



Monica Fekete

**La rigenerazione del poema cavalleresco:
da centro epico-narrativo a margine
del moderno, da trionfo idealistico a spazio
del romanzo contemporaneo**

**THE REGENERATION OF THE CHIVALRY POEM:
FROM THE EPIC NARRATIVE CORE TO THE MARGIN
OF THE MODERN, FROM IDEALISTIC TRIUMPH
TO THE SPACE OF THE CONTEMPORARY NOVEL**

Abstract: The present contribution means to show the regeneration and the re-semantisation of the chivalry matter beginning with second half of 20th century in Italy. Without claiming to reach an exhaustive mapping of the ways in which an extinct literary genre reposes itself at the margin of contemporary narrative, our work focuses on the following main topics: 1. from the rereading to the rewriting; 2. the Paduan line of Boiardo and Ariosto between re-writing and re-visiting; 3. Ariosto and Calvino's narrative; 4. the Sicilian line between rewriting, use of quotations and intertextualisation – Gesualdo Bufalino and Andrea Camilleri.

Keywords: Chivalry Poem; Re-visiting; Regeneration; Contemporary Novel; Intertextuality; Rewriting; Irony.

MONICA FEKETE

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania
monicfekete@yahoo.it

DOI: 10.24193/cechinox.2017.33.23

Il poema cavalleresco ha indubbiamente dominato lo spazio letterario italiano quattro-cinquecentesco, verificandosi un autentico *boom* della produzione scritta del genere, dietro la quale si annoverano, da una parte, nomi di grandi autori che hanno contrassegnato la loro epoca, e, dall'altra, nomi, il cui numero non è per nulla indifferente, risalenti in particolare al '500, che sono stati relegati all'oblio, talvolta quasi istantaneo alla loro pubblicazione. Si tratta quindi di un genere in grande voga che dalla tradizione orale dei cantari assurge, a partire dalla seconda metà del '400, alla forma scritta colta dando origine a una altrettanto ricca tradizione, collegabile a una stretta convivenza con le corti umanistico-rinascimentali, per poi sfociare in una sorta di paraletteratura, di letteratura di massa con la conseguente sacrificazione della resa stilistica e della qualità contenutistica, destinata alle esigenze di un pubblico eterogeneo, di media-bassa cultura.

La tradizione dei cantari e dei suoi canterini o cantastorie ebbe una vasta diffusione temporale, spaziale e tematica. Il canterino mirava al divertimento del



pubblico in piazza, all'elemento sopra scaturito dal gusto per le avventure straordinarie e intricate, proiettate su uno sfondo fiabesco, mentre l'intreccio delle storie veniva costruito con una spiccata predilezione per la fusione della materia cavalleresca carolingia con quella meravigliosa bretone. Tale contaminazione si sarebbe, in seguito, rivelata fondamentale per la linea "alta", la quale l'aveva investita con una maggiore consapevolezza letteraria e trasformata nella salda ossatura che, ancorché idealistica, spalancava le porte della fantasia poetica all'innesto di un ampio repertorio di elementi attinenti alla mitologia, alla contemporaneità degli autori, all'ironia, alla parodia, all'umanizzazione degli eroi, all'adattamento del cavaliere a una realtà quotidiana ecc. Si assisteva, dunque, a un importante passaggio dalla figura del cantastorie di modesta cultura a quella del poeta dotato di una solida cultura umanistico-rinascimentale, dalle recite in piazza per un pubblico popolare alle recite fatte nell'ambito fastoso delle corti per un pubblico eletto e colto, dai testi destinati all'oralità, e perciò costruiti su una base grammaticale e lessicale piuttosto elementare e povera, a testi la cui elegante ed accurata elaborazione formale e tematica diventava il segno contraddistintivo dell'autore ma, implicitamente, anche del signore e della sua raffinata corte.

Gli autori e le opere che infusero, nell'ambito letterario italiano, grande originalità a un genere consacrato sin dal Medioevo francese sono il poeta della corte medicea quattrocentesca di Firenze, Luigi Pulci, con il *Morgante*, e la triade dei poeti della corte estense di Ferrara, vale a dire Matteo Maria Boiardo e il suo *Orlando innamorato*, Ludovico Ariosto con

l'*Orlando furioso* e Torquato Tasso con la *Gerusalemme liberata*.

Ci siamo limitati all'uso della denominazione generica di poema cavalleresco, vale a dire un poema la cui struttura si fonda sulla lotta tra fedeli e infedeli, che si tratti degli eroi del ciclo carolingio o di quelli della prima crociata, visto che non intendiamo entrare nell'acceso dibattito cinquecentesco scaturito intorno all'esigenza di una migliore definizione del genere a cui appartengono i due capolavori ferraresi, l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*. Nel periodo intercorso tra la pubblicazione dei due poemi avvennero delle evidenti mutazioni che rispecchiano la distanza tra il poema epico-romanzesco di Ariosto, peraltro difficilmente catalogabile, mobile, proteiforme, molteplice, reticolare, policentrico, e quello eroico-cavalleresco di Tasso, un poema che censura una serie di importanti elementi ariosteschi quali l'erotismo, la digressione narrativa ecc.¹

Ciò che ci interessa in modo particolare è scoprire come mai questo genere di grande fortuna per vari secoli, ma ormai scomparso dalla compagine letteraria contemporanea, riesce tuttora a rivitalizzarsi e a risemantizzarsi all'interno di un genere diverso, il romanzo, o nella narrativa in generale (ma non esclusivamente, basti pensare, ad esempio, ai fumetti).

Sarà il Novecento, uno proprio in crisi, più precisamente il secondo Novecento, a proporre un *revival* della materia cavalleresca, a indurre una sorta di rigenerazione di alcuni suoi elementi che rivelano una loro marcata affinità con le correnti contemporanee. Di conseguenza, nell'epoca della neoavanguardia, dello strutturalismo, della semiologia, del postmoderno e dell'estrema contemporaneità, gli echi del genere



cavalleresco risuonano in una molteplicità di forme che spaziano dai personaggi all'ambientazione, dalla tecnica narrativa dell'intreccio all'ironia e alla digressione, dalla *quête* al meraviglioso e all'avventura, dalla riscrittura al citazionismo, dall'ipoteso all'intertesto ecc., e si riscontrano in una area che copre la narrativa, il teatro e il cinema.

Tra gli autori rinascimentali menzionati, è sicuramente Ariosto con il *Furioso* colui che sancisce una più intima e profonda vicinanza con la contemporaneità, e ciò si deve innanzitutto alla natura mista del testo della sua opera – un poema epico-romanzesco, una forma di “compromesso”, qualcosa di instabile, “all'interno della dinamica dei generi e dei modi narrativi del Cinquecento”, afferma Remo Ceserani. E, paradossalmente, continua lo studioso, tale complicata origine e soprattutto “le sue contraddizioni e tensioni strutturali lo rendono più vicini ai nostri gusti e alla nostra sensibilità”.² Questa commistione di generi su cui poi si innestano anche altre forme porta il testo ariostesco vicino alle tecniche postmoderne (e non solo). Anche Corrado Bologna si affianca alla cerchia degli studiosi che scandiscono la modernità della scrittura ariostesca, ed è proprio quella tessitura mista del suo testo che rappresenta “il punto di crisi ed insieme il nuovo spazio d'influenza, la nuova linea di riconnotazione dell'Ariosto «narratore» moderno”.³

Forse il più bel libro dedicato ad Ariosto, nonostante l'autore fosse nominato solo nella prima lezione (*Leggerezza*), è la straordinaria raccolta postuma di Italo Calvino, *Lezioni americane*, in cui vengono illustrati ed esemplificati i valori letterari (leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità,

molteplicità) da conservare nel nuovo millennio, valori che, in essenza, si rintracciano nello stesso *Furioso*. In fondo, basti pensare alla lezione dedicata alla molteplicità, a cui si collegano tutta una serie di tratti distintivi del poema, a partire dalla digressione alla polifonia, dal policentrismo al movimento continuo, dalla costruzione multipla all'idea di enciclopedia. Ecco come spiega Calvino la vocazione del romanzo contemporaneo:

come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo. [...] Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia aperta [...] nato etimologicamente dalla pretesa di esaurire la conoscenza del mondo rinchiudendola in un circolo. Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima.⁴

La rinnovata fortuna della materia cavalleresca viene propulsata in due ondate maggiori, ovvero si manifesta con particolare forza tra gli anni '60 e '90, ma i suoi tentacoli si insinuano anche nel nuovo secolo e non lasciano spegnere l'interesse per gli eroi di un mondo remoto, o almeno per ciò che sopravvive di loro. Il meccanismo del *revival* funziona su due livelli: la diuturna frequentazione dei classici in epoca contemporanea ha dato, da una parte, luce a una serie di antologie-riscritture e, dall'altra, ha portato all'integrazione del collaudato genere nella produzione letteraria di numerosi scrittori. Questi due filoni si concretizzano in una lunga sfilza di autori, basti pensare a Italo Calvino, Gianni Celati,



Giorgio Manganelli, Ermanno Cavazzoni, Alfredo Giuliani, Franco Fortini, Edoardo Sanguineti, Gesualdo Bufalino, Andrea Camilleri, Pietrangelo Buttafuoco e altri ancora.

Per offrire una qualche sistematicità al ricco e multiforme materiale e per fornire una sorta di panoramica organizzatamente “zig-zagante” e “galoppante” (affidandoci, sin dall’inizio, alla linea Ariosto-Calvino) attraverso la vasta geografia intertestuale accuratamente rispolverata alla luce della ricerca di nuove modalità espressive, scattate, di certo, nel contesto anche di una crisi del romanzo e della narrativa in genere, intendiamo articolare il nostro contributo su alcuni temi conduttori al fine di illustrare brevemente, senza pretendere di arrivare a una mappatura esaustiva, le modalità in cui un genere letterario scomparso si ripropone, anche mediante uno “scavo archeologico”, a margine della narrativa contemporanea: 1. dalla rilettura radiofonica alla riscrittura; 2. la linea padana boiardo-ariostesca tra riscrittura e rivisitazione; 3. Ariosto e la narrativa di Calvino; 4. la filiera siciliana tra riscrittura, citazionismo e intertestualità – Gesualdo Bufalino e Andrea Camilleri.

1. Dalla rilettura radiofonica alla riscrittura

La riscoperta del poema cavalleresco, in particolare, di Ariosto e del suo *Orlando furioso* viene scandita dalla scrittura teorica e letteraria (o forse proprio in ordine inverso) di uno dei maggiori autori del ‘900, vale a dire Italo Calvino, grandissimo ammiratore dello scrittore ferrarese considerato il modello per eccellenza, un autorevole innovatore nonché il precursore

del romanzo moderno. Calvino, che ha sempre militato per l’importanza di leggere i classici, tra cui spicca, appunto, il nome di Ariosto, evidenzia che l’autore cinquecentesco – e con egli, non da meno, il genere cavalleresco (ovvero la sua specifica forma italiana in cui si è coagulata nell’epoca umanistico-rinascimentale) riesce a stabilire una comunicazione valida e coerente con la contemporaneità, con le opere integrabili nel periodo strutturalista e in quello postmoderno. L’autore novecentesco intende fissare uno sguardo d’archeologo sul passato, su ciò che rimane, sul frammento isolato, al fine di rivisitare e di ripensare gli strumenti intenti a facilitare la comprensione del mondo sottoposto a grandi trasformazioni, in cui tutti i parametri e tutte le categorie sono messi in discussione:

Non si va avanti se non rimettendo in gioco qualcosa che già si credeva punto d’arrivo, acquisto consolidato, certezza. Ma con questa avvertenza: altro è esser pronti a retrocedere per meglio saltare, altro è idoleggiare (ideologizzare) la regressione.⁵

Tale scavo archeologico è, quindi, fondamentale per vedere in una nuova luce anche il presente, però, di certo, va attuata una selezione, poiché è impossibile che tutto sia tramadato, e, secondo Calvino, è proprio la letteratura

il campo d’energie che sostiene e motiva questo incontro e confronto di ricerche e operazioni in discipline diverse, anche se apparentemente distanti o estranee. È la letteratura come spazio di significati e di



forme che valgono non solo per la letteratura.⁶

Si tratta della proposta di un testo programmatico per una rivista mai realizzata, progettata con Gianni Celati, Guido Neri, Carlo Ginzburg ecc., la cui validità si verifica, in realtà, anche nella riscrittura del *Furioso*, che nasce come rilettura radiofonica alla fine degli anni '60 dello scorso secolo. Ed è un periodo (1968-1972) in cui saranno riproposti, in trasmissioni alla radio (fatto, peraltro, assai consueto, nel caso dei classici), dei poemi (eroico-) cavallereschi: il *Morgante* di Luigi Pulci da Giorgio Manganelli, la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso da Alfredo Giuliani e la stessa *Gerusalemme Liberata* anche da Franco Fortini, vale a dire una serie di letture che venivano integrate con interventi critici e commenti dei vari passi. A partire dal 1970, la casa editrice Einaudi decide di pubblicare le opere sotto forma di antologie, seguendo più o meno lo stesso schema delle registrazioni radiofoniche. Pertanto "lo sguardo dell'archeologo", che scava, analizza i frammenti sparsi e li seleziona, si rispecchia anche nel volume di Calvino, in cui il lettore e il commentatore Calvino offre, tramite la ri-narrazione del poema, una "sua" interpretazione, talvolta scanzonata, talvolta ironica, una decostruzione del testo per indagare i meccanismi sottostanti e per spiegarli ai lettori, costruisce una vera e propria conversazione con il pubblico, impostata su un linguaggio abbastanza informale, e mantiene vivo l'interesse del lettore in tutto il testo, non lasciando spezzare il ritmo della lettura. Il risultato è piuttosto interessante, poiché abbiamo di fronte l'opera cinquecentesca (tramite la scelta dei canti) e il suo autore, ma, al

contempo, si fa presente anche la forte impronta della scrittura calviniana, e, non da ultimo, la riflessione sorta da un lungo e amorevole sodalizio.

Stefano Jossa, uno dei più autorevoli studiosi dell'opera ariostesca, richiama tuttavia l'attenzione sul fatto che, in seguito alla rilettura/ riscrittura del *Furioso* e alla sua notevole fortuna, grazie a cui il lettore odierno sembra conoscere più l'Ariosto di Calvino, rimane una colpa da espiare per la semplificazione del testo originale. Una semplificazione che

è diventata una distorsione del testo originale: la complessità narrativa del poema ariostesco veniva ridotta a una sequenza di episodi, l'ironia conoscitiva a disincantata superiorità e le corrispondenze interne a gioco combinatorio.⁷

La rilettura/ riscrittura del *Morgante* di Luigi Pulci fatta da Giorgio Manganelli è, indubbiamente, un altro esempio rappresentativo per la fusione armoniosa che si crea tra lo scrittore novecentesco e l'opera quattrocentesca. Anche in questo caso, si scandisce quella sorta di interscambiabilità, che si era già notata tra Calvino e Ariosto, attuata qui, di certo, diversamente, poiché Manganelli diventa linguisticamente pulciano, vale a dire opta per un avvicinamento lessicale che fa scomparire la distanza temporale tra il poema e il suo commento. Manganelli non sceglie un vero e proprio testo classico, ma uno situato fuori dal canone, un testo curioso per la sua epoca che aveva ribaltato la costruzione e la concezione su cui si fonda il genere, propulsando in primo piano *Morgante*, il gigante semplicione e forzuto, che si ritrova



provocatoriamente collocato accanto ai nomi consacrati della tradizione cavalleresca, i quali vengono leggermente relegati in retroscena. E dietro la scelta di Manganelli si schiude sempre una frequentazione di lunga data con l'opera di Pulci, ciò che mette in luce la predilezione per "un tipo di letteratura fuori dalle consuetudini culturali di un Paese pensato come ingessato nei canoni e nei generi della tradizione".⁸ La predilezione-affinità di Manganelli si può desumere dalle sue stesse parole, ancorché affermi che la sua fosse una scelta ingiustificata (ha scelto Pulci "perché non c'era nessuna ragione per farlo, perché il grado di immotivazione era enorme"),⁹ laddove definisce il *Morgante* come

uno dei libri più sfrenatamente divertenti della nostra letteratura; un libriccino ridanciano, drammatico, gaglioffo, rissoso, plebeo e aristocratico [...] Ci sono libri che ci danno una litigiosa sensazione di libertà, per il loro destino un poco periferico, che li fa restare ai margini delle storie ufficiali [...]; sono libri un po' bastardi [...] Hanno del canagliesco. [...] si possono fare canagliate con una ben manipolata sintassi e un lessico furbesco.¹⁰

Ma ciò che affascina nel *Morgante* è la particolare astuzia stilistica riscontrabile nel "gusto aspro e argutamente sgraziato della contaminazione di patetico, plebeo, favoloso e soprattutto di grottesco".¹¹ Pulci viene catalogato un classico che "presenta difficoltà di modi e di linguaggio – per cui va un po' raccontato un po' spiegato – ma che offre forse immagini e forme intensamente congeniali a certe nostre vocazioni intellettuali e letterarie".¹²

È alquanto interessante che buona parte degli scrittori novecenteschi impegnati nelle riletture/ riscritture dei classici erano appartenuti al movimento neoavanguardistico Gruppo '63 (Giuliani, Manganelli, Celati, Sanguineti), sempre alla ricerca di nuove forme di espressione. Gli scrittori del movimento erano accomunati anche da una forte dote di oralità che li ha ulteriormente spinti a stabilire un contatto sempre più diretto con i lettori, a instaurare un dialogo con il pubblico, lanciandosi in varie avventure televisive e radiofoniche, in cui si ripristinava, in fondo, la tradizione di cantastorie, di cantafavole,¹³ e si riattualizzava il tempo in cui i poemi cavallereschi erano destinati ad essere recitati ad alta voce. E il piacere di recitare e di raccontare si conserva perfettamente anche nelle riscritture e diventa, ad esempio, nel caso di Gianni Celati, un intento dichiarato.

2. La linea padana boiardesco-ariostesca tra riscrittura e rivisitazione

Se nei primi due esempi, su cui ci siamo soffermati, abbiamo illustrato una sorta di riletture che si è poi trasformata in una parziale riscrittura-interpretazione, nel caso di Celati si evidenzia una vera e propria riscrittura, poiché la sua assidua frequentazione del poema di Boiardo si traduce nella trasposizione in prosa dell'*Orlando innamorato*. Sebbene lo scrittore sacrificasse l'ottava e la tanto acclamata sonorità derivata da una lingua ancora dialettale, egli ribadisce che il racconto che propone viene "pensato più come una recita che come un romanzo da leggere in silenzio [...] una recita in 43 puntate".¹⁴

Ma ciò che ci sembra estremamente significativo, nonché suggestivo, è il fatto



che il Celati appassionato del genere cavalleresco stilla anche il proprio canone in materia: Boiardo, Ariosto e Teofilo Folengo, autori che condividono la stessa area geografica, appartengono quindi alla cosiddetta letteratura padana (aspetto, vedremo, non indifferente), una letteratura ancora da scoprire, “dotata di caratteri autonomi” che divergono da quelli delle altre letterature europee, ma, soprattutto, una letteratura, la cui memoria va risuscitata, appunto tramite il racconto in prosa, perché possiede qualcosa di prezioso, “un istinto narrativo che la letteratura industriale rischia di soffocare del tutto”.¹⁵

Nel contesto dell’accomunanza territoriale, risulta molto persuasiva e, allo stesso tempo, ben integrabile nel nostro discorso la definizione che Daniele Benati dà alla letteratura e alla follia padane: mentre la prima rispetto alla letteratura normale è “quella un po’ da pazzi [...] qui prevale un forte elemento di interesse per il mondo «distorto», si tratta di guardare alla realtà attraverso i suoi personaggi”, la seconda è umorismo: “la cosa più umana che ci sia ma anche la più difficile da definire”.¹⁶

Si tratta di scrittori che acquistano una voce particolare nel panorama letterario italiano, che risuona anche al di là dei confini del loro paese, perché, afferma la studiosa Milly Curcio,

dopo la crisi del romanzo dichiarata dal Gruppo '63, sono stati tra quelli che, sperimentando nuovi modelli di racconto pur nel recupero dei moduli tradizionali del narrare tipici dei narratori orali di un tempo, hanno offerto prove tra le più intriganti della loro abilità di scrittori.¹⁷

Un altro esempio che condivide la stessa filiera letteraria padana, insieme con Gianni Celati, Daniele Benati ed altri, la quale riconosce in Boiardo e Ariosto i suoi capostipiti, è Ermanno Cavazzoni, forse uno degli scrittori contemporanei più eclettici e singolari, la cui scrittura si alimenta dalla tradizione cavalleresca, con una netta predilezione per la linea Pulci-Ariosto, con cui stabilisce un fecondo dialogo tramite una fitta rete intertestuale. Ma la sua vena parodistica si nutre altresì della scrittura scanzonato-trasgressiva di Teofilo Folengo e del suo *Baldus*, che offre una versione del poema cavalleresco piena di giocosa irriverenza, e lascia, di certo, anche un retrogusto donchisciottesco.

Alla domanda quali sono i suoi autori d’elezione, Cavazzoni risponde: “Beh, senz’altro l’Ariosto. Che ho letto e riletto e che porto sempre con me nella piccola edizione Hoepli. Un autore che non finirei mai di leggere e rileggere”.¹⁸ Lo stesso Cavazzoni riconosce, in un’altra intervista, che gli italiani sono bravi a manierizzare le cose serie, perciò

anche i primi romanzi cavallereschi, medievali, erano cose solenni, epiche. Poi venne il Rinascimento italiano, vennero il Boiardo, il Pulci e l’Ariosto, e manierizzarono le gesta dei paladini. Lasciarono l’epico ad altri [...] e si tennero il buffo, il comico, che [...] arrivò a Italo Calvino. E che regalo fecero all’arte: liberata dal dovere di ritrarre il mondo, dal peso di essere storia, morale, religione... Non c’è nulla di ultraterreno nell’*Innamorato* o nel *Furioso*, tutto si svolge come un grande gioco nel giardino di una corte padana, e la storia è sfondo



convenzionale, scenario dipinto. Al Boiardo o all'Ariosto interessa solo la libertà dell'invenzione, la leggerezza del raccontare.¹⁹

Ed è quello che interessa anche lo scrittore emiliano, il quale si lascia sedurre dall'immaginazione, la sua scrittura diventando un esercizio di fantasticazione, un gioco supportato dalla "follia padana", ovvero dalla vena comico-umoristica, e prorompe sul palcoscenico letterario, e su quello dei cosiddetti "scrittori della pianura" (sintagma coniato sul noto titolo celatiano *Narratori della pianura*), con il romanzo *Il poema dei lunatici*, già il cui titolo riecheggia una discendenza ariostesca, e con i suoi eroi strambi e stralunati.

L'autore inizia a narrare, con uno spiccato estro inventivo e con molta leggerezza, le avventure che si intersecano, che rimangono inconcluse, ubicate in una pianura infinita, in uno spazio dilatato di non-luoghi, affidando ai due protagonisti, Savini e il prefetto Gonnella – che, durante la loro inconclusa *quête*, incontrano una ricca galleria di personaggi folli, strambi e lunatici – degli autentici voli onirici di fantasia padano-ariostesca.

Tutto il libro sta sotto il segno del mondo acquatico, mutevole, multiforme, sotterraneo dei pozzi che trasmettono messaggi, incantato dalla luna che porta al lunatismo, alla follia e, per forza, ad Ariosto. L'importanza dell'elemento liquido viene scandito sin dalle prime pagine del romanzo:

Poi ogni tanto succede che un pozzo tracima, cioè l'acqua sale su e esce; o arriva fino quasi all'orlo e ondeggia. Le bottiglie se ci sono vengono a galla.

Viene a galla il legno e le cose leggere. Tutto il ferro e le sostanze minerali restano invece sul fondo.

Questo me l'han raccontato. L'acqua del pozzo, mi han detto, sente molto la luna; c'è come una marea che sale e riscende lentamente. Si sentono dei cigolii o dei respiri quando l'acqua torna a calare, e son più lamentosi durante gli ultimi quarti.

È per prudenza, credo, che si chiudono i pozzi di notte, perché sale a volte un umido, all'alba, che disturba il sonno di tutti. Addirittura ho saputo che il pozzo se vuole comanda i sogni, e li fa belli o li fa brutti a seconda del suo capriccio, o secondo le sue preferenze. Ma non so quanto vero ci sia.²⁰

L'acqua e la luna sono due elementi fondamentali per l'*Orlando furioso*, fanno parte della geografia ariostesca, di quel poema dello spazio e del movimento, come l'aveva definito Corrado Bologna, di quello spazio che comprende appunto acqua, terra, aria, fuoco. E il raffinato studioso ariostesco non può non osservare il forte nesso che lega i due "poemi":

L'Acqua sotterranea, che sgorga naturalmente nei pozzi quasi provenisse dagli inferi, lascia traccia nel *Furioso*: e sospetto che dal "liquor molle e lieve" del pozzo misterioso e sconosciuto in cui Ruggiero scaglia il "sacro scudo", che tuttora vi "nuota" (XXII, 93, 4 e 94, 6), sia stato ispirato, ai nostri giorni, quell'onirico e fantasticante, cervellotico, nebbioso, malinconioso romanzo ariostesco, fatto d'acqua e di sogni lunari, che è il *Poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni.²¹



Ma, ovviamente, la presenza ariostesca nel primo romanzo cavazzoniano non si riduce a questi due elementi, come, in realtà, non si limita solo al suo romanzo d'esordio. Una giovane studiosa, Sara Bonfili, nella sua ricerca dottorale incentrata sull'analisi delle opere cavazzoniane collocate tra il comico e la parodia, approfondisce molto convincentemente i motivi ripresi da Ariosto: il mondo liquido, la follia, l'inchiesta disattesa, la vittoria della Fortuna sull'uomo, l'abbassamento parodico dell'eroe.²²

3. Ariosto e la narrativa di Calvino

Per illustrare la densa e frequente presenza ariostesca dentro la scrittura calviniana, lo spazio di questo intervento dovrebbe congruamente dilatarsi, intrecciarsi e acquisire un respiro molto più ampio, data la ricchezza inconfutabile degli elementi che testimoniano l'ispirazione profonda e, soprattutto, costante nel tempo. Essendo, però, costretti ad attenerci ai limiti imposti, entriamo in galoppo nell'ultimo romanzo, quello più ariostesco, della trilogia *I nostri antenati*²³, *Il cavaliere inesistente* (1959), quindi nel midollo della questione, soprassedendo alla fase neorealista ovvero alla presenza "invisibile" o implicita²⁴ del *Sentiero dei nidi di ragno*, in cui Calvino decostruisce, in un certo senso, le forme narrative del realismo ricorrendo al filtro dell'ironia e alla trasfigurazione fiabesca e avventurosa, per affrontare il non facile argomento della guerra mondiale e della resistenza partigiana.²⁵

Abbiamo scelto una prima esemplificazione dell'ariostismo calviniano (o calvinizzazione ariostesca?!) dalla fase successiva al realismo avvolto in un'aura

favolistica dei *Sentieri*, cioè quella della favola stemperata dal realismo, spesso ironico-parodico, dei *Nostri antenati*, che risente profondamente dell'acuta crisi con cui il romanzo si è dovuto confrontare dopo l'esperienza neorealista. Il Calvino teorico-saggista non può rimanere indifferente al periodo scombuscolante che getta in una grande deriva il romanzo contemporaneo. Le sue numerose riflessioni sull'argomento traspascono da una serie di saggi incentrati sulla scrittura romanzesca, che risalgono pressappoco al periodo dell'edizione della trilogia, inseriti poi in varie raccolte.²⁶ I cambiamenti politici e socio-economici intervenuti dal dopoguerra fino alla fine degli anni '50 hanno dischiuso nuovi orizzonti di progresso, notevoli sì, ma, al contempo, abbastanza angoscianti, verso una società capitalista, e tale cambiamento vede coinvolto anche la figura dell'intellettuale, che deve adeguarsi alle trasformazioni economico-sociali, e inizia ad avere un risvolto negativo perfino all'interno della scrittura romanzesca.

Per una migliore illustrazione, ecco una breve carrellata esemplificativa di frammenti estratti da alcuni noti saggi:

La narrativa è il mezzo di espressione più in crisi di tutti e da più tempo [...] Era il dopoguerra, ci pareva d'avere un motore dentro, i termini della crisi della narrativa li vedevamo ma credevamo che non ci riguardassero. Mi capitò anche di sostenere che il romanzo non poteva morire: però non mi riusciva di farne stare in piedi uno. [...] tante cose buone ne sono nate, ma non ne è nata una nuova civiltà letteraria.²⁷



E lo sguardo dell'archeologo si rivolge verso il passato dove trova i frammenti sparsi ma ben sedimentati, e recupera quella carica epica e avventurosa nella quale vede rispecchiarsi la soluzione:

I romanzi che ci piacerebbe scrivere o leggere sono i romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera.²⁸

Di conseguenza, il modello ariostesco balza in primo piano perché l'autore del *Furioso*:

può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante.²⁹

E ci insegna

come l'intelligenza viva anche [...] di ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica Ruggiero, Bradamante, Astolfo...³⁰

Il *Cavaliere inesistente*, un romanzo-ri-flessione sulla condizione dell'uomo contemporaneo, è quello che riprende il più esplicitamente alcune tematiche ed ambientazioni ariostesche e in cui la rigenerazione del poema cavalleresco in generale è il più intenso. Calvino vi inserisce le avventure dei paladini di Carlo Magno, ma colloca accanto ai personaggi della tradizione (Orlando, Bradamante, Sofronia, Torrismondo) quelli nati dalla sua fantasia. Si delinea in questo modo una ricca galleria che fa capo ad Agilulfo (Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez), l'evanescente cavaliere che non c'è, un'invenzione calviniana raffinatamente ironica, che racchiude nella sua non-esistenza (o nella esistenza della sola armatura vuota) sia gli ideali astratti degli eroi cavallereschi che la condizione dell'uomo contemporaneo, spesso annullato come persona da una civiltà di massa ormai dominante. Agilulfo viene affiancato dal suo curioso scudiero, Gurdulù, che è pura corporeità, che c'è ma non sa di esserci, che fa da ironico contrappunto al cavaliere.

La lezione ariostesca funziona anche al livello dell'attuazione della molteplicità policentrica, poiché la struttura centrale della *quête* scatta l'attivazione della fondamentale tecnica dell'intreccio che moltiplica i filoni narrativi, che abbandona e riprende le varie storie, destinate a creare anche esse la dovuta *suspense*. E il concetto di molteplicità richiama spontaneamente alla memoria una delle proposte calviniane per il nuovo millennio, di cui abbiamo parlato alcune pagine addietro.

Il secondo esempio calviniano, *Il castello dei destini incrociati* (1969, completato nel 1973 con la *Taverna dei destini incrociati*), rappresenta un modello di



romanzo completamente nuovo in cui Calvino propone una narrativa come processo combinatorio, qui illustrato con il gioco dei tarocchi, un processo in cui si fondono gli influssi provenienti dallo strutturalismo, dalla semiologia e dalle ardite sperimentazioni oulipiane. Menzioniamo, *en passant*, che, nel 1973, Calvino diventa membro dell'*Ouvroir de Littérature Potentielle* che considera *Il castello dei destini incrociati* un'opera pienamente oulipienne.

Ma Calvino aveva affrontato nel saggio *Cibernetica e fantasmi*³¹, che risale al 1967, prima dunque della pubblicazione del romanzo, l'idea della letteratura intesa come mera combinazione formale, ciò che poi nel romanzo si materializza così:

Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Le carte del mazzo sono tutte spiatteggiate sul tavolo. [...] ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa, tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali.³²

Il romanzo viene composto da una serie di racconti, ambientati in un castello in mezzo al bosco, di sapore ariostesco, dove arrivano i dieci personaggi muti che sono accolti da due castellani, anche loro privi di parola. Perciò la narrazione delle storie si costruisce sulle sequenze di carte

posizionate su un quadrato, su una sorta di cruciverba, che si dilatano sia orizzontalmente che verticalmente, conferendo un perfetto esempio della potenziale molteplicità³³ del narrabile, dell'intreccio dei percorsi di lettura nonché dell'ampia dimensione interpretativa. I personaggi narratori selezionano uno dei 22 tarocchi per raccontare la propria storia. I tarocchi, segni polivalenti e flessibili, danno vita a una specie di "quadrato magico" (a una mappa, a una sorta di labirinto, fatto che stringe ancora di più il legame con Ariosto), in cui tutti i percorsi di lettura si incrociano, lasciando un ampio spazio all'interpretazione e all'immaginazione dei commensali, dunque l'intertestualità creata dalla disposizione dei tarocchi sul tavolo permette al lettore una molteplicità di letture.

Oltre all'ambientazione, al forte gusto combinatorio, al meccanismo della narrazione o alla tecnica compositiva, il testo calviniano scandisce anche la particolare riscrittura di due fondamentali episodi del *Furioso*: la pazzia di Orlando e il viaggio di Astolfo sulla luna (*Storia dell'Orlando pazzo per amore*, *Storia di Astolfo sulla luna*), due storie che sono centralmente posizionate sul quadrato dei tarocchi. In questo modo, Calvino intendeva forse elegantemente suggerire, un'altra volta ancora, la centralità del poema ariostesco per la propria scrittura.

4. La filiera siciliana tra riscrittura, citazionismo e intertestualità – Bufalino, Camilleri

Una delle riscritture più particolari del materiale cavalleresco si rivela il romanzo del siciliano Gesualdo Bufalino, *Il Guerrin Meschino. Frammento d'un'opera dei pupi*, uscito presso Bompiani nel 1993,



che intende risemantizzare la nota materia incentrata sulle avventure del paladino Guerrino alla ricerca della sua origine, raccontata da Andrea da Barberino nel Quattrocento (pubblicata nel 1473).

Ma la peculiarità dell'opera risiede nella complessa arte combinatoria che si avverte, *in primis*, nell'unione di due grandi tradizioni, che peraltro funzionava già dalla seconda metà dell'Ottocento, vale a dire le avventure cavalleresche e l'opera dei pupi siciliani, questo teatro di marionette che metteva in scena, principalmente, le gesta dei cavalieri del ciclo carolingio e dell'*Orlando Furioso*, ma non disdegnava per nulla neanche la *quête* favolosa intrapresa da Guerrino (una materia che poteva sembrare secondaria rispetto alle avventure di Orlando e Rinaldo, eroi incontestabili anche dell'opera dei pupi). Bufalino propone nel romanzo un sapiente gioco che si configura come il racconto della messa in scena dello spettacolo, in cui il narratore-puparo riscrive il testo quattrocentesco sotto forma di cartelli tipici per la rappresentazione popolare siciliana, uno spettacolo che non viene però ultimato, ma interrotto a metà, quindi l'approccio contemporaneo si evidenzia anche tramite l'eliminazione del lieto fine della materia tradizionale. Su questo palinsesto lo scrittore innesta una fitta rete intertestuale, di una assai forte evidenza e riconoscibilità, in cui la storia di Guerrino viene arricchita da una forte spinta al citazionismo da fonti medievali (e non solo!), dal romanzo francese medievale alla *Chanson de Roland*, dalla leggenda aurea a Paolo Diacono, da Marco Polo a Brunetto Latini, da Dante a Leopardi ecc. In fondo, come bene osserva Maria Rita Mastropaolo, nel romanzo bufaliniano "non conta tanto la trama

quanto le modalità espressive attraverso cui la vicenda viene narrata".³⁴

Bufalino definisce buona parte della propria opera come "fantamemoria"³⁵, rinunciando alle categorie consacrate (romanzo o poesia), la quale nasconde dietro di sé il connubio tra l'elemento autobiografico e l'invenzione letteraria. E il suo *Guerrin Meschino* non ne è esente, anzi l'autore vi inserisce un raffinato gioco costruito sulla memoria autobiografica e sulla memoria culturale (meccanismo, di certo, diffuso, basti pensare a Boccaccio), ciò che si evince sin dal risvolto della copertina del libro:

Spettatore infantile dell'"opra dei pupi", poi garzone a bottega d'un pittore di paladini [...] Dunque è quasi per sciogliere un voto della memoria che oggi il ragazzo di allora, nei panni d'un anziano cantastorie, guida il suo eroe di prova in prova alla ricerca del padre ignoto e d'una lenta maturità. Nelle intenzioni un viaggio d'educazione travestito da fiaba cavalleresca. Viaggio e fiaba, però, s'interrompono a metà [...] sotto l'urgere d'un tempo che crede poco ai miracoli della finzione e all'amabile gioco delle parti.

In realtà, tutto l'ingranaggio attentamente costruito dallo scrittore siciliano diventa la metafora, la riflessione novecentesca sul "senso del destino [...] che fa naufragio sullo scoglio dell'impossibilità di governo della propria storia", afferma Stefano Nicosia.³⁶ Lo stesso studioso sottolinea che la dissoluzione progressiva che si dispiega lungo il testo si rispecchia tanto "nel gesto del puparo-narratore che disvela la sua vera identità di Meschino e rompe la



noce del collo al pupo”, quanto nella memoria di un mondo letterario che “esibisce secondi, terzi, ennesimi gradi di scrittura, quasi a voler palesare una *summa* delle materie prime del fare letterario, condannando anch’esse, tuttavia, alla sconfitta [...]”.³⁷

I tentacoli ariosteschi si sono distesi fino all’odierno romanzo giallo siciliano, egregiamente rappresentato da Andrea Camilleri, forse l’autore italiano più letto, con la fortunatissima serie di investigazioni condotte dal noto commissario, Salvo Montalbano. Nell’ambito della particolare area linguistica creata dallo scrittore che impasta, con disinvoltura e trasporto, italiano e siciliano, creando una lingua personalissima che diventa il marchio e il punto di forza della sua narrazione, potrebbe forse destare una certa sorpresa la presenza dell’*Orlando furioso*, presenza a cui rimanda già l’eloquente titolo di uno dei suoi romanzi relativamente recenti, *Il sorriso di Angelica* (2010). Nell’immaginario del lettore si attiva la figura della bella regina del Catai, la fanciulla che “fugge per un bosco in sella al suo palafreno [...] è la protagonista d’un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena incominciato”.³⁸

Di nuovo, la scelta dell’intertesto ariostesco non è casuale, esso ci palesa un’altra volta il fascino indelebile che l’autore rinascimentale e la sua opera suscitano, questa volta in Camilleri. Ed eccone la testimonianza desunta da una intervista rilasciata nel 2016, da cui riportiamo il brano in cui parla della forza narrativa ariostesca:

Prima di tutto collegare ed intrecciare i molteplici complessi racconti che costituiscono l’*Orlando*, la capacità di guidare e controllare in ogni

momento la tenuta e le azioni dei tantissimi personaggi, la chiarezza del racconto cui contribuisce incredibilmente la duttilità della metrica, pur rimanendo essa dentro rigidi canoni. Tutto questo concorre a far sì che le figure disegnate dall’Ariosto rimangano impresse nella memoria del lettore e credo che concorra ancora la sostanziale e basilare oralità di quella scrittura. A leggerlo hai l’impressione che una voce ti stia raccontando quelle vicende. Per quanto riguarda la suggestione di Angelica, mi nacque non solo dalla grande capacità narrativa dell’Ariosto ma soprattutto dalle magnifiche illustrazioni di Gustavo Doré.³⁹

Come nel caso di Bufalino, l’interesse per la materia cavalleresca si è sicuramente insinuato anche dalla tradizione siciliana dei cantastorie e dall’opera dei pupi. Infatti, Camilleri si reclama contastorie e rileva le differenziazioni esistenti a livello terminologico (lo scrittore offre anche un suo personale adattamento):⁴⁰ il cantastorie canta l’episodio che deve narrare, il contastorie, le racconta, mentre il cuntista appartiene al teatro ed è una sorta di doppiatore.

È un fatto noto che Camilleri investe della sua solida cultura umanistica anche il protagonista indiscusso dei suoi *noir*, Montalbano, quindi l’intertesto e il citazionismo di provenienza ariostesca non dovrebbero sorprendere, ma sicuramente fa un certo effetto l’accostamento del testo del *Furioso* – redatto rigorosamente secondo le norme linguistiche bembiane, cioè scritto nel fiorentino trecentesco – alla particolare lingua dello scrittore siciliano, nata, peraltro, da un’operazione filologicamente complessa che mette insieme lingua e dialetto inventando



un suo linguaggio personale,⁴¹ che intende recuperare elementi lessicali dialettali, ma anche creare nuovi vocaboli. Offrire un piccolo campione dell'affascinante impasto linguistico, ci sembra una scelta obbligata:

La signora Cosulich era pricisa 'ntifica, 'na stampa e 'na figura, con l'Angelica dell'*Orlando furioso*, accusi come lui se l'era immaginata e spasimata viva, di carni, a sidici anni, talianno ammucciuni le illustrazioni di Gustavo Doré che sò zia gli aviva proibito.

'Na cosa 'nconcepibili, un vero e proprio miracolo.

Come alla Donna egli drizzò lo sguardo, riconobbe, quantunqe di lontano, l'angelico sembante, e quel bel volto ch'all'amorosa rete il tenea involto.

Angelica, oh Angelica!

Sinni era 'nnamurato completamenti perso a prima vista e pirdiva bona parti delle nottati immaginannosi di fari con lei cosi accusi vastase che non avrebbi mai avuto il coraggio di confidari manco all'amico cchiù stritto.

Ah, quante volte aviva pinsato d'essiri lui Medoro, il pastori del quali Angelica si era 'nnamurata facenno nesciri pazzo furioso al poviuro Orlando!

Si rappresentava spasimanno e trimanno la scena di lei nuda supra alla paglia, dintra a 'na grutta, col foco addrumato, mentri fora chioviva e luntano si sentiva un coro di picorelle che facivano bee bee...

... e più d'un mese poi stero a diletto i duo tranquilli amanti a ricrearsi.

*Più lunge non vedea del giovinetto la Donna, né di lui potea saziarsi; né, per mai sempre pendergli dal collo, il suo disir sentia di lui satollo.*⁴²

Montalbano si trasforma in Orlando e diventa preda del desiderio amoroso, mentre Angelica, la *femme fatale*, in fondo, una donna moderna disinibita che vive spontaneamente la sua sessualità, fa infondere anche una certa folle gelosia nel commissario di polizia, ormai in procinto di rendersi immemore del proprio dovere, di compromettere la propria carriera. Tutta la *quête*, ovvero l'investigazione, si sviluppa parallelamente al meccanismo di seduzione-desiderio tra Salvo e Angelica, al pari, però, del modello ariostesco, la magia si spezza, non grazie a un anello incantato, bensì tramite l'atto sessuale compiuto che si rivela banale, assumendo perciò la funzione del disincanto, in seguito al quale il bravo cavaliere Montalbano riacquisisce il senno perduto.

In guisa di conclusione a questo nostro stringato *excursus*, tramite cui ci siamo addentrati nel magma della materia cavalleresca ancora rintracciabile nel mondo contemporaneo, che ci auspichiamo risultasse, nonostante la sua brevità, illustrativo e convincente, intendiamo solo segnalare il fatto che la nostra ricerca ha fatto emergere una ricchezza inaspettata di materiali che, come abbiamo accennato all'inizio del nostro contributo, portano a galla degli elementi e degli aspetti superstiti attinenti a questo genere scomparso, i quali rinascono nelle più diverse forme scritte o audio-visuali, dal romanzo punk ai fumetti, dal film al cartone animato, che meritano di essere investigate in uno studio di più ampio respiro.



BIBLIOGRAFIA

- Sara Bonfli, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, tesi di dottorato Università degli Studi di Macerata, manoscritto, Biblioteca Nazionale di Roma, 2011
- Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Turin, Einaudi, 1998
- Gesualdo Bufalino, *Il Guerrin Meschino. Frammento d'un'opera dei pupi*, Milan, Bompiani, 1993
- Gesualdo Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Taormine, Edizioni di Agorà, 1989
- Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Mondadori, 1993
- Italo Calvino, *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., Milan, Meridiani, Mondadori, 1995
- Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Milan, Mondadori, 2016
- Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Turin, Einaudi, 1973
- Andrea Camilleri, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010
- Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Parme, Guanda, 2010
- Gianni Celati, *Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Turin, Einaudi, 1994
- Remo Ceserani, "L'apparente armonia dell'Orlando furioso", *Cuadernos di Filología Italiana*, no. 3, 1996, pp. 125-143
- Remo Ceserani, "Ariosto, il moderno e il postmoderno", *Horizonte*, no. 9, 2005/2006, pp. 27-44
- Romilda Curcio, *Tempo, luogo e corpo nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni e nella letteratura della "nuova" Europa*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), manoscritto, 2016
- Interviste a Ermanno Cavazzoni, in <https://silviodarzo.com/2011/11/20/conversazione-con-ermanno-cavazzoni/>; <http://www.repubblica.it/2007/08/speciale/altri/2007letteratura/poemi-cavallereschi/poemi-cavallereschi.html>; ad Andrea Camilleri, in <http://ladante.it/categoria-attualita/lingua-italiana/756-intervista-in-esclusiva-per-la-dante-ad-andrea-camilleri.html>; a Daniele Benati, in <http://gazzettadireggio.gelocal.it/reggio/cronaca/2008/04/06/news/da-masone-ad-harvard-la-mia-letteratura-padana-1.420745>
- Stefano Jossa, "Con Ariosto, senza Calvino", *Doppiozero*, 7 Gennaio 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/con-ariosto-senza-calvino>
- Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Rome, Carocci, 2001
- Giorgio Manganelli, *Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore raccontato da Manganelli*, Graziella Pulce (dir.), Rome, Edizioni Socrates, 2006
- Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milan, Adelphi, 1994
- Maria Rita Mastropaolo, "Vizi e vezzi del puparo: citazioni e criptocitazioni nel *Guerrin Meschino* di Gesualdo Bufalino", *Oblío*, VI, no. 21, 2016, pp. 71-85
- Stefano Nicosia, "Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano", *Between*, n. 4, vol. II, 2012, pp. 1-19
- Stefano Nicosia, "Le lenti del cavalleresco nel secondo Novecento", *Quaderni del '900*, no. 12, 2012, pp. 21-30
- Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Milan, Oscar Mondadori, 2016.
- Carlo Ossola, "Dantismi metrici nel «Furioso»", in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, Cesare Segre (dir.), Milan, Feltrinelli, 1976, pp. 65-94
- Lene Waage Petersen, "Calvino letto dall'Ariosto", *Revue Romane*, no. 2, 1991, https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/12062/22960

NOTE

1. Per la descrizione dell'evoluzione e delle trasformazioni inerenti, si veda il bel libro di Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Rome, Carocci, 2001.
2. Remo Ceserani, "L'apparente armonia dell'Orlando furioso", *Cuadernos di Filología Italiana*, no. 3, 1996, pp. 125-143: 129-130. Segnaliamo, inoltre, l'eccellente saggio di Ceserani, "Ariosto, il moderno e il



- postmoderno" (*Horizonte*, no. 9, 2005/2006, pp. 27-44) in cui parla di certi tratti ariosteschi condivisibili con il postmodernismo quale la contaminazione dei generi e della *pastiche*, la messa in discussione delle certezze, l'attualizzazione del mito ecc.
3. Corrado Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Turin, Einaudi, 1998, p. 216.
 4. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Oscar Mondadori, 2014, p. 105, 114.
 5. Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Saggi. 1945-1985*, 2 voll., Milan, Meridiani, Mondadori, 1995, I, p. 325.
 6. *Ibid.*, p. 327.
 7. Stefano Jossa, "Con Ariosto, senza Calvino", *Doppiozero*, 7 Gennaio 2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/con-ariosto-senza-calvino>.
 8. Stefano Nicosia, "Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano", *Between*, n. 4, vol. II, 2012, pp. 1-19.
 9. Giorgio Manganelli, "Quei mascazzoni di Pulci e Stendhal", in *Il rumore sottile della prosa*, Milan, Adelphi, 1994, p. 204.
 10. *Ibid.*, pp. 203-204.
 11. Giorgio Manganelli, *Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore raccontato da Manganelli*, a cura di Graziella Pulce, Rome, Edizioni Socrates, 2006, p. 37.
 12. *Ibid.*, p. 38.
 13. Graziella Pulce, *Manganelli e il Morgante: una lunga storia di allucinazioni e felicità*, in Manganelli, *Un'allucinazione fiamminga*, pp. 11-13.
 14. Gianni Celati, "Premessa", in *Orlando Innamorato raccontato in prosa*, Turin, Einaudi, 1994, p. XI.
 15. *Ibid.*, p. IX.
 16. Intervista a Daniele Benati, in <http://gazzettadireggio.gelocal.it/reggio/cronaca/2008/04/06/news/da-masone-ad-harvard-la-mia-letteratura-padana-1.420745>.
 17. Romilda Curcio, *Tempo, luogo e corpo nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni e nella letteratura della «nuova» Europa*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), manoscritto, 2016, p. 74.
 18. Intervista a Ermanno Cavazzoni, in <https://silviodarzo.com/2011/11/20/conversazione-con-ermanno-cavazzoni/>.
 19. Intervista a Cavazzoni, in <http://www.repubblica.it/2007/08/speciale/altri/2007letteratura/poemi-cavallereschi/poemi-cavallereschi.html>.
 20. Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Parme, Guanda, 2010, p. 8.
 21. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, p. 99.
 22. Sara Bonfili, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Macerata), manoscritto, Biblioteca Nazionale di Roma, 2011, p. 138.
 23. *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959).
 24. Lene Waage Petersen, "Calvino letto dall'Ariosto", *Revue Romane*, no. 2, 1991, https://tidsskrift.dk/index.php/revue_romane/article/view/12062/22960.
 25. È nota la recensione di Cesare Pavese al romanzo in cui avverte già il "sapore ariostesco": "Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo. Quello schietto e geloso abbandono all'incalzare di eventi e catastrofi, di spettacoli e di visi noti che faranno la smorfia o il sorriso previsti, che saranno maschere così fedeli alla loro natura da colpire di perenne stupore, quella schietta e complicata ingenuità dei poemi, può ritrovarsi ai giorni nostri solamente dentro un cuore di fanciullo.", in <http://www.ilpiaceredileggere.it/Rubriche/Recensioni/Cesare-PaveseIlsentierodeinididiragno.aspx#.WMJXxFXyjIU>.
 26. "Il midollo del leone" (1955), "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" (1959), "Il mare dell'oggettività" (1960), "La sfida al labirinto" (1962) in *Una pietra sopra o Le sorti del romanzo* (1956-1957) in *Altre discorsi di letteratura e società* ecc., ora tutte le raccolte si trovano nei due poderosi volumi di *Saggi*.



27. Italo Calvino, "Le sorti del romanzo", in *Saggi*, I, p. 1512.
28. Calvino, "Il midollo del leone", in *Saggi*, I, p. 23.
29. Calvino, "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi", in *Saggi*, I, p. 74.
30. *Ibid.*, p. 75.
31. "[L]a letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso, un significato non oggettivo di quel livello linguistico sul quale ci stavamo muovendo, ma slittato da un altro piano, tale da mettere in gioco qualcosa che su un altro piano sta a cuore all'autore o alla società a cui egli appartiene", in Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), in *Saggi*, I, p. 221.
32. Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Turin, Einaudi, 1973, p. 41.
33. La lezione sulla *Molteplicità* viene collegata anche a due delle sue opere, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e, appunto, *Il castello dei destini incrociati*.
34. Maria Rita Mastropaolo, "Vizi e vezzi del puparo: citazioni e criptocitazioni nel *Guerrin Meschino* di Gesualdo Bufalino", *Oblito*, VI, no. 21, 2016, p. 75.
35. Gesualdo Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Taormine, Edizioni di Agorà, 1989, p. 23.
36. Stefano Nicosia, "Le lenti del cavalleresco nel secondo Novecento", *Quaderni del '900*, 12, 2012, pp. 28.
37. *Ibid.*
38. Carlo Ossola, "Dantismi metrici nel «Furioso»", in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, a cura di Cesare Segre, Milan, Feltrinelli, 1976, pp. 92-93.
39. Intervista ad Andrea Camilleri, in <http://ladante.it/categoria-attualita/lingua-italiana/756-intervista-in-esclusiva-per-la-dante-ad-andrea-camilleri.html>.
40. "Perciò io, che tra l'altro non so cantare, quando dico di essere un «cantastorie», intendo dire semplicemente che la mia ambizione di scrittore è la stessa di quella che ha un «cantastorie». Cioè a dire di avere una vasta platea di ascolto, ma a differenza del «cantastorie» non concedo assolutamente nulla per favorire l'allargamento della platea medesima", in <http://ladante.it/categoria-attualita/lingua-italiana/756-intervista-in-esclusiva-per-la-dante-ad-andrea-camilleri.html>.
41. Proponiamo un interessante frammento in cui Camilleri parla della sua invenzione linguistica: "Vorrei cercare di spiegare che il dialetto siciliano da me usato opera nella mia scrittura una funzione pari a quella che vi compie la lingua italiana. Ora, si cade nell'equivoco di credere che il mio personale dialetto siciliano sia un dialetto puro. In realtà, molto spesso, soprattutto nei primi tempi, i miei compaesani mi chiedevano spiegazione dell'uso di certe parole e io premettevo alla spiegazione l'avvertenza che quella parola, in dialetto, non l'avrebbero mai trovata in un dizionario o non avrebbero mai potuta sentirla pronunciare in quanto me l'ero inventata io. In altre parole adoperando la lingua e il dialetto ho cercato di inventare un linguaggio mio personale. Ad esempio, la coniugazione dei verbi che è tutt'altro che ortodossa da tutti e due i punti di vista, quello dialettale e quello della lingua italiana, o l'allitterazione di alcune parole che per me funzionano sonoramente, ma che non hanno nessuna radice lessicale, la costruzione stessa della frase che dà ritmo ai personaggi, all'azione, l'uso della punteggiatura che risponde appunto a un'esigenza di ritmo piuttosto che alla regola grammaticale ecc. Non oso chiamarlo idioletto perché sarei forse tacciato di superbia, ma devo confessare che questo era e rimane il mio intento.", in <http://ladante.it/categoria-attualita/lingua-italiana/756-intervista-in-esclusiva-per-la-dante-ad-andrea-camilleri.html>.
42. Andrea Camilleri, *Il sorriso di Angelica*, Palermo, Sellerio, 2010, pp. 76-77.