un profilo complessivo dell'opera di Gesualdo Bufalino di tipo tematico si vedano le seguenti monografie: Marina Paino, *Diceria dell'autore: temi e forme della scrittura di Bufalino* (Firenze: Olschki, 2005); Giuseppe Traina, '*La felicità esiste, ne ho sentito parlare': Gesualdo Bufalino narratore* (Cuneo: Nerosubianco, 2012); Nunzio Zago, *I sortilegi della parola: studi su Gesualdo Bufalino* (Leonfonte: Euno, 2016).

[16]Risvolto di copertina, scritto da Gesualdo Bufalino per l'edizione Bompiani: Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte* (Milano: Bompiani, 1988).

[17]Gesualdo Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?: atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere* (Taormina, 14–16 ottobre 1988), con un profilo di G. Amoroso (Taormina: Agorà, 1989), p. 68.

[18]Gesualdo Bufalino, 'Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio' (1992), intervista di Massimo Onofri, in *Opere/2*, pp. 1320–46 (p. 1336).

[19]Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, p. 70. Per una lettura della dimensione metafisica nell'opera di Bufalino si veda Alessandro Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio: per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino* (Padova: Il Poligrafo, 2002).

[20]Bufalino, 'Autoritratto con personaggio', p. 1336.

cornice come 'supporto al servizio dei racconti', utilizzando invece 'una cornice dinamica, attiva e in tensione perpetua'.[21] Infine, mediante la tecnica della *mise en abyme*, il romanzo diviene un gioco di specchi e di camuffamenti d'identità tra beffatori e beffati, all'insegna dei colpi di scena e dell'indecifrabilità dell'esistenza.[22]

Vincitore del Premio Strega, *Le menzogne della notte* ha incontrato successo di pubblico e plauso da parte della critica, la quale ne ha messo in luce il motivo della beffa tra gioco testuale e dimensione esistenziale-psicologica, la sontuosità della prosa di stampo antico e l'innovativo congegno narrativo, sorretto da enigmi e paradossi.[23] Il complesso intreccio di *Le menzogne della notte* sancisce una novità rispetto ai precedenti romanzi (*Diceria dell'untore*, 1981; *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, 1984), contrassegnati da una modalità autobiografica e memoriale.[24] Anche dal punto di vista linguistico, *Le menzogne della notte* si discosta in parte dall'elegantissimo stile barocco delle due prime opere per virare verso la riproduzione di un 'lessico e di una sintassi di stampo ottocentesco, a volte anche con elementi Cinque-Secenteschi, con reminiscenze di un linguaggio arcaizzante burocratico-cancelleresco'.[25]

Per quanto riguarda il rapporto con il dialetto siciliano, Valeria Della Valle sostiene che Bufalino si situi nella tradizione linguistica di Pirandello piuttosto che in quella di D'Arrigo o Consolo, dal momento che 'il confine tra dialetto e lingua è sempre netto, non c'è spazio per le contaminazioni'.[26] Secondo Gualberto Alvino, quanto al lessico, 'gli adattamenti di vocaboli dialettali' vengono 'sempre nobilitati da contesti tonalmente elevatissimi'.[27] Anche nel settore morfosintattico, in *Le menzogne della notte*, Bufalino opera scelte stilistiche in direzione letteraria e aulica, nonostante in rare occasioni affiori una 'coloritura genericamente meridionale'.[28]

Metodologia

Il presente contributo analizza le frasi marcate in *Le menzogne della notte* con un approccio storico-linguistico. 'In base al criterio dell'ordine delle parole, le frasi vengono suddivise' in due categorie: frasi canoniche e frasi marcate.[29] L'ordine considerato canonico (o non marcato) della lingua italiana 'prevede che il soggetto preceda il predicato e che il verbo sia seguito dai suoi complementi interni'.[30] Le frasi marcate sono quelle 'i cui costituenti non si adeguano all'ordine considerato canonico'.[31] La proprietà della marcatezza si manifesta su differenti piani: sintattico, pragmatico ed intonativo.[32] In questo contributo ci si focalizzerà sulla marcatezza sintattica, cioè su quelle frasi con un ordine che non 'corrisponde a quella che, sulla base delle sue proprietà sintattiche, viene considerata la struttura fondamentale della frase italiana'; mentre si tralasciano

[21]Bufalino, 'Autoritratto con personaggio', p. 1335.
[22]Ibid., p. 1335. Per la trattazione della *mise en abyme* nell'opera di Bufalino si veda Paino, *Diceria dell'autore*, pp. 101–36. Per una lettura della narrativa di Bufalino all'insegna del motivo dello specchio in relazione all'autoreferenzialità della scrittura, si veda Marina Paino, *La stanza degli specchi: 'esercizi di lettura' sui romanzi di Bufalino* (Acireale–Roma: Bonanno, 2015).
[23]Sulla ricezione del romanzo da parte della critica si vedano Ella Imbalzano, 'Una "partita" in biblioteca: la critica', in *Di cenere e d'oro: Gesualdo Bufalino* (Milano: Bompiani, 2008), pp. 365–426; *Nuove effemeridi: rassegna trimestrale di cultura*, 5.18 (1992/2), 119–39.
[24]Per un inquadramento della produzione di Bufalino si vedano Maria Corti, 'Introduzione', in *Opere/1*, pp. VII–XXX; Gesualdo Bufalino, 'Diceria dell'untore', in *Opere/1*, pp. 3–142; Gesualdo Bufalino, 'Argo il cieco ovvero i sogni della memoria', in *Opere/1*, pp. 231–400.
[25]Della Valle, 'Bufalino e "i serpenti della tradizione"', p. 17 (nota 1). Per una ricognizione critica della produzione di Bufalino si rimanda a *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di Nunzio Zago (Comiso: Salarchi immagini, 2002); *Il miglior fabbro: Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, a cura di Nunzio Zago e Giuseppe Traina (Leonforte: Euno, 2014); *Simile a un colombo viaggiatore*.
[26]Della Valle, 'Bufalino e "i serpenti della tradizione"', p. 13.
[27]Alvino, p. 146.
[28]Della Valle, 'Bufalino e "i serpenti della tradizione"', p. 12.
[29]Ferrari, *Tipi di frasi e ordine delle parole*, p. 16.
[30]Ibid., p. 7.
[31]*Grande grammatica italiana di consultazione*, p. 115.
[32]Giampaolo Salvi e Laura Vanelli, *Nuova grammatica italiana*, (Bologna: Il Mulino, 2004), p. 297.

gli aspetti pragmatici e intonativi che pertengono maggiormente alle interazioni verbali e i contesti situazionali.[33]

A fronte di un recente e rilevante sviluppo di studi sulla tipologia e sull'ordine degli elementi nella frase che afferiscono alla linguistica contemporanea, alla grammatica generativa e alla pragmatica, la loro applicazione nel settore degli studi letterari e d'italianistica è ancora limitata.[34] Tuttavia lo studio delle opere letterarie attraverso l'analisi dell'ordine degli elementi nella frase – come il presente contributo intende dimostrare – è ricco di potenzialità per l'interpretazione delle opere in questione, dello stile e della poetica d'autore. Il presente articolo prospetta strategie utili a colmare la suddetta lacuna metodologica, proponendo possibili direzioni investigative proficue per lo sviluppo degli studi letterari e d'italianistica.

In questo contributo l'analisi delle frasi marcate è stata condotta mediante una dettagliata indagine qualitativa, basata su selezionati casi di costrutti marcati. Scopo primario è la categorizzazione degli impieghi degli ordini marcati e l'esame delle loro finalità. Questa indagine è supportata da dati quantitativi, ricavati da uno spoglio manuale effettuato su un campione testuale del romanzo.[35] Questi dati permettono di inquadrare la frequenza d'impiego degli ordini marcati all'interno del romanzo. Modelli di riferimento metodologico per questa analisi sintattica sono stati i contributi di Sergio Bozzola ed Elisabetta Mauroni, che sono stati adattati al quadro sintattico-testuale della lingua letteraria del Novecento.[36]

In questa analisi si sono vagliati i seguenti tipi di frase marcata, distinti in funzione alle loro proprietà morfosintattiche: frasi con soggetto posposto al verbo (con soggetto rematico e con soggetto tematico parentetico), frasi con dislocazione a sinistra e frasi con tema sospeso. Per il *corpus* di questa analisi ci si focalizza sulle dislocazioni di soggetto e oggetto e dei complementi frasali. Di seguito verranno fornite le definizioni dei costrutti marcati presi in esame utili per una preliminare ricognizione teorico-descrittiva.

Della prima categoria afferente alla posposizione del soggetto al verbo, in questo contributo si tratterà di due casi specifici: il soggetto rematico (par. 4 e 5)[37] e il soggetto tematico parentetico (par. 6).[38] Un soggetto si definisce rematico quando contiene 'l'informazione relativa al tema', o 'l'informazione nuova'.[39] Invece il soggetto tematico parentetico è un soggetto noto, in isolamento tra virgole, che viene 'ripreso quasi in inciso, deenfaticamente, a scopo di maggiore chiarezza'.[40]

[33]Ibid., p. 297.

[34]Tali studi intendono mappare e catalogare le strutture informative, le funzioni comunicative e le tipologie delle frasi dell'italiano: Monica Berretta, *Temi e percorsi della linguistica: scritti scelti* (Vercelli: Mercurio, 2002); Anna-Maria De Cesare e Davide Garassino *et. al, Sintassi marcata dell'italiano dell'uso medio in prospettiva contrastiva con il francese, lo spagnolo, il tedesco e l'inglese: uno studio basato sulla scrittura dei quotidiani online*, a cura di Elmar Schafroth e Marcella Costa (Frankfurt: Peter Lang, 2016); *Parole frasi testi, tra scritto e parlato*, a cura di Angela Ferrari, Luca Cignetti *et al*., *Cenobio*, 55.3 (2006); *L'interfaccia lingua-testo: natura e funzioni dell'articolazione informativa dell'enunciato*, a cura di Angela Ferrari, Luca Cignetti *et al*. (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008).

[35]I dati qui citati derivano dalla mia tesi di dottorato, in cui è stato condotto uno spoglio manuale su un campione testuale di *Le menzogne della notte*, di cui vengono segnalate le pagine e le righe tra parentesi: p. 561 (1–24), p. 562 (1–36), p. 563 (1–33), p. 584 (26–36), p. 585 (1–21), p. 591 (1–20), p. 610 (1–31), p. 613 (1–20), p. 653 (1–25).

[36]Sergio Bozzola, *Purità e ornamento di parole: tecnica e stile dei 'Dialoghi' del Tasso* (Firenze: Accademia della Crusca, 1999); Sergio Bozzola, *Tra Cinque e Seicento: tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria* (Firenze: Olschki, 2004); Elisabetta Mauroni, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento* (Milano: Led, 2006). Per un inquadramento storico-linguistico si veda Riccardo Tesi, *Storia dell'italiano: la lingua moderna e contemporanea* (Bologna: Zanichelli, 2005).

[37]Per una trattazione del soggetto postverbale si veda *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, pp. 123–25. Per le nozioni di tema/rema e soggetto rematico si veda Berretta, pp. 150–59. Per un inquadramento della struttura tematica della frase in italiano si veda Angela Ferrari, 'Struttura tematica', in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*, pp. 1453–55.

[38]Per la disamina del soggetto tematico parentetico si veda Mauroni, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, p. 313.

[39]Berretta, pp. 153, 155.

[40]Mauroni, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, p. 313.

La seconda categoria si basa sugli spostamenti dei costituenti a sinistra. Questa comprende esempi di dislocazione a sinistra (par. 4, 5)[41] e tema sospeso (par. 5).[42] La dislocazione a sinistra è una costruzione marcata 'in cui un costituente diverso dal soggetto diventa il tema-dato a sinistra e il resto della frase è il rema-nuovo a destra'.[43] Perciò avviene una tematizzazione di un costituente della frase, mediante dislocazione a sinistra, quando tale costituente 'mostra chiaramente la sua connessione sintattica col resto della frase', mediante preposizione e/o ripresa pronominale.[44] Il tema sospeso è una costruzione che comporta lo spostamento all'inizio della frase di un tema-dato.[45] Questa costruzione si differenza dalla dislocazione a sinistra, in quanto 'il tema sospeso non è accompagnato dagli indicatori della sua funzione sintattica, cioè le eventuali preposizioni, e viene obbligatoriamente ripreso'.[46]

Il presente lavoro adotta un taglio tematico per la discussione dell'argomento. I costrutti marcati sopra elencati sono raggruppati in base alla principale funzione assunta all'interno dell'opera. L'interpretazione di *Le menzogne della notte* qui proposta si fonda sull'individuazione di tre funzioni-chiave della sintassi marcata, in cui si articola questo contributo: i colpi di scena del novellare (par. 4); eroi romantici: lo stile aulico e il registro melodrammatico (par. 5); la tecnica del ritratto e il tono favoloso (par. 6).

I colpi di scena del novellare

In *Le menzogne della notte* i colpi di scena, 'veri colpi bassi sotto la cintura del lettore', innervano la trama romanzesca e si verificano su plurimi livelli.[47] Dal punto di vista strutturale, il ruolo del narratore esterno e onnisciente all'interno della cornice narrativa è quello di un *diabolus ex machina*, in quanto artefice di una narrazione densa di scambi di identità e spaesamenti. Ciò viene riflesso all'interno della storia dal ruolo rivestito da un *diabolus ex machina* interno, ossia il Governatore, il manovratore dell'intreccio romanzesco.[48] I colpi di scena si generano tra l'incontro-scontro di questi due piani narrativi. Mentre il primo colpo di scena è rappresentato dall'apprendere che il Governatore si è nascosto sotto la maschera del brigante frate Cirillo in veste di spia per individuare il mandante del complotto conto il Re, il secondo colpo di scena rivela un risvolto tragico della storia. Il romanzo si chiude infatti con il suicidio del Governatore, attanagliato dai dubbi sulla risoluzione dell'enigma, costringendo il lettore ad affrontare un finale irrisolto.

Dal punto di vista testuale, alcuni dettagli linguistici contribuiscono a determinare i colpi di scena del romanzo. Questo paragrafo analizza gli strumenti utilizzati dal narratore onnisciente per creare significative svolte in contesti descrittivi (esempio 1) o narrativi (esempio 2), con lo scopo di tenere viva l'attenzione del lettore. Due costruzioni marcate verranno esaminate: la posposizione del soggetto, con presenza di soggetto rematico (esempio 1), e la dislocazione a sinistra (esempio 2). I

[41]Per un quadro di rifermento grammaticale sulla dislocazione a sinistra: *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, pp. 130–31. Per una approfondita disamina della fenomenologia della dislocazione a sinistra si veda *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, pp. 153–94. Si vedano inoltre Berretta, pp. 171–79; Federico Faloppa, 'Dislocazioni', in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*, pp. 385–89.

[42]Per una descrizione grammaticale del tema sospeso e delle sue proprietà, si veda *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, pp. 131–33. Si vedano inoltre Berretta, pp. 178–81; Carlo Enrico Roggia, 'Tema sospeso', in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*, pp. 1452–53.

[43]*Grande grammatica italiana di consultazione*, I, p. 130.

[44]Ibid., p. 130.

[45]Ibid., p. 131.

[46]Ibid., p.131. Si comparino a titolo esemplificativo le seguenti frasi (p. 132): 'Di Giorgio, (ne) hanno parlato bene' (dislocazione a sinistra), 'Giorgio, ne hanno parlato bene' (tema sospeso).

[47]Bufalino, 'Autoritratto con personaggio', p. 1336.

[48]A tale componente meta-narrativa si allude nel paratesto: il capitolo XIII di *Le menzogne della notte*, in cui avviene lo svelamento dell'identità di frate Cirillo, si intitola 'Diabolus ex machina' (p. 673). Nel capitolo XIII, frate Cirillo chiarisce il ruolo svolto all'interno della combriccola di briganti, attraverso un commento meta-narrativo: 'Oh, veramente mi son sentito vostro diavolo custode in questa notte di meraviglie, la più lussuosa della mia vita. Giocando a nascondino con le vostre borie e paure . . . E lusingandovi anche un poco, ora posso dirvelo, per istigarvi alla recita e io stesso promuovermi romanziere e spettatore di voi' (p. 674).

colpi di scena si concretizzano mediante il ricorso a queste costruzioni marcate che, in linea con altri espedienti testuali, mirano ad effetti di posponimento (esempio 1) o, al contrario, di inattese anticipazioni (esempio 2).

Dal punto di vista quantitativo, il 20 per cento di casi con posposizione del soggetto nel campione testuale sul quale è stato condotto lo spoglio svela l'intento di *variatio* compositiva della prosa di Bufalino, nonostante questa presenza sia comunque minoritaria rispetto alla posizione canonica (80 per cento).

Si cominci esaminando un estratto (1) tratto dal primo capitolo del romanzo, intitolato 'Dove', in cui il narratore onnisciente descrive il paesaggio dell'isola carceraria e mappa i luoghi di detenzione della fortezza. In questo passo l'impiego del soggetto rematico è al servizio di una rappresentazione visionaria della fortezza in cui vengono rinchiusi i briganti:

> (1) Quando infine, un tornante dopo l'altro, si sia guadagnata l'altura, il naso di cui si diceva si tronca di colpo in un piano e ne dislaga la fortezza nella potenza dei suoi bastioni, un'inerzia di sodo granito, il cui unico screzio è la bussola dell'ingresso. Varcata la quale, non senza che uomini d'arme v'abbiano intimato l'alto e richiesta la parola, se v'inoltrate scambiando sulle selci i piedi ormai stanchi, non s'è spento alle vostre spalle *lo strido dei gangheri* che la vista d'una lapide su un archivolto col suo inflessibile distico v'impaura a un tempo e conforta:
> 'Donec sancta Themis scelerum tot monstra catenis
> vincta tenet, stat res, stat tibi tuta domus'. (MN, p. 562; corsivo mio)

Servendosi di una sintassi snella, nel passo (1) il lettore viene coinvolto nella narrazione tramite l'uso del pronome personale di seconda persona plurale 'voi' e l'impiego dei verbi all'indicativo presente (e.g., 'v'inoltrate') che creano un senso d'immediatezza comunicativa. Collabora al medesimo fine di *brevitas* la scelta della *coniunctio relativa* ('Varcata la quale') come modalità frequente con cui Bufalino tiene assieme i suoi periodi.[49] Il colpo di scena a cui viene sottoposto il lettore è rappresentato dalla comparsa della lapide, ossia l'elemento perturbante ma anche rivelatore del luogo. Attraverso il riferimento inter-testuale, la citazione in latino permette una sorta di contestualizzazione storico-temporale: la storia si svolge in una fortezza carceraria durante il Risorgimento.[50] La posposizione del soggetto ('lo strido dei gangheri') al verbo ('non s'è spento') ritarda l'immissione della vista della lapide, creando in tal modo un senso di attesa nel lettore. Bufalino opta per la posposizione del soggetto al verbo in presenza di un verbo ergativo di tipo riflessivo (*spegnersi*).[51] Ne scaturisce un effetto di potenziamento degli elementi sonori – ad anticipare l'elemento perturbante visivo (la lapide). Il senso di imminenza e di immersione nel luogo quasi stregato è dato dall'ulteriore ritardamento del soggetto nella frase in questione, dovuto all'inciso con specificazione locativa ('alle vostre spalle'). Infine, il senso di tensione viene rinforzato da un, ulteriore scelta di ordine marcato di tipo arcaizzante, cioè la scelta di posizionare i verbi in clausola ('v'impaura' e 'conforta').[52] Trasportando il lettore nel mondo fittizio di *Le menzogne della notte*, il narratore ne preannuncia le reazioni di scoperta e spavento. La scelta di ordine marcato qui descritta è volta ad una descrizione di un '*locus horridus* la cui sinistra sterilità, secondo una tradizione di matrice biblica, vale ad apparentarlo all'inferno'.[53] In questo quadro in cui la natura del luogo 'è connotata secondo la categoria dello "sterile-nocivo", posta sotto il segno della

[49]Ricci, p. 22.

[50]La citazione in latino è tratta dall'opera autobiografica di Luigi Settembrini, intitolata *Ricordanze della mia vita* (1879) (Milano: Rizzoli, 1964). Traduzione italiana della citazione: 'Finché la santa Legge tiene tanti scellerati in catene | sta sicuro lo Stato e la proprietà'. Bufalino riporta lo stesso distico che il patriota Settembrini lesse sulla porta dell'ergastolo di Santo Stefano. Settembrini fu uno scrittore risorgimentale incarcerato nel penitenziario di Santo Stefano, nelle Isole Pontine nel 1851. Vedi Renato Bertacchini, 'Il gusto della delazione', *Nuove effemeridi: rassegna trimestrale di cultura*, 5.18 (1992/II), 122–24 (p. 122).

[51]I verbi ergativi appartengono alla categoria dei verbi inaccusativi. Si tratta di verbi 'che hanno la possibilità di essere transitivi-causativi o intransitivi: questi verbi cambiano il ruolo semantico assegnato al soggetto quando cambiano l'ausiliare: se l'ausiliare è *avere* il soggetto è agente, se l'ausiliare è *essere* il soggetto è paziente': *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, p. 169.

[52]Cf. Alvino, p. 137; Caputo, 'Sondaggi sulla sintassi', p. 94; Ricci, p. 23.

[53]Ricciarda Ricorda, 'Oggetti di carta: parole e cose nella narrativa di Bufalino', in *Simile a un colombo viaggiatore*, pp. 167–86 (p. 172).

desertificazione', la lapide si configura come un dettaglio inaspettato che ne sottolinea l'atmosfera lugubre e inanimata, con l'unica eccezione del rumore dei volatili e del mare.[54]

Lo scopo di questo impiego della costruzione marcata è duplice: narrativo (come si è appena mostrato) ed espressivo. Nel passo domina infatti l'allitterazione della consonante 's' ('scambiando sulle selci i piedi ormai stanchi, non s'è spento alle vostre spalle lo strido dei gangheri'), la quale esalta la rilevanza delle sensazioni sonore-uditive, cui si aggiunge la pregnanza del senso della vista per una rappresentazione multisensoriale.[55] Mediante questa strategia, il lettore viene ammaliato con seduzioni metriche e poetiche.

Funzionale ad una sapiente alternanza di ritmi narrativi, la scelta di frasi marcate può altresì mettere in evidenza un'inaspettata svolta narrativa. Nell'esempio seguente (2), la svolta narrativa è rappresentata dalla comparsa di frate Cirillo, un sanguinario brigante, 'detto frate per burla'.[56] Dopo esser stato catturato, frate Cirillo viene condotto nella stessa cella dei quattro cospiratori, diventando il loro nuovo camerata:

> (2) *Che l'avessero finalmente preso, e vivo*, l'annuncio era corso di recente nella fortezza, trasmesso di muro in muro col telegrafo delle nocche, sempre più su, sino alle celle dei politici; ma *che si trovasse serrato a due passi da loro, e la sua testa destinata allo stesso paniere*, era fresca scoperta, benché inutile affatto a chi ormai non era curioso di niente. (MN, p. 584; corsivo mio)

Nell'esempio (2) si individua la dislocazione delle frasi completive oggettive introdotte dal complementatore 'che', che vengono preposte al nome 'l'annuncio', da cui dipendono ('Che l'avessero finalmente preso, e vivo'). La dislocazione a sinistra agisce come dispositivo di coesione testuale, mediante una progressione tematica di tipo 'globale' – che presenta come *topic* l'intero contenuto del paragrafo precedente.[57] Nello stesso periodo (2) si nota un altro spostamento a sinistra che riguarda il complemento frasale ('[il fatto] che si trovasse serrato a due passi da loro, e la sua testa destinata allo stesso paniere').[58] In quest'ultimo caso, il rilievo dato dalla dislocazione a sinistra è sfruttato in modo contrastivo.[59] Cioè i briganti vengono sconvolti non tanto dalla cattura di Cirillo, quanto dal suo trasferimento nella loro cella. In questo modo, al lettore viene segnalato un importante elemento del congegno narrativo, ossia il tentativo del Governatore di beffare i condannati (e i lettori), finché non ne verrà rivelata l'identità alla fine della storia. L'effetto perseguito da questo uso degli ordini marcati è la ricreazione di un ritmo narrativo vibrante e dinamico, basato sulla misura binaria (le frasi dislocate sono formate da due proposizioni). Dal punto di vista stilistico, tali dislocazioni ricercate sono inoltre al servizio di una rievocazione di sintassi di stampo antico, in concomitanza con le numerose ellissi (e.g., '[una] fresca scoperta'). Il lettore viene ingaggiato in un corpo a corpo con un testo superficialmente ostico e temporalmente connotato, ma pervaso da una dinamicità narrativa del tutto moderna.

Eroi romantici: lo stile aulico e il registro melodrammatico

In *Le menzogne della notte* la polifonia del romanzo è data dall'intreccio di voci dei briganti e del narratore onnisciente. Data la loro condizione in limine tra vita e morte, i briganti affidano ai loro racconti l'arduo compito di immortalarli, in un estremo tentativo di trarre piacere dall'arte dell'affabulazione. La parola e la narrazione divengono pertanto materiali duttili e creativi, e al

[54]Ibid., p. 172. Sul valore simbolico della fortezza-prigione e sui modelli letterari si veda Maria Rosa Monastra, '*Le menzogne della notte*, ovvero la fortezza degli inganni incrociati', in *Carceri veri e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento: atti del Convegno internazionale di studi tenutosi a Ragusa–Comiso dal 14 al 16 novembre 2007*, a cura di Giuseppe Traina e Nunzio Zago (Acireale–Roma: Bonanno, 2009), pp. 621–34.

[55]L'allitterazione è una 'figura di suono, che consiste nel ripetere suoni o gruppi di suoni all'inizio di parole successive o a breve distanza': Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana* (Bologna: Il Mulino, 2002), p. 381.

[56]MN, p. 584.

[57]Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, p. 92. Sulla progressione tematica si veda Angela Ferrari e Anna Maria De Cesare, 'La progressione tematica rivisitata', *Vox Romanica*, 68 (2009), 98–128.

[58]Sulla dislocazione a sinistra dei complementi frasali soggetto si veda *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, p. 189.

[59]Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, p. 94.

tempo stesso strumenti di potere, nella bocca degli eroi anti-borbonici. Questo per il duplice scopo di rievocare le loro esistenze e contraffarle per ingannare il Governatore del penitenziario. Registro e lingua dei briganti vengono forgiati da Bufalino per un'esaltazione di moralità leggendarie. Si tratta di 'monologhi disperati', come riferisce Bufalino, 'quali può pronunciare chi, persa la vita desideri farla quanto mai bella per sognare i colori che essa gli ha negato'.[60] Lo stile colto e il registro melodrammatico, con punte tra epos e tragedia, accomunano tutte le varie voci dei briganti, così come l'attitudine tipicamente romantica dei congiurati, incentrata sullo scandaglio delle passioni e dei tormenti dell'esistenza. Bufalino infatti spiega: 'se anche i miei eroi gridano e cantano più che parlare, ciò non toglie nulla alla verità della loro pena o passione'.[61] Per questi scopi, in *Le menzogne della notte* si innesta l'uso di costruzioni marcate che si esaminano in questo paragrafo: il tema sospeso (esempio 3), il soggetto rematico in posizione preverbale (esempio 4) e le dislocazioni a sinistra (esempi 5 e 6).

Nei racconti dei briganti si assiste ad un ripiegamento nella dimensione interiore ed esistenziale piuttosto che collettiva o storico-sociale. L'impiego del tema sospeso è uno stilema caratterizzante i monologhi o gli interventi dei personaggi. La prevalenza dell'impiego del tema sospeso di prima persona singolare 'io' si sposa al *leitmotiv* del romanzo, cioè la narrazione di eventi leggendari e irripetibili. Di seguito ne viene riportato un esempio:

> (3) *Io*, cittadino antico, mai finora avendo avuto commercio coi mille arcani e minuscoli mostri dell'estate rurale, non mi parve vero di iniziarmici col suo soccorso, di entrare in domestichezza col pappatacio e la blatta, l'efimera e la tarantola, la pantegana e la vipera . . . [. . .]. (MN, p. 660; corsivo mio)

Questo impiego del tema sospeso da parte di Bufalino si scosta programmaticamente da una scelta di stilizzazione di movenze d'oralità per una ricreazione di una verosimiglianza di un parlato spontaneo.[62] Lontano sia dagli esiti dello stile semplice sia da quelli di mimesi della comunicazione orale contemporanea, il tema sospeso assume una funzione esornativa ed estetizzante, inscrivendosi nel ricco alveo della tradizione letteraria italiana. Secondo Alvino, tale uso del tema sospeso svolge primariamente un ruolo di 'ouverture ritmica', senza alcuna 'funzione grammaticale'.[63] Oltre alla fondante funzione ritmico-musicale, si ritiene che questa scelta topologica si debba interpretare in relazione all'epos leggendario e all'egocentrismo dei personaggi.

In primo luogo, l'inesauribile eccezionalità delle vite dei briganti forza l'uso della costruzione marcata del tema sospeso. Similmente a quanto avviene nella comunicazione orale, la scelta del pronome di prima persona come *topic* della frase esprime il centro di interesse per il locutore.[64] Nel tessuto del romanzo questa scelta porta alla luce un aspetto tematico, cioè l'egocentrismo dei personaggi. Il personaggio-brigante svela la propria coscienza, affidandosi a racconti-confessioni o auto-confessioni in punto di morte. Infatti è necessario tener presente che in *Le menzogne della notte* la narrazione – quindi la parola – è il fulcro intorno al quale ruotano vita e morte dei congiurati. C'è spirito di cameratismo tra i quattro briganti nella comune scelta di martirio per la causa e nella condivisione di una fine comune; ciononostante, ciascuno cerca di guadagnarsi il plauso dei compagni e del Governatore. In sintesi, il narratore-brigante forza le regole della disposizione canonica delle frasi per mettere in risalto il suo punto di vista, la sua centralità (egocentrismo), ma al tempo stesso per domare il potere della narrazione costruendo un io-personaggio indimenticabile.[65]

[60]Citazione riportata in Giuseppe Amoroso, 'Profilo di Bufalino', in *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, pp. 175–206 (p. 200).
[61]Gesualdo Bufalino, *Conversazione con Gesualdo Bufalino: essere o riessere*, a cura di Nunzio Zago (Roma: Omicron, 1996), p. 54.
[62]Cf. Testa.
[63]Alvino, p. 143.
[64]Gaetano Berruto, '"Dislocazioni a sinistra" e "grammatica" dell'italiano parlato', in *Sintassi e morfologia nella lingua italiana d'uso: teorie ed applicazioni descrittive: atti del XVII congresso internazionale SLI (Società linguistica italiana) tenutosi a Urbino dal 11 al 13 settembre 1983*, a cura di Annalisa Franchi De Bellis e Leonardo Maria Savoia (Roma: Bulzoni, 1985), p. 26; Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, p. 86.
[65]Sul motivo del teatro e sull'influenza di Pirandello nell'opera di Bufalino si veda Paino, *Diceria dell'autore*, pp. 101–36. Bufalino dedica una sezione della sua raccolta di saggi *Saldi d'autunno* a Pirandello: Gesualdo Bufalino, 'Saldi d'autunno', in *Opere/2*, pp. 663–91.

In secondo luogo, l'insistenza sulla molteplicità di punti di vista e identità crea un gioco prospettico e polifonico funzionale al disorientamento del Governatore in cerca dell'identità del capo della congiura. La testimonianza in prima persona ('io') è un espediente per rafforzare la credibilità e la veridicità delle storie dei briganti – ma appunto tale meccanismo viene ribaltato dalla cornice narrativa, in cui il narratore insinua il fatto che i briganti abbiano invece semplicemente fabbricato storie immaginarie.

Il mondo interiore dei personaggi, così come la peculiarità della loro voce, emerge dall'indagine degli esempi di costrutti marcati che si esamineranno di seguito: il soggetto rematico preposto al verbo (esempio 4) e la dislocazione a sinistra del complemento frasale oggetto (esempio 5). Nei loro racconti i condannati a morte si soffermano su un aneddoto o una qualità che avrebbe contraddistinto la loro esistenza. Ad esempio, lo studente Narciso sceglie di narrare le sue esperienze giovanili d'innamoramento per Eunice. Nel passo seguente (4) la scoperta del sesso viene presentata attraverso la reazione provocata sull'inesperto Narciso dalla visione di accoppiamenti nel mondo animale:

> (4) Cominciai dunque a spiare, non potendo altro, gli accoppiamenti degli altri animali, dai cani alle mosche, secondo che l'ingordigia del mio sguardo sapeva appurarli. *Febbrili e laidi moti* mi parvero, ancora una volta, e ne fui dissuaso. Salvo quel mattino che vidi due farfalle, baciandosi ala con ala, su un calice di fiordaliso soavemente svenire. (MN, p. 593; corsivo mio)

L'impiego del soggetto rematico 'febbrili e laidi moti' in posizione preverbale rappresenta un caso di sintassi anticheggiante e letteraria. A questa soluzione soggiace anche un'analoga spinta della sintassi del siciliano (l'ubicazione in clausola del verbo).[66] Ciò avviene contrariamente alla prassi grammaticale contemporanea, secondo la quale i verbi psicologici che costruiscono l'esperiente come dativo o accusativo del verbo 'parere' seguono l'ordine verbo-soggetto.[67] La trasgressione a questa norma è dovuta ad un desiderio stilistico-espressivo da parte di Bufalino, che intende servirsi di uno stile forbito per la voce di Narciso. Questo effetto melodrammatico viene corroborato da scelte topologiche e semantiche. Dal punto di vista topologico, la posizione prenominale della dittologia ('febbrili e laidi') indica un impiego dell'aggettivazione in direzione connotativa e poetica. Dal punto di vista semantico, il vocabolario è di tipo aulico e letterario.[68] La finalità è conferire una vena lirica al dettato, per la seduzione del lettore o degli altri congiurati che stanno ascoltando la storia. Questo effetto non è solo ricercato, ma consapevolmente esibito, mediante il ricorso all'anteposizione dell'avverbio di modo al verbo e all'allitterazione ('soavemente svenire'), secondo 'uno stilema tipico della lingua poetica che lo stesso Bufalino adotta nelle liriche dell'*Amaro miele*'.[69] L'esito dell'inversione sintattica degli avverbi è una sapiente 'orchestrazione delle pause e del corso melodico', in netto contrasto all'ordine corrente e canonico.[70]

Il ribaltamento della prospettiva riguardante l'atto sessuale da negativo a positivamente epifanico viene espresso attraverso l'uso della costruzione marcata del soggetto. La trasfigurazione visionaria dell'atto sessuale si addice a un tipo di prosa poetica, in cui domina il lessico metaforico della sfera amorosa (e.g., 'baciandosi') che esalta l'atteggiamento romantico dell'eroe. Il lettore viene qui portato, attraverso le scelte marcate e la narrazione in prima persona, a scrutare da vicino l'interiorità dei briganti e loro le emozioni di vita, quasi empaticamente rivivendone i momenti salienti. Difatti nella scrittura di Bufalino 'l'onda memoriale è sentimento, pure *nuance* elegiaca, non sonda razionale e speculativa'.[71]

Campione d'eccellenza di una sapientissima maestria letteraria e retorica è il poeta Saglimbeni. Nell'esempio seguente (5) il poeta narra, all'interno del racconto intitolato 'il gallo cieco', l'ambigua

[66]Alvino, p. 137. Si veda Alfonso Leone, 'Profilo di sintassi siciliana', in *Atlante linguistico della Sicilia (ALS)*, diretto da Giovanni Ruffino, Materiali e ricerche dell'ALS (Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1995).
[67]Berretta, p. 164.
[68]Della Valle, 'La lingua di Gesualdo Bufalino', p. 283.
[69]Ricci, p. 23.
[70]Alvino, p. 135.
[71]Alvino, p. 132.

relazione che ha instaurato con una vedova e suo figlio, contraddistinta da tinte erotiche e luttuose. Nel tentativo di inquadrare la propria identità, il poeta ne dichiara l'impossibilità, considerando il piacere che trae dal contaminare verità e menzogna nella sua esistenza:

> (5) Vedete: io sono cresciuto indiviso — come un pesce nell'acqua di due bocce comunicanti — fra verità e menzogna, fra menzogna e verità. Al punto di non distinguere più la parete di vetro dall'aria, la cabala dalla vita. *Chi io sia dunque in essenza, e che tortuosa natura la mia*, non è per astuzia che sono spinto a tacer*lo*, ma perché mi ci raccapezzo a stento io per primo. (MN, p. 653; corsivo mio)

Il passo qui riportato (5) mostra un esempio di dislocazioni a sinistra delle frasi oggettive ('chi io sia dunque in essenza, e che tortuosa natura la mia'), con ripresa pronominale invariabile ('lo').[72] L'impiego della dislocazione a sinistra ha un duplice scopo. Da un lato, questa scelta topologica è in linea con il progetto stilistico generale dell'opera, cioè la predilezione per la mimesi di una sintassi erudita e di stampo arcaico, legata all'ambientazione ottocentesca del romanzo (come già evidenziato per gli esempi visti in precedenza). Dall'altro, Bufalino intende ricercare un effetto retorico che caratterizzi la voce del brigante Saglimbeni. Per cogliere questo punto, ci si serve di una nota meta-narrativa, in cui Saglimbeni si sofferma sulle ragioni del suo stile, dichiarando 'di non ricorrere mai a mezzi semplici per fini semplici, ma di complicare sia gli uni che gli altri', oltre ad avere una spiccata sensibilità per la metrica delle parole, che sappiano riprodurre 'i moti del cuore'.[73] A fronte di queste dichiarazioni di poetica, si è portati ad interpretare il caso di dislocazione a sinistra sopra citato in relazione a questi intenti. Pertanto la tortuosa e complicata natura esibita dal poeta Saglimbeni può forse riflettersi nella sua scelta elegante della dislocazione dei complementi frasali oggetto. Ciò rivela il motivo tematico dell'esplorazione del mondo delle emozioni dei briganti, in particolare l'ostentazione della componente romantica dell'epopea dei briganti.

I dialoghi tra personaggi, all'interno della cornice narrativa, sono luoghi in cui viene ulteriormente data visibilità alla melodrammaticità del novellare dei personaggi. Tra questi spicca il personaggio di frate Cirillo, interpretato dal Governatore del carcere. Frate Cirillo è costantemente intento a decifrare le iperboli e gli inganni tra detto e non detto, o meglio a misurare il confine labilissimo tra menzogna e verità, nelle storie dei briganti. Nel fare questo, frate Cirillo cerca di ribaltare le affermazioni dei banditi, dipingendosi come eroe temerario e sprezzante di fronte alla morte, schernendo il terrore degli altri camerati. Nel dialogo che si riporta di seguito (6), frate Cirillo dialoga con i briganti sul sentimento di morte sospesa e sull'odore di paura che si respira nella cella:

> (6) Si udì Cirillo smuoversi sul suo giaciglio. Gli riuscì di levarsi, infine, sebbene a fatica e con mezzo busto soltanto, esibendo alla vista quel minuzzolo di faccia che gli restava fuori del casco: una sola pungente pupilla e un risolino di boria fra le labbra tumefatte. La sua voce, che l'agrume delle ferite arrochiva, suonò inattesa, artefatta.
> 'Amici, *queste crudezze*, tenetev*e*le per voi. *Io*, che a torto o a ragione mi fregio d'un titolo pio, dalla mia decapitazione m'aspetto che s'esali, come dal bacile del Battista, un olezzo di gelsomino [. . .]'. (MN, p. 587; corsivo mio)

Il campione testuale (6) mostra una frase marcata all'interno del dialogo diretto, in cui si individua una dislocazione a sinistra dell'oggetto ('queste crudezze'), che viene ripreso dal pronome clitico 'le'. Configurandosi come il *topic* della frase, l'elemento dislocato si ricollega a quanto detto dai briganti con l'intento però di porvi in contrasto la tempra eroica e tragica di frate Cirillo.[74] Il *topic* contrastivo ('io' *versus* 'voi') è dato dal successivo impiego della dislocazione a sinistra del soggetto 'io' nel periodo successivo.[75] Infatti il soggetto è dislocato quando è separato dal verbo da altri costituenti, come nel nostro caso una frase relativa appositiva ('che a torto o a ragione mi

[72] *Grande grammatica italiana di consultazione*, I, p. 186.
[73] MN, p. 653.
[74] Sulla caratterizzazione informativa delle frasi dislocate a sinistra si veda Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, p. 48.
[75] Ibid., p. 94.

fregio d'un titolo pio').[76] La presenza della duplice dislocazione nel passo sopra citato collabora alla sostenutezza del dettato e alla ricreazione di una lingua retoricamente elaborata. Dunque frate Cirillo riecheggia lo stesso stile dei quattro compagni: teatrale, enfatico e dotto.

La volontà di sfida tra briganti e frate Cirillo/Governatore si gioca non solo sugli atteggiamenti con cui si affronta la vita e la morte, ma soprattutto sulle ottime capacità oratorie del singolo oratore. Lontano da un polo di verosimiglianza espressiva, anche nelle sezioni dialogiche, la lingua è multi-stratificata e letteraria, come si nota ad esempio dall'impiego nel nostro campione dell'inciso contenente una similitudine colta ('come dal bacile del Battista') che distanzia il verbo ('s'esali') dal suo oggetto ('un olezzo di gelsomino . . . '). Agisce su tali elementi la suggestione di 'tratti antirealistici del melodramma ottocentesco'.[77]

Sebbene tali interventi nell'ordine delle parole riguardanti l'oggetto siano qualitativamente rilevanti, dal punto di vista quantitativo non trasgrediscono mai una sintassi d'impianto novecentesco.[78] Ciò è confermato dal fatto che il 31 per cento dei casi di ordini marcati oggetto-verbo comprendono principalmente pronomi clitici o relativi, cioè casi grammaticalizzati nell'italiano contemporaneo; mentre sporadici sono i casi marcati per un esplicito intento di ricreazione di sintassi anticheggiante. Del resto, come mostrato dall'esempio (6), il distanziamento dell'oggetto – nonostante sia un espediente stilistico per Bufalino – non altera l'ordine canonico della lingua italiana.[79]

Commenti meta-narrativi da parte del narratore onnisciente acuiscono la dimensione teatrale e melodrammatica dei personaggi, mediante un'attenzione costante alla voce e alla postura. In questo passo il commento ('la sua voce [. . .] suonò inattesa, artefatta') porta alla luce l'effetto di inautenticità delle parole di frate Cirillo. Di conseguenza vengono seminati dubbi sulla verità delle parole pronunciate dai personaggi. Il lettore, attanagliato da quesiti irrisolti si trova come intrappolato dalla complessità e dall'artificiosità della lingua dei banditi.

La tecnica del ritratto e il tono favoloso

L'atmosfera da notte dei tempi di *Le menzogne della notte*, una sorta di 'Decameron carcerario, notturno e caravaggesco', si lega indissolubilmente ad una narrazione di tipo leggendario.[80] I sovversivi, prossimi all'esecuzione, intendono attingere, attraverso i loro racconti-sogni, a qualche ultimo barlume di vita.[81] All'interno dei loro racconti, i briganti inquadrano i personaggi che popolano le loro storie con pochi e rapidi tratti caratterizzanti, in un'aura di mistero tra gotico e fiabesco. Questa rassegna spazia dalla rappresentazione di personaggi ingaggiati in duelli cruenti, pratiche magiche e amorose, spettacoli teatrali e complotti.[82] L'impiego di costrutti marcati svolge un ruolo essenziale nella personale rielaborazione da parte di Bufalino della tecnica narrativa del 'ritratto in situazione', di matrice ottocentesca, basato sullo stile nominale.[83] La tecnica del ritratto – oggetto di studio di questo paragrafo – viene applicata nella rappresentazione di personaggi (esempi 7, 8), così come nella descrizione di luoghi e paesaggi (esempio 9). La trattazione seguente si concentra

[76]*Grande grammatica italiana di consultazione*, I, pp. 130–31.
[77]Ricci, p. 21. Rivelatrice del motivo del melodramma è anche la scelta del nomignolo affibbiato al Governatore: 'Sparafucile' è il basso del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi.
[78]Per un inquadramento sull'anteposizione dell'oggetto in italiano si veda Berretta, pp. 219–53.
[79]Secondo Alvino (p. 139), il distanziamento dell'oggetto al verbo nella produzione di Bufalino è 'un fenomeno che per la sua straordinaria frequenza merita d'assurgere a vero e proprio logo del Comisano'.
[80]Bufalino, 'Autoritratto con personaggio', p. 1335.
[81]Paino, *Diceria dell'autore*, p. 92.
[82]Amoroso, p. 201.
[83]Dardano, p. 76. Studi di riferimento sulla categorizzazione e tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria: Giulio Herczeg, *Lo stile nominale in italiano* (Firenze: Le Monnier, 1967); Bice Mortara Garavelli, 'Fra norma e invenzione: lo stile nominale', *Studi di grammatica italiana* 1 (1971), 271–315; Bice Mortara Garavelli, 'Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea', in *Storia linguistica dell'Italia del Novecento: atti del V Convegno Internazionale di Studi, Roma, 1–2 giugno 1971* (Roma: Bulzoni, 1973), pp. 113–25.

sull'analisi di un costrutto marcato che viene sfruttato principalmente per questo fine: il soggetto tematico parentetico.

Nei racconti il soggetto tematico parentetico viene adottato da Bufalino per abbozzare i tratti fisici, psicologici e morali dei personaggi della storia, come mostrato dagli esempi seguenti:

(7) Era, *Gaspare*, un uomo di cinquant'anni, fatticcio e sodo, con un petto di quercia, quale si compete a un suonatore di corno. (MN, p. 594; corsivo mio)

(8) Finché, un mezzogiorno dei molti, [. . .] un cavalleggero fu sopra di loro e in un baleno gli chiuse la bocca coi baci, madido, irsuto, polveroso, nella caldissima ora, avendo legato a un pino la bestia. Non era, *mia madre*, una immacolata da spaventarsene; epperò a bassa voce pregava l'uomo che risparmiasse la giovane. (MN, p. 632; corsivo mio)

Nell'esempio (7) il brigante Narciso presenta un ritratto stilizzato e dai tratti latamente caricaturali del suonatore di corno. Tale scelta dell'ordine marcato del soggetto risponde ad esigenze descrittive e stilistiche, collaborando alla creazione di un tono leggendario per l'epopea dei briganti, inquadrato in un 'tempo storico' ma 'favolizzato'.[84] Infatti oggetti e personaggi vengono presentati in chiave anti-realistica e vagamente fiabesca, alludendo a tratti essenziali quali l'età (cinquant'anni'), la potenza fisica ('fatticcio e sodo') e la robustezza, servendosi anche di metafore ('con un petto di quercia'). La tecnica del ritratto ha qui uno scopo puramente introduttivo-descrittivo nei confronti di un nuovo personaggio.

Nell'esempio (8), al contrario, il ritratto di un personaggio principale è dinamico, ossia presentato come funzionale all'evoluzione della trama. In questo caso la qualità specifica della madre che viene tratteggiata è di tipo psicologico-caratteriale; mentre il violentatore viene presentato solo nei suoi tratti fisici. Sebbene il soldato Agesilao riporti lo stupro subito da sua madre da cui poi conseguì la sua nascita, un alone incantato domina la narrazione di tali eventi. D'altronde il padre non ha nome, né un'identità definita, ma è un semplice 'cavalleggero', vagamente abbozzato nel suo aspetto fisico, grazie alla triade appositiva aggettivale ('madido, irsuto, polveroso').

La stessa aura fiabesca caratterizza il ritratto del convento in cui viene accolto il piccolo Agesilao, introdotto sempre mediante l'uso del soggetto tematico parentetico:

(9) Sussisteva, *il convento*, in una valle profonda, circondata da verdi alture, e lo abitavano uomini neri e severi; il villaggio era vicino ma a nessuno di noi era concesso recarvisi; delle donne appresi la forma da un simulacro di Madonna di cera dipinta, dimenticato nella sagrestia. (MN, p. 634; corsivo mio)

La rappresentazione del luogo in cui il soldato Agesilao trascorse la sua infanzia mantiene alta la *suspense* nella narrazione e solo pochissimi elementi permettono al lettore di rappresentarsela visivamente. Il soggetto tematico ('il convento') riprende un contenuto noto al lettore, ricollegandosi alla narrazione della vita in seminario sviluppata nel paragrafo precedente. Tuttavia questo costrutto induce il lettore a focalizzarsi sulle caratteristiche del luogo, del tutto nuove e ignote al lettore. Un'aggettivazione indefinita ma altamente immaginifica ('profonda' e 'verdi'), con giochi fonici (la rima in 'neri e severi'), produce un effetto di affascinamento sul lettore per i luoghi fiabeschi narrati.[85] La scelta del soggetto tematico all'interno dei racconti dei briganti potrebbe probabilmente simulare un influsso dell'oralità, come se fossero dei racconti folklorici tramandati oralmente. Tuttavia occorre specificare che si tratta solamente di una simulazione dotta, in quanto il lessico arcaico e la ricercatezza dell'espressività, così come la raffinatezza retorica e l'articolazione sintattica spingono la lingua verso il polo letterario-scritto. La tecnica del ritratto mediante l'impiego del soggetto tematico viene utilizzata in modo sistematico all'interno del romanzo fino a divenire una cifra stilistica della sintassi dei quattro narratori-briganti.

[84]Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, p. 68.
[85]La rima è 'l'identità della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica compresa': Beltrami, p. 403.

Conclusione

L'analisi della sintassi marcata in *Le menzogne della notte* porta alla luce il progetto linguistico di Bufalino volto alla creazione di un'epopea dai toni leggendari e favolosi, popolata da personaggi-eroi tratteggiati con idealismo romantico e melodrammaticità. Questo progetto è stato perseguito mediante una strutturazione di diversi ritmi narrativi e di voci all'interno del romanzo, all'insegna dei principi di arcaicità, letterarietà, selezione e poeticità.

Dal punto di vista stilistico, i casi di ordine marcato qui indagati sono accomunati da una tendenza di fondo del romanzo, messa in luce da Valeria Della Valle e Alessio Ricci: una ricreazione per fini mimetici di una lingua dal carattere arcaizzante e poetico, che predilige il recupero di costrutti della tradizione letteraria.[86] L'impiego di una scrittura dal sapore ottocentesco è sfruttata da Bufalino 'ad uso di color storico', quindi per conferire verosimiglianza all'universo storico inventato e dare credibilità alla voce di un presunto narratore ottocentesco.[87] Al tempo stesso la scelta di una lingua desueta forza l'effetto di distanziamento tra lettore e storia, in modo da proiettare la storia narrata all'interno di un mondo lontano, stilizzato e incantato.[88] Secondo Nunzio Zago, l'effetto di straniamento proprio del romanzo si sorregge sull'impiego di questi fattori appena delineati: il linguaggio nobile e inusuale e l'inquadramento spazio-temporale in un fittizio Risorgimento, oltre alla complessa architettura meta-narrativa del libro.[89]

In *Le menzogne della notte*, Bufalino tende ad operare 'una difficile *dispositio*'[90] degli elementi nella frase e, in casi estremi, 'vistosi sovvertimenti topologici' (esempi 2 e 5).[91] L'interpretazione qui avanzata è che l'elegante gioco di disposizioni degli elementi nella frase sia basato sulla selezione piuttosto che sull'accumulo. Ciò significa che Bufalino ha innervato la prosa del romanzo di frasi marcate che si alternano in una ricca *variatio* compositiva. Infatti i fenomeni di ordini marcati qui analizzati non intaccano l'impianto strutturale novecentesco della lingua.[92] Ciò è confermato dalla maggioranza dei casi canonici di ordine diretto soggetto-verbo (80 per cento) e verbo-oggetto (69 per cento); mentre minoritari rimangono i casi di ordini marcati sebbene comunque significativi (rispettivamente 20 per cento e 31 per cento). Di conseguenza Bufalino adotta 'una scrittura patinata d'antico', ossia una contaminazione a livello superficiale su una base linguistica solidamente novecentesca.[93] Analogamente Elisabetta Mauroni ha riscontrato che l'aggettivazione in *Diceria dell'untore* di Bufalino non si basa sulla strategia dell'accumulo, piuttosto sulla pregnanza semantica e sulla raffinatezza delle *callidae iuncturae*.[94] Rispetto a *Diceria dell'untore*, in cui la variazione topologica è di stampo tradizionale, in *Le menzogne della notte* si assiste ad una più spiccata sperimentazione.

L'istanza ritmica e sonora emerge con forza come uno dei fattori che soggiacciono alla scelta delle frasi marcate (esempi 1, 4). Alla ricerca dell'effetto fonico concorrono altri espedienti, quali 'l'andamento anapestico' del dettato e il ricorso a 'rime e assonanze interne'.[95] Inoltre, nel registro melodrammatico degli eroi-briganti gli spostamenti di elementi frasali ricalcano la lingua dei libretti d'opera (par. 5).[96]

[86]Della Valle, 'Bufalino e "i serpenti della tradizione"', p. 17 (nota 1); Ricci, pp. 21, 23.
[87]Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, p. 69.
[88]Ibid., p. 69.
[89]Nunzio Zago, 'L'arte dello straniamento', *Nuove effemeridi: rassegna trimestrale di cultura*, 5.18 (1992/II), 136–39.
[90]Caputo, in 'Sondaggi sulla sintassi', individua nella 'difficile *dispositio*' uno dei tratti caratterizzanti del tono 'alto' di *Diceria dell'untore* (p. 92).
[91]Alvino, p. 133.
[92]Similmente, Caputo conclude la sua analisi sulla sintassi di *Diceria dell'untore* dichiarando che Bufalino è un 'autore raffinato' ma 'comunicativo': Caputo, 'Sondaggi sulla sintassi', p. 96.
[93]Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, p. 69.
[94]Elisabetta Mauroni, 'L'aggettivazione con o senza aggettivi: Bufalino e Volponi', in *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni: saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento* (Roma: Aracne, 2009), pp. 155–78 (p. 173).
[95]Si veda il contributo di Ricci sulle movenze poetiche e gli istituti sintattici in *Le menzogne della notte*.
[96]L'opera lirica di genere melodrammatico è inoltre il bacino da cui attingono le numerose citazioni inter-testuali che arricchiscono il romanzo. Si veda Salvatore Enrico Failla, 'Musica e musicofilia ne *Le menzogne della notte* di Bufalino', in *Bufalino narratore*, a cura di Nunzio Zago, pp. 47–59.

La strutturazione dei ritmi narrativi in *Le menzogne della notte* si fonda sulla compenetrazione dei motivi analizzati in questo studio: una componente favolosa, tipica dei racconti dei briganti con simulazione di un legame con l'oralità (par. 6); una componente romantica e melodrammatica che emerge dallo stile dotto della voce dei briganti (par. 5); una dinamicità narrativa ascrivibile ai *coups de théâtre* inscenati nella cornice narrativa da parte del narratore onnisciente (par. 4). Ne conseguono diverse velocità: le prime due componenti prediligono una componente più statica, affabulatoria e contemplativa – mentre misure di rapidità si avvertono con più incidenza nella cornice narrativa.

L'ambientazione favolosa si affida alla tecnica del 'ritratto in situazione', rielaborazione di un modello ottocentesco (par. 6). Questa tecnica viene innescata dalla presenza del soggetto tematico parentetico, quasi fosse una marca che riecheggia racconti folklorici di tradizione orale – tuttavia traslati in un contesto colto. Un legame con la tradizione orale si può infatti rintracciare nella fascinazione operata su Bufalino dalle epopee cavalleresche dei paladini di Francia, soggetto delle rappresentazioni del teatro dei pupi siciliani.[97]

In questo contesto favoloso, si inscrive il romanticismo dell'epopea dei paladini antiborbonici. L'impiego di frasi marcate mette in luce l'estremizzazione delle emozioni di eroi che dovranno affrontare la ghigliottina per salvare la causa anti-monarchica. Al contempo, mediante l'impiego del tema sospeso, viene potenziato l'effetto di irrepetibilità delle loro esperienze (par. 5).

I colpi di scena, generati dalla complessa struttura di *mise en abyme*, funzionano come motore dell'ingranaggio romanzesco (par. 4). I *coups de théâtre* agiscono come contraltare dell'esaltazione lirico-melodrammatica dei racconti dei briganti e contrastano nettamente con il tono favoloso della narrazione. Sovente i colpi di scena producono spaesamenti nel lettore, mediante apparizioni perturbanti o alterazioni delle regole del gioco della confessione. Inoltre, il costante ribaltamento dei punti di vista, aspetto che concorre all'inaspettato mutamento della situazione, viene perseguito a livello micro-testuale mediante l'utilizzo della tecnica contrastiva per dare preminenza a dati più salienti (esempi 2, 6).

L'interpretazione finora avanzata su *Le menzogne della notte* illumina l'atteggiamento di Bufalino nei confronti della sua opera e del lettore. Il romanzo può essere letto come una sofisticata sfida tra autore e lettore.[98] Come si legge nel risvolto di copertina, la dedica del libro ('A noi due') vale come un 'affettuosa intimidazione al lettore'.[99] Il lettore è costantemente sospeso tra due poli: da un lato ammaliato dalla melodrammatica affabulazione dei briganti e dal tono favoloso dell'ambientazione e delle gesta, dall'altro sconcertato dalle trappole dei colpi di scena del novellare. Ciò conduce il lettore in 'una complessa e cupa meditazione sull'impostura del vivere', innervata da una 'laicissima e crudele consapevolezza che la menzogna sia una forma, se non la forma, della verità . . . '.[100] Il senso di mistificazione, ma al contempo il sentimento di meraviglia che vivifica l'epopea dei paladini anti-borbonici, scaturisce da scelte strutturali incentrate sulla *mise en abyme* e supportato – come la presente analisi ha svelato – da scelte topologiche che concorrono a creare uno scontro di voci e ritmi narrativi.

Disclosure Statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

[97]Si vedano le dichiarazioni rilasciate da Bufalino sul suo rapporto con la tradizione cavalleresca, contenute in *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, p. 168. La rappresentazione di gesta di paladini nel teatro dei pupi siciliani è l'argomento della favola narrata da Bufalino in *Il Guerrin Meschino: frammento di un'opra dei pupi*, in *Opere/2*, pp. 313–427.

[98]Il rapporto dell'autore con il lettore nell'opera di Bufalino è oggetto dello studio di Claudia Carmina, *A noi due: Bufalino e la sfida al lettore* (Acireale–Roma: Bonanno, 2018).

[99]Risvolto di copertina dell'edizione Bompiani.

[100]Lettura proposta da Massimo Onofri nell'intervista a Bufalino, 'Autoritratto di personaggio', p. 1333.