

Bruno Mellarini

Bufalino e il mondo cavalleresco:  
dall' *Ultima cavalcata di Don Chisciotte*  
al *Guerrin Meschino*, tra sogno e disinganno

RIASSUNTO: L'articolo propone una disamina riguardo al modo in cui Bufalino ha ripreso alcuni testi e personaggi appartenenti alla tradizione del mondo cavalleresco. Considerando in particolare due opere – il racconto *L'ultima cavalcata di Don Chisciotte* e la fiaba cavalleresca *Il Guerrin Meschino* –, si sottolinea la capacità di Bufalino, autore tra i più colti e raffinati del secondo Novecento italiano, di attualizzare i personaggi della tradizione cavalleresca, anche rivestendoli di un'aura prettamente novecentesca, che ne evidenzia dubbi e roveli, incertezze e paure di marca filosofico-esistenziale. Ciò vale senza dubbio per il Don Chisciotte, che diventa, in prossimità della fine, una figura esemplare della precarietà della vita e del disinganno, così come per il personaggio di Guerrino, l'eroe dalle origini ignote, il protagonista dell'*opra dei pupi* assunto a sua volta quale paradigma dell'uomo contemporaneo, drammaticamente impegnato, in una singolare coincidenza tra autore personaggio e pubblico, nel tentativo di attribuire un senso alla propria vita "appesa a un filo".

PAROLE CHIAVE: Mondo cavalleresco, Riscrittura, *Opra dei pupi*, Attualizzazione.

ABSTRACT: The article offers an examination of the way in which Bufalino has taken up some texts and characters belonging to the tradition of the chivalric world. Considering in particular two works – the tale *L'ultima cavalcata di Don Chisciotte* and the chivalric fairy tale *Il Guerrin Meschino* –, we underline the ability of Bufalino, one of the most cultured and refined authors of the second half of the Italian twentieth century, to update the characters of the chivalric tradition, also covering them with a purely twentieth-century aura, which highlights doubts and worries, uncertainties and fears of a philosophical-existential nature. This is undoubtedly valid in Don Quixote, who becomes, near the end, an exemplary figure of the precariousness of life and disillusionment, as well as for the character of Guerrino, the protagonist of the *opra dei pupi* assumed in turn as a paradigm of contemporary man, dramatically engaged, in a singular coincidence between author character and public, in the attempt to attribute meaning to his own life "hanging by a thread".

KEY-WORDS: Chivalric world, Rewriting, *Opra dei pupi*, Actualization.

La morte (o la sua allusione) rende preziosi e patetici gli uomini. Questi commuovono per la loro condizione di fantasmi; ogni atto che compiono può esser l'ultimo; non c'è volto che non sia sul punto di cancellarsi come il volto di un sogno.

JORGE LUIS BORGES, *L'immortale*

Siamo i ricordi di Dio, siamo le sue traveggole?

GESUALDO BUFALINO, *Il malpensante*

## Premessa

La vicenda di Gesualdo Bufalino (Comiso 1920-Vittoria 1996) rappresenta, dal punto di vista biografico ma soprattutto editoriale, un *unicum* nella storia della letteratura italiana del secondo Novecento. Si è anzi parlato, e non a torto, di un vero e proprio caso letterario: come noto, lo scrittore siciliano esordisce infatti in età avanzata, pubblicando nel 1981 presso Sellerio *Diceria dell'untore*, un romanzo che riscuoterà un enorme successo e che resterà nel tempo fra i suoi titoli più noti e amati. In proposito, come avverte Maria Corti, non si deve però incorrere nell'errore di confondere «le date di scrittura con quelle di stampa»<sup>1</sup>: le opere bufaliniane sono infatti il frutto di un lungo e complesso processo elaborativo, che quasi sempre si protrae per moltissimi anni.

Per quanto riguarda le prime tre opere (*Diceria*, *Argo il cieco* e *L'uomo invaso*), l'elemento unificante sembra essere l'autobiografia, «esistenziale» per i primi due libri, «squisitamente letteraria, borgesiana per intenderci» per i racconti dell'*Uomo invaso*, opera, appunto, *à la* Borges<sup>2</sup>, nella quale predomina «l'odore della manipolazione letteraria»<sup>3</sup> e, quindi, le modalità del riuso, della riscrittura, dell'invenzione o fantasticheria a partire da esempi e modelli tratti dal mondo della letteratura (e siamo con ciò nell'ambito del metaletterario o, se si vuole, della letteratura sulla letteratura). Come ha scritto la stessa Corti:

Già qui si comincia a cogliere una novità del libro, cioè una sorta di operazione di letteratura al quadrato: in buona parte dei racconti i personaggi provengono dall'universo libresco, dove già hanno avuto una loro vita; sono

---

<sup>1</sup> M. Corti, *Introduzione* a G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, a cura di Corti e F. Caputo, I, Milano 1992, p. VIII.

<sup>2</sup> Cfr. Bufalino, *Cecità e luce di Borges*, in Bufalino 1992, pp. 946-950.

<sup>3</sup> Corti 1992, p. XIII.

personaggi che già esistono nelle nostre biblioteche e persino pinacoteche: Noè, Orfeo e Euridice, il sofista Gorgia, don Chisciotte eccetera<sup>4</sup>.

In questa sede ci occuperemo nello specifico di due testi bufaliniani: *L'ultima cavalcata di Don Chisciotte* (racconto appartenente alla raccolta *L'uomo invaso*: prima edizione Bompiani 1986) e *Il Guerrin Meschino* (fiaba cavalleresca che ha per protagonista uno dei paladini dell'“opra dei pupi” più amati da Bufalino fin dalla fanciullezza, e che uscì in prima edizione presso Il Girasole nel 1991).

### L'ultima cavalcata di Don Chisciotte

L'*incipit* del racconto, incentrato sul faticoso incedere di Ronzinante, è già di per sé un perfetto compendio dello stile di Bufalino: tono elevato, lessico «costantemente “alto” e prezioso»<sup>5</sup>, dizione sostenuta, preferenza accordata a giri sintattici ampi e ariosi:

Da molli briglie e incerti sproni condotto, Ronzinante tornava al paese. E si sarebbe confuso a ogni bivio, se non lo avesse soccorso, unica bussola e calamita, la rimembranza dell'antica stalla. [...]

Sbieco l'ambio, penzoloni la lingua e le orecchie, opaco l'occhio come per una caligine... che meraviglia, se nessuna gesta che ricordasse valeva a mitigargli l'agrumi dei guidaleschi? Ché anzi, benché gloriose, solamente le cadute gli venivano davanti [...]<sup>6</sup>.

E sarà appunto da notare, quale impronta e marchio inconfondibile dello scrittore siciliano, la preziosità del lessico («rimembranza», «sbieco», «caligine» e, poco più oltre, «cara soma»), ma anche l'originalità e l'espressività delle metafore («l'agrumi dei guidaleschi»). Ma ciò che colpisce maggiormente è l'effetto di straniamento che impronta la sequenza d'apertura: tutto viene percepito, e richiamato alla memoria, attraverso il punto di vista di Ronzinante, di cui si ricordano le «cadute», ad esempio

quando, spinto a galoppo contro un marrano, era stramazato per un inciampo insieme alla cara soma; o quando lo avevano steso al terreno i randelli dei

<sup>4</sup> Ivi, pp. XXIII-XXIV.

<sup>5</sup> S. Giovanardi, *Introduzione* a Bufalino, *L'uomo invaso*, Milano 2007, p. VI.

<sup>6</sup> Bufalino, *L'ultima cavalcata di Don Chisciotte*, in Bufalino 1992, p. 503.

mulattieri, le sassate dei galeotti, il cozzo in giostra col cavaliere dalla Bianca Luna...<sup>7</sup>.

Parimenti interessante anche il ritratto di don Chisciotte – che, in conformità alla prospettiva adottata, viene chiamato «[i]l padrone» –, ritratto che ne evidenzia l'invecchiamento e, insieme, attraverso la ripresa di sintagmi e tessere linguistiche di chiara ascendenza petrarchesca<sup>8</sup>, una componente di ripiegamento interiore e di malinconica rassegnazione:

Il padrone... oh, lui appariva altrettanto mutato. Non perché più larghe trincee gli arassero il collo, o più serpigne crespe la fronte, ma per un bianco mai visto che gl'incanutiva i mustacchi, pur dianzi nerissimi a spiovere su entrambe le guance. Non solo, ma *spenti d'allegrezza sembravano gli atti dell'uomo*, e cionchi d'ogni coraggio, quasi che un re deposto ambulasse sotto i suoi panni<sup>9</sup>.

Ne esce il ritratto di un don Chisciotte rivestito di abiti e attitudini prettamente novecentesche; un don Chisciotte che filosofeggia, che si guarda allo specchio, che s'interroga sulla propria inafferrabile, incerta identità, e sul proprio nome ridotto ormai a *flatus vocis*, cui forse non corrisponde alcuna sostanza, alcun reale e tangibile fondamento. Un don Chisciotte che sospetta di essere stato «affatturato» nel pensiero, e che finisce per considerare la vita come «chimera e trucco», nient'altro che «un tavolino da gioco drizzato nella gran piazza del mondo»<sup>10</sup>.

È il tema, di marca prettamente novecentesca, della mancanza o della perdita d'identità, connesso a una soggettività in crisi e che, lungi dal riconoscersi in un'immagine precisa e definita, si riduce a una proiezione fantasmatica, a una pura evanescenza, a una forma vuota e inafferrabile, la cui ipotetica realtà appare insidiata dai fantasmi dell'assenza e del nulla. L'interrogazione, la *queste* davanti allo specchio si risolve di conseguenza in una verifica fallimentare; dietro la propria immagine potrebbe celarsi il vuoto, lo spavento dovuto alla scoperta di una irrimediabile assenza:

“Chisciano Chisciotte”, diceva, “che hai fatto degli anni tuoi? Ecco, per caldi e geli hai corso l'orbe terraneo, a pro' di dame e d'afflitti, cavandone grami

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchioli, Torino 1964, XXXV, 7, p. 49: «perché negli atti d'alegrezza spenti».

<sup>9</sup> Bufalino 1992, p. 504. Corsivo mio.

<sup>10</sup> Ivi, p. 505.

successi ma molti colpi e cachinni. Maghi t'hanno affatturato appieno il pensiero, né sai più dire se sei Chisciotte o Chisciano, se chi ti guarda dallo specchio è la tua faccia o un prestigio, un corpo di sangue o una fantasima d'aria<sup>11</sup>.

Ma se la legge del mondo è la mutazione, la metamorfosi che si impadronisce delle cose stravolgendone la fisionomia, è evidente che tutto può cambiare e trasmutarsi: non solo l'incerta, dubbia identità del Cavaliere ma ogni oggetto e aspetto del mondo, ad esempio le «bacinelle di peltro», che si mutano nell'elmo di Mambrino; solo che ora, *ex post* si direbbe, il processo metamorfico sembra muoversi in una duplice direzione, in una sorta di andirivieni dalla realtà alla finzione e viceversa, sicché risulta impossibile dire cosa sia vero e cosa non lo sia, cosa sia autentico e cosa falso:

Elmi hai visto scambiarsi con bacinelle di peltro, fondachi con castelli; sul mento d'un glabro barbiere crebbe una barba stravagante, dalla celata d'un paladino spuntò la mutria d'un baccelliere...<sup>12</sup>.

A essere sostenuta e avvalorata è dunque l'immagine di un don Chisciotte pienamente novecentesco, la cui realtà – come osservava Foucault – è «tutta quanta interna alle parole»<sup>13</sup>, al punto che il personaggio stesso diviene un «lungo grafismo», un segno perennemente «alienato nell'analogia»<sup>14</sup> e, di conseguenza, del tutto impossibilitato a determinare sé stesso e il mondo che lo circonda in una direzione univoca:

È lo sregolato burattinaio del Medesimo e dell'Altro; prende le cose per quelle che non sono e le persone le une per le altre; ignora gli amici, riconosce gli estranei; crede di smascherare e impone una maschera. Inverte tutti i valori e tutte le proporzioni, perché crede continuamente di decifrare dei segni: per lui gli orpelli fanno un re<sup>15</sup>.

Dominante e indiscussa è quindi la legge dell'inversione e della mutabilità, in virtù della quale ogni oggetto appare intercambiabile con un altro: sotto lo sguardo di don Chisciotte, come si è detto, le locande diventano castelli,

---

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Con un saggio critico di G. Canguilhem, trad. it. di E. Panaitescu, Milano 1967, p. 63.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

le bacinelle da barbiere si trasformano nell'«agognato elmo» di Mambrino, unico e irripetibile. Così Cervantes (citiamo dai capitoli II e XXI della prima parte del romanzo):

[...], appena vide la locanda gli parve di vedere un castello con le sue quattro torri e le cuspidi di lucido argento, non senza il ponte levatoio e un profondo fossato e con tutti gli annessi e connessi con i quali simili castelli si presentano<sup>16</sup>.

Il barbiere del borgo maggiore, [...], serviva anche il minore, ove si stava recando, con un bacile di ottone, perché, degli abitanti, uno, malato, aveva bisogno di un salasso, un altro di farsi la barba. La sorte aveva voluto che, durante il viaggio, fosse cominciato a piovere, cosicché il barbiere, per non macchiarsi il cappello, probabilmente nuovo, si era posto sulla testa il bacile, [...]. Poiché veniva su di un asino bigio, come aveva detto Sancio, a don Chisciotte era sembrato di vedere un cavallo bigio pomellato, un cavaliere e un elmo d'oro, ché tutto quello che vedeva, il nostro eroe lo adattava facilmente alle proprie deliranti cavallerie e ai propri malerranti pensieri<sup>17</sup>.

Non sarà un caso, allora, che nei suoi momenti di autocoscienza il personaggio di Bufalino si soffermi a considerare l'elemento dell'incertezza onomastica che lo contraddistingue: Chisciano o Chisciotte, Chisciotte o Chisciano è il chiasmo entro il quale si può cogliere l'interrogarsi su di un'identità sfuggente, che non può essere in alcun modo definita e fissata<sup>18</sup>; un'identità che di continuo deve fare i conti con il prevalere delle apparenze, con quella «chimera e trucco» che in fin dei conti è la vita, pirandelliano gioco delle parti in cui ognuno è sé stesso ma anche, e sempre, qualcun altro, persino il suo stesso contrario. Si pensi, per restare al racconto di Bufalino, alla figura di Sancio, anch'egli tutt'altro che estraneo al gioco dello sdoppiamento, alla duplicazione dell'identità personale, come gli ricorda, a mo' di rimprovero, un rinsavito, disilluso don Chisciotte:

<sup>16</sup> M. De Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, introduzioni e note di F. Rico, traduzioni di A. Valastro Canale, Milano 2012, p. 53.

<sup>17</sup> Ivi, p. 323. Come si ricorda nelle note dell'edizione citata, «la figura di don Chisciotte con il bacile come elmo è una delle più frequenti nell'iconografia»: Ivi, p. 2048, nota 4.

<sup>18</sup> Quanto ai diversi «possibili cognomi», essi dipendono dal disaccordo tra le testimonianze disponibili. Si veda al riguardo la pagina d'apertura del romanzo: «C'è chi dice che il suo cognome fosse *Chisciata*, o *Chesata*, ché in questo vi è qualche divergenza tra gli autori che trattano il caso, sebbene, sulla base di congetture verosimili, si lasci intendere che si chiamasse *Chisciana*»: Ivi, p. 39.

“In fede mia, ti fai arbitro troppo brusco di me, se m’agguanti in cotale maniera. O ti credi ancora nell’isola e coronato per Sancio Primo, con diritto di mano militare su ogni suddito delle tue terre?”<sup>19</sup>.

Vi sono peraltro altri rimandi al testo cervantino che rimarkano la ritrovata assennatezza di don Chisciotte. Per tutti, valga il richiamo all’episodio (narrato nell’XI capitolo della seconda parte del romanzo) relativo all’incontro con la compagnia dei comici (i quali, com’è noto, interpretano vari personaggi: la Morte «con rostro humano», un angelo, Cupido ecc.). In questo caso don Chisciotte, anziché cedere all’illusione e al gioco che l’incontro parrebbe autorizzare, aderisce pienamente a quella che egli ritiene essere la realtà, riconoscendo, al di là dell’inganno di cui gli attori sono palesi portatori, la verità inoppugnabile che si cela dietro le «apparenze»:

– In fede di cavaliere errante – rispose don Chisciotte –, non appena ho visto questo carro ho immaginato che mi si offrisse una grande avventura, ma vedo che è necessario toccare con mano le apparenze *per dare spazio al disinganno*. Andate con Dio, buona gente, fate la vostra festa, e vedete un po’ se posso esservi di profitto in qualcosa, ché lo farei con buon animo e buona voglia [...]<sup>20</sup>.

Ma, attenzione, è proprio qui che si annida l’inganno: può darsi infatti, come sostiene il personaggio di Bufalino, che il falso fosse vero, che la finzione così apertamente esibita dai comici celasse una terribile, sconvolgente verità di cui don Chisciotte si rende conto solo ora, dopo essere giunto, ormai esausto e sfinito dal cammino, alla *Venta de l’Agua dulce*:

Ma se non fosse stato così? Se fossero stati veramente, in sul principio del suo cammino, la Morte, il Diavolo e Amore a volergli significare un presagio? Non era la prima occasione in cui vedeva la verità camuffarsi da verità per far credere d’esser menzogna. Né ignorava quanto poco valgano gli occhi contro i miraggi del Grande Prestigiatore...<sup>21</sup>.

Del resto – come testimonia, per esempio il capitolo XXVI della seconda parte del romanzo cervantino – don Chisciotte è personaggio che per sua natura è portato a muoversi sul confine, invero assai labile, tra realtà e finzione:

<sup>19</sup> Bufalino 1992, p. 505.

<sup>20</sup> De Cervantes 2012, pp. 1119-1121. Corsivo mio.

<sup>21</sup> Bufalino 1992, p. 507.

per esempio, nel capitolo citato, il personaggio dapprima si erge a difensore della verosimiglianza (si ricordi la sua osservazione durante lo spettacolo di burattini, secondo la quale nelle moschee non possono esserci le campane)<sup>22</sup>, ma in seguito confonde il vero col falso, sino a riconoscere qualcosa di reale in ciò che non è altro che finzione.

Ora, tornando al racconto bufaliniano, si può osservare come l'atteggiamento di don Chisciotte continui a oscillare tra questi due estremi, che, semplificando un po', sono i poli della realtà e della fantasia ovvero, in termini freudiani, il principio di piacere opposto dialetticamente a quello di realtà. E infatti questo sembra essere il senso della fantasticheria, una lunga serie di «trastulli, metamorfosi e guerre»<sup>23</sup>, con cui don Chisciotte si abbandona a un sogno a occhi aperti mentre contempla il cielo della Mancia inusitatamente pieno di nuvole. Il risultato sarà, appunto, una fantasticheria che si articola attraverso un tessuto linguistico a dominante metaforica, in forza del quale le nuvole in cui si perde lo sguardo ammaliato di don Chisciotte vengono di continuo trasposte in una serie di elementi che pertengono all'ordine naturale-paesaggistico o, anche, a quello araldico-culturale (le immagini dei leoni e dei grifoni, in particolare):

E immaginò ch'erano [le nuvole] profusioni di fiori, trofei di gelsomini e di gigli che una mano nascosta sfogliasse infinitamente... o gioghi di monti crollanti, sfasciati da un interno sospiro, un intenerimento e tepore, donde sorgive nascessero, e torrenti di primavera, e innocue valanghe di friabile neve... o una città di castelli, dai bastioni scolpiti, dai ponti levatoi levati su fossi vertiginosi, [...] o immani leoni e grifoni avvinti in duelli di zanne e denti impalpabili, fiocose belve che Proteo a ogni istante rinnova... o tabernacoli d'alabastro [...]<sup>24</sup>.

E sarà proprio sul confronto realtà/illusione (o immaginario/reale) che si chiude, al di fuori di ogni ricercata, possibile metaforizzazione, il breve ma intenso racconto, con un significativo scambio di ruoli tra don Chisciotte e Sancio; scambio su cui, in sede critica, ebbe modo di soffermarsi lo stesso Bufalino, come risulta da una pagina del suo *Dizionario dei personaggi di romanzo* dedicata a Sancio e alla sua imprevedibile metamorfosi: «[...] lui

<sup>22</sup> «— Codesto no! — lo interrompe don Chisciotte — In questo delle campane, mastro Pietro è proprio fuori strada! I Mori non usano campane, ma timballi e un tipo di dulciana che assomiglia alla nostra ciaramella»: De Cervantes 2012, p. 1353.

<sup>23</sup> Bufalino 1992, p. 508.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

stesso, com'è stato detto, si "chisciottizza" tanto quanto l'altro si "sancifica", generando in sua complice compagnia quell'esemplare ircocervo errante che solo scioglierà la morte»<sup>25</sup>. In effetti, a ben vedere, alla fine è don Chisciotte che si rifiuta di continuare a sognare, a immaginare e fantasticare, mentre Sancio, oratore improvvisato di fronte «a un popolo di sguatterti e cavallanti»<sup>26</sup>, oltre a rievocare l'episodio che lo vide governatore di un'isola, non esita a ricordare il celeberrimo incontro con i mulini a vento scambiati per giganti e a riconoscere, appunto, che di veri giganti si trattava, nonostante ciò che dicevano i suoi sensi «d'uomo grosso e piccino»:

“Ora so che in ciascuna miseria carnale può celarsi un visibilio celeste. E che quelli che scorsi un mattino, mostri arcani roteanti nell'aria, contro il rigo dell'orizzonte, trenta, quaranta... chi poteva contarli? quei mostri che bravamente il mio signore affrontò... erano, ora lo so, *veri e montuosi giganti*, Encelado, Tifeo, Briareo dalle molte braccia. E che valeva il suo prezzo sfidarli a costo di cadere e morire...”<sup>27</sup>.

I sogni e le illusioni, che ora appartengono al solo Sancio, vengono però negati dallo stesso don Chisciotte, che, interrompendo il fantasticare dello scudiero con una battuta finale (e davvero secca e conclusiva), interviene a riaffermare una volta per tutte, e contro ogni possibile evasione e usurpazione fantastica, il principio di realtà e i suoi inalienabili diritti:

Ma don Chisciotte, che aveva ascoltato non visto dietro di lui: “Sancio, ritorna in te”, umanamente gli disse. “Erano solo mulini. Mulini a vento, niente di più.” E con un fischio chiamò Ronzinante<sup>28</sup>.

Conclusione davvero esemplare, in cui sembra si rovesci definitivamente lo statuto tradizionale del personaggio che, come scriveva Bufalino, «insanisce leggendo romanzi»<sup>29</sup>: la realtà, tante volte denigrata, tradita e trasfigurata da don Chisciotte nelle sue avventure nel mondo dei segni e dei costrutti analogico-metaforici, prende infine il sopravvento riaffermando la sua prevalenza e i suoi indiscutibili diritti.

<sup>25</sup> Bufalino, *Sancio Panza*, in Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo: da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano 1982, p. 38.

<sup>26</sup> Bufalino 1992, p. 509.

<sup>27</sup> Ivi, p. 510. Corsivo mio.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Bufalino, *Passione del personaggio*, in Bufalino 1982, p. 4.

## L'epopea di Guerrino

Con *Il Guerrin Meschino* Bufalino torna ancora una volta alla Sicilia e alle proprie radici, riscoprendo la storia di Guerrino, il cavaliere dalle oscure origini, privo di lignaggio e venduto come schiavo sul mercato di Salonico (una vicenda che, come si è detto, lo aveva affascinato fin dall'infanzia, quando a Comiso assisteva bambino agli spettacoli dell'«opra dei pupi»).

Siamo dunque nell'ambito della letteratura cavalleresca, mediata però dalla tradizione degli spettacoli di strada e dalla scelta di un registro fiabesco, da racconto popolare. Le ambizioni sono però alte, come denuncia l'architettura dell'opera e l'inquadramento della vicenda entro una cornice predisposta con cura, dove troviamo il *Lamento* e il *Congedo del vecchio puparo*, a sottolineare, in modo evidente, la presenza ossessiva del tema della morte<sup>30</sup>, declinato come riflessione sull'approssimarsi della fine, di cui il vecchio puparo, facilmente identificabile con lo stesso autore, appare del tutto consapevole:

M'è rimasto un fondaco d'ombre,  
 qui a un cantone di piazza Carbone,  
 e, più lunga, un'ombra che mi s'avanza nell'occhio  
 in forma di falce scura.  
 Ore e stagioni non mi parlano più.  
 I papaveri del sole, le giunchiglie della luna  
 Sono appena una macchia che imputridisce sul muro...<sup>31</sup>.

Quanto a Guerrino, l'elemento che connota il personaggio sembra essere la malinconia (dovuta, con ogni evidenza, all'ignoranza intorno alle proprie origini, al suo essere «albero senza radice»); malinconia che lo apparenta al personaggio di don Chisciotte (anche se in quel caso, come si è visto, diverse erano le ragioni dell'umor malinconico, dovuto non alla mancanza di lignaggio ma a una conclusiva, necessaria resa dei conti con la propria esistenza giunta al termine):

Guerrino cresce, adolesce, si rinforza di muscoli e ingegno, spicca per singolare bellezza e malinconia. Ha saputo d'essere di padre ignoto, si lagna della condizione servile, benché da Epidonio gli sia promesso fra breve l'affranca-

<sup>30</sup> Cfr. S. Russo, *I temi della Sicilia e della morte nelle opere di Gesualdo Bufalino*, in «Studi novecenteschi», XIX, 43-44, giugno-dicembre 1992, pp. 51-76.

<sup>31</sup> Bufalino, *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra dei pupi*, Milano 1993, pp. 7-8. Tutte le citazioni a seguire faranno riferimento a questa seconda edizione dell'opera.

mento. [...] S'ingelosisce e piange in segreto, udendo ciascuno chiamare a gran voce: "padre mio", "madre mia..."<sup>32</sup>.

Per il resto, i vari "Cartelli" in cui si articola la narrazione offrono l'immagine tradizionale dell'eroe prode e generoso, sollecito del bene altrui e sempre pronto a combattere in prima linea. Ed è qui che emerge il Bufalino scrittore letteratissimo quant'altri mai: non mancano infatti, nel ricchissimo sottotesto, citazioni o allusioni (più o meno nascoste e riconoscibili) che rimandano sia all'epica classica (Virgilio, in particolare) sia alla tradizione del poema cavalleresco (*in primis* l'Ariosto, ovviamente). Vediamone un paio, solo a titolo d'esemplificazione:

Si leva [Fenisia], brandisce un pugnale, ma sa che lo lascerà fra un istante cadere. Sa che fra un istante un signore, *sudicio di carneficina*, la prenderà fra le braccia gemendo; e che lei non potrà, non vorrà negargli il serto della vittoria, [...]<sup>33</sup>.

Sentendo infine da più fiacco braccio giungergli i colpi, rompe a sua volta la guardia e, raccolta ogni possa, gli mena un fendente siffatto che lo taglia a mezzo dalla coppa del petto alla forca delle due gambe. Sfavilla un raggio in quel tanto attraverso il vacuo della ferita, mirabile a credersi e a dirsi, e se ne sdoppia al suolo l'ombra del corpo!<sup>34</sup>.

Mentre nel primo caso si evidenzia il sintagma «sudicio di carneficina», dietro cui si potrebbe intravedere il «multa [...] caede cruentus»<sup>35</sup> con cui Virgilio descrive Diomede impegnato in combattimento, nel secondo tutta la descrizione dello scontro tra Guerrino e il saracino sembra ricalcare alcuni luoghi del poema ariostesco, in cui le imprese dei paladini sono enfatizzate e restituite, non senza ironia, attraverso immagini iperboliche che ne sottolineano l'assoluta eccezionalità. Ma, oltre a ciò, ci potrebbe essere anche una lontana eco dantesca (che a sua volta rimanda alle leggende della materia bretone) nell'immagine del corpo dimezzato e della sua ombra che appare divisa in due: «non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù» (il riferimento è a Mordret, il figlio del re Artù che tentò di usurpare il trono al padre)<sup>36</sup>. Sarà infine da notare, accanto alla consueta

<sup>32</sup> Ivi, p. 18.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 15-16. Corsivo mio.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>35</sup> Virgilio, *Eneide*, I, 471, trad. it. di M. Ramous, Venezia 1998, p. 94.

<sup>36</sup> *Inf.* XXXII, 61-62. Ma si vedano anche, come esplicita ripresa dantesca, gli «occhi di bragia»

preziosità delle scelte lessicali («il serto della vittoria», «il vacuo della ferita», ecc.), la particolare *dispositio* cui ricorre l'autore, con il verbo di frequente anteposto al soggetto («Sfavilla un raggio», «se ne sdoppia al suolo l'ombra del corpo» ecc.)<sup>37</sup>.

Ma l'esemplificazione potrebbe arricchirsi di ulteriori esempi: sono infatti diverse (e numerose) le citazioni che si possono riconoscere nel testo, da Marco Polo al Leopardi del *Canto notturno*, come risulta da una sequenza dedicata al vagare sognante di Guerrino<sup>38</sup>, dal Virgilio della quarta egloga (il sorriso con cui il bambino dimostra di riconoscere i genitori, cui si allude al termine del bizzarro "dialogo" tra Guerrino e lo scudiero Babele)<sup>39</sup> fino alle moderne invenzioni di calviniana memoria.

Si aggiungano due ulteriori osservazioni: l'una riguardante il carattere in certo modo metanarrativo del testo bufaliniano; l'altra, la possibile equivalenza tra personaggi, autore e lettori, a cui si è già fatto cenno. Per ciò che riguarda il primo punto, è lo stesso Guerrino che, mediante una vera e propria *mise en abîme*, postula la propria esistenza futura in quanto personaggio appartenente a una tradizione riconoscibile e ricostruibile, destinata a mantenersi nel tempo: non più cavaliere derelitto alla ricerca delle proprie radici e del proprio lignaggio perduto ma protagonista dell'"opra dei pupi" a pieno titolo riconosciuto, benché ridotto a un semplice «spauracchio di cartone»:

“Non so cosa veramente cerco, io che un tempo bramavo con animo smisurato smisurati successi, mentre ora non aspetto che divenire morendo uno spauracchio di cartone, di cui fra mill'anni taluno dipingerà le inutili glorie su uno sportello di carro o un cartellone di pupi...”<sup>40</sup>.

---

del campione turco Pinamonte, nonché l'immagine, ripresa dal XV canto del *Paradiso*, del «lume [che trascorre] dietro lo schermo d'un alabastro»: Bufalino 1993, pp. 23 e 104.

<sup>37</sup> In proposito cfr. Caputo, *Introduzione* a Bufalino, *Opere 1989-1996*, II, Milano 2007, p. XXXII: «Oltre al lessico, è fondamentale per l'aura suggestiva del *Guerrin Meschino* l'ordine delle parole nella frase, una *dispositio* che, in primo luogo con il verbo in apertura di periodo [...], non di rado dà una cadenza solenne e insieme sospesa alla pagina [...].»

<sup>38</sup> «Lontano dunque da ogni via maestra, andava per solitudini, facendo solo rarissimi incontri [...] quando d'un veglio poverello in cammino, con un fascio sulle succubi spalle; quando d'un pastore errante dietro la greggia, del quale gli giungevano or sì or no nel vento parole, indirizzate a nessuno, se non forse a taluna vergine stella lontana...»: Bufalino 1993, p. 60.

<sup>39</sup> Cfr. Virgilio, *Bucoliche*, IV, 60, a cura di M. Geymonat, Milano 1981, p. 54: «Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem». E così, a raffronto, nel testo di Bufalino: «Nel dire ciò stranamente rideva. Ed era la prima volta da quando nella culla aveva riso, nascendo, alla madre Fenisia e al genitore Milone...»: Bufalino 1993, p. 74.

<sup>40</sup> Ivi, p. 72.

È, per Guerrino, il momento forse più difficile, il momento in cui tenta un bilancio della sua vita che risulta ampiamente in passivo, al punto da riconoscersi, in aperta opposizione a ogni epica cavalleresca, nella sua misera condizione di omicida, e in quanto tale degno di «arrolar[si] con quelli del Veglio della Montagna»<sup>41</sup>, ovvero con la setta degli assassini di cui ebbe a parlare, come è noto, Marco Polo. Ma il bilancio è forse ancora più amaro e insostenibile, se in sogno Guerrino immagina di potersi perdere e dissolvere nelle sfere celesti, sgravandosi finalmente, in una sorta di *cupio dissolvi*, di ogni aspirazione e di ogni umano desiderio, di ogni tensione interiore che viene ora riconosciuta nella sua irrimediabile vacuità:

Ma Guerrino al suo fianco non dormiva, guardando le stelle, e gli tornavano in mente gl'insegnamenti di Eudocio: come i pianeti che sono nel puro aere girano attorno alla terra dì e notte senza riposo; ma l'uno più veloce che l'altro in tanto che il suo cerchio è più piccolo... [...]

Così pensando Guerrino immaginò di salire a quegli alti silenzi e fra le braccia di stringere l'intero volume del cielo; quindi un immenso globo di luce e d'oro rapirlo seco per le rotanti danze degli astri fino al trionfo dell'empirea sede. Non più desideri, lassù, né memoria né carne. Tutto era vapore, soffice evanescenza, ondosa quiete dei nervi<sup>42</sup>.

A prevalere sono «un'uggia» e «un acuto sentimento di disamore»<sup>43</sup>, sentimenti che, opponendosi agli slanci dell'epica cavalleresca, rivelano l'umore malinconico del personaggio, dimidiato tra la nostalgia delle origini (il rimpianto dei genitori perduti) e l'incessante pungolo del desiderio, che però resta del tutto vago e impreciso, in quanto impossibilitato a definirsi, a determinarsi in rapporto a un oggetto specifico. La soluzione, certo parziale e provvisoria, sarà offerta dal *cupio dissolvi* di cui si è detto, in cui si manifesta la volontà di sparizione e di auto annientamento che caratterizza il personaggio giunto alla sua parabola conclusiva.

Come nel pirandelliano *Fu Mattia Pascal* lo «strappo nel cielo di carta» finisce per proiettare il teatro antico in quello moderno, sostituendo Oreste con Amleto, l'antica risolutezza con il dubbio e l'angoscia che attanagliano l'eroe moderno, così nella fiaba di Bufalino, la pur riconosciuta ristrettezza del teatrino dei pupi<sup>44</sup> sembra essere superata in una dimensione apertamente

<sup>41</sup> Ivi, p. 71.

<sup>42</sup> Ivi, p. 73.

<sup>43</sup> Ivi, p. 71.

<sup>44</sup> Cfr. M.R. Mastropaolo, *Vizi e vezzi del puparo: citazioni e criptocitazioni nel "Guerrin Me-*

metafisica, in cui il personaggio rivela la sua anima moderna e novecentesca attraverso il rovello che lo porta a esprimere un desiderio di anticipata fine, a confessare il suo essere stanco di avventure e di duelli, di scontri e di gesta gloriose, fino al punto di desiderare la propria sparizione nel cielo più lontano, dove – come si è visto – non hanno più ricetto «né memoria né carne».

Quanto all'altro tema di cui si è detto, quello della sostanziale identità tra autore, personaggio e lettori (il “noi” cui si riferisce il puparo), risulta evidente da due luoghi topici del libro: l'«Intermezzo» e il *Congedo del vecchio puparo*. Nel primo, la suddetta identità viene esplicitamente affermata, anche attraverso il puntuale riferimento al *Cavaliere inesistente* di Calvino e, naturalmente, alla sua vuota armatura: ne consegue che l'inesistenza è la condizione che accomuna Guerrino e il puparo, ma anche il pubblico degli spettatori che ne ascoltano le gesta:

Sst!... Guerrino dorme, non risvegliamolo.

Vorrei sbagliarmi, ma credo  
che ogni giorno di più  
dubita di non esistere,  
d'essere un'armatura piena di vento,  
[...]

Come se noi fossimo più veri  
dentro i nostri gusci di carne,  
trinciando gesti a vanvera nell'aria,  
gorgogliando parole a tocchi  
come una giara troppo piena...  
[...]<sup>45</sup>.

Il messaggio che l'autore affida alla sua fiaba cavalleresca emerge a questo punto con assoluta, indubitabile evidenza: non vi è alcuna differenza, a veder bene, tra Guerrino, la cui armatura è «piena di vento», perfetto emblema della inconsistenza e della labilità che insidiano la vita stessa, e il pubblico degli spettatori – e, quindi, dei lettori –, anch'essi racchiusi entro fragili «gusci di

---

*schino*” di Gesualdo Bufalino, in «Oblío – Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottocento-novecentesca», VI, 21, 2016, p. 84: «Tra la vicenda cavalleresca di Andrea da Barberino e la riscrittura bufaliniana è avvenuto lo strappo nel cielo di carta, la modernità ha fatto il proprio ingresso nella finzione romanzesca, nulla avrà una soluzione definitiva e un lieto fine, lasciando spazio alle invettive di un puparo ormai sopraffatto dalla storia e dalla vita». Disponibile su: <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2022/01/E21.pdf> [ultimo accesso: 11.05.2023].

<sup>45</sup> Bufalino 1993, p. 50.

carne», che si possono lacerare improvvisamente rivelando la vita nella sua essenza di “breve sogno”, realtà di pura apparenza che da un momento all’altro può mostrare il nulla su cui essa stessa poggia. E se Bufalino sospetta – da sempre, si direbbe – che la vita intera altro non sia che un «bluff»<sup>46</sup>, appare evidente che ogni ipotesi al riguardo diventa ammissibile: ecco allora che gli uomini possono essere una proiezione dei «ricordi di Dio», come si legge in uno degli aforismi del *Malpensante*<sup>47</sup>, oppure, in alternativa, e ancora una volta con esplicito rimando a Borges, «[...] un gesto, una sillaba, un sospiro d’un rotolo di storia infinite volte già svolto o sognato...»<sup>48</sup>, a ribadire, nell’ottica di quel cimento metafisico che è la vita stessa, il carattere onirico da sempre associato all’esistere, a una vita che può darsi solo come polvere e ombra, realtà rovesciata nelle labili forme di un sogno o sogno percepito quale realtà destinata a sua volta a svelarsi quale illusione. Vale insomma per Bufalino ciò che egli stesso scrisse parlando di Borges: l’idea che gli uomini siano «solo le ombre sul muro della caverna, oppure, e non cambierebbe molto, i sogni di quelle ombre...»<sup>49</sup>.

Ancora più evidente, infine, l’identificazione tra il personaggio e l’*oprante* (a sua volta controfigura dello stesso Bufalino) nel *Congedo* con cui si chiude l’opera:

“Ma allora,” mi dissero, “anche Guerrino il Meschino?...”  
 E indicavano il pupo,  
 penzoloni con gli altri da un chiodo della baracca.  
 “Morendo io, muore anche lui,”  
 Risposi e lo staccai dal muro,  
 gli ruppi con due dita la noce del collo.  
 “Che fa, non l’avevate capito?  
 Sono io, Guerrino il Meschino<sup>50</sup>.”

Come ci ricorda Maria Rita Mastropaolo: “Sono io Guerrino il Meschino” dice il puparo, definendo così i termini di una triplice identità, fra se stesso, Guerrino e l’autore, perché è impossibile non notare quanto affine sia la figura del vecchio *oprante* con quella di Bufalino stesso, che, giunto

<sup>46</sup> Bufalino, *Il malpensante: lunario dell’anno che fu* (1987), in Bufalino 1992, p. 1039: «È un bluff? Non è un bluff? Fra poco muoio e lo vedo».

<sup>47</sup> Ivi, p. 1038.

<sup>48</sup> Ivi, p. 949.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Bufalino 1993, pp. 124-125.

ormai alla fine della sua vita, decide di soddisfare un ultimo desiderio prima di prendersi una “grande vacanza”<sup>51</sup>. Ma senza dimenticare che l’identità tra il puparo e il suo personaggio era stata adombrata fin dal *Lamento* posto in apertura, là dove, nel presentimento della morte imminente, e nella ritrovata *coincidentia oppositorum* («Il gemito dell’amante, il gemito del moribondo, / un’uguale tosse li recita»)<sup>52</sup>, l’*oprante* non poteva che riconoscersi pupo lui stesso, manovratore di pupi che è a sua volta manovrato da un’entità che lo sovrasta, un «macchinista più scaltro» o un «giocoliere più antico» (e non sarà fuori luogo, in proposito, menzionare anche il «Grande Prestigiatore» di cui parla il don Chisciotte di Bufalino):

Un macchinista più scaltro  
mi manovra con le sue mani,  
sono io il suo pupo a filo.  
Un giocoliere più antico  
mi fa il gioco delle tre carte:  
“Questa vince, questa perde,” mi dice  
e fa volteggiare gli assi,  
rimescola i bussolotti.  
Conosco il trucco ma, non so come,  
scelgo sempre la carta sbagliata<sup>53</sup>.

Si rivitalizza così la metafora, tradizionale e abusata, secondo cui siamo tutti “appesi a un filo”: nessuna differenza, pertanto, tra il puparo e Guerrino (il manovratore e il manovrato), così come tra l’autore Bufalino e noi stessi, i lettori del suo romanzo cavalleresco. E si palesa infine, al di là del fascino rutilante della fiaba e dell’intreccio avventuroso, lo sfondo gnomico e riflessivo sotteso alla narrazione, la valenza esistenziale e *lato sensu* filosofica dell’invenzione bufaliniana, ulteriore tassello di quella riflessione sull’esistenza intesa quale “partita a scacchi con Dio” che costituisce, come noto<sup>54</sup>, il centro da cui irradia tutta l’opera dello scrittore di Comiso.

<sup>51</sup> Mastropaolo, *Bufalino, puparo-cuntastorie*, in «Oblío – Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», V, 17, 2015, p. 56. Disponibile su: [https://www.academia.edu/17745681/\\_Oblío\\_V\\_17\\_Bufalino\\_puparo\\_cuntastorie](https://www.academia.edu/17745681/_Oblío_V_17_Bufalino_puparo_cuntastorie) [ultimo accesso: 11.05.2023].

<sup>52</sup> Bufalino 1993, p. 9.

<sup>53</sup> Ivi, p. 8.

<sup>54</sup> D’obbligo, in proposito, il rimando ad A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio. Per una metafisica dell’opera di Gesualdo Bufalino*, Padova 2002.