



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA IN FILOLOGIA MODERNA

L'Orlando innamorato nei romanzi e nella riscrittura in
prosa di Gianni Celati

RELATORE:

Prof. LUCA STEFANELLI

CORRELATORE:

Prof. FEDERICO FRANCUCCI

Anno accademico 2024/2025

Tesi di Laurea di

ALESSIO CHIAPPARI

Matricola: 505424

INDICE

PREMESSA.....	3
1. IL RECUPERO DEL GENERE CAVALLERESCO NEL NOVECENTO.....	9
1.1 la versatilità del genere cavalleresco.....	9
1.2 A cavallo tra anni Sessanta e anni Settanta: la radio e il “Terzo Programma”.....	12
1.2.1 Calvino e Giuliani: le edizioni Einaudi del 1970.....	14
1.2.2 Il <i>Furioso raccontato</i> da Italo Calvino.....	19
1.2.3 La <i>Liberata raccontata</i> da Alfredo Giuliani.....	22
1.2.4 Giorgio manganelli e il <i>Morgante</i>	24
1.3 Il cavalleresco come modello di rinnovamento dei generi narrativi.....	27
2. GIANNI CELATI E LA RISCrittURA IN PROSA DELL’ORLANDO INNAMORATO	30
2.1 Calvino, Celati e l'amore per il cavalleresco.....	30
2.1.2 Il progetto di rivista «Ali Babà» e la tematica archeologica.....	34
2.2 Oralità, racconto e territorialità: le premesse della riscrittura.....	42
2.3 Struttura dell'opera e prime prospettive interpretative.....	46
2.4 Una panoramica “ingenua” sulla materia cavalleresca.....	49
2.5 Gli interventi metanarrativi nell’ <i>Innamorato raccontato</i>	54
2.6 La tensione “localistica” di Celati.....	65
2.7 Nel cuore della riscrittura: fantasticazione, infanzia e ritorno alle emozioni.....	66
2.8 La centralità della fantasia nella poetica celatiana.....	70
2.8.1 La linea Aristotele-Vico e la funzione regressivo-conoscitiva della fantasia.....	78
2.8.2 Cartesio, l’avvento della modernità e <i>Finzioni occidentali</i>	85
2.9 La fantasia nell’ <i>Innamorato raccontato</i>	92
2.9.1 La questione della “lettura ingenua”.....	92

2.9.2 Orlando nel giardino di Fallerina: Amore catalizzatore di imprese e molla della fantasticazione.....	102
3. INFLUENZE DEL CAVALLERESCO NEI <i>PARLAMENTI BUFFI</i>	122
3.1 Premesse metodologiche.....	122
3.2 La <i>Premessa all'Innamorato raccontato</i> e il <i>Congedo dell'autore al suo libro</i> : testi a confronto.....	124
3.3 Le allocuzioni del narratore al suo pubblico.....	129
BIBLIOGRAFIA.....	144

PREMESSA

La nostra tesi ha come oggetto principale *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, una riscrittura del celebre poema di Boiardo pubblicata da Gianni Celati nel 1994. Nonostante non sia stata del tutto trascurata dalla critica, l'opera appare piuttosto relegata ai margini della produzione celatiana, ma a nostro giudizio una sua riscoperta appare interessante perché essa rappresenta l'unico confronto artistico diretto del suo autore con il genere cavalleresco, un modello che lungo l'arco della sua carriera ha sempre rappresentato un importante punto di riferimento e a tratti ha anche esercitato una certa influenza sul suo modo di scrivere.

Il lavoro si articola in tre capitoli. Nel primo si fornisce il contesto storico-letterario entro cui si inquadra la riscrittura celatiana. In particolare, viene preso in esame un arco temporale, a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, in cui, per riprendere un'espressione di Elisabetta Menetti, fiorisce una «nuova primavera del genere cavalleresco italiano». Chiarito rapidamente come il cavalleresco non abbia esaurito la sua forza vitale con i grandi poemi del Quattro-Cinquecento, protraendo invece la sua fortuna anche nel corso dei secoli successivi grazie alla sua eccezionale versatilità, ci siamo soffermati sull'interessante fenomeno delle letture radiofoniche nel Terzo Programma RAI: tra il 1968 e il 1972 vengono proposte a milioni di italiani alcune scelte antologiche di *Orlando Furioso*, *Gerusalemme liberata* e *Morgante*, insieme ad altre famosissime opere del canone italiano. Sono stati coinvolti rispettivamente Italo Calvino per Ariosto, Alfredo Giuliani per Tasso e Giorgio Manganelli per Pulci. A testimoniare il successo dell'operazione, nel caso di Calvino e Giuliani Einaudi ha realizzato nel 1970 anche un doppio volume con la versione trascritta delle letture radiofoniche. Analizzate rapidamente le peculiarità principali questi recuperi, abbiamo concluso il primo capitolo cercando di mettere in evidenza come le riscritture in questione (così come quelle della “seconda ondata”, arrivata negli anni Novanta), non siano catalogabili come mero *divertissement* letterario, bensì debbano essere lette come il segno della volontà di rinnovare i generi narrativi moderni anche attraverso il versatile e sempreverde modello della letteratura cavalleresca.

Il secondo capitolo rappresenta il cuore del nostro lavoro, perché entra nel vivo dell'analisi della riscrittura in prosa dell'*Orlando innamorato*. La prima parte è dedicata all'approfondimento del rapporto di amicizia tra Calvino e Celati, nato proprio a partire

da un amore comune per Ariosto; fu Calvino, negli anni Settanta, a suggerire a Celati di replicare l'esperienza delle letture antologiche del *Furioso*. Accettando di buon grado, l'autore ferrarese si cimentò nella riscrittura del *Baldus* di Teofilo Folengo; tuttavia, accorgendosi ben presto dell'impossibilità di restituire con italiano lo sperimentalismo linguistico del latino maccheronico, abbandonò il progetto, di cui rimane comunque traccia nell'*Imitazione di Merlin Coccai*, articolo pubblicato sul «Caffè» di Giambattista Vicari nel numero di dicembre 1973-gennaio 1974. Concludendo su Celati e Calvino, abbiamo passato in rassegna le principali tappe di avvicinamento alla pubblicazione della rivista «Alì Babà», progetto che i due autori hanno coltivato tra il 1968 e il 1972 insieme a Guido Neri, Carlo Ginzburg ed Enzo Melandri, ma che poi non ha mai visto la luce. Fu un quadriennio di incredibile fermento culturale per il gruppo che, attraverso la lettura di autori provenienti da moltissime discipline diverse, si proponeva, tra le altre cose, di rimettere al centro la vocazione mitopoietica della letteratura e la sua funzione di enciclopedia di archetipi attraverso cui l'umanità può raccontarsi. Si tratta di aspetti centrali nella poetica di Celati e profondamente implicati anche nelle motivazioni alla base della nostra riscrittura, e che pertanto non abbiamo mancato di analizzare successivamente. A fare da filo conduttore nelle discussioni per «Alì Babà» abbiamo la tematica delle tracce, in riferimento alla questione dell'archeologia di matrice benjaminiana. L'idea di fondo è quella di una Storia Monumentale sull'altare della quale viene sacrificato tutto ciò che è «perturbante, incerto e poco razionalizzabile». Siamo già nella zona del grande tema del rimosso e di *Finzioni occidentali*, raccolta di saggi in cui non a caso troveranno sistemazione teorica molte delle riflessioni nate in seno al progetto della rivista.

La riscrittura dell'*Orlando innamorato*, però, arriva vent'anni più tardi. Nel frattempo si collocano gli anni del cosiddetto *blackout* (per riprendere il termine proposto da Cortellessa), periodo di silenzio editoriale che ha segnato il passaggio dagli esordi alla seconda fase della carriera di Celati, che si apre con *Narratori delle pianure*, libro del 1985. Da segnalare, in questa parentesi di silenzio quasi assoluto, l'importantissimo incontro con il fotografo Luigi Ghirri, decisivo per l'elaborazione della futura poetica celatiana nella direzione di quella che abbiamo definito una tensione localistica, lo sviluppo di un legame profondo con lo spazio geografico ben definito della valle del Po. Spicca poi, in questa seconda fase, il recupero della forma novellistica, riscoperta nella sua originaria connessione con la tradizione del racconto orale. Il riutilizzo di materiali già in circolo, l'oralità come modalità di racconto per mezzo della viva voce di un

narratore, il rapporto con la propria terra: saranno tutte questioni centrali nell'operazione di riscrittura dell'*Orlando innamorato*, che si colloca quindi con perfetta coerenza in questa fase della carriera di Celati.

Abbiamo poi introdotto la struttura dell'opera, corredata di un'importante *Premessa* dell'autore e di un *Epilogo* metanarrativo, e costituita da 43 capitoli, definiti "puntate", che raccolgono gli eventi narrativi dei 68 canti del poema boiardesco. In questa fase abbiamo tracciato anche le prime possibili linee interpretative, legate alla dimensione linguistica (ricordiamo che la riscrittura è anche una sorta di traduzione intralinguistica), all'affinità artistico-letteraria tra Boiardo e Celati.

La nostra analisi sul testo ha preso le mosse dalla lettura della *Premessa* dell'autore, testo che, come abbiamo detto, assume una particolare importanza in quanto contiene le indicazioni di una chiara e ben definita poetica. Un suo primo brano, piuttosto ampio, è interamente dedicato a una panoramica sulla materia cavalleresca condotta non seguendo scrupolosi criteri filologico-letterari, bensì piuttosto impostando un approccio sin da subito orientato ad "accogliere" - per così dire - ad avvicinare, anche il lettore non specializzato. Viene messo l'accento soprattutto sulle modalità di diffusione orale, attraverso molteplici pratiche performative legate allo spettacolo popolare, tra cui il teatro dei pupi, la tradizione dei maggi dell'appennino o anche le recite e le letture in contesti privati come la famiglia o il lavoro. L'obiettivo, fin da subito, è quello di svincolare la letteratura dall'approccio della scuola e della critica, definito borioso e già nel bersaglio dei promotori delle riletture degli anni Settanta. Si profila qui un primo problema: l'universo narrativo cavalleresco era ben conosciuto dal pubblico dell'epoca grazie a secoli di rielaborazione di un materiale preesistente e costantemente rimesso in circolo attraverso nuove storie; ma il lettore contemporaneo, del tutto estraneo a queste dinamiche, necessita di un aiuto consistente al suo orientamento. Per non ricorrere all'utilizzo di note o spiegazioni pedanti, Celati ha quindi optato per l'inserimento di una fitta rete di interventi metanarrativi affidati alla voce del narratore. Questo, infatti, non si sostituisce al narratore boiardesco: piuttosto si fa mediatore della sua voce, e si occupa di riportare quanto viene raccontato nel poema originale. In tutti i casi in cui Celati avverte che il lettore contemporaneo potrebbe trovare difficoltà a decifrare qualche elemento (un nome, un'arma, una situazione, un topos), fa intervenire il suo narratore. Una parte del nostro lavoro si è incentrata sull'analisi di questi interventi metanarrativi e, in particolare, abbiamo cercato di mostrare come questi si inseriscano organicamente nel tessuto

narrativo senza appesantirlo e senza contravvenire al proposito di favorire una lettura definita “ingenua”, libera cioè da roveli di tipo accademico.

Dopo aver dedicato un paragrafo della *Premessa* alla definizione di un canone personale di stampo geografico, contenente Boiardo, Ariosto e Folengo, con le implicazioni localistiche che abbiamo già segnalato, Celati entra nel merito delle motivazioni profonde che animano la riscrittura dell'*Orlando innamorato*. Si individuano così tre macro-direttrici lungo le quali è possibile condurre un'analisi critico-interpretativa dell'intera operazione. La prima è quella relativa al fascino che la potenza immaginativa la vena fantastica del poema di Boiardo esercitano sullo scrittore ma anche sull'uomo Celati; la seconda si riferisce alla dimensione intimo-evocativa del ritorno all'infanzia attraverso soprattutto suggestioni di natura linguistica; la terza, di cui abbiamo parlato nel terzo e ultimo capitolo, è quella relativa alle «emozioni della vita in famiglia» sulla scorta del parallelismo tra i personaggi cavallereschi con i loro schemi comportamentali e le persone che hanno popolato l'infanzia dell'autore.

Partendo da una serie di conversazioni di Celati con Massimo Rizzante intitolata *Sulla Fantasia*, abbiamo dedicato un'ampia porzione del nostro lavoro all'approfondimento della funzione fantasticazione nella poetica celatiana. Proprio per la sua naturale propensione all'esercizio della fantasia, accompagnata all'appartenenza ad un genere così legato alla dimensione collettiva, l'*Innamorato* incarna perfettamente le caratteristiche della narrazione premoderna, quel modo di fare letteratura collocato da Celati in una fase antecedente alla cesura oltre la quale prenderà sopravvento il romanzo moderno. Siamo ovviamente nel cuore della riflessione contenuta nel saggio *Finzioni Occidentali*, che non a caso costituisce uno dei principali punti di riferimento della nostra analisi. Scandagliando una serie di interventi, articoli e saggi, abbiamo cercato di evidenziare la forte volontà di Celati di restituire legittimità all'utilizzo della fantasia in campo letterario attraverso la riabilitazione della sua originaria funzione conoscitiva, nell'ambito di quella che è diventata, in epoca moderna, una sorta di contrapposizione ideologica tra fantasia e realtà. Quest'ultima ha preso il sopravvento nella contemporaneità, ma sulla scorta di un'inedita linea che da Aristotele arriva a Vico, Celati cerca ricorda che l'uomo si è sempre servito dell'immaginazione anzitutto per «interpretare le cose, cercando di capire quello che è fuori dalla sua portata». Richiamandosi al contributo del filosofo napoletano tramite la *Scienza nuova*, Celati fa risalire l'origine della civiltà umana alle proiezioni fantastiche della notte dei tempi, quando l'uomo grazie alle fantasticazioni si è dotato di

strutture sociali e rituali che lo hanno fatto uscire dallo stato di natura, esaltando così la capacità immaginativa regressiva e fondativa propria dell'essere umano. Al polo opposto di questo dibattito si colloca l'antagonista Cartesio, responsabile del meccanismo di astrazione che porta a fare a meno dell'immaginazione, fino ad arrivare a compromettere la capacità di raccontare. Nell'epoca in cui la narrazione punta a soddisfare il solo criterio di adesione alla realtà, la riscoperta dell'*Orlando innamorato* è un chiaro segnale di ritorno alla potenza fantastica e immaginativa.

In conclusione del secondo capitolo, abbiamo preso in esame una delle puntate dell'*Innamorato raccontato*, proponendo un'analisi di come la tematica fantastica sia stata declinata all'interno della riscrittura. In particolare, abbiamo messo in luce l'importanza dell'amore come energia catalizzatrice delle imprese dei paladini e molla per eccellenza della fantasticazione. Contestualmente, sia pure in misura contenuta, abbiamo cercato di ragionare su alcune peculiarità della riscrittura celatiana proponendo un confronto con il modello boiardesco, sia dal punto di vista dell'impostazione narrativa, sia da quello delle scelte stilistiche, tenendo bene a mente l'attenzione dell'autore per aspetti come musicalità e sperimentalismo.

Nel terzo e ultimo capitolo abbiamo analizzato quelli possiamo definire dei punti di tangenza tra l'*Innamorato raccontato* e più in generale il modello cavalleresco da un lato, e i romanzi della trilogia dei *Parlamenti Buffi*, ossia *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri*, e *Lunario del paradiso*, pubblicati negli anni Settanta e raccolti poi in silloge per l'appunto nel 1989. Abbiamo cercato di dimostrare come la riflessione intorno al cavalleresco sia intrecciata con i motivi che informano la poetica celatiana sin dai tempi di *Finzioni occidentali*, ragion per cui l'ipotesi di individuare contatti anche tra testi così lontani cronologicamente ci appare motivata. In ogni caso, è doveroso premettere che quelle che abbiamo riscontrato sono da considerare semplici influenze, poiché per parlare di veri debiti verso il cavalleresco occorrerebbe uno studio più ampio e sistematico.

A partire da un confronto tra i due testi-soglia dei nostri libri (*Premessa all'Innamorato e Congedo dell'autore ai Parlamenti*), abbiamo potuto comunque scorgere diverse direzioni di ricerca, che riassumeremo rapidamente in conclusione di questa presentazione; per ognuna di esse abbiamo poi fatto un rapido affondo con vari esempi tratti dai testi. Partiamo con una specificazione: possiamo infatti distinguere due macro-ordini di tangenze: di tipo stilistico e di tipo tematico. Alla prima tipologia appartengono tutte le questioni che riguardano gli aspetti linguistici, alcune abitudini della voce narrante

o le modalità di costruzione della narrazione. In questo senso abbiamo soprattutto le numerose allocuzioni che il narratore rivolge ai lettori, la tendenza a mettere in risalto l'episodio singolo piuttosto che lo sviluppo articolato e complessivo di una macro-trama strutturata (con conseguente frequente effetto di autoconclusività dei singoli episodi), e ancora la forte attenzione alla costruzione di una prosa connotata dal punto di vista dell'oralità. Alla seconda tipologia appartengono i richiami a distanza tra alcune situazioni narrative, proposte in chiavi diverse naturalmente a seconda del contesto. Qui ci riferiamo da un lato al tema della donna sfuggente come «incatturabile oggetto dei desideri», e dall'altro alla parentela tra i pulsionali cavalieri antichi e i collerici familiari e conoscenti che hanno popolato l'infanzia e l'adolescenza dell'autore, con relativi schemi narrativi che si innescano (soprattutto sul versante della comicità).

IL RECUPERO DEL GENERE CAVALLERESCO NEL NOVECENTO

1.1 La versatilità del genere cavalleresco

Prima di entrare nel merito della riscrittura¹ celatiana dell'*Orlando Innamorato* è necessario inquadrare la stessa all'interno del contesto di una più ampia e variegata tendenza al recupero del genere cavalleresco nel corso del secondo Novecento².

Poiché autori dei “recuperi” sono scrittori e poeti tra i più importanti del secolo scorso, è facile intuire come queste operazioni vadano ben oltre la dimensione del gioco letterario puro e semplice. Come si evince dalla critica intervenuta sul tema (cui avremo modo di fare riferimento in maniera più analitica nel prosieguo), in tutti i casi si assiste infatti a un ‘dialogo’ sempre culturalmente rilevato con l’ipotesto³: si va dal recupero dei testi classici come «referenti culturali» da cui partire per ‘leggere’⁴ – e magari raccontare la contemporaneità, al dialogo con gli ipotesti in funzione dell’elaborazione di una propria poetica, sia in direzione convergente (lo vedremo, è il caso di Calvino con Ariosto, di Manganelli con Pulci e di Celati con Boiardo⁵), sia divergente (come pare accadere per Giuliani con Tasso). Graziella Pulce evidenzia bene questo aspetto, quando scrive che

¹ I termini *riscrittura* e *recupero* verranno ampiamente utilizzati nel nostro lavoro per riferirci sinteticamente a tutta una serie di operazioni letterarie che sono state descritte in maniera puntuale da Stefano NICOSIA, *Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano*, «Between», 4, 2012, vol. II, che citiamo: «Nel secondo Novecento alcune opere della tradizione cavalleresca e d’avventura italiana – i cui autori che più ci interessano qui sono Andrea da Barberino, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto – sono state rilette e riproposte, dandoci una ricca serie di *palinsesti*. Il termine *palinsesto*, preso in prestito dalla filologia, dove indica un documento in pergamena abraso e riutilizzato per la scrittura, è passato ad indicare in critica letteraria un testo che è per costituzione una rielaborazione di altri testi, che esso nasconde o più scopertamente dichiara. Insieme a *riscrittura*, la modalità attraverso cui il palinsesto prende vita, esso è cifra saliente di un sistema di pratiche letterarie che si tenterà qui di delineare e analizzare» (p. 1), che sono le stesse di cui ci occuperemo noi. Nicosia fa riferimento, per la sua terminologia a Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, a cura di Raffaella NOVITÀ).

² Principale punto di riferimento a questo proposito è Davide SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020; che affronta analiticamente il tema nei molteplici sviluppi (cfr. la sua *Premessa*, pp. 7-10).

³ Sempre secondo l’accezione di Genette.

⁴ Intorno a questo concetto è costruito il saggio di Stefano NICOSIA, *Le lenti del cavalleresco nel secondo Novecento*, «Quaderni del '900», 12, 2012, pp. 21-30.

⁵ Approfondiremo più avanti il tema. Per ora riportiamo, come piccola anticipazione, un breve estratto da Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo e lo stato di incandescenza*, in Loredana CHINES, Elisabetta MENETTI, Andrea SEVERI, Carlo VAROTTI (a cura di), *Humana Feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, Bologna, Patron, 2017, pp. 299-307: 301: «Tutti questi aspetti biografici sono intrecciati nella sua riscrittura dell'*Orlando innamorato* che raccoglie e riassume il gusto di Celati lettore e la sensibilità di Celati

molti dei nuovi scrittori [...] affrontavano tali testi non con la riverenza dovuta ad *auctoritates* fuori del tempo, ma con la confidenza che lunghe frequentazioni avevano loro conquistato. Nella letteratura e specificamente nei poemi eroici o eroicomici questi intellettuali non vedevano un oggetto di studio fine a se stesso ma opere che avevano fatte proprie, che tenevano a portata di mano e portavano con sé nella realtà quotidiana (culturale e politica).⁶

Prima di dedicarci all'approfondimento di questi aspetti, tuttavia, riteniamo opportuno fornire le coordinate principali del quadro storico-letterario nel quale è fiorita quella che Menetti ha definito una «nuova primavera del genere cavalleresco italiano».⁷

Davide Savio propone una panoramica sulla fortuna del genere cavalleresco nel corso dei secoli che riprenderemo in sintesi⁸. L'enorme versatilità della materia cavalleresca (dal punto di vista linguistico, del genere e della forma, del pubblico, del *medium*, della funzione, ecc.), sembrerebbe garantire la sua fortuna anche in età moderna. Nella presentazione dell'«*Orlando Furioso di Ludovico Ariosto...*»⁹, tuttavia, Italo Calvino afferma che «Cervantes, [...] nel Don Chisciotte, compirà la dissoluzione della letteratura cavalleresca»¹⁰. Savio considera la posizione di Calvino in linea con la «vulgata novecentesca» sul tema, e individua varie ragioni per le quali essa può essere definita «imprecisa»: i poemi cavallereschi continuano ad essere scritti anche nel Sei e nel Settecento, e il fatto che molti di essi non facciano ricorso al registro epico non deve far pensare automaticamente a una «degradazione» tramite «l'istanza comico-parodica»; piuttosto «si può dire che la storia del cavalleresco sia sostanzialmente bipartita e sarebbe un errore di prospettiva considerare il filone comico come la seconda battuta di quello serio»¹¹. Se mai, con il palesarsi dell'inadeguatezza del romanzo a veicolare i contenuti della tradizione epico-cavalleresca dopo il Don Chisciotte, quest'ultima viene «fagocitata» dalla musica, e «quei personaggi tornano a parlare attraverso madrigali,

traduttore e scrittore secondo un gioco di voci che si sovrappongono a quella del vero autore, depositario di una presunta verità del testo, in questo caso Boiardo.

⁶ Graziella PULCE, *Un'allucinazione fiamminga. Il «Morgante Maggiore» raccontato da Manganelli*, Roma, Socrates, 2006, p. 11.

⁷ Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, Franco Angeli, 2020, p. 55.

⁸ Davide SAVIO, *Il mondo...*, cap. *L'onda lunga del cavalleresco*, pp. 11-16. Riportiamo qui solamente qualche cenno, rimandando al capitolo in questione per un maggiore approfondimento.

⁹ Italo CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino (con una scelta del poema)*, Torino, Einaudi, 1970, siglato OF70.

¹⁰ OF70, p. 30. Savio riporta anche un passo dall'*Estetica* di Hegel, del quale la frase di Calvino è «probabile citazione diretta»: «la “dissoluzione della cavalleria in se stessa” arriva a “coscienza ed alla più adeguata rappresentazione soprattutto in Ariosto e in Cervantes”» (p. 11).

¹¹ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 12.

recitar cantando e libretti d'opera»¹². Quando poi, nell'Italia del XIX secolo, le istanze del romanticismo patriottico guardano sì al Medioevo, ma con la necessità di affrancarsi da situazioni e personaggi di fantasia, l'immaginario cavalleresco ancora una volta non scompare: la sua versatilità gli permette anzi di essere recuperato, in questo caso chiamando in causa «l'orizzonte identitario delle crociate», adatto alle «necessità patriottiche dei letterati che preparano il Risorgimento»¹³. Savio conclude:

Ciò che Calvino diceva attorno al Don Chisciotte si rivela insomma impreciso, addirittura di segno inverso rispetto al dato storico: l'immaginario cavalleresco non è incompatibile con la modernità, anzi, per certi versi ne rappresenta il mito originario, almeno a detta dei letterati che quella modernità hanno contribuito a inventare, delimitare, descrivere.¹⁴

Sul fronte dell'erudizione bibliografica, a partire dal XVIII secolo emerge la necessità di riordinare la grande tradizione legata alla *chanson de geste*, e molti sono i lavori che testimoniano questa tendenza¹⁵. Gli studi filologici compiuti sui testi legati alla materia cavalleresca suggeriscono la necessità di proporre nelle scuole del neonato Regno d'Italia edizioni che rispecchino maggiormente i testi originali; testi che nei decenni precedenti erano stati presentati in forme rimaneggiate «attraverso operazioni di taglio e riscrittura» per emendare gli «episodi licenziosi» o per «aggiornare la lingua». Un esempio di “operazione scolastica” finalizzata a non intaccare il testo originale è l'edizione delle *Stanze dell'«Orlando furioso»* curata da Giuseppe Picciola e Virginio Zamboni¹⁶, di grande successo presso il pubblico e in particolare nella scuola. Viene qui effettuata una selezione di episodi che mette al centro la «qualità» e la «leggibilità complessiva», con l'inserimento di «segmenti connettivi in prosa» laddove si sia reso necessario un taglio.

¹² Ivi, p. 13. «È sufficiente campionare alcuni dei nomi più prestigiosi, da Claudio Monteverdi, che nel 1624 compone *Il combattimento di Tancredi et Clorinda*, e Henry Purcell, autore del *King Arthur, or the British Worthy* (1691), all'*Orlando furioso* di Giovanni Alberto Ristori (1713), che nel 1727 replicherà con l'opera buffa *Un pazzo ne fa cento, ovvero Don Chisciotte*; dai drammi per musica di Antonio Vivaldi (*Orlando finto pazzo*, 1714; *Orlando*, 1727) alle opere serie di Georg Friedrich Händel (*Orlando*, 1733; *Ariodante*, 1735; *Alcina*, 1735)».

¹³ «Sta di fatto che il codice cavalleresco, ricondotto ai fondamenti cristiani delle origini, permea da cima a fondo tanto il poema di Grossi [*Lombardi alla prima crociata*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1826] quando l'Ettore Fieramosca di d'Azeglio [...]», Ivi, p.16.

¹⁴ Ivi, p. 16.

¹⁵ Tra gli altri casi, Savio individua un «momento di svolta» nel 1829, anno di pubblicazione della *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, del bibliofilo e collezionista Gaetano Melzi, in appendice alla *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia* di Giulio Ferrario. Ivi, p.17.

¹⁶ Bologna, Zanichelli, 1883.

Sono presenti anche delle note di commento, non di carattere storico-letterario, bensì legate alla comprensione linguistica.

Parallelamente, dall'Ottocento in poi la narrativa in versi cede definitivamente il passo alla prosa, ritenuta dai letterati romantici ben più adatta alle «esigenze comunicative del popolo»; anche in questo caso, ciò è testimoniato da numerose edizioni¹⁷. Queste operazioni, conclude Savio, «aprono alle esperienze di rivisitazione del genere cavalleresco più significative del ventesimo secolo». Due infatti

saranno le strade più battute dalla letteratura d'autore, e corrispondono alle operazioni editoriali sopra descritte: la scelta dei canti o delle ottave, intervallati da un riassunto-commento, oppure la traduzione integrale in prosa, compiuta per attualizzare il piacere di una lettura che rischiava altrimenti di andare perso per sempre.¹⁸

1.2 A cavallo tra anni Sessanta e anni Settanta: la radio e il “Terzo Programma”

Entrando nel merito delle riscritture di cui ci stiamo occupando, è anzitutto necessario premettere che i recuperi si concentrano in due periodi. «Gli esempi presi in esame» da Nicosia nel saggio *Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano* (sostanzialmente gli episodi più significativi del recupero cavalleresco), infatti,

non sono che punte di iceberg molto più estesi, e formano due cime che comunicano sotterraneamente tra loro: da una parte, gli anni Settanta di Sanguineti e Ronconi, Calvino, Manganelli; dall'altra, i Novanta di Bufalino, Celati, Santagata.¹⁹

Un ruolo propulsivo preminente è da attribuire alle iniziative della Radio, e in particolare del Terzo Programma²⁰, che a partire dagli anni Cinquanta²¹ avvia con molti autori²²

¹⁷ Cfr. Davide SAVIO, *Il mondo...*, cap. 1.2, *Erudizione e istruzione scolastica*, pp. 23-24.

¹⁸ Ivi, p. 25.

¹⁹ Stefano NICOSIA, *Riscritture del romance...*, pp. 12-13.

²⁰ Nasce il 1° ottobre 1950 come canale radiofonico culturale, ispirato a esperienze simili come il BBC Third Programme e il RDF Programme National. Cfr. Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 42, nota 88.

²¹ A pochi giorni dal lancio del Terzo programma viene messa in onda la trasmissione di un *Furioso* in quindici puntate. Viene trasmesso dal 4 ottobre 1950 al 16 gennaio 1951 per la voce di Arnoldo Foà. I testi sono di Antonio Baldini, il quale aveva alle spalle importanti esperienze come commentatore di Ariosto (cfr. Renzo CREMANTE, *Baldini, Ariosto e dintorni*, introduzione al volume Antonio BALDINI, *Ariosto alla radio (1950-1951). Letture dell'«Orlando furioso»*, Pesaro, Metauro edizioni, 2017).

²² «La RAI vanta un paniere di collaboratori di straordinaria qualità e annovera, fra gli altri, i nomi di Gabriele Baldini, Camelo Bene, Attilio Bertolucci, Roberto Calasso, Pietro Citati, Augusto Frassinetti, Alfredo Giuliani, Giovanni Macchia, Elio Pagliarani, Jacqueline Risset, Enzo Siciliani, Elémire Zolla», Graziella PULCE, *Un'allucinazione...*, p. 10.

collaborazioni finalizzate a diffondere la conoscenza dei classici presso il pubblico di massa; ma non vanno dimenticati anche il cinema, la televisione, l'editoria e il teatro²³.

Proprio dal cinema proviene un'interessante suggestione proposta da Elisabetta Menetti, che può senz'altro aggiungere un nuovo elemento al quadro che stiamo ricostruendo. L'autrice, infatti, riserva un posto di particolare rilievo al film *L'armata Brancaleone*, uscito nelle sale italiane il 7 aprile 1966²⁴, in quanto, in ordine cronologico, primo episodio rilevante del *revival* cavalleresco a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. La pellicola si distingue per vari elementi che qui accenniamo solo di passaggio²⁵: Il «medioevo picaresco e surreale» ottenuto grazie ai costumi di scena e allo sperimentalismo linguistico è frutto di una virtuosa frequentazione di vari artisti medievali e rinascimentali: Boccaccio, Sacchetti, Bandello, Pulci, Folengo, Machiavelli e Ariosto, tutti citati dagli sceneggiatori, con esplicita predilezione per l'autore del *Baldus*. Ma le strategie linguistiche messe in atto si avvalgono anche dell'uso di forme dialettali, regionali, arcaizzanti e letterarie, a seconda della necessità. Nel «medioevo chiaroscurale» del *Brancaleone* va in scena una «metafora dell'esistenza raccontata attraverso le lenti deformanti del genere comico-grottesco». E sull'onda

del grande successo del *Brancaleone*, il mondo della cultura si apre a nuove sperimentazioni e commistioni sul piano della comunicazione con il largo pubblico, complice anche la diffusione delle trasmissioni radiofoniche RAI che promuovono le iniziative sui classici.²⁶

A partire dal 1968, con il Programma Nazionale e il già citato Terzo Programma, la RAI ha trasmesso alcuni cicli di episodi sotto il nome di “Il classico dell'anno”, che diventa “Un classico all'anno” dal 1970. Gli autori coinvolti si occupavano dei testi che poi, puntata dopo puntata, attori più o meno famosi (a seconda dei casi²⁷) recitavano,

²³ Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati e i classici...*, p. 55.

²⁴ Regia di Mario Monicelli, sceneggiatura di Agenore Incrocci (Age) e Furio Scarpelli.

²⁵ Per un approfondimento cfr. Elisabetta MENETTI *Gianni celati e i classici...*, cap. 2.2, *Dal Brancaleone di Monicelli all'Orlando di Ronconi*, pp. 55-64.

²⁶ Ivi, pp. 55-56.

²⁷ «Anche la scelta degli interpreti, aggiunge Valmarana, è stata compiuta secondo questo criterio, di modo che vengano coinvolti “attori di gran richiamo e insistita drammatizzazione per le ottave ariostesche” (Giorgio Albertazzi, Arnaldo Foà, Giancarlo Sbragia, Alberto Lupo) e “attori giovani o comunque rispettosissimi per le ottave del Tasso in modo da offrire all'ascoltatore una lettura che ponga in risalto anche le forme e non solo i contenuti, non solo la storia ma anche la poesia che la riveste, nell'esatta scansione del verso” (per la maggior parte si tratta di allievi dell'Accademia d'arte drammatica)», SAVIO, *Il mondo...*, p. 28. Le citazioni interne sono tratte da Paolo VALMARANA, *Classico per un anno*, «Radiocorriere», XLVI (31 agosto-6 settembre 1969), 35, pp. 34-35: 34. Il «Radiocorriere» era una rivista settimanale, inizialmente organo ufficiale dell'Unione Radiofonica Italiana e poi della RAI. Pubblicava i

conducendo gli ascoltatori tra le pagine di alcune delle più importanti opere del canone italiano. Veniva effettuata una selezione di alcuni brani (ottave, nel caso dei poemi cavallereschi) arricchita da un'introduzione che doveva «mescolare il necessario riassunto della trama alla costruzione di una prospettiva originale, fosse essa un'analisi storica, una riflessione su situazioni e personaggi, un'annotazione di stile»²⁸.

Le opere e gli autori proposti da “Un classico all'anno” sono, in ordine cronologico: l'*Orlando Furioso* (Italo Calvino, 1968); la *Gerusalemme liberata* (Alfredo Giuliani, 1969); il *Decameron*, con alcune letture dal titolo *Il principe galeotto* (Vittorio Sermoni, 1970 e 1971); il *Morgante Maggiore* (Giorgio Manganelli, 1972); Niccolò Machiavelli (Giorgio Barberi Squarotti, 1973) e Ugo Foscolo (Nanni Balestrini, 1974).

Accennate alcune delle principali ragioni che hanno propiziato la fioritura delle riscritture cavalleresche, cercheremo ora di fornire ulteriori elementi concentrandoci sui lavori di Calvino, Giuliani e Manganelli, dei quali proponiamo un rapido approfondimento.

1.2.1 Calvino e Giuliani: le edizioni Einaudi del 1970

Partiamo dalle esperienze di Calvino e Giuliani. Come anticipato, i due scrittori preparano «una serie di lezioni radiofoniche»²⁹ per il Terzo Programma: l'antologia del *Furioso* viene trasmessa in quarantaquattro puntate a partire dal 5 gennaio 1968, mentre quella della *Liberata* in diciannove puntate dal 5 settembre 1969 al 9 gennaio 1970. Ma la riscoperta dei due capolavori cinquecenteschi non si ferma alle letture in radio: nel 1970, infatti, Einaudi pubblica per la collana degli “Struzzi” (peraltro nata nello stesso anno) due volumi contenenti le riletture antologiche di Calvino e di Giuliani, intitolate rispettivamente *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino (con una scelta del poema)* e *Gerusalemme liberata raccontata da Alfredo Giuliani (con una scelta del poema)*³⁰. La struttura parallela del titolo certifica, ancora una volta, la

programmi radiofonici televisivi, oltre a servizi e rubriche. È stata pubblicata dal 1925 al 1995 in formato cartaceo, e dal 2011 è disponibile online.

²⁸ Ivi, p. 26.

²⁹ Elena SANTAGATA, *Il poema cavalleresco nel Novecento: Calvino e Giuliani*, «Forum Italicum», 3, 2017, (vol. 51), pp. 669-982: 670.

³⁰ Italo CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto...* e Alfredo GIULIANI, Torino, Einaudi, 1970, siglata GL70.

vicinanza dei due lavori, che condividono anche la medesima *Nota dell'editore*³¹, non firmata, ma attribuita da Savio a Calvino³².

La *Nota* prende avvio dalla constatazione di una difficoltà di leggere i classici italiani legata a varie ragioni, tra cui l'ostacolo costituito dalla lingua, che in Italia per secoli è stata solo scritta, ma anche la «preminenza» storica nella tradizione italiana «del verso sulla prosa». Secondo Calvino è in atto tuttavia un «ritorno ai classici»³³, soprattutto «tra i giovani», e

per venire incontro a quest'esigenza, si sente il bisogno di strumenti nuovi, d'un tipo nuovo di *mediazione* tra i testi e il lettore d'oggi.³⁴

Ci sembra importante la messa in rilievo, da parte dell'autore, del termine «mediazione», che indica quale sia la sfida principale per i promotori dell'operazione. Come anticipato in apertura, il testo deve tornare a parlare da sé, senza interpolazioni, e questa è la principale differenza rispetto al passato (corsivo nostro):

Nell'Ottocento la divulgazione popolare, le «biblioteche del popolo», ricorrevano alle parafrasi, alle riduzioni in prosa dei grandi poemi. Sistema fortemente contestabile: al contatto con la *calda voce dell'autore* si sostituiva un anonimo e *pallido compendio con intonazioni scolastiche*. Noi vogliamo seguire un'altra strada: quella dell'incontro del classico con l'immaginazione contemporanea, non attraverso il commento d'un critico, ma attraverso il racconto d'un autore d'oggi³⁵.³⁶

Aspetto, quello della voce dell'autore, che ritornerà centralissimo anche nella riscrittura dell'*Orlando Innamorato* di Celati; perché la lingua boiardesca, fortemente connotata dal punto di vista regionale, sarà essa stessa veicolo di valori che per l'autore di *Comiche* sono fondamentali. Tornando alla *Nota* di Calvino, nel brano citato viene introdotto uno

³¹ «*Orlando furioso*» di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino ..., pp. VII-VIII.

³² *Il mondo* ..., p. 34, che seguiremo d'ora in avanti. Nella stessa pagina, Savio riporta che, all'interno della collana degli «Struzzi», i due volumi fanno «da apripista per un format di rilettura dei classici che poi però non avrebbe avuto seguito». Troviamo un riscontro nella *Presentazione* a *OF70*, p. VIII, dove Calvino presenta i due volumi come «primi d'una serie che non comprenderà solo poemi epici e che s'allargherà forse anche oltre la letteratura italiana».

³³ Osservazione che, arrivando da uno scrittore e in «presa diretta», rafforza quanto detto sinora sull'attenzione nei confronti di una riscoperta dei testi del canone avvertita in questo periodo.

³⁴ *OF70*, p. VII.

³⁵ «È una lettura d'Ariosto fatta con gli occhi del 1968», Italo CALVINO, *L'Orlando raccontato*, «Radiocorriere», XLV (31 dicembre 1967-6 gennaio 1968), 1, pp. 28-29: 28.

³⁶ *OF70*, p. VII.

degli aspetti centrali per i promotori dei recuperi radiofonici (e oltre), vale a dire la critica al sistema scolastico³⁷. L'iniziativa, infatti, è rivolta

a coloro cui dagli anni della scuola è rimasto il desiderio di riprendere in mano Ariosto o Tasso per una lettura distesa e ai quali non si è più presentata l'occasione di realizzare questo desiderio. [...] Le edizioni scolastiche ci hanno abituato a considerare indispensabile l'annotazione dei testi, e anche questi nostri volumi si chiudono con un corredo di note³⁸. Ma vorremmo dire che la nostra operazione ha un senso solo se le note saranno considerate un «di più».³⁹

Il concetto che viene opposto da Calvino a questo approccio “soffocante” alla lettura dei classici è quello di «guida alla lettura». Ed effettivamente queste parole danno seguito a quanto affermato dallo stesso Calvino sul «Radiocorriere»⁴⁰ del gennaio 1968, in un intervento che prepara il lancio della trasmissione (che avverrà ad ottobre dello stesso anno). Qui l'autore spiega che (corsivo nostro) «la scelta dei passi del poema, intercalati da testi in prosa che li collegano, vuole *condurre* l'ascoltatore attraverso l'intrico delle varie trame simultanee senza che si *perda*». Ricorrente l'uso dei verbi che richiamano la sfera semantica dell'orientamento: un orientamento che va sì aiutato, ma «pur dando» all'ascoltatore/lettore «la sensazione di quale lussureggiante foresta lo circonda», ovverosia, per l'appunto, senza intaccare quel piacere della lettura, quell'abbandono immaginativo che inevitabilmente finisce per essere annullato dalla pedanteria scolastica. Se «nessuno ha più voglia di farsi fare la lezione da nessuno» e quindi non devono esserci «introduzioni, commenti, analisi estetiche»⁴¹, ciò che torna con forza al centro è il racconto:

Ho semplicemente raccontato l'*Orlando furioso*; l'ho raccontato alla mia maniera, si capisce; non mi sono fatto scrupolo d'avvicinare un racconto prosastico rapido

³⁷ Per un approfondimento sul tema cfr. Davide SAVIO, *Il mondo...*, cap. 1.5, *Contro la scuola*, pp. 85-96. «A sentire l'opinione condivisa di numerosi scrittori, poeti e animatori del mondo editoriale, la scuola è stata ed è tuttora in Italia la nemica più acerrima del piacere di leggere, quando non della letteratura *tout court*». Il problema, per Savio, è tutto moderno, in quanto è dal Romanticismo che lo *studium* ha smesso di condensare in sé «le connotazioni della passione, dell'amore, dell'entusiasmo, della devozione, oltre che dell'impegno diligente e dello zelo». E al nostro proposito, «è indicativo [...] che tutti gli attori del *revival* della materia cavalleresca del Novecento [...] si siano sentiti in dovere di prendere le distanze dal sospetto di un recupero scolastico dei classici», opponendosi alla trasmissione verticale delle nozioni tipicamente scolastica (Ivi, pp. 85-86).

³⁸ Come segnalato nell'edizione, «le note ai versi ariosteschi riproducono (adattandolo allo speciale “taglio” di questo volume) il commento di Lanfranco Caretti (*L.A., Orlando furioso*, prefazione e note di Lanfranco Caretti, Einaudi, “NUE”, Torino 1966)».

³⁹ *OF70*, p. VIII.

⁴⁰ Italo CALVINO, *L'Orlando raccontato*, p. 28.

⁴¹ Proposito almeno parzialmente disatteso dall'edizione in volume, su cui Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 39.

e stringato alla spaziosa e variegata musicalità dell'ottava ariostesca: tanto più questa sarà apprezzata dall'ascoltatore quanto più sarà netto il contrasto.⁴²

Anche Paolo Valmarana,⁴³ in un intervento ancora sul «Radiocorriere», questa volta in occasione del lancio delle trasmissioni della *Liberata*, segnala che, poiché

del *Furioso* si sottolineò il racconto e della *Gerusalemme* la poesia, diviene logica la diversa scelta del curatore, appunto un narratore come Italo Calvino e un critico come Alfredo Giuliani per la seconda.⁴⁴

E sempre con Valmarana torniamo alla questione della scuola. Il giornalista esordisce nell'articolo sopracitato osservando che l'obiettivo di "Un classico all'anno" è proprio quello di riavvicinare gli italiani ai classici; non già perché gli italiani non li amino, bensì perché «nessuno si è preoccupato di farglieli leggere e molti, invece, di farglieli studiare, faticosamente, con criteri alquanto discutibili e inopportuni e spesso in tenera età scolastica». E che «il tentativo» della radio miri a liberare alcuni capolavori della letteratura «dalle bardature scolastiche sotto cui molti le conoscono, restituendovi freschezza, libertà e sorpresa», è segnalato anche da un altro articolo pubblicato a ridosso del lancio della trasmissione, della quale costituisce anche, se vogliamo, un'altra presentazione: parliamo del *Mondo senza confini dell'«Orlando Furioso»*⁴⁵, a firma di Guido Piovene⁴⁶, sul quale torneremo in seguito. Senza allontanarci dal periodo che abbiamo preso in considerazione, ci limitiamo solamente a segnalare per ora che anche negli anni Novanta il problema tornerà attuale tra gli autori del "secondo nucleo" di riscritture cavalleresche.

Quello del rapporto con i classici costituisce per Calvino un terreno fertile di riflessioni, come testimoniato anche da *Perché leggere i classici*⁴⁷, articolo dal quale estraiamo un passaggio che collima con quanto detto fin qui:

non si raccomanderà mai abbastanza la lettura diretta dei testi originali scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni. La scuola e l'università dovrebbero servire a far capire che nessun libro parla d'un libro di più del libro in

⁴² Italo CALVINO, *L'Orlando raccontato*, p. 28.

⁴³ Giornalista, critico e produttore cinematografico, «direttore dei programmi culturali della radio» (*Il mondo...*, p. 28).

⁴⁴ Paolo VALMARANA, *Classico per un anno*, p. 34.

⁴⁵ «La Stampa», 31 dicembre 1967, p. 3, consultabile online sul sito <http://archiviolaStampa.it>.

⁴⁶ Scrittore e giornalista italiano (1907-1974).

⁴⁷ Primo articolo sull'«Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68, con il titolo di *Italiani, vi esorto ai classici*, poi come saggio eponimo della raccolta *Perché leggere i classici*, a cura di Esther CALVINO, Milano, Mondadori, 1991, pp. 11-19.

questione; invece fanno di tutto per far credere il contrario. C'è un capovolgimento di valori molto diffuso per cui l'introduzione, l'apparato critico, la bibliografia vengono usati come una cortina fumogena per nascondere quel che il testo ha da dire e che può dire solo se lo si lascia parlare senza intermediari che pretendano di saperne più di lui.⁴⁸

In un certo senso il cerchio si chiude: se in questo articolo Calvino insiste molto sul «rapporto personale»⁴⁹ che ogni lettore deve costruire con i classici, ci pare di notare qualche consonanza con la conclusione dell'altro articolo (sempre di Calvino), quello già citato apparso sul «Radiocorriere» del '68:

L'importante [...] è ciò che ci metterà l'ascoltatore, la nuova «invenzione» che risulterà da questa lettura compiuta dal pubblico della radio collettivamente. Ognuno scoprirà d'aver già avuto la propria iniziazione all'Ariosto per vie che non immaginava. [...] Il modo in cui un'opera letteraria viene «vista» passando da un secolo all'altro, è imprevedibile.⁵⁰

L'«invenzione» è inserita tra virgolette perché, qualche riga prima, Calvino aveva già introdotto il concetto, in riferimento però a sé stesso in quanto lettore dell'*Orlando Furioso* (corsivo nostro)⁵¹:

Inventare, credo di non aver inventato nulla; tutto quel che ho messo nel mio racconto era già in Ariosto, detto in un altro modo; ma nel senso in cui *ogni lettura è l'invenzione d'un libro nuovo*, anche questa mia lettura si può dire che sia tutta un'«invenzione» (che ha dietro di sé la lunga serie delle «invenzioni» dei più illustri lettori che m'hanno preceduto), ossia è una lettura d'Ariosto fatta con gli occhi del 1968.⁵²

A questo proposito, torniamo ancora all'importante *Perché leggere i classici*:

I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume).

⁴⁸ Ivi, p. 14.

⁴⁹ «Naturalmente questo avviene quando un classico “funziona” come tale, cioè stabilisce un rapporto personale con chi lo legge. Se la scintilla non scocca, niente da fare: non si leggono i classici per dovere o per rispetto, ma solo per amore. [...] È solo nelle letture disinteressate che può accadere d'imbatterti nel libro che diventa il “tuo libro”», Ivi, p. 15.

⁵⁰ Italo CALVINO, *L'Orlando raccontato*, p. 29.

⁵¹ L'uso del termine «invenzione» da parte di Calvino, riferito anche all'esperienza del lettore, richiama implicitamente alcuni principi della critica della ricezione, in particolare l'idea espressa da Hans Robert Jauss secondo cui il lettore partecipa attivamente alla costruzione del senso dell'opera, in base al proprio orizzonte d'attesa (*Erwartungshorizont*). Cfr. H.R. JAUSS, *Estetica della ricezione*, Bologna, Il Mulino, 1988, traduzione a cura di Emilio Mattioli.

⁵² Italo CALVINO, *L'Orlando raccontato*, p. 28.

Questo vale per i classici antichi quanto per i classici moderni. Se leggo l'*Odissea* leggo il testo d'Omero ma non posso dimenticare tutto quello che le avventure d'Ulisse sono venute a significare durante i secoli, e non posso non domandarmi se questi significati erano impliciti nel testo o se sono incrostazioni o deformazioni o dilatazioni. [...] Se leggo *Padri e figli* di Turgenev o *I demoni* di Dostoevskij non posso fare a meno di pensare come questi personaggi hanno continuato a reincarnarsi fino ai nostri giorni.⁵³

1.2.2 Il *Furioso* raccontato da Italo Calvino

Partiamo ancora una volta dal testo della *Nota* dell'editore ai volumi di *Furioso e Liberata* Einaudi per affrontare l'altra questione rilevante dei rapporti tra gli autori delle opere (nel nostro caso Ariosto e Tasso), e quelli delle riletture radiofoniche stampate negli "Struzzi":

L'interesse di questi due volumi [...] sta soprattutto nell'incontro tra Calvino e Ariosto, tra Giuliani e Tasso. Non da ieri Italo Calvino dichiara che Ariosto è il suo poeta; e anche senza che lui lo dica, gran parte della sua opera narrativa è lì a testimoniare; questo volume dunque è il risultato ultimo d'un incontro di cui già i lettori hanno seguito lo svolgersi. Più inaspettato è l'incontro col Tasso d'un poeta dei «Novissimi», Alfredo Giuliani, che è stato – anche come critico – una delle figure di punta del «Gruppo '63». La carica di gioco verbale e di suggestione onirica del mondo poetico di Giuliani costituisce di per sé una chiave di lettura inedita per il «meraviglioso» della *Gerusalemme*.⁵⁴

Al di là dell'esplicita dichiarazione della particolare affinità letteraria⁵⁵ tra Calvino e Ariosto, risulta interessante la messa in rilievo della *mésalliance* Giuliani-Tasso; che, come vedremo a breve, ha effettivamente dato vita a una rilettura che ha destato qualche perplessità nella critica. Un discorso esaustivo sul rapporto Calvino-Ariosto ci porterebbe lontani dai propositi del nostro lavoro: pertanto in questa sede ci limiteremo a qualche cenno, soprattutto facendo riferimento alla critica che riguarda il *Furioso raccontato*⁵⁶.

⁵³ ID., *Perché leggere i classici*, pp. 13-14. «Chi "vedrà" il palazzo delle illusioni del mago Atlante attraverso *Marienbad*, chi i duelli di Mandricardo attraverso i film dei Samurai; più azzardato sarà il confronto tra le immagini della fantascienza e quelle del viaggio d'Astolfo sulla Luna, mentre forse lo spettatore dei film tipo "007" si troverà più preparato di quanto non si creda ad assumere l'atteggiamento di distacco ariostesco nel seguire bravate paradossali e truculente su di uno scenario di contese storiche divenuto un pure pretesto fantastico», ID., *L'Orlando Raccontato*, 1968.

⁵⁴ *OF70*, p. VIII.

⁵⁵ Stefano Nicosia parla di «affinità elettiva», *Le lenti del cavalleresco...*, p. 2.

⁵⁶ «La bibliografia critica sul rapporto Calvino-Ariosto è ormai vastissima», scrive Savio nella nota 39 a p. 28 di *Il mondo...*; nella stessa nota è presente un'ampia documentazione. Citiamo ad esempio STEFANO

Stefano Iossa scrive che «la presenza ariostesca nell'opera di Calvino si afferma sin dal suo primo romanzo⁵⁷»⁵⁸ e possiamo dire che l'«affinità elettiva» tra i due autori emerge in ogni fase della carriera di Calvino in quanto

le motivazioni fondanti di questa predilezione non vengono mai meno, perché non si tratta di utilizzi occasionali di trame e moduli, ma di un'elevazione di Ariosto a modello narrativo e ideologico.⁵⁹

Tuttavia, restringendo il campo, notiamo con Lene Waage Petersen che il *Furioso raccontato* si colloca in un «vero e proprio periodo di ispirazione ariostesca»⁶⁰ collocato all'incirca tra il 1959, data di uscita del *Cavaliere inesistente*, e i primi anni Settanta, in cui arrivano appunto la riscrittura del *Furioso* e *Il castello dei destini incrociati* (1968 e 1973).

Elena Santagata propone un ragguaglio⁶¹ su un'emersione dell'ariostismo calviniano che si manifesta seguendo un movimento che potremmo definire progressivo: da una prima fase in cui la marca ariostesca è «implicita» ad una seconda fase in cui si fa «esplicitamente presente». Nel *Sentiero dei nidi di ragno*, che appartiene al momento della produzione di Calvino in cui i «riferimenti al Furioso [...] probabilmente affiorano in maniera inconsapevole», Santagata individua l'azione del modello ariostesco su più livelli, ma ci interessa qui riportare ciò che riguarda i personaggi,

non vi è un approfondimento psicologico, i personaggi sono pedine bianche e nere di una scacchiera sulla quale si sta svolgendo la partita della storia.⁶²

È interessante mettere in dialogo questa osservazione con un breve estratto della *Presentazione* che Calvino premette al testo nell'edizione del *Furioso raccontato*:

Occorre dire che gli eroi del Furioso, benché siano sempre ben riconoscibili, non sono mai dei personaggi a tutto tondo; perfino in Boiardo, poeta e narratore tanto meno

VERDINO, *Ariosto in Calvino*, in «Nuova corrente», XXXIX (luglio-dicembre 1987), 100, pp. 251-258 e ANDREA BATTISTINI, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», LIV (2001), 2, pp. 147-170. D'ora in poi ci riferiremo all'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino...* con l'abbreviazione *Furioso raccontato*, da non confondere con l'articolo dello stesso Calvino *L'Orlando raccontato*.

⁵⁷ Italo CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947.

⁵⁸ Stefano IOSSA, *Pazzia e finzione: appunti sul modello ariostesco nella letteratura del XX secolo*, in «Anticomoderno», 4, 1999, pp. 349-381: 366.

⁵⁹ Stefano NICOSIA, *Le lenti del cavalleresco...*, p. 2.

⁶⁰ Lene Waage PETERSEN, *Il cavaliere e lo spazio: Ariosto e Boiardo nelle letture di Italo Calvino e Gianni Celati*, in Peter KUON, con la collaborazione di Monica BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno* (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 75-92: 76

⁶¹ Elena SANTAGATA, *Il poema cavalleresco...*

⁶² Ivi, p. 671.

elaborato, c'era più impegno nella caratterizzazione; ad Ariosto, che pur ha la finezza d'un autore di miniature, è il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore, non la corposità dei ritratti individuali. Per esempio, Astolfo l'inglese [...] in Ariosto diventa uno dei centri motori del poema ma perde quel tanto di connotati psicologici che aveva nell'Innamorato.⁶³

Il problema di un Ariosto che non approfondisce la psiche dei suoi personaggi era stato messo in luce anche dal già citato articolo di Piovene, che attribuisce la scarsa presenza di Ariosto nella «letteratura attiva» dei decenni precedenti in quanto «non contentava gli scrittori d'impianto psicologico-lirico»⁶⁴. Un'attitudine che trova terreno fertile sia in un autore come Calvino, che non ha mai mostrato particolare predilezione per l'introspezione, sia in un momento storico, gli anni Sessanta, in cui il pubblico «è più interessato all'azione sociale che allo scandaglio interiore»⁶⁵. Piovene individua poi un'altra linea di contatto tra il *Furioso* e il «nostro tempo scientifico», ossia quella cosmologica, sulla scorta della predilezione che Galileo Galilei ebbe per la poesia di Ariosto: le distanze infinite percorse incessantemente dagli errabondi protagonisti, «la terra» che «si presenta come il cielo all'astronomo» e il suo panorama che «assomiglia a quello celeste», dove «gli uomini vi passano come traiettorie, scintille, palpitazioni in fuga». E anche questa suggestione è condivisa da Calvino nello stesso periodo, come apprendiamo da alcune interviste di inizio 1968⁶⁶ nelle quali viene individuata una «linea lunare» Ariosto-Galileo-Leopardi.

Passando per la *Trilogia*, in cui la presenza di Ariosto diventa più riconoscibile, la critica sembra concordare sul fatto che il dialogo con il *Furioso* si fa più serrato tra gli anni Sessanta e Settanta. Da un lato abbiamo le letture radiofoniche e il conseguente volume del 1970, *Il castello dei destini incrociati*⁶⁷ e tre interventi in occasione dei cinquecento anni dalla nascita di Ariosto (*Ariosto geometrico*⁶⁸, *Piccola antologia di ottave*⁶⁹ e *La struttura dell'Orlando*⁷⁰), dall'altro la coincidenza cronologica con l'avvicinamento di Calvino allo strutturalismo e alla semiotica: il poema ariostesco diventa allora privilegiato

⁶³ *OF70, Presentazione* (di Italo Calvino), p. XIX.

⁶⁴ Guido PIOVENE, *Il mondo senza confini...*

⁶⁵ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 31.

⁶⁶ Raccolte poi in *Due interviste su scienza e letteratura*, in Italo CALVINO, *Saggi 1945-1985, Introduzione* e cura di Mario BARENGHI, Milano Mondadori ("I Meridiani"), 1995, tomo 1, pp. 229-237.

⁶⁷ Torino, Einaudi 1973, già in *Tarocchi – Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969.

⁶⁸ «Italianistica», III (settembre-dicembre 1974), 3, pp. 657-658.

⁶⁹ «La rassegna della letteratura italiana», LXXIX (gennaio-agosto 1975), 1-2, pp. 6-9, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, tomo I, pp. 769-774.

⁷⁰ «Terzoprogramma», XVI (1974), 2-3, pp. 51-58, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, tomo 1, pp. 759-768.

oggetto di studio, serbatoio eccezionale di motivi, situazioni e topoi adatti ad essere smontati e rimontati secondo una logica combinatoria che non è propria solo del *Furioso* ma di tutta la materia carolingia⁷¹. Su questo aspetto si sofferma Lene Waage Petersen, che oltre a ricordare come «*Il castello dei destini incrociati* sperimenti [...] il racconto combinatorio attraverso il gioco dei tarocchi», osserva giustamente che

tipica dello strutturalismo “florissant” e della nuova strada di Calvino, è la formalizzazione della “macchina narrativa”. La formalizzazione si ritrova al livello più alto di descrizione nell’uso degli scacchi⁷² come metafora del poema [*che*] implica una formalizzazione dello spazio, dei personaggi e delle forze che li muovono.⁷³

Abbiamo cercato di fornire qualche elemento utile a dare un’idea di quanto sia articolato il rapporto Calvino-Ariosto; ci fermiamo qui, consapevoli del fatto che, oltre a richiedere uno sviluppo separato, un discorso esaustivo sul tema ci porterebbe lontani dai propositi del nostro lavoro⁷⁴.

1.2.3 La *Liberata raccontata* da Alfredo Giuliani

A differenza di Calvino, Alfredo Giuliani non può contare su una particolare consanguineità con il “suo” classico, e probabilmente questa è una tra le ragioni principali per cui il suo lavoro sulla *Liberata* non ha convinto pubblico e critica. Sarà infatti l’insuccesso editoriale del volume del ‘70 a far tramontare precocemente il progetto einaudiano di rilettura dei classici, che era partito invece con grande entusiasmo grazie al *Furioso* di Calvino, capace addirittura di «insediarsi stabilmente nel canone scolastico, fin quasi a soppiantare il contatto diretto con il testo di Ariosto»⁷⁵. Secondo quanto riporta Valmarana, la chiave «più autentica e immediata» della *Liberata* sta nella

⁷¹ «Un certo gusto compositivo e combinatorio proprio della nostra epoca ci fa mettere in evidenza del *Furioso* il disegno tutto contrapposizioni e simmetrie e ribaltamenti, la struttura sfaccettata ma sempre riconducibile a figure lineari d’una geometria dei sentimenti e dei destini, d’un’algebra delle avventure umane», ID., *L’Orlando raccontato*, p. 27.

⁷² «L’*Orlando furioso* è un’immensa partita di scacchi che si gioca sulla carta geografica del mondo, una partita smisurata, che si dirama in tante partite simultanee. La carta del mondo è ben più varia d’una scacchiera, ma su di essa le mosse d’ogni personaggio si susseguono secondo regole fisse come per i pezzi degli scacchi», *OF70*, p. 45.

⁷³ Lene Waage PETERSEN, *Il cavaliere e lo spazio...*, p. 79.

⁷⁴ Cfr. nota 56.

⁷⁵ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 39.

qualità poetica e nel carattere quasi onirico di quell'impresa. La conclusione del sogno è nota: Gerusalemme sarò conquistata, ma fra quel risultato, per certo, e il suo perseguimento, sono incidenti, deviazioni, rallentamenti, ostacoli imprevisi, proprio come nei sogni; e come nei sogni, ancora ci sono situazioni grottesche, ma quel grottesco che non fa mai ridere, comporta sempre angoscia, tensione e sospensione.⁷⁶

La scelta, prosegue Valmarana, è quindi ricaduta su «un critico come Alfredo Giuliani». Eppure, secondo Savio, Giuliani non penetra a sufficienza nella *Liberata* e finisce piuttosto per fare un «lavoro da professore, non da scrittore»⁷⁷, contravvenendo proprio a quel proposito così centrale di liberare i classici dalla pesantezza della lezione scolastica. Santagata⁷⁸ offre una rassegna di esempi utili a comprendere i punti deboli dell'operazione di Giuliani, che tra l'altro spesso si traducono in un utilizzo delle stesse modalità di rilettura adottate da Calvino, ma applicate a un'opera e a un autore profondamente diversi. Mentre per via della lunghezza del *Furioso*, oltre che della sua struttura narrativa impostata sulla tecnica dell'*entrelacement*, Calvino aveva dovuto comprimere la materia e semplificarla⁷⁹, Giuliani si trova di fronte a un'opera molto più breve e che soprattutto non costruita attorno a linee narrative molteplici; eppure

usa [...] una tecnica “taglia e ricuci” [...] non adeguata a un poema che si basa [...] sul concetto di unità aristotelica, un concetto che diviene per Tasso quasi una psicosi.⁸⁰

Altri aspetti della *Liberata* vengono poi trascurati da Giuliani, come ad esempio la scarsa attenzione riservata al proemio e addirittura l'omissione della funzione encomiastica affidata da Tasso al suo poema. Infine, sono «la lingua e lo stile il punto più debole dell'antologia di Giuliani», il quale non riesce a restituire il sublime tassesco come pure si era proposto di fare⁸¹, finendo piuttosto, e ancora una volta, per “ariostizzare e calvinizzare⁸²” la *Liberata*, facendo ricorso ad un inopportuno taglio ironico, che peraltro stride ancor di più se pensiamo alle sopraccitate parole di Valmarana. Come contraltare rispetto alle impressioni prevalentemente negative da parte della critica, ci sembra doveroso riportare anche il fatto che comunque, almeno per quanto riguarda la versione

⁷⁶ Paolo VALMARANA, *Classico per un anno*, p. 34.

⁷⁷ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 39.

⁷⁸ A cui rimandiamo per un approfondimento sul tema.

⁷⁹ Calvino ha dovuto «sciogliere l'intreccio dell'Ariosto per poi ricucire in un filo unitario le varie storie, dando loro un inizio e una fine», Elena SANTAGATA, *Il poema cavalleresco...*, p. 676.

⁸⁰ Ivi, p. 677.

⁸¹ *GL70*, p. 4.

⁸² Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 35, nota 64.

radiofonica, «il programma ebbe una notevole risonanza e un'ottima accoglienza da parte degli ascoltatori»⁸³.

1.2.4 Giorgio Manganelli e il *Morgante*

Torna a dare risultati apprezzabili la consonanza tra autori moderni e classici nella riscrittura del *Morgante* a cura di Giorgio Manganelli. La trasmissione andò in onda sempre sul Programma Nazionale RAI nella rubrica “Un classico all'anno”, per un totale di quindici puntate dal 5 febbraio al 17 giugno 1972 e con regia di Vittorio Sermonti⁸⁴. Anche questo lavoro è strutturato su una scelta delle ottave intervallate dalla prosa manganelliana che costituisce, a seconda dei casi, riassunto, parafrasi, commento e citazione. Nonostante inizialmente sia stata presa in considerazione l'idea di pubblicare un volume del relativo alla trasmissione come era stato per Calvino e Giuliani, per i motivi che abbiamo riportato nel capitoletto precedente l'operazione non verrà realizzata. A “rimediare” a questa mancanza ha pensato Graziella Pulce, che nel 2006 ha pubblicato *Giorgio Manganelli, Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante maggiore raccontato da Manganelli*; testo che, come spiega l'autrice, non riproduce la registrazione radiofonica ma il dattiloscritto «approntato per la RAI»⁸⁵.

Anche in questo caso rimandiamo all'esaustiva introduzione del volume per approfondire, riportando qui alcuni cenni. Abbiamo detto dell'affinità tra Manganelli e Pulci, proviamo ora ad isolare i principali terreni d'incontro tra i due: oralità, sperimentalismo linguistico e gusto per il rovesciamento carnevalesco. Per quanto riguarda la prima funzione, Pulce segnala che il linguaggio di Manganelli

si muove sul piano, a lui assolutamente congeniale, dell'oralità vivace e tornitissima, che lo contraddistingueva e che funzionava magnificamente alla radio. Un linguaggio che accompagna il testo del Pulci e talvolta vi si avvicina con un intento che sembra mimetico [...], con grande attenzione al ‘mezzo’ cui era destinato.⁸⁶

⁸³ Graziella PULCE, *Un'allucinazione fiamminga...*, p. 10.

⁸⁴ L'interpretazione fu affidata a Benita Martini, Alfredo Bianchini, Corrado Gaipa, Gianna Giachetti, Gino Pernice e Paolo Poli.

⁸⁵ *Un'allucinazione...*, p. 29. «La scelta [...] dipende dal fatto che il lavoro dell'autore aveva comunque nella scrittura la sua ‘conclusione’ propria», *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, p. 30.

Nella *Nota al testo*⁸⁷, Pulce elenca poi gli espedienti stilistici tramite i quali Manganelli persegue il suo obiettivo; a noi interessa anche sottolineare che quello dell'oralità è stato un tema centrale anche all'interno della ricerca del Gruppo 63 (di cui appunto aveva fatto parte Manganelli, ma anche Giuliani), che appunto

fu caratterizzato proprio dal fatto che molti dei suoi componenti coltivarono l'oralità e manifestarono notevolissime doti istrioniche, dimostrando una notevole capacità di reggere la scena, anche quella televisiva, e di padroneggiare anche come autori il linguaggio radiofonico e televisivo, mezzi tanto lontani dall'oggetto libro, su cui tutti si erano formati.⁸⁸

Sul versante linguistico si consuma probabilmente l'incontro più profondo tra i due autori⁸⁹: in questa direzione è interpretabile anche il lemmario pulciano redatto da Manganelli e conservato presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, databile secondo Pulce tra l'estate del 1966 e la primavera del 1968. Lina Agostini, nel suo articolo di presentazione⁹⁰ dell'imminente trasmissione radiofonica, avverte come sia stato mantenuto un «rigore assoluto rispetto al testo originale», pur liberando il *Morgante* dalle «sbavature che ne rendono difficile la lettura». Grazie alle capacità degli attori coinvolti, l'estro linguistico di Pulci viene abbondantemente valorizzato da un «gioco verbale che non lascia tregua» e che si abbandona «al tono declamatorio, alla filastrocca, alla cantilena, persino al falsetto e al birignao che arricchiscono e movimentano l'audacia senza limiti proposta dall'autore»⁹¹, con il risultato finale di un racconto che sembra travalicare il *medium* auditivo nella direzione di una rappresentazione che sembra palesarsi visivamente di fronte agli occhi dell'ascoltatore.

Il terzo polo d'interesse della riproposizione del *Morgante* è quello afferente al filone del comico e del carnevalesco, molto caro a Manganelli. Ecco che in apertura di racconto l'autore introduce la figura del poeta-cantastorie presentando Luigi Pulci (corsivo nostro)

come questo che ora ascoltiamo, una faccia accigliata e magra, due occhi più pensosi che furbi, bizzarri e svelti. Che singolare *saltimbanco*: si finge un dappoco, come

⁸⁷ Ivi, pp. 29-30

⁸⁸ Ivi, p. 12.

⁸⁹ Cfr. Stefano NICOSIA, *Riscritture del romance...*, p. 5: «È continua l'attrazione gravitazionale tra i due personaggi, tra le due lingue. Non è un caso che in alcuni luoghi del commento che accompagna l'antologia di ottave allestita per la radio Manganelli si lasci andare a formule e lessico che appartengono al contesto narrato, arricchendo il suo ruolo di commentatore».

⁹⁰ LINA AGOSTINI, *L'armata Brancaleone d'un gigante ridanciano*, in «Radiocorriere», XLIX (30 gennaio-5 febbraio 1972), 5, pp. 94-96. Il titolo di questo articolo è sintomatico dell'influenza che il film di Monicelli ha avuto sulla cultura di quegli anni, in linea con quanto detto nel nostro lavoro alle pp. 4-5.

⁹¹ Ivi, p. 96.

quei prestigiatori che simulano una laboriosa inettitudine, e si trovano pieni di conigli e cilindri e fazzoletti e spade che non tagliano.⁹²

Il concetto di poeta-saltimbanco consente un nuovo rispecchiamento nell'*Encomio del tiranno*⁹³, romanzo in cui Manganelli «assumerà in prima persona i panni del Buffone», figura che nel mondo contemporaneo ha consegnato la sua eredità, costituita da un «linguaggio ambiguo, enigmatico, a doppio senso», proprio agli scrittori⁹⁴. La cifra comico-buffonesca attraversa in lungo e in largo il poema, come anche evidenziato da Lina Agostini:

Con il Pulci gli eroi scendono dal loro piedistallo, perdono l'aureola, o ce l'hanno per traverso [...]. Non c'è rappresentazione in cui il Pulci non si faccia gioco del lettore, perché anche quando sembra richiamare più seriamente la sua attenzione, sul più bello dà in una sonora risata e butta tutto all'aria [...]. Re Carlo diventa un rimbambito, Gano è un birbante da non prendere troppo sul serio, Rinaldo è un ladruncolo da strada e i paladini donnaioli da strapazzo.⁹⁵

La riscrittura del poema di Pulci permette a Manganelli di recuperare una dimensione, quella del Quattrocento, in cui «le “voci” della follia, come le chiama Foucault, non erano ancora state ridotte al silenzio nelle case d'internamento» e «risuonavano anzi per le piazze». Il comico costituisce l'unico «margine di libertà concesso allo scrittore-buffone al cospetto del sovrano»⁹⁶ in quella che è l'ampia e articolata riflessione manganelliana intorno alla destrutturazione del potere assoluto che ha origine sin dalla sua tesi di laurea⁹⁷: se «studiando le metamorfosi della politica in età barocca, e in particolare la nascita dello Stato assoluto, Manganelli risale all'eziologia di un male che nel Novecento ha assunto dimensioni drammatiche», allora è chiaro come mai «i tanti re e tiranni dell'opera manganelliana fanno il verso proprio a questo Seicento»⁹⁸.

⁹² Graziella PULCE, *Un'allucinazione...*, p. 41.

⁹³ Giorgio MANGANELLI, *Encomio del tiranno: scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, Milano, Adelphi 1990.

⁹⁴ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 147.

⁹⁵ LINA AGOSTINI, *L'armata Brancaleone...*, p. 96.

⁹⁶ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 163.

⁹⁷ *Contributo critico allo studio delle dottrine del '600 italiano*, novembre 1945, presso l'Università di Pavia.

⁹⁸ Davide SAVIO, *Il mondo...*, pp. 162-163.

1.3 Il cavalleresco come modello di rinnovamento dei generi narrativi

Ma se è vero che una prima consistente spinta al recupero cavalleresco è arrivata dalle letture radiofoniche promosse dal Terzo Programma, e quindi da un'iniziativa che mette in primo piano l'aspetto divulgativo, come anticipato in apertura non dobbiamo cadere nell'errore di pensare che tali operazioni possano esaurire la loro funzione in questo unico scopo. Savio, infatti, parte dall'assunto secondo cui «nella parabola letteraria del Novecento, la materia cavalleresca ha rappresentato un riferimento d'eccezione», ma «in senso tutt'altro che scolastico: editori, scrittori e intellettuali ne hanno fatto un campo di tensioni attraverso cui ripensare la modernità»⁹⁹. Va scansato, insomma, il rischio di considerare queste opere come meri «*divertissements*»:

Importa invece riconoscere che queste opere sono prese di posizione, tentativi di agire sul presente: sul pubblico, dunque sulla società, prima che sulla letteratura. A questa volontà di dialogo, di attrito, spesso di sovvertimento, allude il titolo del volume [*Il mondo si legge all'incontrario*], citazione dalla *Storia dell'Orlando pazzo per amore*¹⁰⁰ di Calvino, che dà la misura di come la modernità cerchi sempre di rimescolare le proprie coordinate, modellizzandosi su paradigmi altri da sé. Per arrivare a visualizzare le contraddizioni che si agitano sotto la penna degli scrittori, la materia cavalleresca costituisce un reagente di singolare efficacia.¹⁰¹

Nella stessa direzione va Stefano Nicosia, che segnala il valore critico, artistico e teorico delle riscritture cavalleresche almeno in due direzioni. «In prima istanza» si dovrebbe sottolineare come

le riscritture tentino di fornire una risposta ad un problema teorico-pratico di rinnovamento dei generi della narrazione, chiaramente espresso da Calvino, Manganelli e Celati già dagli anni Cinquanta-Sessanta, attraverso saggi, opere di fiction e fitti rapporti che li vedevano protagonisti.¹⁰²

Approfondiremo questo punto a breve, quando metteremo a fuoco il dialogo Calvino-Celati sulla questione “archeologica” nell'ambito del progetto di rivista «Alì Babà», luogo di interesse segnalato dallo stesso Nicosia in questo frangente. Per lo studioso, inoltre, «Questi tipi di prassi riscrittorie si inscrivono a pieno diritto nella nostra

⁹⁹ Ivi, *Premessa*, p. 7.

¹⁰⁰ Italo CALVINO, in *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori, 1973.

¹⁰¹ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 10.

¹⁰² Stefano NICOSIA, *Riscritture del romance...*, p. 13.

postmodernità letteraria». ¹⁰³ E se una delle critiche mosse agli «adepti del postmoderno» è quella di sfuggire a una presa di posizione concreta, evitando responsabilità e impegno sociale e politico mediante l'utilizzo di strumenti come l'ironia e il distacco, Linda Hutcheon ¹⁰⁴ individua proprio nell'ironia «uno (anche se solo uno) dei mezzi per creare la distanza e la prospettiva necessarie su/da quella spinta anti-amnesica» ¹⁰⁵. A tal proposito, Nicosia definisce opportunamente la «marca d'ironia» connaturata nel cavalleresco «come un ottimo paio di lenti per leggere il mondo» ricordando che, per esempio, il cavalleresco «in Italia ha rappresentato [...] il referente culturale più vicino quando, nell'immediato dopoguerra, si volle raccontare della cosiddetta 'epopea partigiana'» ¹⁰⁶.

A sostegno di questa affermazione si possono ricordare le parole che Italo Calvino ¹⁰⁷ dedicò a *Una questione privata*, ¹⁰⁸ nella *Prefazione* alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* ¹⁰⁹, del 1964 (e non sarà un caso se esse arrivano da uno degli scrittori novecenteschi più in sintonia con «le armi e gli amori»; corsivi nostri):

Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di *folia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'Orlando Furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta [...]. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di *figure rapide e tutte vive*, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora *e non si arriva al vero perché*. ¹¹⁰

¹⁰³ ID., *Le lenti del cavalleresco...*, p. 8.

¹⁰⁴ «Una delle più intelligenti interpreti del *postmodern*», Ivi, p. 9.

¹⁰⁵ Traduzione (parziale) mia dal passo citato in *Le lenti del cavalleresco...*, p. 9: «perhaps irony is one (though only one) of the means by which to create the necessary distance and perspective on that anti-amnesiac drive. [...] The ironizing of nostalgia, in the very act of its invoking, may be one way the postmodern has of taking responsibility for such responses by creating a small part of the distance necessary for reflective thought about the present as well as the past», da Linda HUTCHEON, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, in Theo D'HAEN, Patricia KRÜS (a cura di), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, «*Studies in Comparative Literature*», 30, 2000, pp. 189-207: 206-207.

¹⁰⁶ Ivi, p. 9.

¹⁰⁷ «La vocazione cavalleresca di *Una questione privata* [...] già intuita da Italo Calvino» è stata approfondita da diversi critici, tra cui citiamo Gabriele Pedullà, Alberto Casadei e Simona Costa, come segnalato in Sonia TROVATO, *Orlando, Milton e la degradazione dell'eroe. Le trame ariostesche di Una questione privata*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19, 2023

¹⁰⁸ Beppe FENOGLIO, Milano, Garzanti, 1963.

¹⁰⁹ Italo CALVINO, Torino, Einaudi, 1947. L'edizione del 1964 esce sempre per Einaudi.

¹¹⁰ ID., *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario BARENGHI e Bruno FALCETTO, introduzione di Claudio MILANINI, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1991, vol. 1, pp. 1185-1204: 1202.

Sulla base di questa pur rapida rassegna, emerge dunque chiaramente che questi “recuperi cavallereschi” «dichiarano apertamente come non di nostalgia si tratti, ma di positiva reimmissione di linfa nel discorso culturale». E in questo senso, se è vero che i “recuperi cavallereschi” costituiscono anche una «‘resistenza’ ad un mondo di mercificazione del sapere e della cultura», allora la «peristalsi consumistica tetragona»¹¹¹ segnalata da Nicosia è qualcosa che ci ricorda ciò che Gianni Celati osserva a proposito di

questi autori contemporanei, espertissimi in pubbliche relazioni, che fioriscono proprio come prodotti editoriali garantiti. Diventare scrittori allora vuol dire accedere alla sicurezza borghese: essere sulla cresta dell’onda, entrare nei salotti, stringere la mano alle belle signore...

La citazione proviene da un’intervista che reca il sintomatico titolo *La lettura dei classici come terapia*¹¹²: una conversazione che ci pare opportuno ricordare a questo punto, non solo per le tangenze con il nostro discorso, ma anche perché risale al 1995, un anno dopo la riscrittura dell’*Orlando Innamorato*; e infine perché in molti passaggi presenta importanti spie di quell’avversione nei confronti del *novel* moderno che era al centro del saggio *Finzioni Occidentali*¹¹³, di capitale importanza nell’elaborazione teorica di Celati e sul quale torneremo più avanti.

«Se vogliamo cercare di definire i classici», aggiunge Celati,

si potrebbe dire che sono libri che ci si porta dietro per tutta una vita. Lo so che è un’idea alquanto inattuale. Ma in una vita si può leggere al massimo trenta libri, quaranta, o cinquanta [...]. Ma parlando con i nostri attuali esperti, parrebbe che uno debba sobbirsi ogni anno centinaia di romanzi, per obbligo. È come se l’immaginazione che ti porta a leggere e rileggere un libro sia stata completamente sostituita dall’obbligo di informarsi sui consumi d’attualità.¹¹⁴

¹¹¹ Stefano NICOSIA, *Riscritture del romance...*, p. 14.

¹¹² Gianni CELATI, intervista a cura di Claudia Sebastiana NOBILI, «Inchiesta letteratura», XXV, 110, ottobre-dicembre 1995, pp. 10-13..., confluita in ID., *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste. 1974-2014*, a cura di Marco BELPOLITI e Anna STEFI, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 274-285: 284.

¹¹³ ID., «Lingua e stile», 1, 1974, pp. 289-321, poi in ID., *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975, poi ripubblicato sempre per Einaudi nel 1986 e nel 2001. Citeremo dall’edizione 2001 (pp. 5-51).

¹¹⁴ ID., *La lettura dei classici...*, p. 280.

GIANNI CELATI E LA RISCrittURA IN PROSA DELL'ORLANDO
INNAMORATO

2.1 Calvino, Celati e l'amore per il cavalleresco

La storia che porta alla scrittura dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa*¹¹⁵ da Gianni Celati nasce molto prima della pubblicazione del libro, avvenuta nel 1994. Nasce almeno un ventennio prima, quando Calvino, fresco di pubblicazione del suo *Furioso raccontato*, suggerì all'amico di compiere un'analogha operazione¹¹⁶. La proposta non fu ovviamente casuale, infatti, come avremo modo di approfondire in seguito: Celati non ha mai nascosto la sua predilezione per il genere cavalleresco, ritenuto particolarmente affine alla sua idea di narrazione.

Vale la pena, a questo punto, soffermarsi sul rapporto tra Calvino e Celati. Nel *Transito mite delle parole* sono raccolte decine di incontri in cui Celati si è confrontato con diversi interlocutori rilasciando interviste a giornali, riviste e trasmissioni. Leggendo i testi contenuti al suo interno, ci si accorge che alcuni punti fermi ritornano anche a distanza di molti anni; tra questi c'è senza dubbio quello del rapporto con Calvino, cui rimandano molti passaggi. In particolare, ne riportiamo uno molto significativo per quanto ci riguarda. L'intervista in questione, a cura di Enrico Palandri, è tratta dall'«Unità» dell'8 febbraio 1995, quindi all'indomani della pubblicazione dell'*Innamorato raccontato*¹¹⁷, e infatti sono presenti al suo interno alcuni richiami ad esso. Alla domanda «Avevate mai discusso, tu e Calvino, del poema cavalleresco?», Celati risponde:

Quando ero giovane, la mia amicizia con Cavino è nata proprio dal fatto che anche lui era un appassionato di Ariosto. Quando lui ha raccontato l'*Orlando furioso*, mi aveva suggerito di fare la stessa cosa con un altro poema cavalleresco. Allora avevo

¹¹⁵ ID., *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.

¹¹⁶ «Quando ho conosciuto Italo Calvino, lui aveva appena scritto quel riassunto dell'*Orlando furioso*. Io ero appassionato di Ariosto, e così ci siamo trovati a parlare molto di queste cose. Allora Calvino mi ha proposto di fare lo stesso lavoro con un altro poema della nostra tradizione», ID., *La lettura dei classici...*, p. 274. Celati ha raccontato diverse volte questa vicenda, come vedremo a breve in un altro stralcio.

¹¹⁷ D'ora in poi ci riferiremo alla riscrittura di Celati con questa abbreviazione nel corpo principale. Utilizzeremo invece *OIC* (Orlando innamorato Celati) per quanto riguarda le note.

cominciato a raccontare il *Baldus* di Folengo, ma era troppo difficile da rendere per via del latino maccheronico. Ed è allora che ho cominciato a studiare Boiardo.¹¹⁸

Sarebbe dunque stata la passione in comune per Ariosto a propiziare l'amicizia tra Celati e Calvino¹¹⁹, da cui sarebbero poi scaturiti l'approfondimento dell'*Innamorato* e la conseguente riscrittura. Quanto al *Baldus*, invece, si tratta, come sopra riportato, del primo tentativo celatiano di avvicinamento a una materia piuttosto in auge presso il Gruppo 63, e più in generale presso il pubblico colto dell'epoca, a seguito tra l'altro della *Prefazione* di Contini alla *Cognizione del dolore* di Gadda¹²⁰, cui Celati guardava con grande ammirazione. Parliamo di tentativo in quanto il progetto è stato presto abbandonato, ma ne possiamo leggere uno stralcio iniziale grazie alla pubblicazione dell'*Imitazione di Merlin Cocai* sul «Caffè» di Giambattista Vicari nel numero di dicembre 1973-gennaio 1974¹²¹. Non stupisce che la scelta sia ricaduta su Folengo se pensiamo che, vent'anni più tardi, nella *Premessa* all'*Innamorato raccontato*, Celati inserirà l'autore mantovano a completamento di una triade composta, oltre che da lui, anche da Ariosto e Boiardo, definendo la sua opera «la terza grande stella nel firmamento delle meraviglie cavalleresche»¹²². In questo gioco di specchi che si configura nell'opera celatiana sulla distanza di oltre vent'anni, anche l'*Imitazione* è in grado di fornire qualche buon elemento di riflessione. Infatti, un punto in comune individuato (sempre nella *Premessa*) tra i tre poemi è l'appartenenza a un «orizzonte d'una letteratura padana ancora da scoprire, cioè una letteratura dotata di caratteri autonomi e molto diversi rispetto a tutte le altre letterature europee»¹²³. La componente territoriale gioca un ruolo decisivo nella letteratura di Celati:

quella che lo indirizza verso il *Baldus* è proprio una ragione di appartenenza geografica: Folengo, mantovano, appartiene alla sua stessa area, quel bacino del Po che

¹¹⁸ Gianni CELATI, *Parole dalle riserve*, intervista a cura di Enrico Palandri, «l'Unità», 8 febbraio 1995, p. 2, confluita poi in *Il transito...*, pp. 258-261: 260.

¹¹⁹ Ma non solo: «Se c'è stato questo sodalizio tra me e Calvino, credo sia nato da una simpatia comune per alcuni libri. Ad esempio Ariosto e la letteratura cavalleresca, e poi i romanzi settecenteschi inglesi, e poi Swift e Defoe, fino a Beckett», dalle conversazioni con Celati edite da Massimo RIZZANTE in *Il geografo e il viaggiatore*, Milano, Effigie, 2017, poi in *Il transito...* con il titolo di *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza*, pp. 518-543: 531.

¹²⁰ Carlo Emilio GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963.

¹²¹ Gianni CELATI, *Imitazione di Merlin Cocai*, «Il caffè», XX (dicembre 1973-gennaio 1974), 7-8, pp. 21-38.

¹²² *OIC, Premessa*, p. IX.

¹²³ *OIC, Premessa*, p. IX.

sfiora appunto Mantova, a nord, e a sud Ferrara, il territorio dove si radica la famiglia di Celati¹²⁴

e attorno alla cui corte, aggiungiamo, gravitava proprio il conte Boiardo intento alla scrittura dell'*Orlando Innamorato*, verso cui non a caso si rivolgerà l'attenzione di Celati dopo la rinuncia alla riscrittura del *Baldus*. Ma l'elemento che forse più consente di gettare un ponte tra il tentativo del '73-'74 e la riscrittura del '94 è quello della lingua, avvertita sin da subito come questione cruciale. A tal punto che fu proprio a causa dell'impossibilità di rendere in italiano il latino maccheronico che il progetto si arenò, come afferma Celati stesso nell'intervista a Palandri prima riportata. Se è vero che l'impasto linguistico costituisce la peculiarità principale del poema di Folengo, privare la sua riscrittura di tale elemento comporterebbe a un inaccettabile impoverimento¹²⁵. Sarà invece proprio con il lavoro sull'*Innamorato* che Celati riuscirà a raggiungere il suo scopo di riproporre un classico della letteratura italiana preservando, almeno in parte, le sonorità della lingua dell'opera originale; elemento, questo, che peraltro differenzia il lavoro di Celati dagli illustri predecessori passati in rassegna nel primo capitolo. Più avanti dedicheremo al tema un adeguato approfondimento; torniamo invece all'importanza dell'incontro con Calvino attraverso lo stralcio di un'altra intervista¹²⁶. Se nel 1994 Celati aveva indicato in modo generico la passione per Ariosto come il principale collante dell'amicizia con Calvino, nel 1999, rispondendo alla domanda "Com'è diventato scrittore?", offre dettagli più precisi sul primo incontro con lui e su quella prima fase della sua carriera:

Questa strana faccenda è cominciata quando ero ancora all'università e mi interessavo alla scrittura dei matti nei manicomi, con l'aiuto di un amico psichiatra. Affascinato da quello stile straordinario, non so più in quale momento (forse ero malato) mi sono messo a scrivere una cosetta, come un matto. Quel testo ha attirato l'attenzione di Italo Calvino che mi ha contattato. È nata una grande amicizia. L'idea di diventare scrittore non mi aveva mai sfiorato la mente. [...] Calvino parlava, parlava, forse perché stava cambiando vita, idee, e mi spingeva a finire quella cosa che avevo cominciato in quello stile da matto. Alla fine è stata pubblicata, con una prefazione di Calvino, e per una

¹²⁴ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 72.

¹²⁵ Di castrazione parla proprio Celati in una lettera del 1971 a Guido Davico Bonino di cui Savio riporta un breve estratto: «Allora capirai che dare un Folengo in italiano amaccheronico è come castrargli la balla destra. Dunque io cercherei di mantenerlo in un clima maccheronico», *Il mondo...*, p. 71.

¹²⁶ Gianni CELATI, *Latitudine Celati*, intervista a cura di Jean-Baptiste MARONGIU, «Libération», 22 febbraio 1999, pp. I-III, trad. di Martina CARDELLI, confluita in *Il transito mite...*, pp. 304-309.

decina d'anni, diciamo fino al *Lunario del paradiso*, ho scritto sotto la sua ala protettrice.¹²⁷

La «cosetta» a cui fa riferimento Celati nel nostro estratto è la prima bozza del romanzo che poi diventerà *Comiche*¹²⁸, sua opera d'esordio. Dopo la laurea conseguita nel 1963, Celati si ritrova recluso in casa durante l'inverno per via di un'epatite virale. Tra le molte letture che fa in questo periodo di quarantena ci sono anche alcuni scritti manicomiali ricevuti da un amico psichiatra: rimane a tal punto affascinato da questo genere di scrittura di cui inizia a padroneggiarne mimeticamente i tratti caratteristici. Scrive allora una ventina di pagina in questo "stile", e queste finiscono su una rivista (su suggerimento del compagno di università Adriano Spatola), dove furono notate da Calvino e da Manganelli. Saranno proprio loro a insistere affinché questi abbozzi diventino il romanzo che verrà dato alle stampe (ma soltanto nel 1971). Sono anche gli anni in cui Celati (a partire proprio dall'interesse suscitato dagli abbozzi di *Comiche*) inizia a collaborare con Einaudi per traduzioni e schede di lettura.

Proseguendo nel riordino delle date, va ricordato anche che nel 1968 Celati lascia l'insegnamento scolastico a favore della ricerca, grazie a una borsa di studio biennale che sfrutta soprattutto per frequentare assiduamente la biblioteca del British Museum di Londra. Da una lettera¹²⁹ del 1997 dello stesso Celati apprendiamo che, sempre nel 1968, durante l'estate si recò a Urbino appositamente per conoscere di persona Calvino. Da quel momento, durante i viaggi tra Bologna e Londra Celati si fermerà spesso a Parigi dall'amico Calvino, con cui intrattiene «un fitto dialogo, parlando di libri¹³⁰, di politica, di un progetto di rivista che dovrebbe intitolarsi "Alì Babà"¹³¹. È questo l'inizio del periodo durante il quale Celati si è definito sotto l'«ala protettrice» di Calvino, concetto meglio precisato in un'altra intervista:

¹²⁷ Ivi, pp. 306-307.

¹²⁸ ID., Torino, Einaudi, 1971.

¹²⁹ Gianni CELATI, *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo Lettera di Gianni Celati*, in Mario BARENGHI, Marco BELPOLITI (a cura di), «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998, pp. 313-321.

¹³⁰ «Tutto ciò che gli stava più a cuore in letteratura [...] stava a cuore anche a me; nacque così uno scambio d'idee che si prolungò per alcuni anni e che fu molto importante per me. Nel senso che lui leggeva molti libri ed elaborava poetiche e metodologie critiche, e io cercavo come potevo di tenergli dietro. Ma essendo io più lento, appena riuscivo a entrare nel filo d'un suo discorso e a capire su cosa potevo dirmi d'accordo e su cosa no, lui era già passato ad altro; e dovevo ricominciare da capo», Italo CALVINO, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, «L'Espresso», 30 giugno 1985, poi in «Alì Babà». *Progetto...*, p. 310.

¹³¹ Nunzia PALMIERI, *Cronologia*, in Gianni CELATI, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Marco BELPOLITI e Nunzia PALMIERI, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2016, pp. LXXIII-CXXIV: XC.

Tra di noi c'erano questi rapporti: lui leggeva i miei libri, poi li portava alla casa editrice Einaudi per farli pubblicare. Aveva un modo paterno-amministrativo, a volte un po' isterico, ma molto generoso, di considerare quello che facevo. E io mi sentivo protetto dietro le sue spalle.¹³²

L'affinità che si instaura sin da subito tra i due sul piano del dibattito letterario e culturale, intesa come scambio reciproco di stimoli, non comporta necessariamente anche una convergenza di tipo ideologico. Questo aspetto emerge in almeno un paio di occasioni significative a cui ora accenneremo a completamento del quadro, entrambe risalenti alla prima metà degli anni Settanta.

2.1.2 Il progetto di rivista «Ali Babà» e la tematica archeologica

Dobbiamo a questo punto fare qualche cenno a quello che forse è l'appuntamento più significativo nel dialogo Celati-Calvino, ossia il progetto di rivista che si sarebbe dovuto intitolare «Ali Babà». Oltre a collocarsi in un periodo in cui la riflessione sul cavalleresco occupava un posto importante sia per Calvino¹³³ (come abbiamo visto nel primo capitolo) sia per Celati (*Baldus*), il dibattito intorno ad «Ali Babà» ruota attorno a un concetto - quello di *archeologia* - che non sarà affatto estraneo né al recupero dell'*Orlando innamorato* realizzato vent'anni dopo, né più in generale all'opera di Celati.

Una trattazione ampia e sistematica del tema si trova nel numero di «Riga» dedicato ad «Ali Babà»¹³⁴ che, oltre a riportare i testi di molte lettere tra i protagonisti della mancata rivista, contiene anche due saggi dei curatori, Mario Barenghi e Marco Belpoliti, che introducono il lettore tra i materiali superstiti del progetto e lo orientano all'interno della temperie culturale che gli diede vita.

Seguendo la ricostruzione di Barenghi¹³⁵, l'esperienza di «Ali babà» si colloca in un momento di vuoto nell'attività calviniana di collaborazione con la stampa periodica,

¹³² Gianni CELATI, *Intervista per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi*, "Berria", 25 aprile 2006, intervista a cura di Jon BENITO, confluita poi in *Il transito mite...*, pp. 428-433: 428.

¹³³ «La rinarrazione dell'*Orlando furioso* di Calvino va inserita in un vero e proprio periodo di ispirazione ariostesca, che va dal racconto fantastico *Il cavaliere inesistente* (1959), alla riscrittura dell'*Orlando furioso* (1968 e 1970) e al romanzo *Il castello dei destini incrociati* (1968 e 1973) che mette in gioco di nuovo le storie di Orlando e di Astolfo. Sono anni cruciali per Calvino, anni che vedono crisi e nuovi esperimenti di poetica», Lene Waage PETERSEN, *Il cavaliere e lo spazio...*, p. 76.

¹³⁴ Cfr. nota [129](#).

¹³⁵ Mario BARENGHI, *Congetture su un dissenso*, in «Ali Babà». *Progetto...*, pp. 13-23.

corrispondente agli anni 1968-74. Sono gli anni di una transizione dalla posizione di intellettuale *engagé* (a sua volta divisibile in un primo periodo, tra immediato dopoguerra e 1956, con la militanza nel PCI e la partecipazione a riviste comuniste come «L'unità», «Il Contemporaneo» e «Rinascita», e in un secondo momento, «più libero e vario»¹³⁶, corrispondente all'esperienza del «Menabò» con Elio Vittorini, tra il 1959 e il 1967) a quella più lontana da posizionamenti politici, che trova espressione nella collaborazione con grandi quotidiani nazionali come «Il Corriere della sera» (1974-1979) e «Repubblica» (1979-1985). È un periodo nel quale

Calvino [...] si interroga sulla giusta distanza da assumere rispetto all'attualità storica, sul «ritmo» della sua interazione con gli avvenimenti pubblici. Succedono molte cose, nelle quali egli non si riconosce più come parte attiva: il tempo dell'engagement, senza dubbio, s'è concluso. Eppure sembra rimanere ancora uno spazio per un intervento non troppo mediato, per una presenza del dibattito culturale non troppo defilata, e soprattutto non strettamente individuale: lo spazio, insomma, di una rivista.¹³⁷

La presa di coscienza di un cambiamento necessario nella storia personale di Calvino è raccontata dallo stesso Celati, che ricorda come in occasione del primo incontro tra i due (nel convegno di Urbino del 1968 a cui accennavamo prima) lo scrittore ligure fosse rimasto a tal punto colpito dal maggio francese da parlarne con «straordinario entusiasmo»; Calvino sentiva di «essersi levato dei pesi di dosso» e di poter «voltare pagina»¹³⁸. Ci fu un tentativo di proseguire l'esperienza del «Menabò» anche dopo la morte di Vittorini, ma le idee che Calvino aveva in mente per la prosecuzione del progetto differivano da quelle dell'editore Einaudi, e non se ne fece nulla. In particolare, l'obiettivo calviniano era quello di «allevare un gruppo di collaboratori che *potessero* nel tempo proseguire il lavoro in modo autonomo»¹³⁹. È a questo punto, grazie anche all'incontro con Celati, che Calvino decide di muoversi autonomamente, rivolgendosi ad altre persone, in primis allo stesso Celati e poi a quello che è il terzo nome che gravita attorno al progetto sin dall'inizio: Guido Neri. Giovane francesista, entra in contatto con Calvino

¹³⁶ Ivi, p. 14.

¹³⁷ Ivi, p. 15.

¹³⁸ Gianni CELATI, *Il progetto «Ali Babà», Trent'anni dopo...*, p. 314. A tal proposito: «L'epoca che comincia col 1968 è un'epoca di tumulto e di grandi cambiamenti, non solo nella società europea, ma anche nella filosofia, nell'arte, nella letteratura e nella scienza; lo strumento della rivista, tipico degli anni '60 (si era concluso da poco il tentativo del "Menabò" di Vittorini e Calvino), parve a questo gruppo di amici lo strumento più adatto per indagare il grande cambiamento in corso, per cercare strade differenti nell'arte come nella vita», *Editoriale*, in «Ali Babà». *Progetto...*, pp. 6-8, 6.

¹³⁹ Marco BELPOLITI, *Calvino, Celati e «Ali Babà»*, in «Ali Babà». *Progetto...*, pp. 24-51, 34.

dagli sin anni dagli anni Cinquanta e diventa nel decennio successivo uno dei principali traduttori di opere francesi per Einaudi:

All'inizio degli anni Sessanta Calvino capisce subito, pur in mezzo a molte resistenze, [...] che le novità letterarie e intellettuali che provengono dalla Francia rappresentano un utile contributo allo svecchiamento del panorama culturale italiano; inoltre Neri [...] è molto acuto e sottile nelle sue letture e non si fa trascinare da improvvisi entusiasmi.¹⁴⁰

Le fondamenta della nuova rivista sono ben sintetizzate nell'*Editoriale* di apertura del numero di Riga dedicato alla rivista e spiegano perfettamente la scelta degli altri partecipanti contattati dal nucleo originale:

L'idea di Calvino, Celati e Neri era di uscire dai confini della letteratura, di cercare oltre gli steccati delle discipline e dei saperi settoriali qualcosa «di più», per questa ragione i tre promotori – letterati di formazione – cercarono il contributo di un filosofo e di uno storico.¹⁴¹

Si tratta di Enzo Melandri¹⁴² e Carlo Ginzburg¹⁴³, che vanno a completare così la formazione. Anche se molti materiali sono andati perduti, un buon campione della corrispondenza tra i quattro amici è raccolto nello stesso volume.

All'interno dei quattro anni di discussioni si possono individuare due momenti differenti. L'intento iniziale, lo abbiamo detto, era quello di promuovere un'idea estensiva della letteratura:

All'origine del sodalizio Neri-Calvino-Celati si situa un'esigenza culturale nel senso più vivo e attuale del termine (e non astrattamente teorica): il desiderio di restituire alla letteratura un ruolo importante, in un'epoca in cui la polemica politica e ideologica sembrava soverchiare o svuotare di senso il ruolo sociale dell'immaginazione letteraria. L'idea di letteratura coltivata dai promotori di «Ali Babà» comprende, alla luce dei documenti qui raccolti - e soprattutto dei «protocolli» di Celati e del progetto/menabò calviniano del '70 - quattro fondamentali aspetti. Innanzi tutto, la letteratura è identificata con la narrativa, o se si preferisce, con la narratività. Ciò che dell'attività letteraria occorre

¹⁴⁰ Ivi, p. 32.

¹⁴¹ *Editoriale*, in «Ali Babà». *Progetto...*, p. 6.

¹⁴² Enzo Melandri (1926-1993) è stato un filosofo e docente italiano. Tra le sue opere principali spicca *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, Il Mulino, 1968.

¹⁴³ Carlo Ginzburg (Torino, 1939) è uno degli storici italiani più noti e influenti a livello internazionale. Tra le sue opere principali ricordiamo *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.

ripensare è essenzialmente la sua vocazione mitopoietica. In secondo luogo, e di conseguenza, la letteratura è valorizzata in quanto enciclopedia di archetipi (Celati la definisce come il «luogo dei fondamenti mitici dell'operare umano»). [...] Dunque, la principale funzione della letteratura è quella di registrare ed elaborare il repertorio del narrabile: letterario - cioè narrativo - è l'intero insieme dei modi in cui l'umanità può ordinare gli eventi e le azioni, e perciò raccontare se stessa, *raccontarsi*.¹⁴⁴ Il terzo aspetto coinvolge invece la lezione di Bachtin. La specificità della mitopoiesi letteraria non s'intende se non si rapporta da un lato alle altre modalità del discorso (l'idea celatiana di una «poetica del discorso umano»), e dall'altro alle varie forme di narrazione non verbale, come attesta l'attenzione per la dimensione gestuale e iconica già tematizzata da Calvino nel *Castello* (ma anticipata perfino da certi passi del *Visconte*), e ripresa sia nel *Romanzo come spettacolo*, sia nel progetto/menabò. Infine, un vivo senso degli aspetti tecnici dell'attività letteraria.

[...] Dunque, letteratura come mitopoiesi, luogo dei narrabili, repertorio e combinatoria di archetipi, crocevia e termine di paragone degli usi del linguaggio e delle narrazioni non linguistiche. Nell'insieme, quanto di più vicino la cultura italiana (e non solo) abbia prodotto a una concezione modernamente antropologica dell'immaginario letterario, aliena tanto dalla sottomissione ad altri aspetti della produzione culturale quanto dal ripiegamento feticistico su di sé: un tentativo profondamente innovativo di rifondare la letteratura puntando sulla sua capacità di confrontarsi con tutto ciò che esula dalla letteratura stessa.¹⁴⁵

Nella sua rievocazione scritta in occasione della pubblicazione del volume dedicato al progetto di rivista¹⁴⁶, Celati ricorda – con il distacco consentito da quasi un trentennio di distanza¹⁴⁷ – quegli anni come anni in cui «sembrava che esistesse un baratro tra l'intellettualismo implacabile degli uomini di cultura e la banalità della vita ordinaria»¹⁴⁸. Il «disastroso intellettualismo» a cui lo stesso scrittore aveva aderito era tuttavia ciò che lo avevo portato all'incessante attività di lettura negli anni della borsa di studio:

C'era di tutto che veniva a galla alla rinfusa: Artaud e il teatro della crudeltà, Saussure e la linguistica, Lévi-Strauss e le società primitive, Lacan e la psicanalisi, Propp e la morfologia delle fiabe, Benjamin e le sue tesi sulla storia, Foucault e l'archeologia,

¹⁴⁴ Questo punto è strettamente connesso a una delle linee di pensiero di Celati maggiormente coinvolte nel nostro lavoro, ossia l'importanza della funzione "conoscitiva" attribuita alla fantasticazione umana. Ne abbiamo discusso ampiamente più avanti, mettendo naturalmente il tutto in relazione con il ruolo centrale della fantasia nell'*Orlando innamorato* (e nei poemi cavallereschi).

¹⁴⁵ Mario BARENGHI, *Congetture...*, pp.18-19.

¹⁴⁶ Gianni CELATI, *Il progetto «Alì Babà», Trent'anni dopo...*

¹⁴⁷ La lettera è del novembre 1997.

¹⁴⁸ Gianni CELATI, *Il progetto «Alì Babà», Trent'anni dopo...*, p. 315.

Deleuze e la logica della differenza, Sade e le perversioni sessuali, Nietzsche e l'opposizione tra storia monumentale e storia antiquaria, Bachtin e il carnevale, il dialogismo, etc.

Questi libri mi sembravano irresistibili, quasi come il cinema, che allora era per me una droga quotidiana. Poi c'erano tutti i libri che scovavo a Londra, nella biblioteca del British Museum dove passavo le mie giornate, e nella libreria Foyles in Tottenham Court Road, che aveva al secondo piano una sala dedicata ai libri di antropologia. (In quel periodo ho letto i famosi antropologi di scuola inglese, Taylor, Frazer, Malinowski, Evans-Pritchard, Margaret Mead: li leggevo in fretta, senza capirci molto, ma con l'idea che fossero più appassionanti dei romanzieri).¹⁴⁹

La ricchissima lista proposta da Celati consente di gettare uno sguardo diretto su quel periodo di apprendistato in cui le tante letture effettuate – sia pure in maniera disordinata – avevano innescato quel dialogo privilegiato e serrato con Calvino che costituirà il fondamento stesso della rivista. Ed escludendo la sola eccezione rappresentata da un Guido Neri «più lento e selettivo», possiamo rintracciare la medesima attitudine ad una lettura bulimica in Carlo Ginzburg, «divoratore di libri svelto e insaziabile» ed Enzo Melandri, non dimenticando che oltre alla quantità ciò che accomunava gli amici era anche (e forse soprattutto) la varietà: «tutti questi libri sembravano una caverna di Ali Babà, dove riuscendo a penetrare di soppiatto avremmo trovato patrimoni inestimabili che bastavano a renderci contenti per tutta la vita»¹⁵⁰.

Dicevamo però che è possibile rintracciare un secondo ordine di riflessioni, ossia quello che ruota attorno alla tematica archeologica. Anche se dobbiamo premettere che un approfondimento sul rapporto che intercorre tra questi due poli della riflessione 'alibabesca' sarebbe complesso da affrontare in questa sede, possiamo comunque affermare che il tema dell'archeologia rappresenta per i membri del gruppo una sorta di chiave d'accesso a quell'indagine multidisciplinare posta a fondamento del progetto¹⁵¹. Lo si evince, per esempio, dalle parole poste da Celati in coda a uno dei suoi testi più importanti dal punto di vista teorico, elaborato proprio negli anni del lavoro sulla rivista

¹⁴⁹ Ivi, p. 316.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 316-317.

¹⁵¹ «Progettavamo una rivista dedicata alla pratica dello scrivere, ma che incorporasse le nuove ricerche dell'antropologia, della linguistica, della storia, della psicanalisi, della filosofia. Trovavamo insopportabile una letteratura orientata solo dal numero di copie vendute; e pensavamo che il lavoro di scrivere dovesse essere più avventuroso; che si trattasse di mettere in gioco la potenza dell'immaginazione, per aprire il pensiero a ciò che è rimosso dalle opinioni dominanti», Gianni CELATI, *Intervista per la pubblicazione basca...*, p. 428.

e pubblicato però soltanto a partire dalla seconda edizione di *Finzioni Occidentali*¹⁵²; stiamo parlando del *Bazar archeologico*, testo «basato su una raccolta di appunti preparatori per la rivista» e che «andrebbe letto insieme ad un testo di Italo Calvino, nato per lo stesso scopo: *Lo sguardo dell'archeologo*¹⁵³»¹⁵⁴. Il testo di Calvino è quello che avrebbe dovuto essere una sorta di manifesto programmatico¹⁵⁵; tuttavia, dalla lettura del *Bazar* – scritto proprio in risposta - sono rintracciabili alcuni punti di divergenza tra Celati e Calvino, e non sarà un caso se al termine di questo dibattito il progetto di rivista andrà a poco a poco scemando. Comunque, a noi adesso preme riportare quanto detto da Celati nella *Nota al Bazar* (corsivi nostri):

Il progetto si riferiva ad una serie di temi collegati attorno al nucleo delle tracce, dei residui, dei frammenti di ordini invisibili a cui si accede per una via che non ha niente a che fare con i criteri dell'evidenza, né con la conoscenza sistematica dell'oggetto di studio. *Ed è la regione dell'archeologia, o del risvolto della storia, dove molte discipline dalla linguistica, alla filosofia, alla storia, alla narrativa) ci sembrava trovassero un terreno comune*, e inoltre da dove sorgeva un richiamo verso quello sfondo di infinite tracce eteroclite che è la città moderna.¹⁵⁶

Non è immediato, dicevamo, il collegamento tra il tema archeologico e il proposito della rivista; anche nella rievocazione celatiana del 1997 si passa a un certo punto alla questione dell'archeologia ma senza stabilire una qualche connessione con quanto la precede. Ciò che emerge con sicurezza è che tutti i membri del gruppo avevano già lavorato o stavano lavorando a studi personali legati al tema delle tracce: il concetto di fondo è che esiste una cosiddetta «Storia Monumentale», ossia la Storia come la si intende comunemente, «di cui si parla sempre», e questa Storia viene scritta sacrificando di volta in volta «tutto quello che è perturbante, incerto e poco razionalizzabile nella vita»; qualcosa che assomiglia molto ad un processo di rimozione¹⁵⁷. Questa visione emerge in un capitolo

¹⁵² Sulle differenze tra le varie edizioni si è soffermato Luca STEFANELLI in *Regredire à reculons: il "falso movimento" dell'archeologia celatiana tra Finzioni occidentali e i romanzi degli anni '70*, in Isabella PELLEGRINI e Luca STEFANELLI (a cura di), *Visione e scrittura. Attraversamenti e prospettive di ricerca per Gianni Celati*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, "Punti di vista", 24, 2025, pp. 41-76, in particolare pp. 44-46.

¹⁵³ In Italo CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 263-266.

¹⁵⁴ Gianni CELATI, *Nota a «Il bazar archeologico»*, in *Finzioni Occidentali*, pp. 225-227: 225.

¹⁵⁵ ID., *Il progetto «Ali Babà»*, *Trent'anni dopo...* p. 320.

¹⁵⁶ ID., *Nota a «Il bazar archeologico»*, in *Finzioni Occidentali*, p. 225.

¹⁵⁷ Cfr., per esempio, Giacomo MICHELETTI, «*Tela, scavalla, glòppete, a palla!...*». *Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*, in Michele RONCHI STEFANATI (a cura di), *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, Roma, Aracne editrice, 2019, pp. 179-196: 180: «Affiancato da Italo Calvino, sul finire dello stesso '68 il Nostro è impegnato nell'ambizioso progetto di una rivista finalmente capace di

della *Linea e il circolo* di Enzo Melandri, studio sull'analogia pubblicato nel 1968 e quindi a monte delle discussioni sulla rivista, ma anche in una ricerca di Carlo Ginzburg risalente al 1969-70 poi «sfociata nel *Formaggio e i vermi*», e in uno studio di Guido Neri su Claude Simon, confluito nella sua traduzione dell'*Histoire*¹⁵⁸ pubblicata nel 1971¹⁵⁹. Come si evince dalle date, è quasi naturale che il terreno d'incontro di questi studiosi in quegli anni sia stato quello dell'archeologia. Per quanto riguarda Celati, il modello privilegiato è Walter Benjamin, di cui vengono citati in Nota al *Bazar* diversi lavori¹⁶⁰. L'attenzione al detrito, allo scarto, diventa allora la chiave per restituire alla luce un mondo sommerso e rimosso dall'onda della Storia; in questa prospettiva, la letteratura poteva essere

uno sguardo che rivela la Storia Monumentale come un pulviscolo eterogeneo di tracce, di detriti travolti da una continua e inarrestabile mutazione, e su cui incombe sempre una dimenticanza come quella delle cose preistoriche.¹⁶¹

Benché, come abbiamo detto, un'esplorazione approfondita di questo tema - che presenta anche implicazioni di ordine filosofico - non sia un'opzione percorribile in questo lavoro, sarà importante notare sin da ora come l'attenzione al rimosso della grande Storia Monumentale si intrecci con tutta la riflessione - non a caso coeva - sulla transizione dalla forma *Romance* alla forma *Novel* analizzata nel saggio eponimo della raccolta *Finzioni Occidentali* (in cui confluirà per l'appunto il *Bazar* a partire dalla seconda edizione). In questo senso, gioverà tenere a mente quanto detto qui sull'archeologia nel momento in cui affronteremo *Finzioni* in relazione al recupero dell'*Orlando innamorato* in quanto testo (e genere) collocabile nettamente prima della cesura settecentesca che ha dato origine al romanzo moderno.

Nonostante, come abbiamo visto, tutti gli elementi del gruppo avessero già elaborato una propria poetica delle tracce prima delle discussioni sulla rivista, Barengi e Belpoliti in qualche modo concordano nel sostenere che la tematica archeologica sia emersa con più decisione in una seconda fase coincidente con il secondo biennio (1971-72). Secondo Barengi ciò sarebbe avvenuto come conseguenza di una prima crepa tra Celati e Calvino,

ripensare il potenziale mitopoietico della letteratura, il cui programma presto si volge alla grande tematica archeologica del rimosso storico, sotto l'egida di Nietzsche, Benjamin, Foucault, Melandri».

¹⁵⁸ Claude SIMON, *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 (trad. It. *Storia*, Torino, Einaudi, 1971).

¹⁵⁹ Cfr. Nota al *Bazar archeologico*, p. 225.

¹⁶⁰ *Angelus Novus, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Il dramma barocco tedesco, Avanguardia e rivoluzione, Immagini di città*.

¹⁶¹ Gianni CELATI, *Il progetto «Alì Babà»*, Trent'anni dopo, p. 318.

ossia «alcune non banali divergenze di vedute, che intralciano il passaggio dalla teoria alla pratica».¹⁶² Barenghi sintetizza così il passaggio tra le due fasi di «Ali Babà»:

Da un'idea «forte» di letteratura, fondata su teorizzazioni dal respiro eccezionalmente ampio [...] si passa al motivo delle «tracce» [...]. Dunque, da una esplorazione sistematica e tendenzialmente tassonomica di archetipi culturali e di funzioni narrative alla sintomatologia indiziaria di un immaginario plurimo e stratificato, sintetizzato e (per dir così) rappreso negli «oggetti».¹⁶³

Anche Belpoliti conferma l'avvicendamento delle direzioni di ricerca quando, parlando del *Bazar archeologico*, lo definisce (corsivo nostro) «un testo molto ricco e complesso, in cui Celati espone al meglio quella teoria delle tracce che è stata, come lui stesso dice, *l'oggetto principale dell'ultima parte delle discussioni per la rivista*»¹⁶⁴. Dicevamo, comunque, un parziale cambiamento di rotta o quantomeno un'accelerazione verso la direzione archeologica da attribuire prevalentemente ai primi dissensi tra Calvino e Celati. Tuttavia, come anche anticipato sopra, a un certo punto il progetto di rivista fallisce ugualmente, a partire proprio da ulteriori crepe emerse in seguito al contenuto dello *Sguardo dell'archeologo* di Calvino. Come ricorda Celati¹⁶⁵, quel testo venne scritto da Calvino nell'estate del '71 in seguito a una giornata di discussioni tra i cinque membri del progetto. Lo *Sguardo* avrebbe dovuto essere il testo-manifesto di «Ali Babà», e invece, nel settembre dello stesso anno Celati indirizza a Calvino una lettera contenente critiche ad alcuni punti del suo programma, in particolare la «richiamo alla semiotica come un modo per mettere ordine nella confusione degli scarti». La risposta dell'amico (dagli Stati Uniti) corrisponde all'«unica volta che Calvino ha avuto un gesto di stanchezza»; lo scrittore ligure comunica di voler «sospendere il lavoro per la rivista e dedicarsi solo alle *Città invisibili*»¹⁶⁶. In seguito a un seminario con Michel Foucault negli Stati Uniti sempre nel 1971, anche Celati cambia direzione, perdendo l'attrazione per i «discorsi teorici»: cala ufficialmente il sipario su quel progetto che non vedrà mai la luce

¹⁶² Mario BARENGHI, *Congetture...*, p. 20, ma su questo anche Marco BELPOLITI, *Calvino, Celati e «Ali Babà»*, p. 36. Si tratta di differenze di gusto che si riflettono conseguentemente su letture e generi testuali. Un episodio emblematico in questo senso è il botta e risposta in occasione della pubblicazione di *Comiche*, romanzo per il quale Calvino aveva scritto una *Nota* che scatenò la reazione di Celati, il quale si premurò di prendere le distanze dalle interpretazioni dell'amico.

¹⁶³ Mario BARENGHI, *Congetture...*, p. 20.

¹⁶⁴ Marco BELPOLITI, *Calvino, Celati e «Ali Babà»*, p. 40.

¹⁶⁵ Gianni CELATI, *Il progetto «Ali Babà», Trent'anni dopo*, 319-320.

¹⁶⁶ Ivi, p. 320.

ma che costituisce ancora oggi motivo di forte interesse per le discussioni che lo hanno animato¹⁶⁷.

2.2 Oralità, racconto e territorialità: le premesse della riscrittura

Se è vero, come abbiamo ricostruito grazie alla voce dell'autore, che l'amore per il cavalleresco nasce in Celati sin dalla giovane età e che l'impulso di Calvino alla riscrittura di un classico di questo genere arriva negli anni Settanta, sappiamo che tuttavia il lavoro sull'*Orlando innamorato* verrà realizzato solamente vent'anni più tardi. Sarà dunque necessario, in primo luogo, contestualizzare questa riscrittura all'interno del percorso letterario di Celati; in seguito, prenderemo in esame i possibili legami tra la fase di intensa attività - narrativa e teorica al tempo stesso¹⁶⁸ - degli anni Settanta e l'*Innamorato raccontato*.

Il secondo punto verrà approfondito soprattutto nel terzo capitolo; per quanto riguarda il primo, iniziamo ricordando che la carriera di Celati è divisibile in due fasi: quella che termina con la pubblicazione di *Lunario del Paradiso*¹⁶⁹, nel 1978, e quella che si apre con la pubblicazione di *Narratori delle pianure*¹⁷⁰, nel 1985. Nel mezzo un silenzio di circa sette anni¹⁷¹, definito da Andrea Cortellessa il *blackout*¹⁷² dell'attività celatiana, che segna una cesura sottolineata *in primis* da Celati stesso quando ne ha avuto occasione¹⁷³. In questo periodo, in cui Celati cambia anche editore passando da Einaudi a Feltrinelli, si riducono i contatti con Calvino e, tra la fine del 1981 e l'inizio del 1982 avviene l'incontro con il fotografo Luigi Ghirri¹⁷⁴. La ricerca di Ghirri e del suo gruppo di fotografi è

¹⁶⁷ Le differenze di vedute tra *Lo sguardo dell'archeologo* e *Il bazar archeologico* sono analizzate nella parte finale del saggio di Belpoliti, alla quale rimandiamo per un approfondimento. Sempre nei saggi di Barenghi e Belpoliti sono presenti anche dettagliate ipotesi in merito a tutte le ragioni che hanno portato al fallimento del progetto.

¹⁶⁸ Le due cose in Celati vanno di pari passo: ne parlano Andrea CORTELLESA, *Frammenti di un discorso sul comico. «Archeologia di un'archeologia» per Gianni Celati: 1965-78*, in Silvana CIRILLO (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche. Scritti in onore di Walter Pedullà*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 543-573, e Luca STEFANELLI, *Regredire...*

¹⁶⁹ Gianni CELATI, Torino, Einaudi, 1978. Esistono una seconda edizione (in *Parlamenti Buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989, con il sottotitolo *Esperienze d'un ragazzo all'estero*) e una terza e definitiva edizione (Milano, Feltrinelli, 1996, che confluirà poi in ID., *Romanzi, cronache...*, pp. 501-732, da cui citeremo).

¹⁷⁰ ID., Milano, Feltrinelli, 1985, poi in ID., *Romanzi, cronache...*

¹⁷¹ In *Frammenti di un discorso...*, a p. 544 Andrea Cortellessa specifica come in realtà nei sette anni esistono diversi interventi di Celati, anche se non si tratta di veri e propri libri.

¹⁷² Usa questo termine anche Elisabetta Menetti in *Gianni Celati, Boiardo...*, p. 300.

¹⁷³ Cfr. Andrea CORTELLESA, *Frammenti di un discorso...*, p. 545.

¹⁷⁴ Luigi Ghirri (1943-1992) è stato uno dei più importanti fotografi italiani del secondo Novecento. È noto per il suo sguardo poetico e meditativo sulla realtà quotidiana, spesso concentrato su paesaggi, architetture

orientata a fornire una nuova definizione del paesaggio italiano, ai tempi ancora fissato nell'immaginario come «congelato nel tempo» e romanticizzato. L'influenza di queste riflessioni sarà molto forte in Celati: oltre a dare vita a una collaborazione (con Ghirri) profonda e duratura, sarà il catalizzatore dell'apertura della seconda fase (corsivi nostri):

Celati comprende immediatamente che c'è in questo gruppo di fotografi la volontà di sottrarsi all'idea del sensazionale, di andar oltre l'estetica fotografica [...]. Il termine che sembra concentrare il nuovo sguardo inaugurato da questi fotografi è: «mondo esterno». Celati aderisce a questa visione, che significa ricercare un modo di guardare, pensare e immaginare il mondo nella sua durata e continuità. Questo è ciò che lo porta ad abbandonare di colpo – ma con ogni probabilità il processo era già iniziato – i sistemi di ricerca letteraria fondati sul corpo e sulla bagarre clownesca [*capisaldi di tutta la prima produzione celatiana, sia narrativa che saggistica*]. Luigi Ghirri si sostituisce a Italo Calvino come interlocutore privilegiato, e con lui incomincia una nuova avventura.¹⁷⁵

Nei viaggi per le strade della pianura padana (nei quali ha conosciuto lo stesso Ghirri) di quegli anni, Celati raccoglie i materiali che costituiranno la base di *Narratori delle pianure*, *Quattro novelle sulle apparenze*¹⁷⁶ e *Verso la foce*¹⁷⁷. Oltre a una «dizione narrativa esibitamente mutata» e una «precedentemente inedita attitudine “contemplativa” e “malinconica”»¹⁷⁸ (segnalata anche da Belpoliti), spiccano nella “nuova poetica” celatiana due elementi: il profondo legame con uno spazio geografico ben definito - quella valle del Po all'interno della quale avvengono gli spostamenti e gli incontri dell'autore – e il recupero della forma novellistica, riscoperta nella sua originaria connessione con la tradizione del racconto orale:

Ci ho messo alcuni anni, ma ho attraversato a piedi tutta la valle del Po, ho fatto tutto camminando... E delle volte, a metà pomeriggio, mi chiudevo in queste osterie di campagna e stavo ad ascoltare quel che diceva la gente, e prendevo appunti. E questa è stata una delle parti più interessanti di questo lavoro che facevo, perché da ogni

e dettagli che rivela come simboli di significato più ampio. Ricordiamo, tra le opere principali, *Paesaggio italiano*, Milano, Mazzotta, 1991.

¹⁷⁵ Marco BELPOLITI, *Gianni Celati, La letteratura in bilico sull'abisso*, in *Romanzi, cronache...*, pp. IX-LXXII: XLIII.

¹⁷⁶ Gianni CELATI, Milano, Feltrinelli, 1987, poi in ID., *Romanzi, cronache...*

¹⁷⁷ ID., Milano, Feltrinelli, 1989, poi in ID., *Romanzi, cronache...*

¹⁷⁸ Andrea CORTELLESA, *Frammenti di un discorso...*, p. 544.

chiacchierata che sentivo in questi luoghi sperduti c'era già un racconto, lì, *in nuce*, da tirar fuori.¹⁷⁹

Dai materiali raccolti in questi anni di peregrinazioni nasceranno le pagine di *Verso la foce*, intervento che uscirà nel 1984 all'interno del reportage *Viaggio in Italia*¹⁸⁰ per il quale Celati era stato contattato da Ghirri e in forma autonoma e definitiva soltanto nel 1989. Ma non solo: questi materiali saranno anche la base del libro che apre la seconda fase della carriera di Celati, *Narratori delle pianure*, all'interno del quale confluiscono anche altre esperienze di viaggio¹⁸¹. In merito alla stesura delle novelle di *Narratori*, Nunzia Palmieri osserva che Celati adotta «modalità di scrittura “ritualizzate”» utilizzate «anche ai tempi in cui si dedicava a *Lunario del Paradiso*»¹⁸², facendo riferimento per esempio all'utilizzo di una tecnica formulare che rimanda alle fiabe (e, aggiungiamo noi, anche al genere cavalleresco). A proposito del rituale di scrittura, Palmieri cita anche alcuni stralci di un'intervista¹⁸³ per RTS (che ritroviamo nel *Transito mite*) che noi qui riportiamo perché particolarmente significativi per i concetti emersi proprio la conversazione si è spostata sul periodo dei viaggi in pianura. La viva voce di chi popolava quei «luoghi sperduti» ricorda a Celati lo studio del linguista William Labov sul «modo di raccontar storie dei ghetti neri»:

Quando i ragazzi neri cominciano ad andare al college, cominciano a disprezzare il modo di raccontare dei loro vecchi genitori o nonni, perché lo trovano volgare. E in realtà non riescono più a raccontare perché tendono a voler spiegare. Mentre invece i vecchi narratori neri avevano questa qualità formidabile di trasformare ogni racconto in una vera canzone. [...] Ed era un modo dove si vedeva come il narrare è collegato col fatto musicale.¹⁸⁴

Si evince già qui l'attenzione per elementi come una spiccata propensione per atto del narrare osservata in determinati contesti (ma anche la musicalità), ed è appunto rilevante che Celati in questo periodo abbia ricercato proprio in questi contesti nuova linfa per la sua attività artistica. Ma poco dopo emerge anche il concetto di originalità, richiamando Michel Foucault, il quale afferma che

¹⁷⁹ Gianni CELATI, *Celati a Zurigo*, intervista a cura di Michele FAZIOLI, «Controluce», Radiotelevisione svizzera italiana, 26 aprile 2009, ora in ID., *Il transito mite...*, pp. 493-506: 499.

¹⁸⁰ Luigi GHIRRI, Gianni LEONE, Enzo VELATI (a cura di), Alessandria, Il Quadrante, 1984.

¹⁸¹ Cfr. Nunzia PALMIERI, *Cronologia*, in *Romanzi, cronache...*, pp. LXXIII-CXXIV: CVI.

¹⁸² Ivi, p. CVII, cfr. tutta la pagina.

¹⁸³ Gianni Celati, *Celati a Zurigo...*

¹⁸⁴ Ivi, p. 499.

Quando noi parliamo di qualcosa, non parliamo mai di niente di originale: parliamo di qualcosa che è già stato messo in discorso prima di noi. [...] Noi parliamo attraverso l'altro: in qualche modo tendiamo sempre a parlare in modo che diciamo qualcosa che l'altro avrebbe potuto dire. E questo non lo dico io, è un grande filosofo che si chiama Merleau-Ponty. Ed è quindi un dato di fatto che non siamo mai soli, siamo sempre insieme agli altri, in qualunque momento della vita. Parliamo sempre attraverso gli altri. Questo credo sia un dato di fatto fondamentale.¹⁸⁵

La riflessione sull'originalità e sul riutilizzo di materiali già in circolo, il rapporto con l'Altro tramite una conversazione che si fa narrazione, l'oralità intesa soprattutto come modalità di racconto che si tramanda per mezzo della viva voce di un narratore, la riflessione sulla musicalità, un forte rapporto con la propria terra: sono tutte questioni centrali nell'operazione di riscrittura dell'*Orlando innamorato*, come vedremo a breve nella sua *Premessa*, e non sarà dunque un caso che il lavoro venga realizzato in questa seconda fase e all'indomani della pubblicazione dei primi libri di questa. La novella, del resto, per la peculiarità degli elementi che caratterizzano il suo genere, si inserisce perfettamente nelle tipologie narrative che Celati colloca al di qua della modernità¹⁸⁶; in *Finzioni*, infatti, si parla del passaggio da un'epoca premoderna in cui la narrazione si faceva portatrice di significati collettivi, all'epoca moderna in cui invece è incentrata sull'esperienza unica e irripetibile del singolo. Avremo modo di approfondire questi concetti più avanti; qui basti notare che insieme alla novella, così come ai proverbi, alle barzellette e in generale a ciò che ci rimanda ad un intrattenimento dal vivo e legato alla dimensione dell'oralità, possiamo collocare – e Celati certamente colloca – anche il genere cavalleresco. L'*Innamorato raccontato*, peraltro, è la prima pubblicazione dopo *Verso la foce*, con cinque anni a separare le due opere. In questi cinque anni, tuttavia, c'è spazio per una pubblicazione non inedita (almeno non del tutto): si tratta della raccolta di Guizzardi, *La banda dei sospiri e Lunario del paradiso* in una trilogia intitolata *Parlamenti buffi* nel volume del 1989. La parentesi sulla parziale originalità della raccolta fa riferimento alla riscrittura del *Lunario del paradiso*, testo che oltre alle modifiche del 1989 conoscerà un'ulteriore rivisitazione, ossia quella che porterà alla versione definitiva del 1996. Le date, quindi, ci dicono che l'*Innamorato raccontato* (1994), oltre a collocarsi nella fase post-*blackout* con coerenza, si inserisce anche in un periodo di riflessione e

¹⁸⁵ Ivi, pp. 500-501.

¹⁸⁶ Cfr. ID., *Lo spirito della novella*, «Griseldaonline» (Università di Bologna), VI, 2006-2007 (<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-spirito-novella>), poi in ID., *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016.

rimaneggiamento di tre dei primi quattro romanzi, rafforzando l'ipotesi che esistano legami significativi tra quelle opere degli anni Settanta (con anche il loro portato teorico) e la riflessione sul cavalleresco; ipotesi che cercheremo di mettere meglio a fuoco soprattutto nel terzo capitolo.

Gianni Celati si avvicina alla riscrittura in prosa dell'*Innamorato* in maniera progressiva, e la vicenda è ricostruita nella già citata intervista *La lettura dei classici come terapia*. Qui Celati riferisce di essersi dedicato a Boiardo partendo da Ariosto, autore «riletto quasi una volta l'anno, per circa vent'anni», a testimoniare la costante presenza del genere cavalleresco tra le sue frequentazioni letterarie. A collegare i due autori nell'esperienza del lettore Celati è inizialmente la necessità di «ritrovare tutte le trame di Ariosto che cominciano nell'*Orlando innamorato*»; lavoro che poi viene anche assegnato a sua volta agli studenti del suo corso tenuto negli Stati Uniti nel 1990. L'autore tiene subito a sottolineare, però, che non si tratta della «trama come la pensiamo noi: trame come intrecci di linee e nodi, che creano un disegno labirintico, dove ci si perde»¹⁸⁷, anticipando un concetto che tornerà poi in *Angelica che fugge*¹⁸⁸, saggio dedicato all'*Orlando furioso* (e in generale al cavalleresco): quello delle trame cavalleresche come arabeschi funzionali ad una distrazione dagli eventi narrati in favore di un continuo rinnovamento della fantasia.

Le premesse per il recupero di Boiardo sono state messe; è poi una situazione contingente a portare Celati a lavorare concretamente sull'*Orlando innamorato*, quando questa attività è risultata all'autore particolarmente d'aiuto nell'affrontare un periodo di malattia: siamo nel 1993 e la riscrittura sta ormai prendendo forma.

2.3 Struttura dell'opera e prime prospettive interpretative

Introduciamo ora la struttura dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa*. Il libro consta di 344 pagine e raccoglie 43 “puntate” (o capitoli), come vengono definite dall'autore stesso, oltre a una *Premessa* e a un *Epilogo*. Se consideriamo che il poema di Boiardo è costituito da due libri più un terzo solamente iniziato per un totale di 68 canti

¹⁸⁷ ID., *La lettura dei classici...*, pp. 274-275.

¹⁸⁸ ID., *Angelica che fugge*, «Griseldaonline» (Università di Bologna), III, 2003-2004 (<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso>), poi in ID., *Studi d'affezione...*, in particolare i capitoletti *L'arte ariostesca delle trame, pensata come un'arte tessile, Tempo e spazio, un'analogia con i tappeti d'Oriente*.

e 35.432 versi, già ad una prima occhiata si capisce che Celati ha optato per una sostanziosa riduzione del materiale originale. Tale scelta risponde chiaramente all'esigenza di evitare un eccessivo appesantimento, in un'opera che si propone di avvicinare i lettori contemporanei a un classico raramente da essi frequentato perché distante dal loro orizzonte culturale. Sempre seguendo il medesimo principio di semplificazione¹⁸⁹, le puntate raccontano perlopiù episodi a sé stanti – pur inseriti nelle trame più ampie - o quantomeno sono incentrate sulle gesta di un personaggio o su un contesto particolare, come si evince anche dai titoli¹⁹⁰. Naturalmente ciò riduce la pervasività della tecnica dell'entrelacement che, tuttavia, come vedremo, non scompare affatto, essendo una delle peculiarità principali del poema di Boiardo. Le puntate, che d'ora in avanti chiameremo capitoli, presentano una lunghezza piuttosto omogenea: non si riscontrano oscillazioni vistose in termini di numero di pagine, andando da un minimo di sei ad un massimo di nove. Ci sono due testi, poi, intitolati, *Premessa* ed *Epilogo*, che apparentemente sembrano condividere la natura di testi-soglia, ma leggendo attentamente ci accorgiamo che, mentre la *Premessa* lo è a tutti gli effetti, essendo costituita da pagine scritte senz'altro dall'autore Celati, l'*Epilogo* presenta caratteri che fanno ipotizzare che la voce enunciante sia da ricondurre al narratore interno che ci ha accompagnati per tutto il libro.

Leggendo le pagine della critica che è intervenuta sulla riscrittura di Celati, ci si accorge della presenza costante di alcune prospettive di analisi; vale quindi la pena di fornire un elenco generale accompagnato da alcuni cenni introduttivi per ciascuna di esse, andando successivamente ad approfondirle singolarmente. Un primo elemento d'interesse è senz'altro rappresentato dall'analisi della scrittura stessa, una scrittura che è ri-scrittura e quindi in qualche modo anche traduzione intralinguistica. E collegato a questo punto abbiamo il passaggio dai versi alla prosa, transizione di per sé già rilevante ma che assume interesse ancora maggiore se pensiamo che parliamo di un autore particolare attento a concetti come ritmo, musicalità e lettura ad alta voce.

¹⁸⁹ «Celati ha cercato di semplificare l'intricata trama del poema spostandone numerosi episodi», Veronica BONANNI, *La costruzione del lettore nell'Orlando innamorato riscritto da Gianni Celati*, in «La Rassegna della letteratura italiana», IX, 1, gennaio-giugno 2002, pp. 96-112: 109 (nota 47).

¹⁹⁰ Alcuni esempi: *Apparizione di Angelica*, *Il viaggio di Orlando*, *Gradasso in Spagna*, *La Marfisa infuriata*, *Gran tenzone di Rinaldo e Rodamonte*, ecc. per quanto riguarda i personaggi; mentre per le situazioni: *Nella selva delle Ardenne*, *Nel giardino della fata Dragontina*, *Passaggio da Cipro*. Lo schema è applicabile a tutti i 43 capitoli.

Poi abbiamo il filone legato all'affinità artistico-letteraria tra Boiardo e Celati: abbiamo visto nel primo capitolo come in diversi casi questo tema abbia contribuito notevolmente al raggiungimento di risultati più o meno felici, con in primo piano il caso di Calvino, influenzato da Ariosto in una misura che eccede decisamente rispetto alla sola esperienza dell'antologia radiofonica dell'*Orlando furioso*. Celati vede in Boiardo un autore che come pochi ha messo al centro della sua opera la ricerca e lo sviluppo della fantasia: è questo, come vedremo, uno degli aspetti dell'*Innamorato* che più lo interessano. Ma i due condividono anche le origini emiliane e, in particolare, pur provenendo da Scandiano, la vita di Boiardo è indissolubilmente legata a Ferrara, città di origine di Gianni Celati.¹⁹¹ Questi elementi naturalmente danno vita ad un gioco di sovrapposizione e rispecchiamento tra i due autori che non mancheremo di approfondire.

Un terzo polo di interesse è rappresentato poi dall'interpretazione celatiana secondo la quale gli eroi cavallereschi metterebbero in scena forme simboliche esemplari di emozioni fondamentali e condivise, che appartengono all'esperienza umana; in questo senso si profilano buoni spunti di riflessione nella direzione della trilogia dei *Parlamenti*, in cui appaiono numerosi personaggi e situazioni che ricordano più o meno da vicino quelli incontrati nell'*Orlando innamorato*. E non si discosta troppo da questo sentiero la riflessione sul comico in Celati.

Abbiamo così cercato di riassumere sommariamente le direzioni verso cui si estenderà la nostra analisi. Approfondiremo ora tutti gli spunti a cui abbiamo appena accennato, e lo faremo partendo di volta in volta da brani estrapolati dal testo della *Premessa*¹⁹², vero e proprio 'manifesto programmatico' del libro – e, se vogliamo, di una poetica. Questa, che in alcuni punti assomiglia anche a una guida alla lettura, contiene infatti al suo interno numerosi riferimenti agli argomenti di nostro interesse, e ciò acquisisce ancor più valore perché significa che tali questioni sono ineludibili per l'autore.

¹⁹¹ Celati nasce a Sondrio, dove la sua famiglia si trovava per motivi lavorativi legati al padre, ma trascorre infanzia e adolescenza in provincia di Ferrara, di cui sono originari entrambi i genitori.

¹⁹² *OIC*, pp. VII-XI.

2.4 Una panoramica «ingenua» sulla materia cavalleresca

Partiamo con un estratto piuttosto esteso dell'inizio della *Premessa* perché ci fornisce l'occasione di osservare molti dettagli significativi:

Un tempo i poemi cavallereschi si recitavano ad alta voce in vari posti, ed erano raccontati in vari modi. Si recitavano ad alta voce nei Maggi dell'Appennino, ma anche come intrattenimento serale o nelle pause del lavoro, perché c'erano appassionati lettori popolari che riunivano intorno a sé i compagni di lavoro o i vicini di casa. E poi si recitavano più o meno adattati nel teatro dei pupi siciliano e napoletano, ed erano raccontati oralmente, ad esempio nei cortili siciliani, e raccontato in prosa nei libri popolari che esponevano le antiche storie dei paladini.

Il *cunto* di Orlando era un genere a sé, racconto orale delle storie dei paladini di Francia, seguito dal pubblico siciliano con enorme passione. Il paladino preferito dal pubblico però non era Orlando, ma l'avventuroso e ribelle Rinaldo (nel nostro poema chiamato Ranaldo). E venivano detti *rinaldi* i cantastorie che cantavano in versi quelle vicende, indicando le scene su un cartellone. Simili scene ispiravano poi i dipintori di carrettini siciliani, sempre decorati sulle fiancate con episodi degli antichi poemi cavallereschi.

Nel 1971 mio fratello ha comprato ad Acireale l'assicella della fiancata d'un carrettino siciliano, dove è rappresentato l'arrivo di Angelica alla corte di Carlo Magno, cioè la scena con cui si apre l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo. Di sicuro quel dipintore non conosceva il poema di Boiardo, ma l'episodio poteva essergli giunto all'orecchio per diversi tramiti. Tra l'altro, l'*Orlando innamorato*, nel rifacimento di Berni o in altri rifacimenti, ha fornito materia di racconto ai pupari siciliani più d'ogni altro poema cavalleresco: dunque l'arrivo di Angelica alla corte di Carlo Magno doveva essere un episodio abbastanza noto.

Questo è per dire che la circolazione delle storie cavalleresche è sempre avvenuta attraverso svariati modi di racconto, in rima e in prosa, con narrazione orale o cantata, in forma teatrale e anche attraverso immagini.¹⁹³

Il brano si apre con una panoramica sulle modalità di diffusione della materia cavalleresca, ma possiamo subito osservare che Celati non propone una ricostruzione del fenomeno di impostazione critico-filologica; al contrario, il «tempo» a cui fa riferimento in apertura è piuttosto indefinito, e sembra così potersi adattare a diversi momenti del

¹⁹³ Ivi, pp. VII-VIII.

passato. A partire dall'epoca dei cantari, la storia del racconto orale legato al genere cavalleresco percorre i secoli fino ad arrivare ai giorni nostri, e il quadro iniziale sembra voler rievocare proprio questa antica e duratura tradizione. A nostro parere, l'approccio al tema è volutamente "approssimativo"; tale atteggiamento, infatti, è coerente con quanto sostenuto da Celati verso la conclusione della *Premessa*, quando viene proposto il concetto di "lettura ingenua": in maniera simile a quanto abbiamo osservato nel primo capitolo in merito alle intenzioni che avevano guidato le riscritture di Calvino e Giuliani¹⁹⁴, emerge qui una volontà dichiarata di allontanare un testo del canone classico dalle grinfie della lettura specializzata. Se nel 1970 il bersaglio era soprattutto la scuola, in questo caso è l'accademia (corsivi nostri):

Allora per raccontare questi poemi bisogna abbassare le nostre pretese, rinunciare a molte superbie intellettuali, e smettere di fare come i critici che vorrebbero eliminare ogni *ingenuità di lettura*. Se dovessimo togliere di mezzo ogni *ingenuità* dalla nostra lettura – ogni emozione, sorpresa, meraviglia – per trasformare tutto in «consapevolezza critica», non si capisce davvero come verrebbe voglia di seguire le fantasie scatenate d'un poema cavalleresco.¹⁹⁵

Sulla lettura ingenua torneremo più avanti per interrogarci sull'effettiva riuscita dell'operazione; ma ciò che qui ci preme sottolineare è l'evidente volontà dell'autore di prendere le distanze da quella «boria critica»¹⁹⁶ che ostacola una fruizione animata dall'immaginazione e dalle fantasie suscitate da queste opere e dunque libera dai roveli accademici. Ecco che allora, seguendo una tale impostazione, diventa legittimo anche rievocare le varie modalità di diffusione della materia cavalleresca nel corso dei secoli senza addentrarsi in una ricostruzione dettagliata.

Ma, nonostante ciò, possiamo comunque soffermarci su alcuni elementi richiamati da Celati. Rispetto ad altri generi, quello cavalleresco si caratterizza sin dalle sue origini per il successo riscontrato anche presso un pubblico assai eterogeneo, anche incolto, legandosi così alla dimensione performativa, come testimonia la tradizione canterina, e gli esempi citati nel nostro brano riflettono proprio questa caratteristica. I Maggi dell'Appennino, per esempio, sono una delle più antiche forme di teatro popolare in vita ancora oggi¹⁹⁷; questa forma, in voga sulle montagne dell'Appennino tosco-emiliano, è

¹⁹⁴ Cfr. soprattutto la *Nota* a *OF70*, che abbiamo commentato, ma anche gli interventi sui vari «Radiocorriere».

¹⁹⁵ *OIC, Premessa*, p. X.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Anche se oggi tende a scomparire e la sua sopravvivenza è affidata soprattutto alle compagnie teatrali; cfr. Alice BENATTI, *La tradizione del Maggio drammatico che resiste sull'Appennino Reggiano*, «Gazzetta

meglio conosciuta con il nome di maggio drammatico e consiste in una serie di canti popolari eseguiti sulle note di una melodia unica¹⁹⁸. L'immaginario cavalleresco costituisce il riferimento principale delle rappresentazioni, che attingono pertanto agli episodi narrati nei più famosi poemi. Le forme metriche utilizzate sono quartine e ottave (a seconda del momento della narrazione) di versi di varia lunghezza, e non a caso è presente anche l'ottava di endecasillabi a rima ABABABCC, tipica del poema cavalleresco.¹⁹⁹ Più sfuggente è il riferimento agli «appassionati lettori popolari che riunivano intorno a sé i compagni di lavoro o i vicini di casa» per recitare i poemi durante le pause o alla sera; ci viene però in aiuto un intervento di Celati nella preziosa intervista *La lettura dei classici come terapia*:

C'è un racconto di Tozzi, nel libro che si intitola *Bestie*. Parla d'un bracciante di nome Migliorini che si compra da un rigattiere dei volumetti di Ariosto, e durante le ore di riposo li legge agli altri braccianti, battendosi una mano sulla coscia per scandire il ritmo dell'endecasillabo. Quel bracciante probabilmente Tozzi l'aveva conosciuto davvero, andando in giro per le campagne senesi.²⁰⁰

La già rilevata prossimità dell'*Innamorato raccontato* e di questa intervista rafforza l'ipotesi di un legame tra i due passaggi. Se mentre scrive la *Premessa* Celati ha davvero in mente Tozzi e il suo bracciante, è interessante notare che quella che nell'intervista rimane tutto sommato solo una supposizione (cioè che il bracciante Migliorini e le sue recite siano esistiti davvero), segnalata dal «probabilmente», nella *Premessa* diventa un "dato di fatto". Tale certezza (al contempo però non meglio specificata), così come l'utilizzo di un testo letterario (Tozzi) come supporto documentario, sottolinea ancora una volta come la priorità di Celati in questo contesto non sia una documentazione di impianto storico-letterario sulla circolazione del cavalleresco, bensì la costruzione di un determinato immaginario. Per completare questo quadro in cui suggestioni di diversa provenienza concorrono a definire lo scenario rappresentato nella *Premessa*, citiamo anche il ricordo del padre Antonio, il quale nonostante fosse «un artigiano con nessun

di Reggio», 12 agosto 2024, consultabile all'indirizzo: <https://www.gazzettadireggio.it/reggio/cronaca/2024/08/18/news/cosi-i-temi-epici-restano-vivi-nei-boschi-1.100570480>.

¹⁹⁸ Cfr. Davide SAVIO, *Il mondo...*, pp. 132-133.

¹⁹⁹ Le informazioni reperite su internet derivano soprattutto da articoli e siti a salvaguardia di queste tradizioni, tra cui quello citato nella nota precedente, a cui aggiungiamo <https://museoimmaginario.net/immaginario/museo/il-maggio-drammatico/>, Maria Grazia VASIRANI, Il "Maggio drammatico" tra passato e presente, 21 settembre 2020, consultabile all'indirizzo <https://www.parks.it/news/dettaglio.php?id=61371> e la voce Treccani (<https://www.treccani.it/enciclopedia/maggio-drammatico/>).

²⁰⁰ Gianni CELATI, *La lettura dei classici...*, p. 278.

tipo di studi alle spalle, recitava a memoria, chissà come, alcuni pezzi della Divina Commedia»²⁰¹; e soprattutto sappiamo da un'altra intervista²⁰² che oltre a Dante il padre recitava anche Ariosto.

Si può meglio inquadrare da un punto di vista storico-culturale invece la tradizione dell'opera dei pupi siciliana e delle versioni in prosa delle storie dei paladini²⁰³. Pochi anni prima rispetto all'*Innamorato* di Celati, Gesualdo Bufalino aveva pubblicato un altro testo di recupero della tradizione cavalleresca: *Il Guerrin meschino, frammento di un'opera di pupi*²⁰⁴. Lo citiamo qui per la prossimità delle date di pubblicazione²⁰⁵; ma anche perché, come si evince dal titolo, il libro di Bufalino riprende esplicitamente la tradizione del teatro dei pupi: l'opera originale²⁰⁶ di Andrea da Barberino (ma intervengono anche fonti popolari appartenenti alla memoria dell'autore) è ripercorsa da Bufalino in un breve romanzo, immaginando che a raccontarla sia un «vecchio puparo». Come altre opere analoghe, anche quella di Bufalino non è catalogabile come semplice riscrittura²⁰⁷. Volendo mettere l'accento sulla diffusione orale della materia cavalleresca, Celati dedica giustamente una particolare attenzione a questa tradizione siciliana, attiva da un lato proprio con il teatro dei pupi, dall'altro con i cantastorie, detti anche «rinaldi»²⁰⁸, come riportato nel brano della *Premessa* sopra citato, per via della particolare predilezione del pubblico per le vicende di questo paladino²⁰⁹. Una volta introdotto il contesto siciliano, Celati dedica quindi ampio spazio a informazioni a esso riferite, inserendo anche un altro ricordo personale, questa volta esplicitato: si tratta

²⁰¹ Gianni CELATI, *Le virgole di Celati. A colloquio con lo scrittore di cui si ripubblicano i primi romanzi*, intervista a cura di Franco MARCOALDI, «La Repubblica», 11 novembre 1989, pp. 30-31, poi in *Il transito mite...*, pp. 180-185: 181.

²⁰² Gianni CELATI, *Sulla Fantasia...*, p. 531.

²⁰³ Cfr. Carmelo ALBERTI, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia, 1977.

²⁰⁴ Catania, Il Girasole, 1991, ripubblicato poi per Bompiani, Milano, nel 1993, con alcune differenze, soprattutto a livello macrotestuale recensite da Francesca Caputo in Gesualdo BUFALINO, *Opere. 1989-1996*, a cura di Francesca CAPUTO, Milano, Bompiani, 2007. Rimanendo nell'ambito cavalleresco, l'autore siciliano curerà anche *Matteo Maria Boiardo*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

²⁰⁵ Si era detto di una seconda ondata di riscritture cavalleresche, dopo quella degli anni Settanta, a cavallo tra gli anni Novanta e i Duemila, di cui fa parte anche questa opera di Bufalino. Non è da escludere che la pubblicazione del *Meschino* abbia in qualche modo contribuito a spronare Celati a riprendere il discorso sul cavalleresco lasciato interrotto ai tempi del *Merlin Cocai*.

²⁰⁶ Andrea DA BARBERINO, *Il Guerrin Meschino*, Padova, Bartholomeus de Valdezoccho e Martinus de Septem Arboribus, 1473, oggi ID., *Il Guerrin Meschino. Edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina*, a cura di Mauro CURSIETTI, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2005.

²⁰⁷ Il finale svela una doppia sovrapposizione che unisce in una sola figura, quella del vecchio puparo, anche Guerrino e lo stesso Bufalino (cfr. Francesca CAPUTO, *Introduzione*, in Gesualdo BUFALINO, *Opere...*, p. XVIII); per approfondire cfr. la *Bibliografia* presente nello stesso volume.

²⁰⁸ «[...] come erano i rinaldi nell'Italia del Sud, a Napoli o Palermo», Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 206.

²⁰⁹ Cfr. Matteo NAVONE, *Introduzione*, in Torquato TASSO, *Rinaldo*, a cura di Matteo NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 1-34: 16.

dell'acquisto di una «fiancata d'un carrettino siciliano» ad Acireale da parte del fratello Gabriele, nel 1971:

Inoltre tutte queste storie nelle loro varie versioni formano una ragnatela, perché una continua nell'altra e tutte più o meno si riprendono – dai vecchi cantari anonimi, alle ricapitolazioni in prosa di Andrea da Barberino, fino ai poemi maggiori come il *Morgante* di Luigi Pulci, *L'Orlando innamorato* di Boiardo, e *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.

Dunque in una simile trama, ogni storia raccontata diventa materia di racconto per altri narratori. E ogni storia presuppone che l'ascoltatore conosca gli antecedenti narrati in altri romanzi o poemi: che conosca le parentele tra i paladini, le amicizie e inimicizie, il carattere di ogni cavaliere, gli episodi cruciali nella sua vita, oltre ai nomi della spada e del cavallo e magari anche dell'elmo dei guerrieri più famosi.

In questa tradizione, mentre si trovano spesso libri che raccontano in prosa le storie dei grandi poemi cavallereschi, ogni volta che si riprende una storia si torna indietro a una lunga linea di narratori. E ad esempio semplicemente narrando le gesta di Orlando contro i saracini di Spagna, ci si ricollega ai racconti degli antichi rapsodi che per primi portarono in Italia i cantari cavallereschi.²¹⁰

Il primo dei quattro paragrafi in cui è divisa la *Premessa* si conclude con questo passaggio e, come ormai abbiamo constatato, costituisce un'introduzione al mondo cavalleresco costruita appositamente per rivolgersi ad un pubblico non specializzato. In queste ultime righe, Celati entra progressivamente nei meccanismi del genere per iniziare a disvelarli al lettore che non li conosce e che, pertanto, in assenza di adeguate avvertenze, potrebbe trovarsi spiazzato di fronte ad alcune situazioni narrative. Per esempio, è importante che il lettore venga messo al corrente di determinate notizie su paladini, cavalli e armi, perché nei poemi originali tali informazioni vengono date per scontate. Quei poemi, infatti, si inserivano in una tradizione narrativa che rielaborava costantemente un materiale preesistente e ben noto all'uditorio. Poiché quella di Celati non è un'antologia né un commento al testo originale ma una riscrittura a tutti gli effetti, l'autore si è trovato costretto ad affrontare il problema della rottura di quel legame tra pubblico e genere riscontrabile nell'epoca contemporanea²¹¹. E vediamo che infatti nella sua versione in

²¹⁰ OIC, *Premessa*, p. VIII.

²¹¹ Ne parla diffusamente Veronica Bonanni nella *Costruzione del lettore...*, pp. 97-98. In particolare: «Calvino e Celati sembrano dunque essersi arresi all'idea che tra il pubblico moderno e il testo classico si sia creata una distanza che bisogna eliminare in qualche modo. [...] Il lettore non è un avversario da battere, ma un alleato cui spetta lo specifico compito di attualizzare le strategie testuali. Affinché tale compito possa essere pienamente assolto, è allora necessario che il lettore modello presupposto dall'autore sia in possesso

prosa Celati ricorre sistematicamente a interventi metanarrativi di carattere informativo. Poco importa se questi numerosi inserimenti rischiano di interrompere talvolta il flusso narrativo: uno degli scopi principali dell'*Innamorato in prosa* è quello di costituire una «guida alla lettura» dell'originale, un tramite di cui il lettore moderno deve servirsi per arrivare a leggere l'opera di Boiardo: «Non bisogna dimenticare che Celati ha presentato la sua opera come un invito alla lettura dell'*Orlando innamorato*»²¹², sostiene Veronica Bonanni basandosi su una dichiarazione del narratore dell'*Innamorato in prosa*:

E noi che amiamo molto queste storie, abbiamo raccontato in prosa tutto il poema, sperando che a qualcuno venga voglia di ascoltarlo nella sua vera musica in ottava rima.²¹³

La citazione proviene dall'ultimo capitolo del libro e proviene precisamente dal momento in cui il narratore ha dovuto interrompere il racconto perché ad interrompersi è anche l'originale. In questa fase il narratore inizia a rivolgersi direttamente al pubblico, andando nella direzione dell'immediatamente successivo *Epilogo*.

2.5 Gli interventi metanarrativi nell'*Innamorato raccontato*

Proponiamo a questo punto un'analisi di questo fenomeno di inserimento di informazioni sul genere, distribuito capillarmente lungo tutta l'opera, al fine di comprenderne meglio le caratteristiche. In seguito alla lettura del poema in prosa abbiamo eseguito una mappatura piuttosto dettagliata degli interventi del narratore finalizzati a consegnare informazioni utili al lettore per costruire una competenza nel genere cavalleresco. Il computo complessivo si aggira intorno al centinaio, che diviso per quarantatré capitoli significa una media di oltre due momenti informativi per ciascun capitolo. E un altro dato interessante è che la distribuzione delle informazioni è molto omogenea: sono solamente due i capitoli in cui non sono presenti nozioni extra rispetto alla narrazione.

Finora abbiamo parlato di momenti informativi in senso generico; a suddividerli in categorie meglio definite, tuttavia, è possibile affinare la mappatura. Le sottocategorie che possiamo individuare sono tre: la prima è quella relativa alla condivisione di informazioni riguardanti il genere cavalleresco, all'interno di un'ampia gamma di

di tutte le competenze alle quali si riferisce il testo, da quelle di carattere più generale, riguardanti la conoscenza del codice linguistico, a quelle più specifiche, riguardanti le regole di genere».

²¹² Ivi, p. 97.

²¹³ *OIC*, p. 336.

situazioni. Per fare qualche esempio: il temperamento dei personaggi, le loro abitudini, le caratteristiche delle casate, i nomi delle armi, ecc.; ma anche interventi più generali come le dinamiche degli spostamenti²¹⁴, i suoni del poema²¹⁵, il ruolo della fantasia²¹⁶, e altri ancora. Tra l'altro, non di rado le informazioni sono qui accompagnate da considerazioni del narratore, che quindi in questi casi mette particolarmente in luce il suo ruolo di ponte tra epoche lontane ([cfr. nota 228](#)), come vedremo meglio con gli esempi che seguono.

La seconda sottocategoria è costituita dalle notizie puntuali su oggetti o elementi magici, tipi di personaggi, e tutte quelle situazioni particolari che hanno in comune il fatto di innescare precise e ricorrenti dinamiche all'interno dei poemi cavallereschi²¹⁷. Il lettore modello (seguendo la terminologia di Eco²¹⁸), ossia quello dell'epoca di Boiardo, sa bene che, se il paladino si imbatte in un giardino dovrà stare attento a non rimanervi intrappolato, quindi il segnale-giardino susciterà in esso una reazione di attesa e sospensione. Ma per il lettore empirico del XX secolo ciò non è affatto scontato, e quindi si rende necessario l'ausilio del narratore.

La terza e ultima sottocategoria è quella relativa a tutti gli interventi in cui il narratore fornisce informazioni che riguardano altri poemi cavallereschi rispetto all'*Innamorato*: in questo modo Celati centra contemporaneamente due obiettivi: da un lato permette al lettore di orientarsi ancora meglio nel libro grazie alla conoscenza di avvenimenti

²¹⁴ «Ma in questo poema nessuno sta mai fermo un momento, tutti si muovono in continuazione correndosi dietro uno con l'altro» (*OIC*, p. 14); «In verità non si capisce come faccia ad andare alla ricerca di Orlando e di Ranaldo in quell'immenso continente, per monti e per valli, senza sapere la strada da prendere. Però può darsi che per lui, come per il poeta, questa ricerca sia una scusa per andare semplicemente all'avventura in terre ignote e lontane» (*OIC*, p. 64).

²¹⁵ «E qui incominciamo a sentire quei forti rumori delle battaglie e dei duelli tra i cavalieri: è il rombo del furore guerresco che spande lo stesso fracasso delle tempeste, dei tuoni e dei fulmini» (*OIC*, p. 12); «Ah, strepiti enormi, gridi d'allarme, risuonar di trombe, urla di spavento, tutto un balatrone senza fine! Ecco come rimbomba di suoni il nostro poema» (*OIC.*, p. 75).

²¹⁶ «Allora, dopo essere stato trasformato in una pianta di mirto dalla fata Alcina, Astolfo rinascerà quasi come un'altra persona: ma resterà sempre un coraggioso cavaliere pieno di fantasie nella testa, e anzi si mostrerà chiaramente come il cavaliere più fantasioso che ci sia mai stato in questi poemi di cavalleria» (*OIC*, p. 217); «Così passavano senza pensarci dall'ira all'amore, come succede ai cuori generosi in questo poema, dove non c'è posto per gente avida con animo tristi, gente che va dietro a sterili calcoli, gente sorda che non vuole saperne di fantasie ed emozioni generose. Questa gente noi la lasciamo da parte, e qui andiamo dietro soltanto agli strambi furiosi e indomabili come Ferragù e Rodamonte, che adesso corrono verso Montalbano per combattere col re Marsilio» (*OIC*, p. 258).

²¹⁷ La divisione in diverse tipologie di intervento metanarrativo che proponiamo è supportata da Veronica Bonanni; per la seconda tipologia, per esempio: «Il lettore competente, oltre a essere informato sui personaggi del poema, deve anche conoscere alcuni segnali fondamentali che gli permettano di regolare i suoi meccanismi di attesa e previsione» (p. 99), a cui seguono esempi e analisi; mentre per la prima: «Sono però presenti altre aggiunte metanarrative che non forniscono notizie indispensabili per fare funzionare i meccanismi testuali durante la lettura, ma che rientrano piuttosto in un sapere critico»; in Veronica BONANNI, *La costruzione del lettore...*

²¹⁸ Umberto ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

accaduti in altri poemi ma in qualche modo collegati (o quantomeno pertinenti) con le trame e i personaggi dell'*Innamorato*; dall'altro allarga l'orizzonte del genere cavalleresco mettendo al corrente il lettore di altre celebri opere, auspicando che in futuro possa sorgere in lui la curiosità di leggerle (come abbiamo ricordato poco sopra è questo uno degli "obiettivi" principali dell'operazione).

Ci scusiamo ora per l'impostazione schematica e didascalica delle prossime righe ma riteniamo utile fare adesso qualche considerazione sulla distribuzione di queste informazioni. Anche senza tenere conto della distinzione delle tipologie sopra proposta, possiamo dire che si nota come nei primi capitoli sia presente una densità maggiore di momenti informativi. In particolare nei primi cinque, che corrispondono anche alle prime trentacinque pagine. Dal VI al XXIX la media di questi interventi per capitolo si abbassa leggermente (2-3) e aumentano i capitoli in cui ne è presente solo uno, per poi abbassarsi ulteriormente dal XXX al XLIII, con anche due capitoli senza nessun inserimento. Questa progressione è abbastanza logica e prevedibile: è naturale che nelle prime battute del libro, man mano che gli si offrono le situazioni, il narratore abbia più occasioni per fornire indicazioni al lettore; così come risulta più funzionale alla lettura successiva avere ben presenti varie coordinate già dall'inizio. Questa tendenza emersa a livello generale si conferma in maniera ancora più evidente se prendiamo in considerazione la seconda tipologia, quella relativa ai *topoi*²¹⁹: ne contiamo almeno dieci casi nei primi diciassette capitoli, per trovarne poi solo cinque nei successivi ventisei. Sono invece distribuite in maniera omogenea le altre due tipologie.

Analizziamo adesso il primo capitolo del poema in prosa mettendoci nella prospettiva delle informazioni fornite dal narratore. Dobbiamo premettere che, trattandosi del capitolo iniziale, la densità delle informazioni è particolarmente elevata. Terremo poi sott'occhio anche il luogo corrispettivo del poema per vedere quanto è stato aggiunto direttamente dalla penna di Celati.

Nel presentare rapidamente l'argomento del poema, il narratore coglie l'occasione per riportare subito che colui che «scrisse tutte le imprese dei paladini di Francia» è il vescovo Turpino²²⁰. Va detto che in realtà questo rappresenta anche un caso atipico rispetto al

²¹⁹ La chiameremo così per rapidità.

²²⁰ Turpino (VIII secolo – 800) fu monaco dell'Abbazia di Saint-Denis e arcivescovo di Reims dal 771; la tradizione epico-cavalleresca ne fa anche la fonte principale delle vicende di cui narrano i poemi; «da sempre cronista ufficiale delle gesta dei cavalieri cristiani e fonte fittizia di tutti i romanzi», Andrea CANOVA, *Introduzione*, in Matteo Maria BOIARDO, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea CANOVA, Milano, Rizzoli (BUR), 2011, pp. 5-65: 20. D'ora in poi utilizzeremo questa

fenomeno che stiamo descrivendo: se, infatti, generalmente con i suoi interventi il narratore tende a svelare le informazioni, qui non accenna al fatto che Turpino è una pseudo-fonte. La scelta comunque non deve sorprendere: ricordiamo che l'opera è pur sempre una riscrittura; pertanto, il narratore si presta volentieri al gioco narrativo che caratterizza l'originale; per quanto numerosi, sono invece i momenti in cui spiega qualcosa a rappresentare l'"eccezione". Come che sia, abbiamo qui la prima informazione inerente al genere sottoposta al lettore, cui fanno seguito poco dopo i nomi della spada di Orlando, «Durindana», e del cavallo di Rinaldo, «Baiardo»; anche in questo caso, forse ancor più che in quello di Turpino, si tratta di due elementi tra i più riconoscibili per il pubblico-modello delle opere cavalleresche, e in questo specifico contesto narrativo rappresentano anche i motivi che spingono Gradasso verso le terre francesi. Gradasso è il re di Sericana, ma immaginando che questo luogo possa evocare poco o niente nella mente del lettore moderno, Celati si premura di inserire subito una parentesi, «(in India)»²²¹, andando a specificare dove si trovasse questa terra ai tempi dei fatti narrati.²²² Quest'ultimo specialmente, per la connessione diretta con l'immaginario di riferimento del lettore contemporaneo, è un chiaro segnale di quell'intento di mediazione tra due epoche lontane di cui si fa promotrice la riscrittura²²³.

Se finora abbiamo citato casi molto rapidi, ci troviamo adesso in presenza di una vera e propria digressione, seppur di dimensioni contenute. Prendendo lo spunto dalla trama (re Carlo organizza un torneo tra i campioni – cristiani e saracini - per celebrare la Pentecoste), Celati coglie l'occasione per presentare la casata di Maganza come «gente infingarda e traditrice»; ma non è tutto: il caso, infatti, merita particolare attenzione perché vi si ritrovano sia la prima tipologia (quella delle informazioni generali) sia la terza (quella della citazione di altri poemi):

edizione come riferimento per il testo dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, siglato OIB (Orlando innamorato Boiardo). Per fornire i riferimenti utilizzeremo convenzionalmente l'ordine libro-canto-ottava-verso (es. I, IV, 15, 7: Libro primo, canto quarto, ottava 15, verso 7).

²²¹ Le citazioni fino a qui vengono dalla p. 3 di *OIC*.

²²² Così sarà, sempre in questo capitolo, anche per «Galafrone re del Catai (Cina)», *OIC*, p. 6. Tuttavia, segnaliamo che nell'edizione dell'*OIB* da lui commentata, Andrea Canova definisce la Sericana «Terra della seta»; posta all'estremo Oriente, tra la Cina meridionale e l'Indocina» (*OIB*, I, IV, 9, nota). Non è chiaro quindi perché Celati abbia parlato di India in un commento che doveva essere esplicativo.

²²³ A ben vedere, quando Boiardo introduce il personaggio non cita la regione della Sericana; dice che Gradasso «regnava in la terra de Oriente, / di là dal'India» (*OIB*, I, I, 4). Questa introduzione boiardesca è volutamente indefinita, mentre più avanti nel poema verrà poi specificato che il regno di Gradasso è appunto la Sericana. Celati potrebbe aver voluto invece presentare il sovrano collegandolo sin da subito al suo preciso dominio.

Qualcuno già pregustava di dare una gran batosta a un avversario nel torneo, come ad esempio il paladino Rinaldo a quel conte Gano di Pontieri, traditore ben noto.

Si sa che ai loro tempi quelli della casa di Maganza avevano una brutta fama di gente infingarda e traditrice, ma soprattutto il Gano di Pontieri che era il loro capo. Ed erano sempre in lite coi paladini della casa di Chiaromonte, che sono i più forti campioni di re Carlo: prima di tutti il conte Orlando, poi suo cugino Rinaldo da Montalbano, poi il terzo cugino meno forte che è Astolfo d'Inghilterra.

In un altro poema sui paladini di Francia, quello di Luigi Pulci, c'è scritto che Carlo Magno aveva il debole di credere sempre al traditore Gano, il quale gli faceva vedere il nero per il bianco e voleva scacciare Orlando e Rinaldo dalla corte. E anche quando i suoi paladini gli mostravano che aveva torto, re Carlo continuava ad amare molto Gano e prendeva per buone tutte le sue false parole: sicché alla fine il turbolento Rinaldo si è stancato e ha levato Carlo Magno dal trono di Francia, prendendo il suo posto per un po' di tempo.²²⁴

Come vediamo, le informazioni sono tante e di varia natura, ma prima di analizzarle, facciamo una riflessione su come ci vengono esposte: Gano è definito un traditore «ben noto» e, immediatamente dopo, il narratore inizia la breve digressione sulla casata di Maganza con un «Si sa che...». La tecnica è molto interessante: Celati qui sta comunicando una di quelle informazioni che sono fondamentali per comprendere meglio le dinamiche che riguarderanno i personaggi in questione, ma che il lettore moderno non conosce; le stesse informazioni che però erano note al pubblico dell'epoca dell'originale: e allora presentarle come informazioni note – anche se non lo sono più – consente al lettore di acquisire tali conoscenze senza avvertire il peso di una spiegazione scolastica. In altri termini, il lettore è come guidato all'interno del contesto di origine con una naturalezza che soltanto la riscrittura può consentire.

Tornando al contenuto, vediamo che, partendo dalla presentazione della casa di Maganza, Celati coglie l'occasione per mettere al corrente il lettore di numerosi altri dettagli: la rivalità con la casata di Chiaromonte, la famiglia di origine dei principali paladini di re Carlo (con relativi rapporti di parentela), la dabbenaggine del sovrano, sempre pronto a cadere ingenuamente negli inganni di Gano, e ancora il temperamento di Rinaldo. Tutto questo avviene nello spazio di poche righe. Con la citazione del *Morgante*, invece, Celati esemplifica bene il concetto di «ragnatela» richiamato poche pagine prima, nella

²²⁴ *OIC*, pp. 4-5.

*Premessa*²²⁵: la caratterizzazione dei personaggi, così come il ricorrere di certe situazioni narrative, sono la risultante di un processo lungo secoli e che tiene conto dell'utilizzo e della circolazione della materia cavalleresca presso numerosissimi autori e canterini²²⁶.

Questa citazione dall'*Innamorato raccontato* ci ricorda anche che, alle volte, la suddivisione in categorie che abbiamo proposto può avere confini sfumati: infatti, se abbiamo detto che le notizie su Gano e la casata di Maganza possono essere ricondotte alla tipologia delle informazioni generali sul genere, è pur vero che hanno anche qualcosa della seconda, in quanto d'ora in avanti il lettore saprà che quando questa famiglia entra in scena c'è da aspettarsi un inganno.

Successivamente, il narratore riporta i nomi delle mogli di Orlando, Rinaldo e Carlo Magno: rispettivamente Alda, Clarice e Galerana; presenta poi Malagise, «mago e cavaliere e cugino di Rinaldo»²²⁷. Come nel caso di Baiardo e Durindana, anche qui siamo in presenza di informazioni-flash, certamente meno articolate di molte altre, ma ugualmente rilevanti poiché raramente compaiono nei poemi originali.

Verso la chiusura del primo capitolo abbiamo poi un caso simile a quello sulla casa di Maganza:

E qui bisogna sapere che in quei libretti di incantesimi c'erano tante parole magiche per chiamare all'istante i diavoli fuori dall'inferno, facendoli asserviti alla volontà del mago; e molte volte in altri poemi si è visto Malagise che approfittava anche un po' troppo di questo potere.²²⁸

²²⁵ «Inoltre tutte queste storie nelle loro varie versioni formano una ragnatela, perché una continua nell'altra e tutte più o meno si riprendono – dai vecchi cantari anonimi, alle ricapitolazioni in prosa di Andrea da Barberino, fino ai poemi maggiori come il *Morgante* di Luigi Pulci, *L'Orlando innamorato* di Boiardo, e *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto», in *Premessa...*, p. VIII. Per approfondire sulla «ragnatela» cfr. Marco MARANGONI, *Un classico postmoderno? Annotazioni sull'Orlando innamorato raccontato in prosa di Gianni Celati*, «Studi e problemi di critica testuale», 1, Aprile 2004, Bologna, Fabrizio Serra editore, pp. 173-199: 176.

²²⁶ Non dimentichiamo che nel corso della tradizione i personaggi del genere cavalleresco subiscono anche mutamenti di carattere o attitudine; a titolo esemplificativo citiamo un passaggio dell'*Introduzione* di Navone alla sua edizione commentata del *Rinaldo* di Tasso, particolarmente pertinente perché non solo si riferisce proprio al paladino di cui parla qui Celati, ma richiama anche gli alterchi con re Carlo (corsivo nostro): «La caratterizzazione del protagonista» proposta da Tasso «appare commista di due tradizioni: da un lato quella dei cantari, in cui Rinaldo era l'eroe intemperante e ribelle per eccellenza, *che non esita a imbracciare le armi anche contro Carlo, se si ritiene vittima di qualche prepotenza* [...]; dall'altro quella boiardesco-ariostesca, che aveva proposto un Rinaldo più disciplinato, che cede semmai a Orlando l'abitudine a ribellarsi al volere dell'imperatore», in Matteo Navone, *Introduzione...*, p. Torquato TASSO, *Rinaldo...*, p. 20.

²²⁷ *OIC*, p. 6.

²²⁸ *OIC*, p. 8.

Qui vediamo che non sempre il narratore si sofferma a lungo sulle spiegazioni; spesso, anzi, le informazioni sono fornite in questa modalità più rapida, così come anche il richiamo agli «altri poemi» è veloce. E il fatto che non vengano citati nemmeno un titolo o un autore si riconnette ancora al concetto di «ragnatela» esposto nella *Premessa*: in questo caso non è importante che delle malizie di Malagise si trovi notizia in questo o in quell'altro poema; piuttosto, ciò che conta è sapere che nella rete delle narrazioni cavalleresche, anonime e non, si sia creata una tradizione che vuole che un certo personaggio tenda a comportarsi in una certa maniera, e che il lettore ne sia messo al corrente.

E chiudiamo l'ampia rassegna di interventi del narratore:

Come si vede i diavoli vanno veloci come i pensieri, che in un attimo portano la testa lontanissimo, per un incanto inspiegabile delle parole. Dunque con questo incanto noi possiamo attraversare in un attimo il terreno d'avventure del nostro poema, dalla Francia fino all'India e alla Tartaria, dove i più famosi paladini andranno a disperdersi.²²⁹

Questa è ancora una casistica riconducibile alla prima tipologia, ma questa volta il narratore non ragguaglia il lettore su armi, casate e paladini: l'obiettivo dell'intervento qui è quello di dare conto di una dinamica molto importante all'interno dei poemi cavallereschi, ossia quella relativa agli spostamenti dei paladini. Per Celati il rapporto con la spazialità è molto importante²³⁰; infatti, questa non è che la prima delle tante occasioni in cui verranno ribadite la rapidità e la facilità con le quali i personaggi riescono a compiere spostamenti tra terre lontanissime ([cfr. nota 231](#)). Siamo peraltro già in presenza di alcune spie cui è bene prestare attenzione: se questi spostamenti sono resi possibili da un «incanto inspiegabile delle parole», allora forse abbiamo già a che fare con la dimensione della fantasia e della meraviglia, di cui Boiardo, nella lettura di Celati, è maestro indiscutibile; ma su questo torneremo più avanti.

Proponiamo adesso un rapido raffronto delle parti evidenziate qui sopra con le rispettive ottave dell'originale. Quanto agli eventi narrati, il primo capitolo di *OIC* racconta i fatti delle prime 53 ottave del canto primo di *OIB*. Dopo aver presentato Gradasso, Boiardo

²²⁹ *OIC*, pp. 8-9.

²³⁰ Cfr. Lene Waage PETERSEN, *Il cavaliere e lo spazio...*, ma anche Gianni CELATI, *Angelica che fugge...*, in particolare i capitoletti *Sullo spazio e gli sfondi romanzeschi*, *Tempo e spazio, un'analogia con i tappeti d'Oriente*.

spiega cosa lo spinge ad attaccare la Francia di Carlo, ossia il desiderio di conquistare Durindana e Baiardo:

[...] Gradasso nome avea quello ammirante
Che ha cor di drago e membra di gigante.

E sì come egli advien a' gran signori
Che pur quel voglion che non pòno avere,
E quanto son difficoltà maggiori
La disiatà cosa ad otenere,
Pongono il regno spesso in grandi erori,
Né posson quel che voglion possedere,
Così bramava quel pagan galiardo
Sol Durindana e il bon distrer Baiardo.²³¹

Come vediamo, Boiardo nomina spada e cavallo senza specificare chi sono i rispettivi proprietari, e questo perché non ve n'era alcun bisogno. Anzi, nell'ottava successiva, che anticipa già il futuro fallimento di Gradasso, il poeta si riferisce a Orlando e Rinaldo come a «Dui mercadanti [...] / Che vendean le sue merce tropo care»²³², ma ancora una volta senza nominarli, potendo contare sul fatto che il pubblico dell'epoca avrebbe sciolto la metafora senza problemi. Passiamo ora a Gano e ai Maganzesi:

[...] Molto fòrno onorati i Maganzesi
E sopra a tutti Gaino da Pontieri.
Rinaldo avea di foco li ochi accesi
Perché quei traditori in atto alteri
L'avean tra lor ridendo assai befato,
Perché non era comme essi adobato.²³³

Non si va oltre a un cenno (pur presente) ai Maganzesi «traditori», e ciò è del tutto normale se pensiamo che Gano è il traditore per eccellenza nel ciclo carolingio²³⁴. Ma se il «traditori» boiardesco era più che sufficiente per richiamare alla mente del lettore dell'epoca il filone dei tradimenti maganzesi, la stessa cosa non possiamo dire per il pubblico moderno: capiamo dunque perché Celati abbia avvertito la necessità di integrare

²³¹ *OIB*, I, I, 4-5.

²³² *OIB*, I, I, 6.

²³³ *OIB*, I, I, 15, 3-8.

²³⁴ Basti ricordare il cruciale episodio del tradimento che porterà alla disfatta della retroguardia dell'esercito di Carlo presso Roncisvalle nella *Chanson de Roland*.

il passaggio. Tra le notizie fornite dal narratore di *OIC* c'è anche quella relativa alla rivalità tra le casate di Chiaromonte e dei Maganzesi, che risulterà senz'altro utile a chi dovesse approcciarsi all'originale. Lì non si parla direttamente di questa inimicizia, non ve n'è bisogno: appena presentati Gano e i suoi, Boiardo mette subito in scena una schermaglia che li vede protagonisti insieme a Ranaldo, il quale lancia loro un'accesa invettiva²³⁵. Quanto alle mogli di Carlo, Orlando e Ranaldo, Boiardo le cita tutte e tre e nel solo nel caso di Alda specifica il marito; ma, la posizione di «Orlando», a fine verso²³⁶, fa ipotizzare che la scelta non sia dovuta tanto all'esigenza di informare il lettore quanto ad una preferenza rimica. E anche nel caso di Malagise e del suo quaderno degli incantesimi il poema non dà nessuna spiegazione:

Non era ancora dela città uscita
Che Malagise prese il suo quaderno:
Per saper questa cosa ben compita
Quatro demoni trasse delo Inferno.²³⁷

Sempre legata a Malagise è l'ultima citazione: il mago sta cercando di possedere Angelica con la magia, ma grazie al suo anello in grado di annullare gli incantesimi, Angelica contrattacca riuscendo a catturarlo. A quel punto lo spedisce direttamente in Catai alla corte del re Galafrone, suo padre, e lo fa utilizzando gli stessi diavoli che poco prima erano stati invocati da Malagise. Come ricordiamo, Celati a questo punto si era premurato di specificare che nei poemi cavallereschi anche le più ampie distanze vengono coperte in poco tempo, quasi istantaneamente, come in questo caso:

Al fin dele parolle, o in quello istante,
Fu Malagise per l'aier portato
E, presentato a Galafrone avante,
Soto il mar dentro a un scolio impregonato.²³⁸

Abbiamo dunque visto con diversi esempi che in tutti i casi in cui il narratore di *OIC* è intervenuto nel primo capitolo, ha aggiunto informazioni rispetto al poema originale, e il medesimo *modus operandi* è riscontrabile negli altri capitoli.

Prima di concludere su questo argomento, facciamo un paio di esempi anche della seconda tipologia, visto che non l'abbiamo incontrata nel primo capitolo, almeno nella

²³⁵ Cfr. *OIB*, I, I, 15-18.

²³⁶ *OIB*, I, I, 22, 2.

²³⁷ *OIB*, I, I, 36.

²³⁸ *OIB*, I, I, 53, 1-4.

sua forma più esplicita. Andando al capitolo IV (*Nella selva delle Ardenne*) vediamo alcuni personaggi alle prese con uno dei topoi più famosi del genere cavalleresco: quello delle fontane incantate. In questo caso, spiega il narratore, abbiamo a che fare con la fontana del disamore, costruita dal mago Merlino per consentire a Tristano di liberarsi dell'innamoramento per Isotta. E poco dopo:

Va detto che di fontane o fonti d'ogni specie se ne incontrano spesso nel terreno d'avventure dei nostri cavalieri. E tutte hanno una bella riva erbosa, con ogni fiore di primavera ivi dipinto, come dice il nostro poema, e tutte hanno fresche ombre per riposarsi in un ben riparato boschetto. Presso queste fonti si fanno spesso duelli, oppure incontri avventurosi; ma a volte questi posti sono trappole di fare per catturare i cavalieri; oppure stanno in quei giardini incantati che le fate creano con le forze dell'illusione.

Comunque sono posti dove succede sempre qualcosa di speciale o di meraviglioso, come è successo al paladino Rinaldo giunto alla fontana del disamore.²³⁹

E nel capitolo successivo (*Il viaggio di Orlando*), il protagonista (e quindi anche il lettore) si imbatte nel primo gigante della sua avventura:

Questo è il primo dei tanti giganti su un ponte, o a un varco, che troveremo nel terreno d'avventure dei nostri cavalieri. E ogni cavaliere ne incontra almeno uno o due, andando lontano in terre desolate, come quando in una casa deserta si trovano ragnatele in tutti gli angoli.

Infatti i giganti sono una popolazione diffusissima in tutta la Paganìa a quanto pare, cioè in tutti i paesi dove non c'è la fede cristiana. Ed è una popolazione composta di individui solitari, che si scelgono un angolo isolato dove acchiappare i viandanti, come fanno i ragni per acchiappare gli insetti. Questi giganti appostati sono di solito ladri e assassini; ma certe volte sono agli ordini di un re o di una fata, per catturare chi passa dalle loro parti, spesso con trappole speciali che sorprendono le vittime.²⁴⁰

Grazie a questi esempi possiamo vedere che qui le informazioni riguardano elementi e situazioni potenzialmente ricorrenti, le quali devono immediatamente attivare un orizzonte di attesa nel lettore. Vediamo infatti che i dettagli forniti sono davvero molti e, sia per quanto riguarda i giganti sia per quanto riguarda le fontane, il narratore si premura di riportare tutte le casistiche che possono essere potenzialmente messe in moto da questi due elementi narrativi. Adattando la terminologia derivante dalla *Morfologia della*

²³⁹ *OIC*, p. 22.

²⁴⁰ *OIC*, p. 32

*fiaba*²⁴¹ di Propp al genere cavalleresco, Veronica Bonanni associa a determinati segnali, come la fontana o il gigante, corrispondenti funzioni del racconto:

dunque la fontana si costituisce come segnale proprio per la sua iterabilità. In secondo luogo, il segnale “fontana” è messo in relazione con le funzioni del racconto che gli sono necessariamente connesse: superamento di una prova (duello) e allontanamento dell’eroe (la fontana è la trappola di una fata per catturare i cavalieri). Una volta in possesso di queste conoscenze, il lettore può riconoscere il segnale e prevedere che esso è legato ad una di queste funzioni, facendo così la mossa predisposta dall’autore.²⁴²

Concludiamo quindi questa parte dedicata agli interventi metanarrativi sugli argomenti a cui è dedicata una spiegazione riconducibile a questa seconda tipologia²⁴³ aggiungendo ancora qualche osservazione. Una tendenza osservata è che, sparsi nel libro, ci sono anche più interventi legati allo stesso tipo di casistica narrativa: l’iteratività è una caratteristica intrinseca del genere cavalleresco, legata alla narrazione orale: i canterini, oltre a proporre schemi narrativi spesso meccanici e ripetitivi, erano soliti rievocare frequentemente episodi raccontati in precedenza per richiamarli alla memoria degli ascoltatori, che potevano averli dimenticati da una volta all’altra; ma questa è un’usanza che si può osservare anche nei poemi più famosi: valga su tutti l’esempio dell’*Orlando furioso* e degli incipit di molti suoi canti²⁴⁴. Ma è Celati stesso che verso la fine della *Premessa* ricorda che la recita delle puntate del suo *Innamorato* in prosa «ha bisogno di buoni intervalli, perché ogni volta che si riprende ad ascoltare bisogna essersi un po’ dimenticati di quello che precede»²⁴⁵. E proprio sulle ripetizioni chiudiamo la nostra analisi riportando i concetti che più ritornano nell’arco del poema in prosa. In cima alla lista, con più di dieci occorrenze, c’è tutto quanto ruota intorno al concetto del movimento, davvero

²⁴¹ Vladimir PROPP, *Morfologia della fiaba*, Leningrado, 1928 (Trad. it. a cura di Gian Luigi BRAVO, Torino, Einaudi, 1966).

²⁴² Veronica BONANNI, *La costruzione...*, p. 100.

²⁴³ Di cui forniamo qui un rapido elenco. Da *OIC*: cap. 1, p. 4: i tradimenti di Gano e dei Maganzesi; cap. 4, p. 22: le fonti fatate e i giardini incantati; cap. 5, p. 32: i giganti che intrappolano i paladini; cap. 7, p. 45: ancora i giganti; p. 47: i palazzi incantati; cap. 8, p. 55: ancora i giardini incantati; cap. 12, p. ancora i giardini incantati, ma con disvelamento del modo per uscirne; cap. 15, p. 104: informazioni su Rinaldo; cap. 17, pp. 125-125: informazioni sulla fata Morgana; cap. 22, p. 166: ancora il modo per uscire dai giardini incantati; cap. 24, p. 180: ancora sulla fata Morgana; cap. 26, p. 193: ancora i giganti; cap. 38, p. 294: le fonti come luogo del riposo e del ristoro per i paladini; cap. 42, p. 325: le trappole incantate. Come abbiamo segnalato sopra si possono osservare numerose ripetizioni. Inoltre, così come abbiamo osservato nel caso di Gano, alle volte i confini tra le tipologie sono abbastanza labili; per esempio, abbiamo inserito nella seconda anche alcune informazioni su Rinaldo e sulla fata Morgana in quanto particolarmente dettagliate e conseguentemente in grado di generare nel lettore un orizzonte di attesa legato alle loro caratteristiche ricorrenti all’interno della tradizione.

²⁴⁴ «Nei celebri proemi (ma anche all’interno dei canti) dell’*Orlando furioso*, l’autore interviene spesso in prima persona a riepilogare o commentare le vicende narrate», Matteo NAVONE, *Rinaldo...*, p. 341.

²⁴⁵ *OIC*, *Premessa*, p. XI.

centrale per Celati: grande motivo di interesse è costituito dall'incredibile rapidità e facilità di spostamento attraverso una carta geografica grande quanto il mondo conosciuto; particolare attenzione riservata anche al fatto che altrettanto facilmente, per via del loro moto perpetuo, i personaggi si incontrano nonostante appunto il loro campo di azione sia sconfinato. Un altro elemento con cui il lettore si trova spesso a fare i conti è quello delle emozioni dei paladini, ritratti in balia di collera da un lato, di illusioni e di amore dall'altro; l'amore, viene detto più volte, è uno stimolo fondamentale per le loro imprese. E infine, tutto ciò che riguarda i suoni, in particolare quelli delle battaglie, delle zuffe e degli scontri furibondi. Riprenderemo questi argomenti fornendo anche esempi specifici quando li tratteremo partitamente.

2.6 La tensione localistica di Celati

Nella *Premessa*, dopo aver introdotto il lettore al mondo del cavalleresco, Celati apre una parentesi in cui si occupa di fare una specie di canone personale delle principali opere appartenenti a questo genere. Il filo conduttore che lega i poemi scelti è l'area di provenienza, visto che «questa tradizione ha dato i suoi migliori frutti nella valle padana». I tre poemi individuati – *Innamorato*, *Furioso* e *Baldus*²⁴⁶ – per l'autore «sono forse i massimi capolavori di tutto il genere cavalleresco, e formano anche l'orizzonte d'una letteratura padana ancora da scoprire, cioè di una letteratura dotata di caratteri autonomi e molto diversi rispetto a tutte le altre letterature europee». Ma poi questi caratteri non vengono spiegati, segno che la valutazione di Celati non sembra seguire criteri critici oggettivi, quanto piuttosto riflettere una posizione soggettiva²⁴⁷. Sul tema torna a fornirci

²⁴⁶ I tre poemi sono messi insieme senza però segnalare particolari criteri aggregativi che non siano la zona di provenienza dei loro autori, appunto padana, e l'orizzonte narrativo di riferimento comune. Per ciascuno di loro, però viene fatta una rapida battuta: l'*Innamorato* viene subito messo in una prospettiva di originalità, venendo indicato come «il poema cavalleresco più innovativo e più sorprendente, e anche quello guidato da un più felice istinto narrativo»; il *Furioso* «svagatamente parla della nostra irrimediabile condizione di follia terrena» e il *Baldus* viene indicato come un episodio dalla vena «completamente comica», ormai distante dai primi due: «il poema cavalleresco è ormai una forma di antiquariato a cui si ritorna, non più con le storie dei nobili paladini di Francia, ma con quelle dei loro scapestrati discendenti», da *OIC, Premessa*, pp. VIII-IX. Va detto che non è chiaro perché il *Baldus* venga definito opera «molto più tarda», visto che Folengo è contemporaneo di Ariosto e la prima edizione del poema risale al 1517, soltanto un anno dopo la princeps del *Furioso*. Qui ci interessano comunque soprattutto i brevi commenti su Boiardo, perché anticipano ciò che verrà poi spiegato nel paragrafo successivo.

²⁴⁷ Interessante in questo senso una testimonianza di Rebecca West che mette in luce l'importanza del sodalizio con Ghirri (traduzione nostra): «[...] la collaborazione di Celati con il fotografo Luigi Ghirri lo aveva già riportato "a casa", non solo in una regione geografica (l'Emilia-Romagna), ma anche in una tradizione letteraria padana a cui non aveva dedicato molta attenzione esplicita nei primi decenni della sua carriera. Man mano che lo scrittore si ricollegava agli spazi e ai testi dell'Emilia-Romagna iniziava a sentire

qualche spunto interessante ancora il volume di Savio. In particolare, il critico sembra mettere in relazione l'individuazione di questa 'letteratura padana ancora da scoprire' con la necessità, che emerge sin dagli anni Settanta, ma che esplode poi nei Novanta²⁴⁸, di porre un rimedio alla scomparsa di quelle che vengono definite come le antropologie locali; con il suo *Innamorato raccontato* (che, come vedremo, istituisce un forte collegamento tra il mondo cavalleresco e la dimensione perduta dell'infanzia) Celati si posiziona «di fronte a un problema che nel 1994 era ed è tuttora urgente: la fine dell'antropologia emiliana, messa in ginocchio dal cambiamento degli stili di vita imposto dal boom economico e poi dalla globalizzazione»²⁴⁹. Non dimentichiamo che il nostro autore, sia per formazione sia per esperienze dirette, si colloca in un contesto internazionale, ma al contempo esprime anche una tensione che possiamo definire

un forte legame soprattutto con la cultura ferrarese (Ferrara è la città d'origine della sua famiglia), e a credere che ci fosse qualcosa di molto specifico e magico nella cultura padana, che continua fino ai giorni nostri (mi espresse queste opinioni durante una visita a Chicago nel 1995)»; in Rebecca WEST, *Gianni Celati. The craft of the everyday storytelling*, University of Toronto Press, 2000, p. 198. Cfr. anche Lene Waage PETERSEN, *Il cavaliere e lo spazio...*, p. 82.

²⁴⁸ Cfr. Davide SAVIO, *Il mondo...*, pp. 123-124.

²⁴⁹ Ivi, p. 76. Il tema è poi ripreso in un altro capitoletto del volume che prende il titolo proprio da un'espressione utilizzata da Celati in un passaggio della *Premessa* che riporteremo a breve: *Le piccole patrie* (pp. 122-136), al quale rimandiamo. Riportiamo di seguito qualche estratto per arricchire la contestualizzazione (le citazioni, pertanto, provengono tutte dal volume). L'elemento geografico viene così inserito nella riflessione intorno alla globalizzazione (corsi nostri): «Se la globalizzazione ha come effetto collaterale il livellamento, l'omologazione, la perdita delle differenze tra gli individui e tra le culture del pianeta, la risposta di forza uguale e contraria al fenomeno sarà inevitabilmente rappresentata dal recupero di tali differenze. *Sul versante geografico*, questo comporta il ripristino di un paradigma che proprio l'arrivo della modernità aveva reso obsoleto: quello che prevedeva un mondo brulicante di luoghi, valido fino al Medioevo e poi stravolto a partire dal Cinquecento, quando il mondo diventa spazio, ossia superficie metricamente standard, misurabile, mappabile e manipolabile». (p.122). In questo senso, il *Furioso* (come nota Calvino) aveva rappresentato l'ultima occasione di compatibilità tra scienza e mito: «proprio in quei decenni si passa dalla frammentazione territoriale del Medioevo, o microterritorialità, alla nascita degli Stati nazionali, per i quali si fa più urgente la necessità di mappare terre molto vaste e confini estesi. [...] *Retrocedere dal paradigma spaziale a quello localistico* significa insomma superare la post-modernità attraverso la pre-modernità, per quanto paradossale possa apparire». (p. 123). E negli anni Novanta, quando appunto fiorisce una nuova riscoperta della materia cavalleresca, «il Medioevo diventa un'espressione culturale da guardare con rimpianto, quello che generalmente si può destinare alla famiglia o all'infanzia perduta. *Il più esplicito in tal senso è Gianni Celati*, che correda il suo Orlando innamorato in prosa di una *Premessa* e di un *Epilogo* davvero densi di spunti e di temi». (p. 124). Nella direzione della *quête* familiare va anche il già citato *Guerrin meschino* di Bufalino: attraverso la ricerca delle proprie origini messa in atto dal suo protagonista, l'autore siciliano ci consegna un romanzo che è «congedo dal proprio pubblico» e insieme «tuffo nell'infanzia» (cfr. pp. 127-130). Vengono poi segnalati altri due testi, che si muovono verso il recupero delle identità antropologiche (tra l'altro sempre in riferimento alla zona padana): si tratta di *Donna di spade* di Giuseppe Pederiali (Milano, Rizzoli, 1991) e *Quello Stolfo da Ferrara*, spettacolo teatrale del 1983 scritto da Raffaele Crovi per la regia di Velia Mantegazza (con richiamo alle già citate feste dei maggi). «La rivisitazione dei poemi cavallereschi», conclude Savio, «diventa insomma un espediente per gettare ponti verso il passato, sia a livello familiare [...], sia nella direzione di una cultura estinta. [...] Se la storia della modernità si fa con le fratture, in questo caso è evidente come gli scrittori percepiscano con forza la fine dell'antropologia, unanimemente intesa come il repertorio delle tradizioni, delle narrazioni e dei codici di comportamento cristallizzati presso un determinato gruppo geografico-sociale».

localistica: ricordiamo infatti ancora le sue origini padane e il legame che egli ha con la sua terra, come si evince anche dalle opere della seconda fase della sua carriera. In questo senso è utile fare qualche accenno all'*Epilogo*²⁵⁰ del nostro libro: collocata già dall'indice immediatamente dopo l'ultimo capitolo (a differenza della *Premessa*, che è stata sistemata al di fuori della narrazione), questa conclusione si differenzia dal testo introduttivo proprio per via del fatto che ad enunciarla sembra essere ancora la stessa voce narrante che soltanto una pagina prima aveva congedato il proprio pubblico a causa della brusca interruzione del poema, dovuta alla morte di Boiardo. Possiamo quindi in qualche modo considerare l'*Epilogo* parte della narrazione, una sorta di addio postremo in cui il cantore dell'*Innamorato raccontato* rende conto agli 'ascoltatori' dell'attività del conte Boiardo; ma tutto il testo è pervaso da riferimenti alla terra emiliana. Il poeta, dice il nostro narratore, «seguendo una strada che passava allora e passa ancora per Cento e Bondeno»²⁵¹, fa avanti e indietro infinite volte tra il suo castello di Scandiano e la corte di Ferrara, presso il duca Ercole d'Este²⁵²; e negli innumerevoli viaggi «deve aver pensato che quello era proprio il terreno d'avventure dei suoi cavalieri» e che «nella pianura verso Ferrara, tra Cento e Bondeno, c'erano tutti i ponti e i fiumi e i boschetti e le fontane e i sentieri e le selve incontrati dai suo cavalieri»²⁵³. La mappatura dei luoghi prosegue e si estende fino alla piana di Albracca e a tutti «gli altri posti celebrati in questo poema», in una fusione tra realtà e narrazione raggiungibile grazie a quell'esercizio di immaginazione e fantasia che soltanto l'abbandono al puro piacere della lettura (e, in questo caso, della scrittura) può permettere. Persino i cavalieri e le dame potrebbero essere intrappolati tra i cespugli di quelle strade, immagina Celati, ribadendo il legame indissolubile tra la tradizione cavalleresca e questa terra emiliana avvolta dall'incanto, «quel paesaggio familiare dove [*i cavalieri*] sognano di perdersi e rincorrersi e ritrovarsi all'infinito»²⁵⁴. Ci torneremo.

2.7 Nel cuore della riscrittura: fantasticazione, infanzia e ritorno alle emozioni

Alla luce di quanto osservato non è certo un caso il fatto che nel paragrafo successivo, in cui si entra nel merito della scelta di riscrivere proprio Boiardo, Celati fornisca una serie

²⁵⁰ *OIC, Epilogo*, pp. 338-339.

²⁵¹ *Ivi*, p. 338.

²⁵² Ercole I d'Este, 24 ottobre 1431 – 25 gennaio 1505, dedicatario dell'*Orlando innamorato*.

²⁵³ *OIC, Epilogo*, p. 338.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 339.

di motivazioni che appaiono fortemente connesse all'ambito della sua esperienza o delle sue preferenze letterarie. Lo citiamo per poi analizzarlo:

Più di qualsiasi altro poema, l'*Orlando innamorato* di Boiardo mi sembra che accenda la mia passione immaginativa e stimoli il mio desiderio di raccontare. E da tempo volevo raccontare questo poema in prosa, per il grande sollievo che trovo nel passare le giornate in compagnia di un narratore come Boiardo, così straordinariamente allegro e fantasioso.

Una parte del sollievo viene dal fatto che in Boiardo troviamo quel senso della lingua nativa che avevamo da bambini, quando non c'era per noi differenza tra italiano e dialetto, e tutte le parole aderivano all'occasione con un suono più usuale o più strambo, più triviale o più raffinato, ma sempre secondo il nostro orecchio e non per regola scolastica.

Ma poi tornando a Boiardo in terra straniera, dove abito ormai da tempo, trovo qualcosa che mi riporta sempre alle emozioni della vita in famiglia. Quei pazzi cavalieri o dame del suo poema hanno impulsi e collere e slanci del cuore che mi sembra di conoscere benissimo, perché li ricordo tali e quali nei miei zii o parenti o conoscenti d'infanzia. L'improvviso insorgere di certe manie, le furibonde collere e i litigi per puntiglio, certi moti sentimentali stravaganti e impreveduti, tutto questo faceva parte d'un modo di vita dove le emozioni non erano ancora considerate fuori luogo – cioè non erano ancora state bandite dalla vita, come lo sono attualmente.

C'è un senso nel tornare così da lontano a qualcosa che è nativo e familiare, perché è come la ricerca d'una piccola patria. Boiardo, assieme ad Ariosto e Folengo, mi sembra che compongano una piccola patria per la mente, come qualcosa che fa compagnia e dà contentezza. Ed è un punto di riferimento che ti orienta senza discorsi e senza opinioni, ma solo con immagini e fantasie e invenzioni per produrre meraviglia.

Allora per raccontare questi poemi bisogna abbassare le nostre pretese, rinunciare a molte superbie intellettuali, e smetterla di fare come i critici che vorrebbero eliminare ogni ingenuità di lettura. Se dovessimo togliere di mezzo ogni ingenuità dalla nostra lettura – ogni emozione, sorpresa, meraviglia – per trasformare tutto in «consapevolezza critica», non si capisce davvero come verrebbe voglia di seguire le fantasie scatenate d'un poema cavalleresco.

Del resto la boria critica è proprio ciò che ti toglie la voglia di raccontare storie per immaginare una piccola patria di sopravvivenza. Mentre questi stralunati poemi fanno venire in mente che tutto è sempre da immaginare, anche la tua patria; e che c'è sempre

un gran bisogno di questa facoltà immaginativa; e che per forza bisogna correre dietro a incanti e illusioni, come quei cavalieri incantati che si disperdono nel mondo.²⁵⁵

Seguendo quello che appare come un movimento dal generale al particolare (prima i cenni al genere cavalleresco, poi il restringimento del canone a tre opere ed infine Boiardo), la *Premessa* entra nel vivo della scelta dell'*Orlando innamorato* e delle motivazioni profonde che vi si celano. A questo denso passaggio è affidato il cuore pulsante dell'operazione; infatti, si possono individuare chiaramente al suo interno le tre grandi tematiche che insieme costituiscono la struttura portante di questa riscrittura. La prima direttrice è quella relativa al fascino che la potenza immaginativa e narrativa del poema di Boiardo esercitano sullo scrittore ma anche sull'uomo Celati. Va da sé, ci troviamo nella stessa sfera semantica cui appartengono anche i concetti di fantasia, meraviglia, emozione e via discorrendo, concetti che torneranno in maniera pervasiva sia nel testo (come in parte abbiamo già osservato) sia nella nostra analisi. Introdotto questo elemento nelle prime righe, l'autore lo lascia momentaneamente da parte per presentare gli altri due, tornandovi poi nella conclusione del brano per enuclearlo meglio.

Il secondo tema è quello della lingua. Celati è da sempre studioso di linguistica e attento alla resa dell'oralità²⁵⁶, com'è ben testimoniato dallo sperimentalismo linguistico che informa i suoi primi quattro romanzi, ma anche, per esempio, dalla già citata mancata realizzazione della riscrittura del *Baldus*, arenatasi proprio per problematiche legate all'impossibilità di offrire una resa convincente del latino maccheronico di Folengo. Perciò non ci stupisce che anche nel recupero dell'*Innamorato* Celati riservi particolare attenzione all'aspetto linguistico, anch'esso legato alla dimensione intimo-evocativa del ritorno all'infanzia, verso la quale il suono e il «senso della lingua nativa» costituiscono un vero e proprio ponte naturale.

E questo stesso aspetto conduce anche alla terza tematica qui introdotta, quella delle «emozioni della vita in famiglia»: qui Celati istituisce un chiaro collegamento tra le «manie» dei personaggi che animano i poemi cavallereschi e le abitudini comportamentali delle persone che hanno invece popolato gli anni della sua infanzia, nel segno di emozioni che, sempre secondo l'autore, a quel tempo erano ancora accettate, a

²⁵⁵ *OIC, Premessa*, pp. IX-X.

²⁵⁶ «Quando sono andato all'università volevo studiare letterature moderne, ma ho studiato soprattutto linguistica. In quegli anni la riscoperta del corso di linguistica generale di Ferdinand de Saussure annunciava nuovi modi di pensare», Gianni CELATI, *Memoria su certe letture*, intervista a cura di Rebecca WEST, in *Il transito mite...*, pp. 466-475: 466.

differenza del presente. È interessante notare che, nonostante il segno delle emozioni in questione sia prevalentemente negativo («furibonde collere», «litigi per puntiglio»²⁵⁷), la loro rievocazione è accolta in chiave positiva, quasi che nel tempo presente l'avversione verso le emozioni (in generale) fosse talmente soffocante da auspicare persino il ritorno di quelle sì negative, ma quantomeno autentiche²⁵⁸. Parlando di emozioni bandite e fuori luogo, è poi impossibile non pensare alle riflessioni contenute nel saggio *Finzioni occidentali*: è già chiaro sin da ora come l'*Orlando innamorato* sia un terreno fertile (più o meno a seconda dei casi) per coltivare una serie di temi che ricorrono sistematicamente anche a distanza di molti anni nella carriera di Celati.

Nella tirata finale del brano Celati torna a chiamare in causa Boiardo, Ariosto e Folengo: se poco prima i tre erano stati indicati come i capofila di una «letteratura padana ancora da scoprire», adesso vengono a costituire una «piccola patria per la mente»: una patria che, quindi, dal designare un luogo ben identificato anzitutto dal punto di vista geografico (la valle del Po) passa a veicolare un valore più astratto e universale: «una piccola patria di sopravvivenza», un posto dove chi è ancora disposto ad abbandonarsi a «immagini e fantasie e invenzioni per produrre meraviglia» può rifugiarsi, in barba a chi vorrebbe un mondo senza emozioni, che come corrispettivo letterario trova i critici, qui bersagliati da Celati seguendo la stessa logica delle polemiche contro la scuola mosse da Calvino (e non solo) negli anni Settanta²⁵⁹. La «boria critica» impedisce di godere del piacere della fantasticazione: il suo antidoto naturale è invece quella «lettura ingenua» cui abbiamo già accennato, una pratica capace di alimentare la fantasia e pertanto propiziata proprio dalla lettura dell'*Innamorato raccontato*.

2.8 La centralità della fantasia nella poetica celatiana

Le tre tematiche emerse, che in qualche modo si intrecciano e si condensano nel concetto finale di patria²⁶⁰, evidenziano bene quanto anticipato sopra, ossia che le ragioni sottese

²⁵⁷ Ma avremo modo di specificare meglio nel terzo capitolo, quando prenderemo in esame i primi romanzi di Celati.

²⁵⁸ Rimane una semplice suggestione.

²⁵⁹ Ma anche Celati aveva palesato la sua avversione per le modalità di insegnamento scolastiche della letteratura: «La scuola è un vero massacro dell'orecchio, perché tutto diventa spiegazione programmatica e pedantesca. Il tuo orecchio e la tua immaginazione non li usi più. Allora addio visioni, addio emozioni e fantasie che ti danno la voglia di leggere! Lo sanno tutti che un libro letto a scuola è proprio quello da cui si scappa via per tutta la vita...», Gianni CELATI, *La lettura dei classici...*, p. 283.

²⁶⁰ «[...] abitando all'estero trovo sempre più nella nostra lingua l'unica mia patria possibile», Gianni CELATI, *Celati, parole dalle riserve...*, p. 261; e proprio in merito alla riscrittura di Boiardo: «La lingua

alla scelta di riscoprire questa opera sono intime e personali, oltre che letterarie; in altre parole, potremmo forse dire che riguardano, prima ancora che Boiardo, la lettura che di Boiardo fa Gianni Celati²⁶¹. Apriamo dunque la riflessione sul tema della fantasia, cercando di delineare che cosa rappresenti per Celati questo concetto e quale ruolo assuma all'interno della sua poetica. Successivamente, analizzeremo alcuni passaggi dell'*Innamorato raccontato* per osservarne le occorrenze e le funzioni. Per introdurre questo tema fondamentale chiamiamo in causa una serie di conversazioni che Celati ha intrattenuto in più occasioni nel corso degli anni con Massimo Rizzante, raccolte in *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza*²⁶². La prima parte²⁶³, dedicata appunto alla fantasia, rappresenta senza dubbio un'ottima bussola sul tema, considerando anche due fattori: il primo è il fatto che contiene riflessioni che Celati ha esposto tra il 2005 e il 2010 e che quindi nascono da uno sguardo panoramico sulla propria carriera, con valore anche retrospettivo; il secondo è che ha il merito di chiamare in causa (per contenuti e anche riferimenti diretti) *Finzioni Occidentali*, appuntamento di capitale importanza all'interno della riflessione celatiana; una raccolta di saggi che è stata definita la «rosa dei venti di Celati» da Cortellessa²⁶⁴, a ribadire la centralità di questo libro²⁶⁵, soprattutto (ma non solo) per quanto riguarda l'orientamento nella fase che va dall'esordio di *Comiche* a *Lunario del Paradiso* (testo «*turning point*»²⁶⁶ verso una nuova fase della ricerca)²⁶⁷. E

madre è una delle ultime risorse a cui ci aggrappiamo, se stiamo malissimo, se ci sentiamo in pericolo in un Paese straniero, o se restiamo sbandati... La lingua che parlavamo da piccoli, la lingua che ci ha insegnato nostra madre, è l'ultimo aggancio con la vita è come ricorrere alle forme più vecchie e più sedimentate della nostra capacità di parlare. La lingua è fatta come il cervello, dove sopra ci sono gli sviluppi più recenti, e sotto quelli più arcaici... Boiardo era per me un richiamo alla mia lingua di base», Gianni CELATI, *La lettura dei classici...*, p. 276.

²⁶¹ Riportiamo qui almeno due riferimenti critici che vanno in questa direzione, per poi tornarci dopo. Savio segnala che «Celati finge di dimenticare che l'*Innamorato* è il fiore all'occhiello di una corte che, gin dall'arrivo di Guarino Veronese nel 1429, coltiva un umanesimo raffinato, a stretto contatto con i classici greci e latini» (*Il mondo...*, p. 74), mentre Bonanni ha dedicato il suo già citato saggio *La costruzione del lettore...* (anche) alla riflessione su un Celati che propone una lettura di Boiardo funzionale alla propria poetica.

²⁶² Già citata dal *Transito mite delle parole*, pp. 518-543. Come si capisce dal titolo, si tratta di una serie di conversazioni divisa in tre parti; a noi qui interessa la prima, quella *Sulla fantasia* (*Il transito...*, pp. 518-535). Per questa prima parte, segnaliamo che è presente un'altra trascrizione, reperibile online all'indirizzo <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dialogo-fantasia-massimo-rizzante> e poi pubblicata in Gianni CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, alle pp. 70-80. Il contenuto è in larga parte lo stesso, tranne alcune lievi differenze dovute probabilmente al fatto che si tratta, per l'appunto, di trascrizione di conversazioni. Nelle prossime citazioni, in assenza di specificazioni ci riferiremo alla versione contenuta nel *Transito mite...*

²⁶³ D'ora in poi semplicemente *Sulla Fantasia*.

²⁶⁴ Andrea CORTELLESA, *Frammenti di un discorso...*, p. 546.

²⁶⁵ Libro che ha anche conosciuto un'importante evoluzione nel corso degli anni dal punto di vista della struttura e del contenuto; cfr. nota [152](#).

²⁶⁶ Andrea CORTELLESA, *Frammenti di un discorso...*, p. 546.

²⁶⁷ Sul rapporto strettissimo tra *Finzioni* e i primi quattro romanzi di Celati si è espresso Luca STEFANELLI in *Regredire...*, soffermandosi in particolare da un lato sulle date di uscita dei testi di *Finzioni* in relazione

sfrutteremo proprio il contatto che molti passi di questa conversazione hanno con i temi di *Finzioni* per addentrarci gradualmente in questa raccolta, soffermandoci prevalentemente sul saggio eponimo: un punto della situazione necessario alla luce della forte pertinenza che alcuni dei suoi contenuti hanno rispetto all'elaborazione dell'*Innamorato raccontato*.

La riscrittura verrà pubblicata nel 1994 ma, come abbiamo avuto modo di vedere, riprende i fili di un discorso che per Celati inizia molto prima: quello dell'amore per il genere cavalleresco, certo, ma in senso più ampio possiamo dire anche quello che riguarda la traiettoria storica della narrazione moderna. Per un'ampia serie di motivazioni tra cui la sua straordinaria vitalità immaginativa e l'appartenenza a un genere così legato alla dimensione collettiva (nella direzione della trasmissibilità delle sue storie), l'*Innamorato* (e con esso il suo autore²⁶⁸) incarna perfettamente le caratteristiche della narrazione premoderna, ossia quel modo di fare letteratura che si colloca in una fase antecedente alla cesura oltre la quale si fa strada il romanzo moderno; cesura che, secondo le indicazioni contenute in *Finzioni*, avrebbe avuto luogo nel corso del XVIII secolo.

E allora torniamo a *Sulla Fantasia*: sin dalle prime battute, la conversazione tra Celati e Rizzante ci consente di entrare immediatamente nel vivo della questione: tutto il discorso ruota attorno alla necessità avvertita dal nostro autore di ripristinare la legittimità dell'utilizzo della fantasia in ambito letterario attraverso la riabilitazione della sua originaria funzione conoscitiva²⁶⁹ (chiariremo meglio tra poco cosa intendiamo). Tramite la prima domanda di Rizzante, si profila subito infatti quello che potremmo definire una sorta di contrapposizione ideologica tra fantasia e realtà. Il critico prende spunto dalla prefazione a *La miseria in Bocca*²⁷⁰, in cui Celati, con un'espressione icastica, inquadra molto bene il problema quando parla di dei narratori moderni, che secondo lui è come se (corsivo nostro):

al lavoro sui romanzi degli anni '70 (su questo cfr. anche CORTELESSA, Frammenti di un discorso..., p. 546); dall'altro sul legame a doppio binario in direzioni opposte che si instaura tra i saggi e i romanzi.

²⁶⁸ «Quindi prima di lui [*Ariosto*] c'era quest'altro signore [Boiardo], che veramente più fantasioso di così non si può immaginare [...]», Gianni CELATI, *Ferrara*, intervista per Radio RAI andata in onda il 19 giugno 1994, ora in *Il transito...* pp. 250-257: 257.

²⁶⁹ «Nel vocabolario critico di Celati, [...] le parole che riguardano la fantasia illuminano ogni volta un aspetto diverso della capacità umana di inventare il mondo a parole e di raccontare le vicende umane in modo credibile, cercando di conquistare la fiducia di chi si mette all'ascolto di questo fabulare quotidiano», Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati e i classici...*, p. 32.

²⁷⁰ Flann O'BRIEN, *An Béal Bocht*, An Prës Náisiúnta, Dublino, (The National Press), 1941. L'edizione italiana a cui si fa riferimento è Flann O'BRIEN, *La miseria in bocca*, traduzione di Daniele BENATI, Milano, Feltrinelli, 1987, con *Prefazione* di Gianni Celati.

“fossero permanentemente *ospedalizzati in questo mondo e nella cosiddetta 'realtà'*, di cui il loro linguaggio deve essere al servizio. Perciò quasi tutti i romanzi in circolazione debbono mettere avanti un progetto di dire qualcosa di drammatico su questo mondo, sulla 'realtà', per poter essere presi seriamente”.²⁷¹

Si evince da queste parole che allo stato attuale è in atto una vera e propria delegittimazione dell'elemento fantastico in ambito narrativo²⁷², ma non solo: la conversazione gioca sulla sovrapposizione tra i due piani distinti ma non separati di letteratura e vita. La natura gnoseologica dell'immaginazione, infatti, è anzitutto propria della nostra esperienza, in quanto «noi ci serviamo della fantasia in tutti i momenti per interpretare le cose, cercando di capire quello che è fuori dalla nostra portata»²⁷³. Solo in un secondo momento, di conseguenza dalla vita si passa alla letteratura, alla narrazione. Questa netta distinzione tra il regno della fantasticazione e le cosiddette «verità scientifiche»²⁷⁴ è anche ciò che sta alla base di *Finzioni*. Il saggio ripercorre la parabola evolutiva (o involutiva, se consideriamo il punto di vista dell'autore) della narrazione, nell'ambito della transizione dalla vecchia forma del *romance* alla nuova del *novel*. Tale distinzione, di matrice anglosassone, è così sinteticamente sintetizzata da Celati nella prima pagina del saggio, (corsivo nostro): «in inglese la forma romanzesca moderna, di tipo realistico, si dice *novel*, mentre la forma narrativa pre-moderna, leggendaria o *fantastica*, si dice *romance*»²⁷⁵. Notiamo anzitutto che, prima di essere diffusamente analizzata in quello che è un testo caratterizzato da una certa complessità, la questione viene presentata in maniera molto immediata e schematica tramite l'utilizzo di alcuni concetti chiave: (pre-) modernità, fantasia, realtà. Il primo capitoletto del libro (*Novel & Romance*²⁷⁶) fornisce un'altrettanto chiara esemplificazione dell'argomento che nei capitoli successivi si stratifica progressivamente in livelli di analisi sempre più articolati. In pratica ci viene detto che esistono due tipi di finzione narrativa, che sono oggi nettamente distinguibili proprio perché uno è stato declassato rispetto all'altro, «relegato in una provincia di sottoletteratura»²⁷⁷:

²⁷¹ Gianni CELATI, *Sulla Fantasia*, p. 519

²⁷² Si notino ancora una volta le date: la *Prefazione* è del 1987, a indicare come il tema attraverso i decenni e rimanga una costante della riflessione celatiana.

²⁷³ Gianni CELATI, *Sulla Fantasia*, p. 520.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ ID., *Finzioni occidentali*, p. 5.

²⁷⁶ Ivi, pp. 5-8.

²⁷⁷ Ivi, p. 6.

Con la riduzione del *romance* a questa provincia, abbiamo l'evidenza di due modi diversi dell'uso della finzione scritta che convivono nella stessa società: l'uno promosso come adeguati ai principî conoscitivi sui quali la civiltà occidentale si va orientando, l'altro visto come fantasie ingenuie e sorpassate dalle conquiste conoscitive.²⁷⁸

Vale la pena di spendere qualche parola su questa «provincia di sottoletteratura», perché tale concetto mette già in luce uno dei vari punti di tangenza riscontrabili tra *Finzioni* e la *Premessa* dell'*Innamorato raccontato*. Facciamo riferimento in particolare a quando Celati esprime la sua predilezione per Boiardo in relazione al fatto che il suo poema è capace di farlo tornare al tempo dell'infanzia, sia per mezzo di quel «senso della lingua nativa» che le sonorità dell'*Innamorato*, non ancora 'contaminate' dalla riforma di Bembo, sono in grado di evocare, sia tramite le abitudini comportamentali degli eroi cavallereschi, così simili a quelli osservati nei parenti dai suoi occhi di bambino. Entrambi questi elementi hanno a che fare con una sorta di censura: il «sollievo» provato da Celati nel poter tornare a rivivere alcune emozioni dell'infanzia è rivelatore di una condizione di privazione imposta da almeno due filtri: quello linguistico (la «regola scolastica») e quello emozionale (il «modo di vita dove le emozioni non erano ancora considerate fuori luogo – cioè non erano ancora state bandite dalla vita, come lo sono attualmente»). Ebbene, non si tratta affatto di un aspetto secondario se consideriamo che in *Finzioni* si ragiona proprio nei termini di una modernità che è andata prepotentemente nella direzione della necessità di forme di controllo e di isolamento delle istanze pulsionali²⁷⁹. Ora, se consideriamo il fatto che in *Finzioni* Celati individua il pubblico ideale di questa cosiddetta sottoletteratura nei «bambini delle classi alte» e negli «adulti delle classi popolari»²⁸⁰, il collegamento con la *Premessa* appare piuttosto significativo: se ricordiamo, un ritorno a questo tipo di fruizione della letteratura era infatti auspicato da Celati per mezzo della dismissione dell'atteggiamento di superbia intellettuale promosso dalla critica²⁸¹. Occorre restaurare dunque una lettura ingenua, per l'appunto vicina all'approccio dei bambini, come antidoto alla «boria critica».

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ «È l'ideologia dell'indiscrezione. E lo scriba è sempre agente dell'ordine, burocrate dell'estraneità, spia in zone d'interdetto. Nel *novel* lo scriba raccoglie fabulazioni, così come lo psichiatra raccoglierà le confessioni dei matti, solo per oggettivarle in documenti da sottoporre al vaglio della consapevolezza. La scoperta del *novel*, insomma, è la scoperta d'un sogno d'ordine globale, che certamente va messo assieme al grande internamento sei-settecentesco della pazzia [...]», Ivi, p. 43.

²⁸⁰ Ivi, p. 6.

²⁸¹ «Qui indico che l'uso divulgato della critica letteraria e il romanzo moderno nascono assieme, in un nodo inestricabile, dove la critica funziona come una censura che controlla la passione romanzesca», Ivi, p. 5. Questa idea è presente e sviluppata in tutto il saggio.

Si occupa di questi argomenti anche Savio nella *Letteratura a un soldo e i suoi lettori*²⁸², prendendo le mosse dall'omonimo articolo di Arturo Graf²⁸³, pubblicato nel 1881 sulla "Fanfulla della domenica"²⁸⁴. Nel dipingere il pubblico ideale di questa letteratura, Graf propone un'immagine di lettore che per certi versi presenta molte consonanze con quello messo a fuoco dal Celati delle *Finzioni* (per quanto riguarda il *romance*) e della *Premessa*. La letteratura a un soldo è costituita

dagli "smilzi libercoli" che "se ne vanno in giro il più delle volte senza nome di autore, né di tipografo, senza indicazione di luogo né di tempo, come trovatelli che non abbiano conosciuto mai padre né madre, e mostrano su pei muricciuoli, lungo le gradinate della chiesa, in qualche angolo d'androne affumicato, la loro vergognosa nudità, consolata appena dagli'ingenui vezzeggiamenti di un'arte trogloditica".²⁸⁵

Savio spiega che Antonio Baldini²⁸⁶, abbracciando la visione di Croce e prima ancora di De Sanctis, aveva proposto una lettura storica²⁸⁷ di Ariosto, in aperta polemica per esempio con la posizione di Roberto Battaglia²⁸⁸, il quale aveva invece promosso l'utilizzo del *Furioso* come spunto per riflessioni di ordine sociale riguardanti la contemporaneità²⁸⁹. Proprio alcuni elementi presenti in Ariosto (e in generale nel cavalleresco) rendono questo autore, sempre secondo Baldini, «di casa anche a Muricciolaia»²⁹⁰, ossia appunto presso quei lettori della 'letteratura a un soldo' di Graf. Il popolo in questione appartiene ad una dimensione metastorica, sempre fisso nella sua impermeabilità rispetto allo scorrere dei secoli: «gli abitanti di Muricciolaia sono espressioni di un'antropologia stazionaria, che si perpetua lungo le generazioni al riparo di sbalzi di gusto o di visione del mondo»²⁹¹. Ad avvicinare un popolo di incolti e analfabeti ad una tradizione letteraria di prestigio sarebbero alcuni meccanismi narrativi

²⁸² Capitolo di *Il mondo...*, pp. 193-235.

²⁸³ Arturo Graf (1848-1913) è stato un poeta, aforista e critico letterario italiano.

²⁸⁴ Artur GRAF, *La letteratura a un soldo*, «Fanfulla della domenica», III, 41, 6 novembre 1881.

²⁸⁵ Davide SAVIO, *Il mondo...*, pp. 199-200, che a sua volta cita da Artur GRAF, *La letteratura...*, p. 1.

²⁸⁶ Il quale, ricordiamo, aveva letto l'*Orlando furioso* alla radio nel 1950-51.

²⁸⁷ Baldini rifiuta ogni tentativo di attualizzazione storica del capolavoro di Ariosto, che per esempio era stato compiuto da Marinetti. Promotore di un'immagine ariostesca di armonia e tranquillità, Baldini si rifà a De Sanctis, «secondo cui il mondo cavalleresco è per Ariosto "fuori dalla Storia", forma pura dell'immaginazione», *Il mondo...*, p. 195. Segnaliamo che Savio nelle pagine successive problematizza questa posizione, e lo fa chiamando in causa anche la visione opposta, quella degli «intellettuali che invece hanno inteso la letteratura come una forza attiva, capace di determinare le rotte della società e di conseguenza della Storia» (p. 206).

²⁸⁸ Roberto Battaglia (1913-1963), storico e partigiano italiano. Laureatosi in lettere nel 1935, scrisse diverse opere sulla Resistenza, tra cui ricordiamo *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1953.

²⁸⁹ Sulla polemica cfr. Davide SAVIO, *Il mondo...*, pp. 193-199.

²⁹⁰ Antonio BALDINI, *Ariosto alla radio...*, p. 120.

²⁹¹ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 200.

capaci di sintonizzarsi con l'immaginario collettivo come «azione», «amore», «contrasti», «botte e lamenti»²⁹². E anche Celati, come anticipato poc'anzi, si inserisce a pieno titolo in questa linea Graf-Baldini, sia per quanto riguarda il pubblico del *romance*, sia per quanto riguarda, conseguentemente, quello dell'*Innamorato* (che alla categoria del *romance* appartiene a tutti gli effetti); dice Savio, a tal proposito, che con il suo *Innamorato raccontato* Celati

traccia un identikit del lettore popolare singolarmente vicino a quello catalogato da Graf e rivendicato da Baldini. Nella ricostruzione antropologica che ruota intorno alla *letteratura a un soldo*, Graf ne definisce i fruitori come «ingenui leggitori» o persino, in larga parte, «analfabeti», alludendo a una vasta fascia di popolazione che non è in grado di confrontarsi con la pagina stampata e si affida alla lettura ad alta voce di un familiare, di un amico o di un cantastorie, come erano i *rinaldi* nell'Italia del Sud, a Napoli o Palermo.²⁹³

E in effetti, tornando alla prima parte della *Premessa* ricorderemo sicuramente che l'attenzione dell'autore era tutta indirizzata sulla secolare e pluristratificata tradizione di circolazione della materia cavalleresca proprio presso i ceti più umili, o comunque non solo presso la nicchia dei letterati. Veniva fornita proprio una ricchissima lista di modalità di trasmissione legate agli ambienti popolari: i maggi dell'appennino, le pause del lavoro, i *lettori popolari*, il teatro dei pupi, i racconti orali nei cortili siciliani, le riduzioni popolari dei grandi poemi, gli stessi '*rinaldi*' citati da Savio e ancora le illustrazioni sui carrettini siciliani. Proprio ricordando l'episodio dell'assicella di un carrettino dipinto ad Acireale donatogli dal fratello, Celati suggerisce che «di sicuro quel dipintore non conosceva il poema di Boiardo, ma l'episodio poteva essergli giunto all'orecchio per diversi tramiti»²⁹⁴; insomma, tutta un'introduzione che fa leva sul versante popolare, meno colto, della grande storia bipartita della tradizione cavalleresca. E se è vero, come avevamo notato nell'apertura della nostra analisi, che Celati non si è preoccupato qui di fornire una presentazione rigorosamente critico-filologica del panorama cavalleresco, possiamo dire che i conti tornano: l'imposizione della consapevolezza critica che ha investito la narrazione in epoca moderna ha impedito ai lettori (o potenziali tali) di abbandonarsi alle più pure e autentiche fantasticazioni; soltanto recuperando l'ingenuità della lettura propria del lettore popolare, incolto – o se preferiamo l'abitante di Muricciolaia - «la memoria e

²⁹² Antonio BALDINI, *Ariosto alla radio...*, p. 107.

²⁹³ Davide SAVIO, *Il mondo...*, p. 206.

²⁹⁴ OIC, *Premessa*, p. VII.

la fantasia possono [*tornare a*] mescolarsi liberamente, e tutto resta fluttuante nella vaghezza, senza più attaccamenti alle nostre opinioni»²⁹⁵. E il cerchio si chiude ricordando che, nel registrare il declassamento del *romance*, Celati aveva affermato che esso era stato confinato tra le letture degli «adulti delle classi popolari» (come abbiamo appena visto) ma anche dei «bambini delle classi alte»: l'altra via per recuperare l'ingenuità di lettura è infatti ritornare bambini, come segnalato nella parte forse più ispirata della *Premessa*. Come vediamo, tutto torna, e si profila così anche un legame di reciprocità: è l'*Orlando innamorato* a propiziare in Celati il ritorno all'infanzia, ma solo accettando incondizionatamente questo ritorno si può *tornare* a leggere davvero l'*Orlando innamorato*.

Sono numerosi i luoghi di *Finzioni*, oltre a quello già citato, in cui si pongono sullo stesso piano classi popolari ed età dell'infanzia²⁹⁶. A valle della nostra analisi, tuttavia, va detto che è giusto porre qualche riserva su questa equiparazione tra infanzia e classi popolari e in generale sul ritratto di un pubblico popolare totalmente estraneo ai mutamenti della Storia proposto dalla linea Graf-Baldini-Celati. Consideriamo infatti che *Finzioni* è sì un saggio teorico, ma come abbiamo visto è anche strettamente collegato all'attività artistica del suo autore; un testo portatore di una visione, quindi, almeno in parte, funzionale alla costruzione della propria poetica. E questo risulta piuttosto palese non solo ripensando alle rilevanti consonanze con i passaggi della *Premessa* che abbiamo analizzato, ma anche a tutti i libri più importanti della seconda parte della carriera di Celati:

L'infanzia è [...] l'unico periodo della vita in cui si può sperimentare la letteratura come fatto extra-storico, puro divertimento e svago: assimilare il lettore popolare al bambino significa condurlo fuori dal suo tempo e dalla sua civiltà, lontano dalle «conquiste conoscitive» del progresso.

[...] Quando Celati contrappone la finzione «seria» del *novel* con quella «non seria e popolare» del *romance*, finisce per tracciare un diagramma bipartito dove il popolo sta tutto dalla parte dell'incoscienza, stilizzando l'archetipo di una classe sociale «senza lettere e senza storia» che è proprio quella raccontata da Graf e Baldini [...].

²⁹⁵ Ivi, XI.

²⁹⁶ Da *Finzioni occidentali*: «Insomma la provincia riservata ai bambini e agli adulti delle classi basse, l'unica dove il *romance* sopravvive», p. 14; «questi libri sono scritti per lo più per i giovani, gli ignoranti e i fannulloni», p. 19, citando a sua volta Samuel J. Johnson (1709-1784, critico letterario, poeta e saggista britannico); «la psicologia ci spiega che sono i bambini e i matti ad essere tipicamente affetti dal realismo semantico. [...] La critica ci spiega che l'identificazione romanzesca di chi piange per le vicende dell'eroe è indice d'un sottosviluppo educativo», p. 20; «i romances sono scartati nelle zone dei bambini e degli ignoranti», p. 44; «l'incoscienza romanzesca vissuta da ignoranti, fannulloni e bambini», p. 44.

Di fatto il popolo di Celati è un atteggiamento culturale, non una classe sociale vera e propria. Si direbbe una trasposizione dell'infanzia e della sua capacità di immaginare, fantasticare, sperimentare la poesia della vita: una qualità appartenuta a tutti gli uomini-bestioni dell'età degli dèi, per usare ancora una categoria di Vico.²⁹⁷

2.8.1 La linea Aristotele-Vico e la funzione regressivo-conoscitiva della fantasia

La chiusura su Vico ci dà lo spunto per voltare pagina, offre lo spunto per tornare alla conversazione tra Rizzante e Celati *Sulla fantasia*. Abbiamo detto che uno dei punti centrali di questa conversazione è l'insistenza sul valore conoscitivo della fantasia, messo pesantemente in discussione dall'approccio 'scientista' imperante nell'epoca moderna. A sostegno della causa della fantasia, Celati fa riferimento a due filosofi, Aristotele e Vico:

Le immagini che portiamo nella mente, dice Aristotele, sono una combinazione di ciò che percepiamo o abbiamo percepito attraverso i sensi e ciò che opiniamo con l'intelletto. In un trattato sulla memoria dice che sono oggetti di memoria quelli che cadono sotto l'immaginazione, dunque immaginazione e memoria non sono mai separabili. Ricordare vuol sempre anche immaginare la cosa ricordata, dunque in qualche modo reinventarla fantasticamente. È anche l'idea di Giambattista Vico, il quale diceva che «la memoria è l'istesso della fantasia»; e diceva che la parola «memorabile» vuol dire «una cosa da potersi immaginare». Vico sostiene che un buon lavoro del pensiero sia quello immaginativo, per ripercorrere i processi che hanno dato origine a certe forme fantastiche, secondo stadi della vita sociale. E la scienza che si occupa di queste cose, la chiama «scienza poetica», che vuol dire scienza delle forme fantastiche con cui gli uomini si intendono nella vita comune. Perché gli uomini si intendono sempre attraverso quello che possono immaginare, e vanno sempre in cerca di altri con cui condividere le loro proiezioni immaginative.²⁹⁸

Non è un caso se a indicarci la via in questo tipo di operazione conoscitiva sono proprio i bambini:

Una delle cose che mi colpiscono sempre è l'assorbimento dei bambini quando debbono scrivere qualcosa, e prima di scrivere li vedi concentrati in una rêverie, che è il normale modo di farsi venire in mente delle idee. Vico pone chiaramente che tutti questi

²⁹⁷ Davide SAVIO, *Il mondo...*, pp. 213-215.

²⁹⁸ Gianni CELATI, *Sulla Fantasia*, pp. 520-21.

fenomeni di fantasticazione corrispondono a un uso regressivo del pensiero, ancorato a quello che lui chiama «sapienza poetica».²⁹⁹

E Celati definisce l'immaginazione dei bambini un «fenomeno tattile»: esattamente come il bambino si orienta tra ciò che lo circonda e lo conosce ed esplora tramite il gesto del toccare, anche il fantasticare costituisce una modalità conoscitiva per orientarsi «fra ciò che resta impensato»³⁰⁰. Accedere alla comprensione del mondo tramite l'immaginazione, sostiene Celati, consente di non ridurre l'apprendimento alla «forma bruta dello scambio di informazioni», e conseguentemente di effettuare «investimenti emotivi» verso «l'oggetto che mi appassiona»³⁰¹.

Finora abbiamo parlato abbastanza generalmente di queste rivendicate qualità gnoseologiche attribuite alla fantasia e all'immaginazione, ma non abbiamo ancora spiegato bene cosa intende Celati. A questo proposito ci viene in soccorso un suo breve intervento comparso sulla rivista online «Zibaldoni e altre meraviglie»³⁰²: *Dal «verum factum» all'immaginazione esatta*³⁰³. Questo scritto, che fa proprio da ponte tra questi richiami a Vico e la fantasia celatiana, è a sua volta la risposta ad un altro intervento, del giorno prima, a cura di Enrico De Vivo³⁰⁴, intitolato *Nella terra dei Gamuna che ci assomigliano tanto*³⁰⁵, con evidente riferimento al romanzo di Celati *Fata Morgana*, uscito solo poche settimane prima³⁰⁶. Nel raccontare la singolare storia del popolo immaginario dei Gamuna, *Fata Morgana* secondo De Vivo richiama l'approccio di Vico, il quale «attribuiva alla fantasia un ruolo prioritario nel processo dell'intelligenza umana» seguendo il «principio del “verum factum”, secondo il quale, se si sa osservare con umiltà e senza boria, si può riconoscere come veritiero tutto ciò che è stato fatto o pensato dagli uomini più diversi in epoche anche lontanissime»³⁰⁷. Qui De Vivo anticipa una riflessione, quella sulla continuità nella storia del genere umano, che Celati toccherà nelle sue conversazioni con Rizzante *Sulla Fantasia*, avvenute a partire da qualche mese

²⁹⁹ Ivi, p. 522.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Ivi, p. 523.

³⁰² <https://www.zibaldoni.it/>

³⁰³ «Zibaldoni e altre meraviglie», 6 marzo 2005, reperibile online all'indirizzo: <https://www.zibaldoni.it/2005/03/06/dal-verum-factum-allimmaginazione-esatta/>.

³⁰⁴ Nocera inferiore (1963), ideatore e direttore della rivista online «Zibaldoni e altre meraviglie», ha pubblicato *Racconti impensati di ragazzini*, Milano, Feltrinelli, 2004.

³⁰⁵ «Zibaldoni e altre meraviglie», 5 marzo 2005, reperibile online all'indirizzo <https://www.zibaldoni.it/2005/03/05/nella-terra-dei-gamuna-che-ci-assomigliano-tanto/>.

³⁰⁶ 17 febbraio, gli articoli sono di inizio marzo.

³⁰⁷ Enrico DE VIVO, *Nella terra dei Gamuna...*

dopo³⁰⁸ e su cui torneremo a breve. Nel suo articolo, Celati istituisce un collegamento tra l'idea vichiana del *verum factum* e «la “poetica dell'immaginazione esatta”»³⁰⁹ elaborata dall'amico filosofo Enzo Melandri (che abbiamo già incontrato quando abbiamo parlato di «Ali Babà»³¹⁰) nella direzione di un sistema di pensiero non logico ma analogico. Il *verum factum* è un principio filosofico secondo cui l'uomo può conoscere solo ciò che egli stesso ha creato o prodotto:

L'idea del *verum factum* dice più o meno che noi possiamo capire o interpretare le leggende arcaiche più strampalate e fantasiose, perché la loro fantasiosità o strampalatezza fa parte d'un modo di fare con i pensieri che rimane sempre e ancora il nostro – come ad esempio la tendenza a far cadere tutto l'ignoto in luoghi comuni risaputi (per ignoranza, dice Vico), e in generale tutto questo lavoro continuo del nostro pensiero per compiere delle generalizzazioni che (come indicava Spinoza) sono il fulcro delle attività immaginative. In tutto questo, dal punto di vista di Melandri, si applica un modo di pensiero che non è quello logico, che comporta il principio di identità, $a = a$ senza scampo, ma $a : b = al : bl$. Con questa mediazione dell'analogia proporzionale [...] noi leggiamo le cose fantastiche o leggendarie come una grande analogia con certi moti del nostro agire-pensare quotidiano.³¹¹

E al termine di questo discorso (in cui davvero è racchiuso tutto il fulcro della questione), Celati parla proprio letteralmente della necessaria rivalutazione di una fantasticazione regressiva e fondativa, di segno opposto rispetto a quella puramente frivola ed evasiva che si può riscontrare per esempio nelle saghe cinematografiche e in generale nei contemporanei prodotti di intrattenimento; una rivalutazione che, come abbiamo anticipato in apertura, parte sì dall'esperienza di tutti noi, per confluire però poi nel discorso intorno al fare letteratura, donde anche la scelta del cavalleresco e di Boiardo. Da vuota evasione a meccanismo regressivo per interpretare il mondo e le nostre origini come specie, la fantasia si configura come «una vasta memoria collettiva che ci collega al passato e anche a ciò che è lontano da noi, fino ai limiti dell'umano», perché proprio come quella dei nostri antenati, «anche la nostra *forma mentis* è disposta a produrre fantasticazioni e mitologie simili, cominciando da quando eravamo bambini»³¹². Il richiamo ai bambini, già significativo per quanto detto sopra, propone anche una visione

³⁰⁸ «Griseldaonline» riporta maggio 2005, *Il transito...* dall'estate 2005

³⁰⁹ Gianni CELATI, *Dal verum factum...*

³¹⁰ Un bell'esempio dell'importanza di quell'esperienza di intensissimo scambio intellettuale, anche in funzione del nostro OIC.

³¹¹ Gianni CELATI, *Dal verum factum...*

³¹² ID., *Sulla Fantasia* (versione del *Vento volatore*), p. 73.

di Haeckeliana³¹³ memoria secondo cui, per citare lo studioso tedesco, l'ontogenesi ricapitola la filogenesi, concetto molto presente per l'appunto nella teoria vichiana. Apriamo una piccola ma importante parentesi, per dire qui che dietro queste riflessioni si può scorgere anche un altro nodo fondamentale del pensiero celatiano, ossia quello della natura 'collettiva' dell'essere umano, fatto non per vivere da solo ma in funzione della continua ricerca dell'Altro; anche per questa riflessione, la letteratura cavalleresca rappresenta un importante punto riferimento³¹⁴. Alla domanda di Severino Cesari «Cosa vuol dire per te narrare?», Celati risponde infatti che

Forse vuol dire riaccostarsi al tranquillo transito delle frasi di bocca in bocca. Il linguaggio e le sue forme si trasmettono nella mitezza, di madre in figlio, di nonno in nipote. Così si trasmettono le favole, i poemi epici, le poesie. Un transito calmo delle parole, questa cura a cui bisogna pure che qualcuno si dedichi.

[Cesari] *Allora narrare è un rituale?*

Direi che narrare è un cerimoniale. Non importa cosa racconti, le tue intenzioni contano pochissimo, quello che conta è la capacità di formare immagini e figure, e di presentarle agli altri nel modo dovuto. È il lavoro essenziale d'ogni arte, quello di formare immagini che si trasmettano senza giochi di forza, in una loro riserva. Solo così possono poi diventare per altri memoria, reminiscenza. Tutto ciò che si trasmette, si trasmette per immagini e figure. Si osserva qualcosa soltanto quando si ha voglia di trasmetterlo ad

³¹³ Ernst Haeckel (1834-1919), biologo, zoologo, filosofo e artista tedesco, noto soprattutto per il suo sostegno e la divulgazione della teoria evuzionista di Darwin in Germania, e per l'elaborazione della teoria della ricapitolazione, che sosteneva che lo sviluppo embrionale di un organismo ripercorre le fasi evolutive della sua specie.

³¹⁴ «L'individualismo di certi libri è davvero insopportabile. Il romanzo viene sempre più concepito come racconto dell'io e della sua psicologia. Invece a me interessano *le popolazioni, la collettività, la dimensione sociale. Noi esistiamo in relazione agli altri, da soli non avremmo senso*. La narrativa dovrebbe dar conto di questa realtà, mentre in genere tende a chiudersi nelle pastoie dell'intimismo» (corsivi nostri), Gianni CELATI, *Celati, ovvero la scrittura come visione*, intervista a cura di Roberto CARNERO, «Letture», 60, 622, dicembre 2005, pp. 72-73, ora in *Il transito...*, pp. 412-41: 412. Ma ancora più pregnante risulta un estratto sempre da *Sulla Fantasia* (sempre corsivi nostri): «In realtà poi ognuno di noi va sempre in cerca di una sua popolazione, di una popolazione di individui a cui associarsi anche solo fantasticamente. Allo stesso modo i cani vanno in cerca di altri cani con cui annusarsi, e i bambini cercano altri bambini con cui giocare, e gli adolescenti cercano altri adolescenti per parlare di cose da adolescenti. Gli antichi dicevano che il simile cerca il simile. La letteratura stessa a me sembra non un prodotto di autori separati, ma di popolazioni, di bande di sognatori, tra cui avviene quell'ascolto e quella visitazione fantastica di cui hai detto. *Per questo la letteratura cavalleresca è la tradizione narrativa italiana che più bisognerebbe rimettersi a studiare*. Perché non parla di individui separati nella loro cosiddetta psicologia, non parla dell'individuo moderno chiuso nel proprio guscio (ognuno a casa sua, con i suoi gadget, prodotti di consumo e la propria interiorità), *ma sempre della vita come fenomeno vegetativo generale, dove tutto è collegato e tutto è animato*. E parla di popolazioni e bande di sognatori passionali e sbandati, puramente esposti alla fatalità del destino, come don Chisciotte», pp. 529-530.

altri. E si riesce a farlo quando si presume che, presso gli altri, troveremo ancora una possibilità per quel mite transito di parole.³¹⁵

A proposito della *regressione*, quindi, come parola chiave per riavvicinarsi a un modo più autentico di vivere in sintonia con il mondo, nel suo scritto Celati prosegue evocando «il problema dell'incesto (i “rapporti nefarii” dice Vico)». L'autore individua nel superamento dell'incesto una sorta 'mito fondativo', «quella che in tutta l'antropologia è stata individuata come la fantasia base del passaggio (in gergo) dalla natura alla cultura»³¹⁶. I richiami qui sono direttamente alla *Scienza Nuova*, che parlando dei nostri antenati giganti bestioni, dice di essi che

furono dapprima uomini empì, che non conoscevano niuna divinità; — nefarii, chè, per non esser tra loro distinti i parentadi co' matrimoni, giacevano sovente i figliuoli con le madri, i padri con le figliuole; — e, finalmente, perchè, come fiere bestie, non intendevano società, in mezzo ad essa infame comunione delle cose, tutti soli e, quindi, deboli e, finalmente, miseri ed infelici, perchè sempre bisognosi di tutti i beni che fan d'uopo per conservare con sicurezza la vita.³¹⁷

Pur senza possedere strutture logiche consolidate, la mente di questi primitivi era animata da una vivace energia immaginativa³¹⁸. Per questa ragione, davanti al mistero dei fenomeni naturali, essi attribuirono loro un'origine divina. Attraverso la nascita di questa metafisica elementare, i giganti bestioni poterono riorganizzare la percezione del mondo grazie ad immagini condivise³¹⁹ e riuscirono a strutturare conseguentemente riti e istituzioni:

a certe occasioni dalla divina Provvidenza ordinate (che da questa Scienza si meditano e si ritrovano), scosse e destate da un terribile spavento d'una da essi stessi finta e creduta divinità del Cielo e di Giove, finalmente, se ne ristarono alquanti e si

³¹⁵ Gianni CELATI, *Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale*, intervista a cura di Severino CESARI, pubblicata sul «Manifesto», 11 marzo 1989, p. 15, ora in *Il transito...*, pp. 169-179: 178-179.

³¹⁶ ID., *Dal verum factum...*

³¹⁷ Giovan Battista VICO, *La scienza nuova*, Napoli, Felice Mosca, 1725, oggi in Giovan Battista VICO, *Opere*, a cura di Andrea BATTISTINI, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 1990. Citiamo dall'edizione a cura di Fausto NICOLINI, Bari, Laterza, 1911-1941, vol. 1, *Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio che serve per l'introduzione dell'opera*.

³¹⁸ I primi uomini sono definiti «di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie», «di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti», Giovan Battista VICO, *La scienza Nuova...*, Libro II, cap. I sezione prima.

³¹⁹ È il caso di ricordare il brano citato poche pagine sopra in cui Celati parla della «scienza poetica» di Vico: «È la scienza che si occupa di queste cose, la chiama «scienza poetica», che vuol dire scienza delle forme fantastiche con cui gli uomini si intendono nella vita comune. Perché gli uomini si intendono sempre attraverso quello che possono immaginare, e vanno sempre in cerca di altri con cui condividere le loro proiezioni imaginative», *Sulla Fantasia...*, p. 521.

nascosero in certi luoghi; ove, fermi con certe donne, per lo timore dell'appresa divinità, al coverto, coi congiugnimenti carnali religiosi e pudichi, celebrarono i matrimoni e fecero certi figliuoli, e, così, fondarono le famiglie. E, con lo star quivi fermi lunga stagione e con le seppolture degli antenati, si ritruovarono aver ivi fondati e divisi i primi dominii della terra.³²⁰

Su questa centralità dell'incesto come fantasticazione primaria legata alla nascita della civiltà pensiamo possa aver agito, almeno in parte, il contributo di Lévi-Strauss³²¹, di cui Celati fu attento lettore. L'antropologo francese, principale promotore della teoria della proibizione dell'incesto³²², è citato in una conversazione³²³ con Rebecca West che offre spunti interessanti per il nostro studio³²⁴. Qui Celati racconta il rituale di una popolazione di Panama descritto da Lévi-Strauss in un suo testo³²⁵, che prevede che uno sciamano canti un antico testo alle donne con difficoltà nel partorire:

il testo cuña narra la lotta degli spiriti dello sciamano contro uno spirito responsabile del blocco dell'utero. [...] Lévi-Strauss diceva che lo sciamano forniva alla partoriente un linguaggio per seguire le fasi della sua esperienza. Il fatto fisiologico diventava intelleggibile attraverso proiezioni fantastiche, dunque affettive – cioè un campo di emozioni che aiutavano la partoriente a superare un blocco organico.³²⁶

Oltre alle evidenti analogie rispetto all'uso della fantasia per razionalizzare gli eventi, di questo passo ci interessano due ulteriori elementi a cui accenniamo. Il primo è l'importanza attribuita al ruolo del linguaggio: di Lévi-Strauss dice che lo «sorprendeva» il fatto che «paragonasse questi processi a quelli della poesia, definendoli una forma di “induzione” per trasformare le parole in effetti corporei»³²⁷; e anche qui, pensiamo al fatto che in Vico, il momento in cui l'uomo crea i miti è lo stesso momento in cui passa dal linguaggio muto a quello poetico, capace di «indurre» l'uomo a darsi norme e regolamenti sociali tramite l'uso delle narrazioni collettive³²⁸; il secondo riguarda le implicazioni che

³²⁰ Giovan Battista VICO, *La scienza Nuova...*, *Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio che serve per l'introduzione dell'opera*.

³²¹ Claude Lévi Strauss (1908-2009) è stato un antropologo, etnologo e filosofo francese.

³²² Cfr. Claude Lévi STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1949 (Trad. it. *Le strutture elementari della parentela*, Torino, Einaudi, 1969, traduzione a cura di Renzo RISTORI).

³²³ Gianni CELATI, *Memoria su certe letture*.

³²⁴ Non del tutto secondario anche il fatto che l'intervista muove da una domanda su quali letture e studi hanno indirizzato Celati alle posizioni espresse in *Finzioni occidentali* (p. 466).

³²⁵ *L'efficacité symbolique*, in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

³²⁶ Gianni CELATI, *Memoria su certe letture*, p. 467.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ «Che sono gli tre lavori che deve fare la poesia grande, cioè di ritruovare favole sublimi confacenti all'intendimento popolare, e che perturbi all'eccesso, per conseguir il fine, ch'ella si ha proposto,

ciò comporta in ambito letterario: «il che mi portava a pensare che questo potesse essere il senso proprio del lavoro letterario: un uso delle parole per produrre effetti curativi che sbloccano qualcosa, nel corpo e nella mente». E ancora:

La sua idea [di Lévi-Strauss] sull'uso del linguaggio come un campo affettivo, capace di sciogliere certi irrigidimenti o certe rimozioni o blocchi difensivi, resta un'idea applicabile a forme letterarie moderne.³²⁹

Ritorniamo così naturalmente a tutte le volte in cui emerge, in Celati, il concetto di letteratura come forma di cura: anzitutto nella *Letture dei classici come terapia* che, ricordiamo, prende avvio proprio da alcune domande sull'allora recentissima pubblicazione dell'*Innamorato raccontato*. Questo libro è nato proprio in reazione ad un momento di malattia del suo autore³³⁰; e se Ariosto ha il «potere curativo straordinario» di metterti «in pace con le tue illusioni», «Boiardo è curativo per un'altra ragione»³³¹: la quale ragione, qui non specificata, andrà crediamo cercata nella *Premessa* e in quel «sollievo» che la lettura dell'*Innamorato* concede a Celati, nel senso di un ritorno a «quella lingua nativa che avevamo da bambini» e alle «emozioni della vita in famiglia». Non dimentichiamo poi l'esperienza dell'almanacco «Il semplice», di cui Celati fu assoluto protagonista³³²; siamo ancora in quel torno d'anni: pubblicato tra 1995 e 1997, «Il Semplice» fu raccoglitore di «“prose” lette e/o scritte in occasione di una serie di incontri che sperimentavano un nuovo rapporto, fondato non più sulla lettera, ma sulla voce, tra autori e pubblico»³³³. Al di là del sintomatico richiamo alla voce (pensiamo a tutta la questione dell'oralità e della lettura ad alta voce più e più volte invocata nell'*Innamorato raccontato*), riprendiamo qui un significativo passaggio delle «istruzioni per l'uso» poste ad introduzione dei fascicoli del «Semplice» (corsivo nostro):

Le erbe medicinali venivano coltivate nell'orto, detto anche giardino dei semplici, dalla voce latina *medicamentum simplex*. Poi venivano raccolte e conservate nei vasi per essere, secondo il caso, somministrate ai malati. *Anche il leggere e lo scrivere scritti di fantasia contiene un'eminente virtù medicinale*, che può aiutare casi gravissimi o

d'insegnar il volgo a virtuosamente operare, com'essi l'insegnarono a se medesimi», Giovan Battista VICO, *La scienza Nuova...*, Libro II, cap. 1 sezione prima.

³²⁹ Gianni CELATI, *Memoria su certe letture*, p. 467.

³³⁰ [Lavorando all'*Innamorato*] «mi sono tirato su dalla malattia. A me succede spesso così quando mi ammalò, mi rimetto a leggere Omero, Rabelais, Ariosto... C'è qualcosa di curativo in questi libri», ID., *La lettura dei classici...*, pp. 275-276.

³³¹ Ivi, p. 276.

³³² Cfr. Peter KUON, *La poetica del "Semplice": Celati & Co.*, in *Voci delle pianure...*, pp. 157-176.

³³³ Ivi, p. 159.

accompagnare una lunga convalescenza, lunga a volta come tutta una vita. [...] (Il Semplice 1-6, p. 7.)³³⁴

Dopo aver affrontato l'importante riflessione sulla «bruciante questione dell'incesto (fantasticato)»³³⁵, Celati conclude la dissertazione introducendo il suo pensiero sull'antropologia moderna attraverso la sua esperienza di traduttore dei *Viaggi di Gulliver*³³⁶ di Swift. A suo dire, si può scorgere sia in Swift che in Vico («considerando anche la quasi contemporaneità») una forma di pensiero pre-antropologico, un modo di interrogarsi sull'umano e sulle sue origini; ma si configura qui l'opposizione tra etnografia e antropologia, con Celati che si schiera con la prima come fanno, nella sua lettura, Swift e Vico³³⁷. La questione ruota attorno all'«aporia» tipica dell'antropologia, disciplina che

vorrebbe oggettivare l'uomo senza tener conto che questo vorrebbe dire tagliarsi via col coltello quel fenomeno proiettivo e riflessivo che chiamiamo coscienza. In questo senso Gulliver è l'annuncio di tutto: di come l'etnografia (in sé antica come Erodoto) deve per forza mettersi sulle strade del fantasticare nel senso che diceva Vico (*verum factum*).³³⁸

2.8.2 Cartesio, l'avvento della modernità e *Finzioni occidentali*

Anche in questo caso il percorso nell'intertestualità celatiana dà i suoi frutti, prima nella direzione della conversazione *Sulla Fantasia* per darci poi lo spunto per andare – e concludere – verso *Finzioni*. Il tema della separazione tra oggettività e soggettività torna pochi mesi dopo in *Sulla Fantasia*: se sin dai tempi di Aristotele intelletto e

³³⁴ Ivi, p. 161.

³³⁵ «Cosa facevano quei nostri padri in fondo alle caverne, assieme alle loro madri e figlie, nel buio delle notti e dei tempi?», conclude Celati in *Dal verum factum...*

³³⁶ Jonathan SWIFT, *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, London, Benj. Motte, 1726. Trad. it. Jonathan SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, traduzione e introduzione di Gianni CELATI, Milano, Feltrinelli, 1989.

³³⁷ «Gulliver sembra uno che si proponga di descrivere la pura oggettività delle cose, ma senza sapere se sta sognando o se è sveglio... Come un personaggio teatrale che dice per sbaglio quello che non dovrebbe, così Gulliver dice la verità dell'incoscienza, che è l'unica verità possibile», Gianni CELATI, Gulliver l'antropologo, «Zibaldoni e altre meraviglie», 20 aprile 2005 (<https://www.zibaldoni.it/2005/04/20/gulliver-lantropologo/>). Ricordiamo che l'esordio del Celati saggista è legato proprio a Swift con l'introduzione all'edizione a sua cura di Jonathan SWIFT, *La favola della botte*, Bologna, Sampietro, 1966; il saggio si intitola *Swift l'antenato*, pp. 5-27 (cfr. Andrea CORTELLESSA, *Frammenti di un discorso...*, p. 560 e Giacomo MICHELETTI, *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo*, Firenze, Franco Casati, 2021, pp. 29-31).

³³⁸ Gianni CELATI, *Dal verum factum...*

immaginazione vanno a braccetto, a un certo punto arriva a scardinare il sistema la figura che nel nostro discorso si pone come antagonista ideologico della linea Aristotele-Vico, cioè Cartesio:

Noi viviamo nell'epoca in cui la separazione tra il soggettivo e l'oggettivo è addirittura violenta, con il risultato che siamo tutti «personalità divise», con un dentro e un fuori quasi sempre inconciliabili. Cosa vuol dire soggettivo e oggettivo? Per Cartesio sono due regimi separati: corrispondono alla differenza tra anima e corpo, tra pensiero e cose esterne. Il soggettivo è il nostro pensiero che pensa il nostro essere. L'oggettivo è l'essere delle cose esterne che possono essere pensate come idee chiare e distinte. Cartesio insiste che questo avviene senza contributi dei sensi e dell'immaginazione. [...] È attraverso modelli astratti che si realizzano i processi di oggettivazione che chiamiamo verità scientifiche. Ma il fatto è che noi non viviamo dentro a modelli astratti, noi siamo buttati nel mondo e ci arrangiamo con le proiezioni immaginative per capire come vanno le cose. Al tempo stesso il modello astratto realizza un'intellezione funzionale, su cui non dobbiamo più intenderci figurandoci le cose, e la passione percettiva non ha più senso.³³⁹

Il meccanismo di astrazione di cui è additato come responsabile il padre del razionalismo moderno, secondo Celati arriva a coinvolgere le dinamiche comunicative fino ai nostri giorni, creando concetti vuoti di cui sono pieni la politica, la televisione, i giornali e persino le aule universitarie. Questi concetti vuoti che non necessitano di immaginazione sono responsabili di una dinamica di assoggettamento dell'interlocutore. Il richiamo ai professori universitari ci deve subito far tornare in mente la *Premessa*; adesso ci dovrebbero risultare molto più chiari e significativi i molti passaggi sul tema: la piccola patria di Ariosto, Boiardo e Folengo come «punto di riferimento che ti orienta senza discorsi e senza opinioni, ma solo con immagini e fantasie e invenzioni per produrre meraviglia», ma soprattutto la boria critica, che ci fa dimenticare «che c'è sempre un gran bisogno di questa *facoltà immaginativa*; e che per forza bisogna correre dietro a incanti e illusioni, come quei cavalieri incantati che si disperdono nel mondo»³⁴⁰.

Si arriva quindi direttamente al centro nevralgico del ragionamento: il passaggio alla letteratura. Se nella ricezione delle informazioni e nei processi di comprensione dell'esperienza ci siamo abituati a fare a meno dell'immaginazione, allora la memoria è diventata un semplice magazzino dove si accumulano vuote astrazioni; e Rizzante si

³³⁹ Gianni CELATI, *Sulla Fantasia*, p. 524.

³⁴⁰ OIC, *Premessa*, p. X.

chiede a questo punto se siamo ancora capaci di evocare nella mente ciò che non è presente, e quindi se siamo ancora in grado di raccontare³⁴¹. «La narrativa di oggi», dice Celati, «è ormai un'appendice dell'informazione giornalistica»: si cerca solamente di soddisfare il criterio di adesione alla realtà, e questa realtà va prepotentemente nella direzione del feticcio del nuovo, in totale opposizione, quindi, per esempio, ad un'idea della narrativa come rimessa in circolo di materiale preesistente, sia esso appartenente al repertorio secolare cavalleresco, sia esso riconducibile a forme narrative quotidiane di matrice popolare e collettiva. La riflessione sulla moderna 'religione del nuovo' richiama in Celati il ricordo di un testo capitale per il suo percorso di autore e critico: il *Don Chisciotte*:

A questo proposito c'è qualcosa di illuminante nel *Don Chisciotte*, dove si affaccia per la prima volta la questione della «realtà», posta in contrasto con l'immaginazione e le tendenze fantasticanti. E si affaccia anche l'idea che il nuovo sia qualcosa che spazza via le inutili anticaglie (i romanzi cavallereschi che hanno invaso il cervello di don Chisciotte).³⁴²

E infatti è stato proprio il capolavoro di Cervantes a propiziare il lavoro sulle *Finzioni occidentali* negli anni della borsa di studio di Londra³⁴³. Il rogo dei libri di don Chisciotte colpisce proprio quei testi che hanno travolto la sua mente con le loro fantastiche cavalleresche; l'immaginazione è associata all'incoscienza, alla follia, in un'accusa che, secoli dopo, Celati scorge anche «in un critico come Roland Barthes», il quale tende «a restaurare la netta distinzione cartesiana tra principio soggettivo e principio oggettivo»³⁴⁴. Ci sembra ormai chiaro: il *Don Chisciotte* da un lato e Cartesio dall'altro, incarnano i prodromi (primo)seicenteschi di quel «processo di trasformazione di tutto il sistema simbolico della cultura europea» al culmine del quale, come annunciato in apertura di *Finzioni*, ha origine il *novel*; processo «per effetto del quale il nostro mondo non sembra più riconoscersi nel proprio passato, se non per vederci i residui di una imperfezione da cancellare per sempre»³⁴⁵. A completamento del quadro fin qui delineato e in vista di ciò che approfondiremo ulteriormente, ci sembra opportuno offrire un sintetico riepilogo dei

³⁴¹ Gianni CELATI, *Sulla Fantasia*, p. 525.

³⁴² Ivi, p. 526. «Ma», prosegue Celati, «posto questo schema dove don Chisciotte ha sempre torto, in quanto invaso dalle fantasie cavalleresche, poi succede che sono proprio le sue tendenze fantasticanti a arricchire di senso il mondo, episodio dopo episodio. Sono le sue fantasie e riflessioni a farci intravedere l'aperto mondo sotto l'aperto cielo come la nostra vera casa. Tutto il *Don Chisciotte* resta un esempio meraviglioso del pensare-immaginare, del vedere la memoria figurale attraverso la trasparenza delle immagini», *Ibidem*.

³⁴³ Cfr. *Premessa* alla terza edizione di *Finzioni* (2001) e *Sulla Fantasia (Vento volatore)*, p. 74.

³⁴⁴ Gianni CELATI, *Sulla Fantasia*, p. 527.

³⁴⁵ ID., p. 5.

concetti fondamentali esposti in questo saggio. Sostanzialmente si tratta di un'analisi minuziosa e stratificata (quarantasei pagine) di tutto ciò che ha comportato quel passaggio da *Romance* a *Novel* (di cui abbiamo già fornito sopra le caratteristiche principali) che, nella pratica, inizia nel Seicento per concludersi poi nel secolo successivo (a tal proposito, il libro da cui prende le mosse lo studio è il *Robinson Crusoe*³⁴⁶). Il primo sottocapitolo (*Novel & Romance*, peraltro riscritto in occasione della terza edizione) fa proprio una rapida panoramica del processo che ha portato alla nascita del romanzo moderno, attraverso il quale si vuole concretizzare la pretesa «dell'uomo occidentale di aver superato tutte le concezioni erronee della realtà, e di essere giunto a vedere cos'è la realtà in sé, senza veli, grazie alle armi del discorso critico»³⁴⁷; e subito l'autore si premura di specificare che il romanzo moderno nasce insieme alla critica letteraria³⁴⁸, che funziona come organo di controllo dell'incoscienza romanzesca. Da questo momento il romanzo antico è confinato alla fruizione di giovani delle classi colte e adulti delle classi popolari, come si diceva sopra; le «conquiste conoscitive» invece sono accolte dalle forme moderne di narrazione. Spia della pervasività della critica in queste ultime sono quelle che Celati definisce le «prefazioni paradossali»³⁴⁹ sulla scorta di Hans Ehrenzeller³⁵⁰: i romanzi del Settecento iniziano ad essere corredati di queste prefazioni, che hanno il compito di invitare il lettore a fare «buon uso» delle finzioni contenute nelle opere, allo scopo di evitare in ogni modo «quel vizio di identificazione romanzesca che ha tanto afflitto Don Chisciotte»³⁵¹. Il paradosso consisterebbe nel fatto che «la prefazione sarebbe tanto più impegnata moralmente quanto più audace e immorale è il contenuto del libro»³⁵². Viene a crearsi così l'idea di una narrativa seria, definita secondo il criterio della consapevolezza (attraverso cui ci si può riconoscere ne terrano comune della 'normalità'). Sul banco dei principali imputati ci sono (la cosa ci interessa da vicino) le narrazioni cavalleresche e quelle eroiche, e il vizio derivato dalla loro lettura porta da un lato a una perdita di tempo (dove «il primo modo di distinguere il *novel* dal *romance*», riconducibile alla nascita della «novella lunga»³⁵³, quindi all'accorciamento della narrazione) e dall'altro ad una

³⁴⁶ «Questo saggio parte da uno studio sul *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe e cerca di descrivere la nascita dell'idea di finzione come la concepiamo modernamente, e come è messa in opera nei romanzi moderni. *Robinson Crusoe*, pubblicato a Londra nel 1719, può esser visto come il prototipo, l'anticipatore, della forma romanzesca moderna che ormai diamo per scontata», *Finzioni occidentali*, p. 5.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Cfr. la diffusione del «linguaggio critico, attraverso la valanga di periodici settecenteschi», *ivi*, p. 45.

³⁴⁹ Cfr. *ivi.*, pp. 8-11.

³⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 9.

³⁵¹ *Ivi*, p. 14.

³⁵² *Ivi*, p. 9.

³⁵³ *Ivi*, p. 15.

forma di incoscienza che «assomiglia pericolosamente ad una disfunzione della ragione»³⁵⁴. L'identificazione è prodotta dall'incapacità di distinguere la fantasticazione dalla realtà, ed è quindi propria «di chi prende le parole per cose»³⁵⁵; ne consegue che, agli occhi dei critici settecenteschi, nella rete romanzesca cadono soprattutto alcune categorie di persone, a loro dire più naturalmente predisposte a sviluppare un limitato grado di consapevolezza; al contrario, questa incoscienza è assente «nello stato adulto, nella condizione di pieno esercizio dell'*understanding* che è propria dell'adulto normale ed educato»³⁵⁶. Arriviamo poi a un passaggio importante: nel definirsi, ai suoi albori il *novel* si caratterizza come una narrazione in cui si espongono eventi riconducibili alla cosiddetta realtà, e non al fantastico o al passato:

Vuol dire che alla trasmissione d'una tradizione subentra l'informazione su un'esperienza che la tradizione non conosce. [...] In altre parole il novel si propone come una archeologia del quotidiano per escludere invece la *historia* in senso classico, la reverente conservazione dei grandi *exempla* del passato.³⁵⁷

Ne consegue che viene tagliato fuori tutto ciò che è riconducibile ad un carattere collettivo, condiviso della narrazione. E rifacendosi a Lotman³⁵⁸, ciò risale secondo Celati alla distinzione della sfera «cerimoniale» rispetto a quella privata: se fino al Seicento l'individuo acquisisce valore sociale solamente attraverso il suo farsi «*exemplum sociale*» attraverso la «finzione» pubblica, donde il primato delle narrazioni collettive, nel Settecento avviene l'inversione di questo paradigma:

ora la critica settecentesca a questo ritualismo indica che la finzione, gli eroi delle finzioni, gli eventi fittizi dei romanzi, non funzionano più da *exempla* della totalità storica³⁵⁹, anzi sono sentiti come occultamento della realtà pratica particolare. Il ritualismo scenico che Don Chisciotte cerca di far rivivere viene a rappresentare una incoscienza della «vera» natura delle cose che sta dietro ai segni cerimoniali.³⁶⁰

Al contrario, assumono importanza centrale le cosiddette «singolarità empiriche»: le storie di principi e cavalieri non rendono conto del vero valore della natura umana, che sta piuttosto nel saper cogliere (e raccontare) le «passioni esclusive» dei singoli individui.

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ Ivi, p. 18.

³⁵⁶ Ivi, p. 20.

³⁵⁷ Ivi, pp. 21-22.

³⁵⁸ Cfr. ivi, p. 23. Jurij Michajlovič Lotman (1922–1993) è stato uno dei maggiori studiosi di teoria della letteratura e semiotica del Novecento.

³⁵⁹ Qui dobbiamo tenere bene a mente le riflessioni di Celati su Vico.

³⁶⁰ Ivi, pp. 23-24.

Ne consegue il «ripudio d'ogni allegorismo, o d'ogni forma di segnicità narrativa dove i segni caricandosi di valore funzionano da sineddochi di generalità (codardia, coraggio, ambizione [...])»³⁶¹. La ricorrenza di termini che rimandano al campo semantico della follia, dell'incoscienza e del controllo ci ha già messo in una prospettiva che viene poi dichiarata esplicitamente da Celati in un passaggio che termina in maniera piuttosto dura e perentoria (corsivi nostri):

il *novel* punta su una reazione assicurata, una reazione legata ad uno stimolo appena scoperto si direbbe: il desiderio di penetrazione al di là dei cerimoniali sociali, nella zona privata e profonda, per trovarvi un nucleo di fatti a tutti intelleggibili perché sintomi collettivi. *Più o meno quello che farà la psicanalisi* al vertice di questo *processo di distruzione della dignitas classica* compiuto dalla cultura europea.³⁶²

Prende piede così l'indiscrezione romanzesca, cioè un metodo di osservazione che consente al *novel* di gettare lo sguardo sul «fuori» della società, dove per fuori si intende tutto ciò che sta oltre le soglie ben definite della ritualità sociale, oltre le quali circolano le «intensità libere»; il torbido, il rimosso della storia, diventano oggetto di osservazione da questa distanza di sicurezza che è l'indiscrezione razionalizzante. Oltre alle soglie rituali stabilite dalla famiglia³⁶³ e dall'educazione, si colloca il romanzesco, che rappresenta «la più grande fascinazione del “fuori” come avventura in dimensioni inscrutabili, ma anche l'estremo pericolo per la salute mentale dell'individuo»³⁶⁴. Questa tendenza al contenimento è la stessa che si rende necessaria ad arginare la «proliferazione verbale incontrollata» dei personaggi nella fabulazione degli «eccessi» delle loro «singolarità»: solo qui può iniziare «il buon uso della storia da parte del lettore»; e infatti il modello a cui ci si ispira è proprio quello giuridico, e come il testimone, il personaggio non ha autonomia ma ha valore solamente come documento. Conseguentemente l'autore diventa «agente dell'ordine, scriba d'una macchina tribunalesca, spia delle zone d'irregolarità sociale»³⁶⁵. In questo modo il lettore passa dal dialogo diretto con il personaggio, che produceva identificazione, al dialogo con l'autore, che previene questo

³⁶¹ Ivi, p. 25.

³⁶² Ivi, p. 27.

³⁶³ Da questo momento in poi nel saggio la riflessione sulla famiglia diventa centrale: «Sociologicamente la famiglia in questo periodo è proprio lo stato medio, intendendo la “famiglia coniugale” (Durkheim) separata dal nucleo parentale; mentre nelle classi alte permane la famiglia patriarcale a nucleo allargato, e nelle classi inferiori la famiglia ha una presenza incerta e labile. Questo per dire che è l'ideologia del familismo l'intestataria del discorso romanzesco, e delle norme che lo regolano. Così la manipolazione dell'autore/curatore si manifesta come riduzione ad una norma media di linguaggio di ciò che in origine è troppo specifico o anomalo per essere tradotto in linguaggio familiare», Ivi, pp. 34-35.

³⁶⁴ Ivi, p. 32.

³⁶⁵ Ivi, p. 36.

rischio: ed è esattamente il contrario di ciò che Celati auspica alle soglie del suo *Innamorato* in prosa: abbandonarsi ad una lettura ingenua, non mediata dalla boria critica, per restaurare quel rapporto autentico tra lettore e personaggi fondato sulla fantasticazione. Il meccanismo di contenimento che viene invece messo in pratica per limitare la fabulazione viene sintomaticamente associato alla dominazione dell'inconscio:

È lo stesso problema che si pone con l'emergenza o la scoperta dell'inconscio: scoperta che deve essere subito controllata, razionalizzata da un discorso superiore, proprio perché produttività inconsulta, *monstrum* che nel senso classico si oppone all'*exemplum*.³⁶⁶

Un ultimo passaggio da analizzare qui riguarda quanto avviene nel passaggio da favola a fabulazione: passando dalla trasmissione (per lo più orale) di una «tradizione-esperienza» (la favola) alla registrazione di un'esperienza non conosciuta dalla tradizione (la fabulazione), viene meno l'utilizzo della memoria in favore invece della scrittura (che deve contenere la carica fabulatoria, ed è infatti definita non a caso burocratica): così possono essere evitati gli errori del «mondo arcaico», che «non essendo in grado di registrare le “vere vite” dei suoi grandi uomini [...] ha tramandato le loro qualità attraverso segnali cerimoniali (templi e culti) che hanno deformato la natura originaria delle cose»³⁶⁷ (mentre ricorderemo come per Celati la fantasticazione è fondamentale per risalire alle questioni delle origini dell'uomo - pensiamo ancora a Vico, ma anche ad Aristotele). Ma, aggiunge Celati, il romanzesco nasce proprio come tentazione nei confronti di quell'esperienza che è resa inaccessibile a chi resta al dentro alle soglie rituali della famiglia e dell'educazione: ciò che sta nel dominio dell'incoscienza, per quanto confinato rigidamente dalla norma, viene mantenuto come «memoria e margine, [...] come riserva sociale di produttività inconscia, da cui può sempre ripartire un ciclo di ritorno»³⁶⁸. E il saggio si conclude con un'importante riflessione che nasce da un passaggio del *Don Chisciotte* in cui il protagonista, in una discussione col curato sulla verità o falsità dei romanzi, si sofferma sul piacere che viene dalla singolarità della vicenda: non ne esiste uno più grande, quindi lo invita a leggerli invece che a censurarli fossilizzandosi sui precetti moralizzanti. Il curato dovrebbe così «sostituire il fondamento del sapere con quello del piacere»³⁶⁹.

³⁶⁶ Ivi, pp. 38-39.

³⁶⁷ Ivi, p. 40, dove Celati desume questo discorso da Defoe.

³⁶⁸ Ivi, p. 45.

³⁶⁹ Ivi, p. 47.

2.9 La fantasia nell'*Innamorato raccontato*

2.9.1 La questione della «lettura ingenua»

Abbiamo cercato di mostrare in che modo la funzione “fantasia” assume un ruolo decisivo nel pensiero di Celati. In questo senso, *l'Orlando innamorato raccontato in prosa* può essere anche letto come un grande omaggio al genere che più di tutti ha stimolato la fantasia di Celati; ed è significativa anche la scelta di un'opera che si colloca magari un po' più ai margini del canone rispetto, per esempio, a un poema come il *Furioso*, ma che è frutto del lavoro di un poeta «che più fantasioso di così non si può immaginare»³⁷⁰. Del resto, lo abbiamo visto, i riferimenti alla letteratura cavalleresca sono costanti nelle riflessioni dell'autore: dal *Don Chisciotte* come ispiratore e insieme nume tutelare della stesura di *Finizioni*, al genere definito come «la tradizione narrativa italiana che più bisognerebbe rimettersi a studiare»;³⁷¹ e, come vedremo nella parte finale del nostro lavoro, anche all'interno delle sue opere narrative è possibile riscontrare stilemi, dinamiche e richiami più o meno scoperti alla tradizione dei paladini.

È giunto quindi il momento di mostrare come Celati ha sviluppato questa funzione fantastica all'interno della sua riscrittura, indagando al contempo i rapporti con l'opera originale.

Quello della riscrittura è un elemento che introduce a sua volta ulteriori fattori di complessità, poiché implica la coesistenza di due poli: da un lato, la necessità di mediare l'originale con una certa fedeltà e rispetto; dall'altro, la spinta creativa del nuovo autore, che talvolta tende a sovrapporsi al modello originale esprimendo la propria cifra artistica. A tal proposito, prendendo spunto dallo studio di Celati sul *Tema del doppio parodico*³⁷² (contenuto anch'esso in *Finzioni Occidentali*), in cui si ragiona diffusamente sui complessi rapporti che si instaurano nell'ardito gioco metaletterario del *Quijote* tra autore, autore fittizio del manoscritto e personaggi stessi³⁷³, Elisabetta Menetti interviene così su Celati e sulla «sfida lanciata alla sacralità dell'autore» dal capolavoro seicentesco:

³⁷⁰ ID., *Ferrara...*, p. 257.

³⁷¹ ID., *Sulla Fantasia*, pp. 529-530.

³⁷² ID., in *Finzioni occidentali*, pp. 111-163.

³⁷³ Cfr. soprattutto i sottocapitoli: *Il testo scoronato*, *La moltiplicazione dei testi*, *Autore e personaggio* (pp. 135-145).

Così l'*Orlando innamorato* gli appare come una eccezionale occasione per mettere in pratica la creatività della scrittura come arte combinatoria di testi e come pura invenzione in cui il primo autore, Boiardo, diventa, alla fine, il suo alter-ego.³⁷⁴

Prendiamo quindi subito le distanze da un'idea di riscrittura meccanica, passiva, se vogliamo 'incorrotta': come più volte abbiamo già sottolineato, esattamente come gli illustri precedenti degli anni Settanta e i coevi episodi dei Novanta, anche il lavoro di Celati mira a rimettere in circolo i materiali della tradizione narrativa che forse meglio si presta a questo meccanismo, seguendo la strada del dialogo con l'originale nella prospettiva di rifunzionalizzare le sue forme e i suoi contenuti. In un passaggio ancora del *Tema del doppio parodico*, Celati ricorda che Bachtin «è stato il primo a indicare la necessità di una stilistica del dialogo, tale cioè da accertare i rapporti di enunciazione tra voci diverse citate a parlare in un'opera»³⁷⁵. Il dialogismo bachtiniano si oppone al monologismo della «tradizione letteraria istituzionale», che riduce «tutte le voci alle intonazioni di un'unica voce parlante, la quale organizza le citazioni di voci estranee come drammatizzazione di sue tendenze, per condurre all'esito finale di un'unica coscienza». Vediamo che ritorna – sia pure in un altro contesto - l'idea di quella funzione regolatrice su cui si basa l'intero saggio eponimo della raccolta. Ancora una volta è invece il concetto di pluralità delle voci contro un'unica verità ad assumere valore positivo: «Bachtin ha mostrato che c'è sempre un rapporto dialogico tra le voci del testo, tra autore e lettore, tra testo e tradizione»³⁷⁶. Probabilmente è proprio a questi passaggi che Menetti fa riferimento quando segnala che «dallo studio di Cervantes ma anche di Rabelais, con la mediazione di Bachtin, nasce in Celati l'idea del testo come pura fabulazione, cioè come patrimonio di tutti i lettori, gli ascoltatori, i traduttori»³⁷⁷.

Torniamo ora alla funzione fantasia nell'*Innamorato raccontato* affrontando come primo nodo il tema della lettura ingenua, meccanismo di regressione in grado di favorire coinvolgimento, immersione e adesione emotiva alle storie raccontate. La prima domanda che ci dobbiamo porre è se Celati sia riuscito, nel complesso, ad attivare realmente questo meccanismo tramite la sua riscrittura. In altri termini, leggendola abbiamo davvero l'impressione di scivolare nella narrazione boiardesca in maniera fluida e naturale? Per

³⁷⁴ Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo...*, pp. 302-303.

³⁷⁵ Gianni CELATI, *Il tema del doppio...*, p. 116.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 117.

³⁷⁷ Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo...*, p. 303.

rispondere a questa domanda, partiamo da una considerazione di Veronica Bonanni che chiarisce molto bene la caratteristica principale di questa lettura ingenua:

Per Celati l'ingenuità non è una condizione di ignoranza [...], bensì un atteggiamento, che può quindi essere assunto dal bambino come dal lettore adulto più colto. È l'atteggiamento di chi, quando legge, si lascia coinvolgere dall'intreccio, si abbandona alle emozioni e dà libero corso alla sua fantasia, abbandonandosi senza difese al fluire delle parole sulla pagina. Di chi, insomma, legge innanzitutto per il piacere di leggere.³⁷⁸

Questo passaggio trova riscontro in un intervento in cui Celati, alla domanda specifica su cosa intende esattamente per lettura ingenua, risponde sottolineando che va esclusa l'idea di una lettura «distratta» e di uno «svago demenziale»; non avviene quindi una regressione totale: «evidentemente, essere informati su certe situazioni di contesto può aiutare nella lettura» (e infatti ricordiamo la molteplicità degli interventi di carattere enciclopedico del narratore nell'*Innamorato raccontato*). Ma, precisa Celati, ciò che si è perso totalmente e che si punta a recuperare tramite la lettura ingenua, è la disponibilità ad «esporsi» al libro: «io dico che esporsi a un libro è come esporsi a un pericolo, come esporsi a un amore, come esporsi a qualcosa di incontrollabile...»³⁷⁹. Il verbo «esporsi» indica chiaramente l'idea di un lettore che dev'essere disposto a mettersi in gioco, e non a caso poco dopo viene detto che, al contrario, gli apparati critici svolgono una funzione di difesa per il lettore, come se lasciarsi andare liberamente a un testo costituisse un rischio. Certo, dice Celati, la componente di rischio c'è, in quanto «è come esporsi a un pericolo»; ma subito il pericolo si trasforma in «amore» e perciò inevitabilmente acquisisce segno positivo: è l'auspicio di un ritorno a un approccio alla lettura che sfugga a quel meccanismo di censura delle emozioni, delle «intensità libere», operato dalla transizione da *romance* a *novel*. Si tratta di rimettersi in gioco: sacrificare l'autocontrollo introiettato da una cultura secolare dell'interdizione, con la prospettiva di riguadagnare un contatto primigenio con il libro e, in ultimo, con il mondo.

Torniamo all'articolo di Bonanni, che abbiamo già incontrato e che si intitola sintomaticamente *La costruzione del lettore nell'Orlando innamorato riscritto da Gianni Celati*; qui vengono analizzati in maniera molto approfondita per l'appunto tutti i rapporti che si instaurano tra il lettore di oggi, l'opera di Celati e l'opera originale, tentando di

³⁷⁸ Veronica BONANNI, *La costruzione del lettore...*, p. 103.

³⁷⁹ Gianni CELATI, *La lettura dei classici...*, p. 279.

mettere in luce anche eventuali cortocircuiti. E in effetti, il passaggio sopra riportato arriva al termine di tutta una prima parte in cui viene spiegato che, per quanto l'obiettivo principale non solo di Celati, ma anche di Calvino, sia quello di rimettere in circolo in età contemporanea i classici soffocati dalla scuola e dalla critica, nemmeno loro hanno potuto evitare di cercare un compromesso capace di rispondere alle esigenze del lettore moderno, ormai pressoché totalmente estraneo alle dinamiche che animano i poemi cavallereschi. La differenza (e il pregio) principale rispetto alle edizioni commentate è che l'apparato critico è sostituito, nel caso di Calvino (e Giuliani), da una selezione di ottave e dai riassunti; Celati poi ha optato direttamente per una riscrittura, tutelando ancor meglio l'aspetto narrativo dell'opera. Ma né Calvino e Giuliani né Celati, si diceva, hanno potuto fare a meno di qualche forma di mediazione: i primi tramite le note di fine volume³⁸⁰, il terzo tramite l'abbondanza degli interventi metanarrativi del narratore su cui ci siamo già in parte soffermati, che rendono la riscrittura un'opera ibrida: narrazione sì, ma con l'inserimento di molte nozioni utili a costruire una competenza nel lettore moderno. Infatti, ricorda più volte Bonanni, l'obiettivo ultimo di Celati rimane quello di stimolare il lettore alla lettura dell'originale *Orlando innamorato*³⁸¹; così l'autrice ha messo sotto la propria lente proprio gli interventi del narratore, che a suo dire si rivelano «di ostacolo al coinvolgimento emotivo del lettore». Questo avviene

specialmente quando [*vengono* (era viene)] inseriti subito dopo l'interruzione di un episodio su una sequenza aperta. La presenza dell'intervento metanarrativo costringe infatti il lettore a spostare improvvisamente il suo interesse dall'intreccio alle strutture e ai significati del racconto, cosicché l'effetto di suspense risulta molto smorzato.³⁸²

Tuttavia, per quanto il ragionamento di Bonanni sia del tutto legittimo e ampiamente motivato, riteniamo che Celati non abbia concepito la sua riscrittura dell'*Innamorato* attribuendole come finalità principale quella di fungere da mediazione verso l'originale. Un simile approccio, infatti, rischierebbe di relegare in secondo piano il valore artistico dell'operazione³⁸³, che ci sembra invece pienamente riconoscibile, tanto sul piano delle scelte formali quanto nelle intenzioni dell'autore.

³⁸⁰ Note riprese dal commento di Lanfranco Caretti, cfr. nota [38](#).

³⁸¹ *OIC*, p. 336.

³⁸² Veronica BONANNI, *La costruzione del lettore...*, p. 106.

³⁸³ «Il lettore può così recuperare un atteggiamento ingenuo non mentre legge l'*Orlando innamorato raccontato in prosa*, ma nel momento in cui si accinge ad ascoltare il poema “nella sua vera musica in ottava rima”», *Ibidem*.

Cerchiamo quindi ora di capire se questi interventi ostacolano davvero la lettura e quel coinvolgimento emotivo auspicato da Celati. Bonanni porta due esempi a sostegno della sua tesi: negli episodi in questione, secondo la critica si verificherebbe una rottura della suspense dovuta a interventi del narratore. Andiamo a vedere nel dettaglio i due casi. Il primo episodio citato è quello del feroce duello tra Orlando e Agricane, potentissimo re dei Tartari che si muove verso Albracca con il suo esercito per prendere vendetta di Angelica che si era rifiutata di sposarlo nonostante gli fosse stata promessa dal padre di lei, Galafrone. Agricane assedia Albracca e la situazione è disperata, ma arriva Orlando con altri cavalieri e lo scenario si capovolge. Il XIV capitolo di *OIC* riporta piuttosto puntualmente i fatti del XVIII canto del Libro primo di *OIB*, con Agricane che, preoccupato per la sorte dei suoi, a un certo punto decide di simulare una fuga per attirare Orlando fuori dal campo di battaglia e affrontarlo singolarmente. A questo punto inizia il duello furibondo. Il canto termina quando, durante l'interruzione notturna della battaglia, i due conversano e Agricane scopre che Orlando è lì per amore di Angelica: il re tartaro si infuria e chiede al paladino di rinunciare al suo amore per Angelica; egli rifiuta, e i due ricominciano a combattere nella notte. E questo è quanto narra anche Celati ma, dopo la chiusura di questo segmento narrativo, il capitolo XIV di *OIC* continua con una digressione, così commentata da Bonanni:

Un esempio di questo fenomeno [*di rottura della suspense*] si trova nel finale del capitolo XIV, in cui Orlando e Agricane vengono abbandonati proprio quando stanno per ricominciare il loro tremendo scontro, e quindi in un momento di forte suspense. L'interesse del lettore per il destino dei personaggi deve essere a questo punto momentaneamente sospeso per concentrarsi sul significato degli aspetti tematici del poema, sui quali il narratore si sofferma abbastanza a lungo.³⁸⁴

Ma abbiamo visto che Celati interrompe la narrazione nello stesso momento in cui la interrompe Boiardo, alla fine del suo canto (*OIB*, I, XXVIII, 55): il lettore di *OIC* si trova quindi nella stessa situazione del lettore di *OIB*. A questo punto, è vero che Celati inserisce la digressione, ma vanno considerati alcuni aspetti: anzitutto il *pathos* generato dal confronto verbale tra i due cavalieri e dal conseguente scontro che riprende non sono intaccati perché anche in *OIC* la sequenza viene narrata senza interruzioni, come nell'originale. L'interruzione, se così vogliamo chiamarla, arriva solo alla fine della sequenza, che però in quel punto era stata interrotta anche nell'originale dalla chiusura

³⁸⁴ *Ibidem*.

del canto; quindi, quella di Celati è piuttosto un'aggiunta. A quel punto, infatti, il lettore è già coinvolto dallo scontro e brama di sapere come andrà a finire: la *suspense* è stata già innescata regolarmente. E se in epoca moderna e contemporanea questa si ottiene soprattutto mediante espedienti legati alla gestione delle informazioni in possesso del lettore rispetto ai personaggi, in ambito cavalleresco essa è generata soprattutto da quello che è il meccanismo narrativo principe di gran parte del genere, ossia l'*entrelacement*. A nostro parere, il fatto che il lettore debba distogliere l'attenzione dal duello per dedicare qualche attimo ad alcune riflessioni sul poema non è tanto diverso dall'eventualità in cui un duello venisse interrotto per spostare il focus della narrazione, per esempio, su un altro nucleo di personaggi, magari impegnati in un giardino incantato, come spesso accade in questi poemi. Inoltre, la digressione si occupa di segnalare che

delle due forme che prende l'avventura nel nostro poema, quella guerresca e quella amorosa dei cavalieri appassionati, la seconda comincia a prendere più importanza con la figura fiera e trista di re Agricane. Perché in lui vengono a contrasto i due principi di Marte e di Venere, che fanno sbandare la testa in modo diverso.³⁸⁵

Questa è solo l'introduzione alla digressione, che poi espande il ragionamento al poema intero, in cui si «narra il trionfo del principio di Venere su quello di Marte», chiamando anche in causa gli affreschi del palazzo Schifanoia³⁸⁶; ma ciò che più ci interessa qui è segnalare che, trattandosi di un intervento sulla forza dell'amore, Celati avrebbe potuto scegliere di inserirlo nel momento in cui la conversazione tra i due guerrieri si era incentrata sull'amore per Angelica³⁸⁷: ci sono in quel passaggio diversi momenti in cui un narratore realmente invadente avrebbe potuto intromettersi, e in quel caso avrebbe certamente interrotto la fluidità del racconto. Così come è stata inserita, invece, ci sembra che tutto sommato non si creino particolari squilibri.

Ma c'è di più: in Boiardo il duello tra Orlando e Agricane viene sì interrotto al termine del XVIII canto, ma viene concluso immediatamente dopo, nelle prime diciassette ottave del XIX canto. Celati, invece, dimostra di sapere e volere – al tempo stesso – giocare con un dispositivo retorico del genere che sta riproponendo: infatti, dopo il capitolo XIV, dedica l'intero capitolo XV alla regina Marfisa³⁸⁸, rimandando al capitolo successivo, il

³⁸⁵ OIC, p. 103.

³⁸⁶ Un'elaborazione grafica del *Trionfo di Venere* in Schifanoia di Francesco del Cossa è stata scelta proprio per la copertina del libro. Celati ne parla anche in *Angelica che fugge...*, cap. 9 *Sullo spazio e gli sfondi romanzeschi*.

³⁸⁷ OIC, pp. 102-103.

³⁸⁸ OIC, *La Marfisa infuriata*, pp. 104-111.

XVI, la conclusione dello scontro tra Orlando e Agricane. Questo è quindi un bell'esempio sia di come Celati abbia operato lievi modifiche all'ordine della narrazione degli eventi³⁸⁹, sia di come attraverso queste modifiche – ed è ciò che più ci interessa qui - abbia talvolta fatto suo il meccanismo dell'*entrelacement*. Il risultato è che la *suspense* per l'esito del duello viene probabilmente amplificata, anziché «smorzata», e proprio mediante un espediente che era utilizzato regolarmente da Boiardo stesso. Un'ultima considerazione va fatta sull'intervento del narratore: Bonanni lo descrive come un momento che «costringe il lettore a spostare improvvisamente il suo interesse dall'intreccio alle strutture e ai significati del racconto». Viene da pensare così a una digressione di tipo tecnico, ma se la leggiamo, ci accorgiamo subito che essa è tutta giocata su immagini e visioni: partendo da Marte e Venere (si veda la citazione poco più sopra) come incarnazioni dei due poli che guidano le azioni di Agricane, ossia guerra e amore, Celati passa a parlare sì del «nostro poema» come dell'opera in cui trionfa l'amore sulla guerra, ma non lo fa in maniera tecnica e distaccata: Agricane, sembra dire la voce narrante, rappresenta un'ottima sintesi dei meccanismi che regolano l'intero poema, ossia il poema che «narra il trionfo del principio di Venere su quello di Marte, il trionfo della follia amorosa su quella guerresca, e la sottomissione del grande guerriero Orlando a una fanciulla che lo incatena». Si arriva all'esempio concreto di Orlando passando prima per due immagini, quella mitologica (Venere e Marte) e quella 'ideologica' (follia amorosa e follia guerresca). E tutto il passo è in realtà costruito sul dato visivo, come dimostra anche la conclusione, in cui il narratore racconta che quello di Venere su Marte

è lo stesso trionfo mostrato nelle pitture del palazzo della Schifanoia, a Ferrara: a Ferrara dove il conte Boiardo cominciò a scrivere il suo poema, su incitamento del duca Ercole d'Este; a Ferrara, dove di certo frequentò il palazzo della Schifanoia, e contemplò i suoi bellissimi affreschi, come si può immaginare.

Qui nell'affresco che rappresenta il mese di aprile, Marte è armato come un cavaliere errante e sta in ginocchio sul carro di Venere, incatenato al suo trono e suo prigioniero. Su un lato danzano le tre ancelle dell'Amore, si vedono coppie di amanti in dolce conversazione, mentre lontano spunta un orizzonte che sembra quello dove sono dispersi i nostri paladini.³⁹⁰

L'esempio citato da Bonanni ci fornisce lo spunto per soffermarci anche su come Celati trasferisce nella sua riscrittura l'importanza di quella funzione fantasia-immaginazione-

³⁸⁹ Nel poema originale, Marfisa aveva fatto la sua comparsa in I, XVI.

³⁹⁰ *OIC*, p. 103.

meraviglia ampiamente analizzata in precedenza: «di certo», dice il narratore, Boiardo era un assiduo frequentatore del palazzo Schifanoia, anche se nella stessa frase viene detto che questo è un fatto che *immaginiamo*; e negli affreschi si vedono paesaggi che sono come quelli in cui compiono le loro avventure i paladini, quasi come se Boiardo avesse preso ispirazione proprio da lì: quindi anche – si diceva – l’importanza del dato visivo come stimolo all’immaginazione e, conseguentemente, all’atto del raccontare. Non importa se tutto questo è vero o se è, per l’appunto, frutto della nostra immaginazione: ciò che davvero qui conta è che tutto concorre a collocare le vicende cavalleresche in uno scenario dai contorni poco definiti, in cui realtà e immaginazione si compenetrano, predisponendo il lettore a lasciarsi trasportare dalle «fantasie scatenate d’un poema cavalleresco»³⁹¹.

L’altro esempio portato da Bonanni, sul quale non ci dilungheremo perché presenta caratteristiche analoghe, è quello del capitolo XXIII, in cui

Il racconto si interrompe proprio quando Rodamonte, infuriato perché la sua insegna col ritratto di Doralice è caduta per terra, minaccia di fare una terribile strage tra i nemici. E subito si sottolinea che quello di abbandonare una storia proprio quando maggiore è il desiderio di sapere come va a finire è uno stratagemma tipico di Turpino. Il lettore, insomma, dovrebbe contemporaneamente abbandonarsi all’emozione del *suspense* e riflettere sulle strutture narrative che lo rendono possibile.³⁹²

L’impressione rimane che questo tipo di informazione, soprattutto se collocata alla fine, non crei particolari impicci alla dinamica di *suspense*:

E qui però Turpino interrompe il racconto, rimandandoci a un altro momento, quando ci racconterà tutta la battaglia sterminata. Ma quel momento è molto avanti nel poema: e bisognerà aspettare che i paladini cristiani dispersi nelle pianure dell’Asia tornino indietro, e che Rinaldo innanzi tutto torni in Francia, prima che rivediamo il fenomenale Rodamonte.

Come è stata la sua vendetta quel giorno? Quanti ne ha uccisi? Cosa ha fatto dopo? Turpino ci lascia sempre sospesi in momenti del genere, proprio quando si vorrebbe sapere come un fatto va a finire. Ma può anche darsi che, arrivato a questo punto, le future imprese del re di Sarza non gli fossero ancora venute in mente.

³⁹¹ OIC, *Premessa*, p. X.

³⁹² Veronica BONANNI, *La costruzione del lettore...*, p. 106.

Signori, come dice il poema, siate lieti per quel che avete udito, per questa volta il canto è qui finito.³⁹³

Il fatto narrato si interrompe in questo punto anche nell'originale, ossia nella prima metà del canto VII del Libro Secondo (II, VII, 31). Qui Boiardo tronca l'episodio per passare a parlare di Orlando nei pressi del Fiume della Fata; non ci dice quando tornerà a parlare di Rodamonte, ma ci annuncia la strage che egli farà tra le file cristiane³⁹⁴. Anche il narratore di *OIC* rimanda a un momento successivo, aggiungendo anche qualche informazione in *flashforward*, e poi dice che Turpino ci lascia sempre in sospeso nei momenti di maggiore tensione. Dopo una ricognizione completa delle occorrenze di Turpino in *OIB*, emerge che Boiardo effettivamente non commenta mai il *modus operandi* narrativo della sua fonte fittizia³⁹⁵, pertanto, questa è di fatto un'introduzione di Celati. Tuttavia, per come è costruito l'intervento, possiamo dire che, ancora una volta, si inserisce in maniera organica nella narrazione, senza risultare dissonante rispetto al contesto. Un possibile segnale, in questo senso, può essere riconosciuto nella scelta di introdurlo con una serie di tre interrogative retoriche che intensificano l'aspettativa del lettore, amplificando l'effetto di sospensione. C'è poi da considerare un altro aspetto importante: nella versione originale, a questo punto dell'episodio Boiardo non fa alcun richiamo a Turpino (cfr. nota 417); è Celati che, invece di dire che Boiardo interrompe la narrazione, chiama in causa la pseudo-fonte di Turpino; ma se la citazione di Turpino è uno stilema tipico degli autori dei poemi cavallereschi, allora il fatto che qui Celati, tramite il narratore di *OIC*, si richiami a lui e non a Boiardo, può essere un ulteriore segno di una momentanea sovrapposizione delle due voci³⁹⁶. Ciò validerebbe ulteriormente, tra le altre cose, anche l'idea di un intervento metanarrativo non introdotto *ex abrupto*, bensì innestato nel tessuto della narrazione coerentemente rispetto agli stilemi narrativi del

³⁹³ *OIC*, p. 175

³⁹⁴ «[...] Perché 'l pagano ha furia sì diversa/ Che nostra gesta fia sconfitta e persa. // Questa bataglia tanto sterminata/ Tutta per ponto vi virrò contando;/ Ma più non ne vuò dir in questa fiata,/ Perché tornar convien al conte Orlando [...]», *OIB*, II, VII, 30-31.

³⁹⁵ «Il romanzo cavalleresco si rifà abitualmente a una fonte scritta, di solito fittizia. In ambito carolingio il rinvio a Turpino, vescovo di Reims e presunto cronista delle gesta di Carlo e dei paladini, è quasi obbligatorio, anche se sulla sua autorità Boiardo gioca fin dalle prime ottave (cfr. *OIB*, I, I, 3)», Andrea CANOVA, *Orlando innamorato...*, p. 113.

³⁹⁶ Indispensabile a comprendere il nostro discorso l'osservazione di Menetti, la quale informa che la riscrittura dell'*Orlando innamorato* (corsivo nostro) «raccolge e riassume il gusto di Celati lettore e la sensibilità di Celati traduttore e scrittore *secondo un gioco di voci che si sovrappongono a quella del vero autore*, depositario di una presunta verità del testo, in questo caso Boiardo», *Gianni Celati, Boiardo...*, p. 301.

genere (proprio in quanto esposto dal narratore tramite una modalità tipica di Boiardo e degli autori cavallereschi).

Per concludere possiamo dire che, facendo un rapido vaglio di altri interventi metanarrativi del narratore di *OIC*, osserviamo che la dinamica del loro inserimento è piuttosto costante e simile a quella evidenziata nei due esempi appena riportati. Nel capitolo I, Malagise viene portato nel Catai dai suoi diavoli, e il narratore ci informa che

i diavoli vanno veloci come i pensieri, che in un attimo portano la testa lontanissimo, per un incanto inspiegabile delle parole. Dunque con questo incanto noi possiamo attraversare in un attimo il terreno d'avventure del nostro poema, dalla Francia fino all'india e alla Tartaria, dove i più famosi paladini andranno a disperdersi.³⁹⁷

Anche qui l'intervento arriva in chiusura di capitolo e conserva il tono fantastico che caratterizza la narrazione vera e propria, senza segnare quindi uno stacco netto rispetto alla stessa. Oppure, nel capitolo II, c'è un commento che non viene collocato in apertura o in chiusura, ma nel mezzo della battaglia tra Ferraguto e Argalia; ebbene, anche in questo caso l'idea che gli interventi possano minare in qualche modo la fluidità del racconto e distogliere il lettore dalla partecipazione emotiva non riflette l'approccio dell'autore, sempre attento a intervenire mantenendo uno stile coerente con il resto dell'opera. In questo caso Celati prolunga nel suo commento la similitudine del suono dei tuoni presente nell'originale³⁹⁸:

E qui incominciamo a sentire i bei suoni nel nostro poema, con tutti quei forti rumori delle battaglie e dei duelli tra i cavalieri: è il rombo del furore guerresco che spande lo stesso fracasso delle tempeste, dei tuoni e dei fulmini.³⁹⁹

E più o meno queste sono le modalità tramite cui tutte le informazioni vengono distribuite all'interno della riscrittura: tono coerente con la narrazione, inserimento di similitudini in linea con l'originale o comunque con l'impostazione fantastica che pervade l'opera, preferenza per la sistemazione in apertura o la chiusura di capitolo o per momenti in cui non è ancora stato raggiunto il punto d'innescio dell'episodio di turno.

Prendiamo ad esempio l'introduzione del narratore alla figura dei giganti: la spiegazione, che occupa lo spazio di circa un terzo di pagina, è collocata appena dopo che un vecchio

³⁹⁷ *OIC*, p. 8.

³⁹⁸ «Chi vedesse nel bosco dui leoni/ Turbati e a bataglia insieme apresi,/ O chi odisse nel'aria due gran troni/ Di tempesta, romore e fiamma acesi,/ Nulla sarebe a mirar quei baroni/ Che tanto crudelmente se hano offesi:/ Par che il ciel arda e il mondo a tera vada/ Quando se incontra l'una e l'altra spada», *OIB*, I I, II, 2.

³⁹⁹ *OIC*, p. 12.

ha spiegato a Orlando che il motivo delle sue lamentele è il rapimento di suo figlio per mano di un gigante. A questo punto, prima che Orlando prenda l'iniziativa di andare ad affrontarlo, c'è l'introduzione ai giganti. Il narratore ci dice che sono diffusissimi «in tutta la Paganìa a quanto pare»; quel «a quanto pare» esclude una connotazione 'scientifica' e asettica del dato, conferendogliene se mai una del tutto narrativa⁴⁰⁰. Si prosegue poi con un'altra similitudine (modalità già vista nello scontro tra Ferraguto e Argalia): i giganti acchiappano i viandanti «come fanno i ragni per acchiappare gli insetti»⁴⁰¹. È solo alla fine di questa digressione esplicativa che Orlando si incammina sul sentiero che porta al gigante: il lettore ora potrà godere al meglio dell'episodio senza interruzioni e senza risultare appesantito dalla spiegazione precedente.

Non ci dilunghiamo oltre perché, come anticipato poco sopra, il copione è più o meno lo stesso per tutta l'opera. In definitiva, possiamo sicuramente dire che le osservazioni di Bonanni sono da accogliere come assolutamente pertinenti e motivate⁴⁰²; tuttavia, dal canto nostro, abbiamo tentato di aggiungere qualche considerazione per evidenziare una struttura pensata, a nostro giudizio, per favorire un'integrazione naturale degli interventi all'interno del tessuto narrativo.

2.9.2 Orlando nel giardino di Fallerina: Amore catalizzatore di imprese e molla della fantasticazione

Proponiamo adesso l'analisi di un episodio utile ad apprezzare lo sviluppo della tematica fantastica all'interno nella nostra riscrittura, anche nel suo rapporto con l'originale. La direzione è peraltro legittimata anche da Menetti, che sul tema si è soffermata con attenzione nei suoi studi già citati nel nostro lavoro. Celati

sceglie [...] alcuni episodi significativi per assorbirli in una nuova catena narrativa e riassume altri episodi che considera secondari con l'intenzione di far emergere il lato comico del Boiardo, specialmente per quanto riguarda il suo gusto per

⁴⁰⁰ Proprio su questo intervento connotato dall'«a quanto pare», Lene Waage Petersen dice che alcuni commenti del narratore, come questo, «si riferiscono agli avvenimenti spesso con un tono di falsa ingenuità [...], ingenuità che vuol invitare il lettore moderno, che ingenuo non è, a lasciarsi prendere dalle fantasie», *Il cavaliere e lo spazio...* p. 86.

⁴⁰¹ *OIC*, p. 32.

⁴⁰² Cfr. l'articolo completo.

*l'exasperazione fantastica degli eventi meravigliosi ma anche per la trasformazione iperbolica delle gesta dei paladini di Francia.*⁴⁰³

Vediamo quindi come quello dell'esaltazione della fantasticazione sia stato un vero e proprio criterio funzionale alla scelta degli episodi da riportare nel «vigoroso taglia e cuci» operato da Celati. Andando più a fondo, Menetti traccia una linea interpretativa centrale: è l'amore l'elemento che mette in moto le ardenti passioni dei cavalieri, che accende il loro «stato di incandescenza» - espressione che dà il titolo al saggio e che è ripresa direttamente da *OIC*⁴⁰⁴ - spingendoli ad avventurarsi nelle imprese più assurde. «Si creano così effetti allucinatori perché questo stato di effervescenza naturale, chiamata da Celati 'fantasticazione', ci appare come un sogno incomprensibile, persino un po' pazzoide».⁴⁰⁵ La lettura trova ampio riscontro nella ricca messe di riferimenti all'amore come fonte primaria di energia inesauribile che troviamo all'interno della nostra riscrittura:

Spesso questi cavalieri si mettono a cercare qualcuno così⁴⁰⁶, senza sapere dove stanno andando, vagamente attirati in una direzione, come le formiche che arrivano da lontano a trovare un po' di cibo scoperto. Infatti poi i viaggi di questi cavalieri sembrano quelli di formichine su una carta geografica; e come nelle nostre fantasie infantili, la carta geografica è un terreno d'avventure illimitato che arriva fino in capo al mondo, ma senza nessuna misura precisa nei tragitti.⁴⁰⁷

Questi cavalieri quando fanno un duello ci tengono che la dama del loro cuore li guardi, perché così si eccitano di più nell'ardore guerresco, ed eccitandosi si caricano di energie. Come una batteria di automobile si carica andando, così questi guerrieri sono

⁴⁰³ Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo...*, p. 302.

⁴⁰⁴ «E quando sono nello stato d'incandescenza provocato dall'ira, quei guerrieri feroci e sanguinari sembrano una forza del destino che non conosce ostacoli e che può ribaltare tutto come la ruota della Fortuna», *OIC*, P. 111.

⁴⁰⁵ Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo...*, p. 303.

⁴⁰⁶ Il narratore qui prende spunto dall'inizio del viaggio di Orlando verso le terre d'Oriente alla ricerca di Angelica. Poco prima, infatti, era apparsa alla corte di Carlo Magno provocando l'innamoramento di tutti i cavalieri, con focus particolare su Orlando: «Ma più di tutti il conte Orlando era così acceso dal fuoco dell'amore, che sbassava gli occhi per la vergogna di guardare in faccia quella gran bellezza», *OIC*, p. 6; ma anche «Con questo viaggio incominciava la sua nuova vita da innamorato [...]. È un cambiamento che lo farà apparire in un'altra luce, e certe volte anche un po' baggiano nel suo folle amore, oltre che irresponsabile nelle collere, forsennato nell'orgoglio, inumano nelle stragi. Ma così si vedrà meglio che Orlando è la figura di uno che corre sempre dietro alle sue fantasie, come gli altri cavalieri vagabondi del nostro poema», *OIC*, p. 35.

⁴⁰⁷ *OIC*, pp. 29-30. Abbiamo riportato un passaggio un po' più ampio rispetto alla tematica ora trattata (l'amore come motore delle imprese), perché costituisce un bell'esempio anche di quello che è a tutti gli effetti un leitmotiv della nostra riscrittura, ossia la frequentissima messa in evidenza della rapidità e della facilità di questi viaggi su enormi distanze, così assurdi da essere "possibili" soltanto, ovviamente, grazie alla fantasia (non a caso «infantile»).

accumulatori di energie che si caricano con l'eccitazione dei pensieri e il volo delle fantasie o l'ira tremenda che li prende in battaglia. E tutta questa è una storia di energie, di correnti di forza, di spinte che infondono alacrità nel cuore, cantata in ottava rima dal conte Boiardo.⁴⁰⁸

Dice il poema che chi non ha provato cosa sia amore, potrebbe biasimare quei due paladini che si facevano guerra con tanta ira, invece di onorarsi l'un l'altro come nati da una stessa stirpe. E soprattutto si potrebbe biasimare Orlando, che provocò più dell'altro la guerra.

Ma chi conosce amore, potrà ben scusare quel cavaliere, dice il poema. Perché l'amore è più forte del senno, e non c'è arte che possa tenerlo a freno. Tutti sono vinti dall'amore, vecchi e giovani, ricchi o poveri. L'amore non ha rimedio, come non ha rimedio la morte.⁴⁰⁹

Dice il poema che Amore per primo portò agli uomini i canti e le musiche, e lui congiunse gesti strane e popoli diversi, e lui pose al bando l'avarizia e l'ira, e lui dà valore alle animose imprese: come quelle di Orlando, che non ha mai passato prove più dure di quando era acceso d'amore per l'Angelica. E allora non è questa la dinamo dell'allegria, la corrente della forza, la scintilla dell'alacrità che tutto smuove? Non è questa l'energia che trasporta gli uomini fuori di sé nelle loro imprese, facendoli diventare strambi o furiosi o incantati come i cavalieri antichi?⁴¹⁰

E nel gonfalone la bellissima Doralice era raffigurata così al naturale, che le mancava soltanto la parola, dice il poema. Perciò quando il re di Sarza si voltava a guardare il gonfalone, si eccitava tutto; si caricava di energie amorose, e diventava più ardito e feroce nella battaglia; proprio come se avesse la sua amata in carne e ossa davanti agli occhi.

Si capisce che quel guerriero africano aveva il suo lato cortese, come i cavalieri vagabondi che hanno in mente una dama, e non pensano soltanto ad ammazzare nemici per ferocia. E come per questi cavalieri, compreso Orlando, il massimo piacere sta nel mostrarsi ardito e imbattibile davanti alla propria dama, così Rodamonte provava questa soddisfazione guardando il ritratto dell'amata nel suo gonfalone.⁴¹¹

⁴⁰⁸ *OIC*, p. 79.

⁴⁰⁹ *OIC*, p. 140.

⁴¹⁰ *OIC*, p. 159.

⁴¹¹ *OIC*, p. 174.

Quegli antichi cavalieri vagabondi trovavano il loro piacere soprattutto combattendo sotto gli occhi delle loro dame, per mostrare le loro prodezze, per eccitarsi con lo sguardo dell'amata, e per ricaricarsi di energie col fuoco dell'Amore.⁴¹²

Abbiamo qui riportato i passi più espliciti e significativi, ma naturalmente la nostra riscrittura è costellata di altri riferimenti a questa tematica. Va detto che non si tratta di una novità interpretativa in senso assoluto: come spiega Canova nella sua introduzione all'*Orlando innamorato*, Boiardo «sceglie un cast di personaggi carolingi, ma li immerge in una storia che è quasi del tutto bretone»; non sono gli scontri tra cristiani e musulmani o i tradimenti ad opera dei maganzesi a muovere l'azione: «il vertiginoso movimento del romanzo è provocato da Amore, ovvero da quell'amore-desiderio che spingeva i cavalieri arturiani alle avventure più straordinarie»⁴¹³. Allora possiamo dire che Celati, piuttosto, coglie in maniera molto attenta questo elemento strutturale del suo poema di riferimento, lo mette in risalto con tutti i richiami di cui abbiamo detto (e in parte riportato) e lo sviluppa ulteriormente, anche secondo la sua poetica. Ne risulta una visione dell'amore come principio dinamico che segue più pulsioni istintuali che non logiche razionali, come ben rappresentato dall'immagine dei cavalieri come formiche mosse da «cibo scoperto»⁴¹⁴. Il «terreno d'avventure illimitato» viene battuto e ribattuto senza un criterio definito, e i personaggi sono animati unicamente da questa forza interiore che li spinge a vagare e combattere senza posa⁴¹⁵.

Nella lettura di Celati, l'elemento erotico viene trasfigurato in slancio vitale: l'amore è la funzione catalizzatrice di ogni impresa, anche la più folle; alla luce di ciò, il poema potrà quindi essere strutturato secondo le due direttrici principali. La prima è quella epico-eroica, che vede i paladini compiere gesta memorabili in battaglie sparse per tutto il mondo conosciuto; qui «l'amore inteso come "assalto"» produce «questa passione per la meccanica degli urti, delle spinte inerziali dei corpi, che crea le meraviglie iperboliche delle gesta, sempre come moti fisici irrefrenabili e maniacali»⁴¹⁶; e questo va poi

⁴¹² OIC, p. 184.

⁴¹³ Andrea CANOVA, *Introduzione*, p. 18.

⁴¹⁴ Cfr. *Eroi come maniaci selvatici*, sottocapitolo di Gianni CELATI, *Angelica che fugge...*, in cui emerge bene questa idea dei cavalieri animati da moti istintuali e meccanici: «Le furie di Orlando, di Rinaldo, di Rodomonte, degli altri sono qualcosa come l'incaponimento d'un animale per montare la femmina, o per scornare i rivali, o per dominare il gregge, la mandria, il gruppo. Rispetto al gregge umano generico, l'eroe cavalleresco ha lo stesso ruolo del montone tra le pecore, del toro nella mandria bovina, o del gallo nel pollaio; e le sue turbolenze sono come quelle d'un montone o d'un toro che si lancia a testa bassa guidato da stimoli belluini».

⁴¹⁵ «E la loro energia sembra inesauribile proprio per questo: perché l'ira pazzoide sembra poterli ricaricare sempre di nuove energie», OIC, p. 111.

⁴¹⁶ Gianni CELATI, *Angelica che fugge...*, cap. 2 *Eroi come maniaci selvatici*.

decisamente verso il Celati degli studi sulla bagarre dei corpi⁴¹⁷. La seconda è quella – se vogliamo - più bizzarra, scaturita dall’attivazione della molla della fantasticazione, in cui i cavalieri, che diventano «strambi o furiosi o incantati», sono protagonisti di episodi eccentrici e avventure assurde tramite cui Boiardo-Celati possono dare sfogo alla loro vena fantastica.

L’elemento amoroso si condensa in quella che non a caso è definita «la grande invenzione che rivoluziona il romanzo cavalleresco»⁴¹⁸, per merito ovviamente del genio di Boiardo, ossia Angelica. La definizione proviene da *Angelica che fugge. Una lettura dell’Orlando Furioso*, saggio di Celati che, anche se si propone di trattare principalmente appunto l’*Orlando Furioso*, costituisce un imprescindibile punto di riferimento per comprendere lo sguardo del nostro autore sulla materia cavalleresca, quindi anche su Boiardo, che infatti è più volte citato. Qui⁴¹⁹, la figura di Angelica viene correttamente fatta risalire alla tradizione lirica⁴²⁰, e in particolare si dice che «è chiaramente un calco dell’immagine amorosa petrarchesca». Di quel modello, dice Celati, conserva soprattutto la natura ingannevole di trappola, rete, laccio:

Ora, la mossa narrativa nuova e strabiliante è di paracadutare tale delicata figurina nel mondo selvatico, tutto fisico, degli eroi maniaci che agiscono solo per incaponimenti

⁴¹⁷ Cfr. Gianni CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, «Il Verri», 3, novembre 1976, pp. 22-32, ora in Marco BELPOLITI e Marco SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 28, Milano, Marcos y Marcos, 2008, pp. 106-113.; ma anche i romanzi dei *Parlamenti buffi*: su questo, infatti, torneremo nel terzo capitolo per non allontanarci ora dal discorso principale.

⁴¹⁸ Gianni CELATI, *Angelica che fugge...*, cap. 3 *Schema paradossale della mania*.

⁴¹⁹ Ivi.

⁴²⁰ L’importanza della ricezione della lirica amorosa in Boiardo è segnalata da Canova nella sua *Introduzione*: «Nel momento in cui Boiardo scrive, la poesia amorosa vive una fase fioritissima, anche perché la lezione petrarchesca ha da poco dato frutti maturi con la tardiva ricezione della forma-canzoniere. Proprio attorto al Petrarca dei *Rerum vulgarium fragmenta* si gioca la questione che ci interessa. Se fino agli anni Cinquanta del Quattrocento la lirica in volgare non sembra avere avuto molti cultori a Ferrara, dal decennio successivo i canzonieri amorosi si moltiplicano. Boiardo non si esime e, come s’è visto, allestisce i suoi *Amorum libri tres*, latini solo nel titolo e nelle rubriche», p. 41. Canova poi si premura anche di segnalare come quello petrarchesco non sia l’unico modello lirico, citando a titolo esemplificativo I, I, 31, ottava in cui si scorgono richiami più o meno cifrati a Dante e Cino, oltre alla citazione esatta, al v. 8 («Che io vedo il meglio e al peggior m’apiglio»), del verso finale della canzone *I’ vo pensando, et nel penser m’assale* («et veggio ’l meglio, et al peggior m’apiglio», Rvf 264, 136). L’attenzione di Celati per questi aspetti pare essere confermata dal fatto che questa ottava, così ricca di riferimenti dotti, viene praticamente riportata nella sua interezza in *OIC*, conservando tutte le tessere di matrice lirica segnalate da Canova: «Poi diceva [*Orlando*] tra sé: “Ma perché la dolce vista di quel viso non posso più levarmela dalla testa? Adesso non vale più la mia forza, non vale più il mio ardimento, Amore mi ha preso al laccio. E cosa mi serve la sapienza e il buon consiglio, se vedo cos’è il meglio e invece mi attacco al peggio?”», *OIC*, p. 6. Ricordiamo infine, sempre con Canova, la centralità del ruolo di Boiardo nell’introdurre in maniera così pervasiva la tematica amorosa all’interno di un «testo “ufficialmente” carolingio, e perciò in teoria poco disponibile ad accogliere il dilagare delle passioni»; anche se «studi recenti hanno messo in evidenza che il romanzo carolingio ai tempi di Boiardo aveva aperto qualche spiraglio alla passione, [...] nessuno arriva alla gioiosa eversione boiardesca e nessuno intuisce il potenziale letterario di tale commistione di armi e amori», *Introduzione*, p. 44.

belluini. Ed è una novità che fin dalla sua apparizione (in apertura del poema di Boiardo) mette in subbuglio tutto l'universo cavalleresco. Perché, con la sua perpetua sfuggenza, Angelica è subito come il motore, il “primum mobile” dei giri a vuoto; è la spinta inerziale dei moti maniacali; è la traccia da cui nascono tutti gli inseguimenti, tutte le trame. Lei incarna le proiezioni su cui l'incantamento si fissa, il “filo d'oro” con cui si ordiscono i “nodi”, le “reti” del desiderio.⁴²¹

E qui davvero si comprende bene l'idea di Amore (e della sua incarnazione, Angelica) come forza propulsiva. Ma, allargando la prospettiva, la dinamica del vago e instancabile inseguimento dell'oggetto d'amore diventa «schema petrarchesco che si può applicare a tutti gli incantati cavalieri di Ariosto, innamorati o no, perpetuamente vaganti dietro a un'idea fissa»⁴²². Il dettaglio «innamorati o no» non passa inosservato, se di amore stiamo parlando: l'amore diventa allora in qualche modo simbolo di un più universale vano oggetto del desiderio, capace di ammaliare tutti gli esseri umani. Angelica, sfuggente a partire già dalle poche informazioni sul suo aspetto, è descritta da Ariosto come «sembianza», «imago»; termine – quest'ultimo - utilizzato dal poeta (ma già ricorre in Dante con questa accezione, dice Celati) per indicare «anche le figure magiche con cui suscitare un incantesimo, come nel caso del mago Atlante»⁴²³. È, quella dell'imago, la chiave interpretativa più di Angelica più cara a Celati: la «mania amorosa» (Angelica), «che è l'epitome di tutte le manie»⁴²⁴. In questo sta forse il segreto della fascinazione che le avventure cavalleresche suscitano nei nostri confronti, sembra dirci Celati nel suo *Innamorato in prosa*:

Questi cavalieri e dame sono tutti così ciechi nei loro impulsi, che ci lasciano sempre meravigliati. La loro vita è quella dell'errore, ed è un lungo divagare da un'illusione all'altra, da un abbaglio all'altro. Ma in questo ci sono fratelli, perché anche noi andiamo dietro soltanto a illusioni e abbagli, inciampando come ciechi dove credevamo fosse una meta.⁴²⁵

A fronte dei moltissimi momenti in cui il narratore sottolinea la tendenza dei cavalieri a inseguire le loro manie, questo è uno dei rari passaggi in cui invece si stabilisce un parallelismo tra loro e noi lettori (persone comuni), perlomeno in maniera così esplicita. È significativo che tale confronto venga fatto quando ci troviamo all'incirca a metà della

⁴²¹ Gianni CELATI, *Angelica che fugge...*, cap. 3 *Schema paradossale della mania*.

⁴²² Ivi.

⁴²³ Ivi.

⁴²⁴ ID., *Angelica che fugge...*, cap. 4 *L'incatturabile oggetto dei desideri*.

⁴²⁵ OIC, p. 142.

riscrittura, quindi in una posizione piuttosto rilevata, e per di più nel capitolo⁴²⁶ in cui, proprio per l'amore di Angelica, si affrontano Orlando e Ranaldo, cugini e teoricamente inseparabili alleati: è vero, dice il narratore, non è la prima volta che i due si affrontano in questi poemi, ma le altre volte si sono scontrati sempre erroneamente, perché non si riconoscevano; questa volta, invece, lo scontro è violento e voluto. «In questo ci sono fratelli», dice il narratore, in questo insorgere di quei moti delle passioni capaci di obliterare la briglia della ragione⁴²⁷; ed è impossibile non pensare ancora alla *Premessa* e al ritorno «alle emozioni della vita in famiglia» tramite «quei pazzi cavalieri o dame» con i loro «impulsi e collere e slanci del cuore che mi sembra di conoscere benissimo, perché li ricordo tali e quali nei miei zii o parenti o conoscenti d'infanzia», al tempo in cui «le emozioni non erano ancora considerate fuori luogo».

Fatte queste dovute considerazioni sul ruolo dell'amore, sull'importanza della contaminazione tra materia bretonica e carolingia in Boiardo tramite l'introduzione della figura di Angelica, e sulle implicazioni narrative e interpretative che tutto ciò ha nella riscrittura di Celati, ci spostiamo adesso direttamente su un episodio in cui i nostri autori, a distanza di cinquecento anni, hanno potuto dare libero sfogo alla vena fantastica della loro narrazione.

A fare da ponte tra quanto detto sull'amore e il nostro episodio, ci pensa l'introduzione (già citata poco sopra, [cfr. nota 433](#)) che Celati pone in apertura del capitolo XXII (*Nel giardino di Fallerina*), il quale narra le vicende del Canto IV e di parte del V del Libro II di *OIB*. Riportiamo le prime ottave del canto cogliendo l'occasione anche per mostrare anche qualche abitudine di riscrittura adottata da Celati; infatti, benché – come abbiamo visto – il numero dei capitoli non coincida con quello dei canti, spesso il nostro autore sfrutta le aperture e le chiusure di alcuni canti per aprire e chiudere i suoi capitoli, mantenendo una certa aderenza al lessico e alla sintassi dell'originale. Questa non è una prassi limitata ai momenti di soglia dei vari segmenti narrativi, ma sicuramente viene praticata con più regolarità proprio in queste posizioni di rilievo (per esempio, frequentissima è la scelta stilistica di concludere i capitoli con una rima, sulla scia della

⁴²⁶ *OIC*, capitolo XIX, *Gran tenzone di Orlando e Ranaldo*, pp. 136-142.

⁴²⁷ Cfr. quanto detto su *Finzioni occidentali*.

rima baciata che conclude le ottave (e quindi anche i canti).⁴²⁸ Dopo la prima ottava dedicata probabilmente alla donna amata⁴²⁹, queste le ottave 2 e 3 del Canto IV:

Amor primo trovò le rime, e versi,
E soni, e canti e ogni melodia;
Le gente istrane e ‘ populi dispersi
Congionse Amor in dolce compagnia.
Il diletto e ‘l piacer sarian sumersi
Dove Amor non avesse signoria;
Odio crudel e dispietata guera,
S’Amor non fosse, avrìan tuta la tera.

Lui pone l’avaricia e l’ira in bando
E ‘l core acresce al’animose imprese:
Né tante prove più mai fece Orlando
Quante nel tempo che d’Amor s’acese.
Di lui vi ragionava, allora quando
Con quella dama nel prato discese:
Or questa cosa vi voglio seguire
Per dar diletto a cui piace d’odire.⁴³⁰

L’introduzione di Celati, invece, recita così:

Dice il poema che Amore per primo portò agli uomini i canti e le musiche, e lui congiunse gesti strane e popoli diversi, e lui pose al bando l’avarizia e l’ira, e lui dà valore alle animose imprese: come quelle di Orlando, che non ha mai passato prove più dure di quando era acceso d’amore per l’Angelica. E allora non è questa la dinamo dell’allegria, la corrente della forza, la scintilla dell’alacrità che tutto smuove? Non è questa l’energia che trasporta gli uomini fuori di sé nelle loro imprese, facendoli diventare strambi o furiosi o incantati come i cavalieri antichi?⁴³¹

Chiaramente sono stati effettuati due tagli, ad escludere rispettivamente la seconda metà della prima e della seconda ottava⁴³². Di ciò che Celati ha conservato, poi, notiamo qui

⁴²⁸ Cfr. anche Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati e i classici...*, p. 93.

⁴²⁹ Cfr. *OIB*, II, IV, 1, nota (pp. 1099-1100).

⁴³⁰ *OIB*, II, IV, 2-3.

⁴³¹ *OIC*, p. 159.

⁴³² Questo meccanismo si rivela una prassi frequente nella riscrittura di Celati, che segue molto scrupolosamente il modello delle ottave originali, andando però spesso a scomporle e riassemblarle per diverse ragioni a seconda dell’occasione. Un esempio è descritto da Menetti in *Gianni Celati e i classici...*, pp. 98-99.

qualcosa di particolare: le «genti strane» (straniere, cfr. Canova) e i «popoli dispersi» diventano con Celati le «genti strane» e i «popoli diversi». Naturalmente i motivi di tali cambiamenti non sono immediatamente comprensibili, e per trovare risposte andrebbe condotta una ricerca più approfondita su questo tipo di casistica all'interno della riscrittura. Tuttavia, possiamo dire che l'intento sembrerebbe, a prima vista, quello di operare una semplificazione generale: se 'tradurre' «istrane» con "straniere" avrebbe potuto mandare fuori strada il lettore poco preparato (incapace cioè di cogliere il riferimento all'amore che, in questi poemi, spesso unisce persone provenienti da paesi e culture lontani tra loro), e il generico⁴³³ «dispersi» non avrebbe comunicato molto all'immaginario dello stesso lettore, l'utilizzo dei più semplici e immediati «strane» e «diversi» conserva la stessa sfumatura di significato (la forza unificante di Amore a prescindere dalla 'distanza' tra i soggetti che ne sono colpiti) senza aggiungere gradi di ulteriore complessità interpretativa⁴³⁴. A fronte della decurtazione delle due ottave Celati aggiunge poi (tramite il narratore) la sua riflessione – che abbiamo già visto - sotto forma di domanda retorica, con cui mette in risalto Amore come forza propulsiva delle imprese e (soprattutto) delle stramberie dei cavalieri. A nostro parere, l'intervento funge da connettore tra la ripresa dell'incipit del canto originale e la materia di quello stesso canto (e di parte del successivo), narrata in questo capitolo. In altre parole, è significativo che Celati richiami qui l'attenzione del lettore sul ruolo di Amore, in quanto immediatamente dopo vengono narrate alcune imprese di carattere spiccatamente fantastico compiute da Orlando su richiesta di Angelica.

Nel capitolo XIX (il precedente), Angelica aveva interrotto Orlando in procinto di dare il colpo di grazia al cugino Rinaldo, al termine del loro duro scontro. La donna aveva chiesto a Orlando di rispettare la promessa che le aveva fatto, cioè compiere un'impresa a suo piacimento. Allora lo manda nel regno di Orcagna: lì la fata Fallerina, che aveva conquistato il regno approfittando dell'assenza del re, ha creato un giardino incantato, e vi ha posto a guardia un drago che mangia solo carne umana (lo scopriamo molto prima, nel capitolo XIII). Al termine di alcune disavventure occorsegli per colpa dell'ingannatrice

⁴³³ Canova non annota nulla in merito a questo termine.

⁴³⁴ Si può anche ipotizzare un gioco letterario articolato su due livelli di lettura: il primo, appunto, quello semplificativo che abbiamo rapidamente descritto; il secondo potrebbe essere un rilancio vero l'alto, soprattutto per il primo elemento: "strano", infatti, ha un utilizzo arcaico-letterario con accezione di "straniero" (cfr. Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/strano/>, meglio specificato nell'Enciclopedia dantesca, [https://www.treccani.it/enciclopedia/strano_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/strano_(Enciclopedia-Dantesca)/), che fornisce numerosi esempi). Stesso discorso per "diverso" che, oltre al significato base di differenza, può acquistare molteplici ulteriori sfumature (varietà, stranezza, bizzarria, ecc., cfr. ancora Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/diverso/>).

Origilla⁴³⁵, Orlando nel capitolo XXI arriva finalmente nei pressi del giardino di Fallerina, e il capitolo XXII (il nostro) si apre con il brano citato sopra. In questo capitolo, per l'appunto, Orlando dovrà sgominare la minaccia del drago e della fata, come richiesto da Angelica. Per farlo, dopo aver ucciso il drago dovrà affrontare alcune prove che peraltro, dice Canova, si prestano «plausibilmente a una lettura simbolica»⁴³⁶: sulla scorta di alcune consonanze con la canzone dello stesso Boiardo *Zephyro torna, che de amore aspira*⁴³⁷, l'episodio allude all'esortazione ad abbandonare le passioni terrene, che qui prendono le sembianze di alcune creature, definite da Menetti «comparse necessarie all'amplificazione fantastica del racconto»⁴³⁸. L'incipit del capitolo XXII si allinea con quello di *OIB*, II, IV, in quanto cominciano entrambi con la riflessione su Amore, e successivamente presentano l'arrivo di una dama a cavallo, che spiega a Orlando come dovrà affrontare l'impresa, consegnandogli anche un libretto indispensabile al superamento delle prove. Dopo, come abbiamo detto nella nota 421, *OIC* interrompe brevemente la vicenda di Orlando per dare notizia di alcuni avvenimenti riguardanti Agramante, e poi riprende le imprese del paladino per poi non lasciarle più fino al loro compimento, proprio come accade nell'originale. Dopo essersi fatto nuovamente ingannare da Origilla, Orlando rimane solo e derubato del cavallo Brigliadoro e della spada Durindana. Si accinge lo stesso ad affrontare il drago all'ingresso del giardino «soltanto con la forza che Dio gli ha dato per difendere la fede cristiana»⁴³⁹. Per portare a compimento l'impresa comandatagli da Angelica, Orlando si troverà a dover affrontare (drago escluso) ben sei creature fantastiche in successione e senza pause: l'impressione è che Celati abbia voluto mettere in risalto proprio questa interminabile serie di scontri, provando ad amplificare l'effetto di frenesia e accentuando l'instancabilità del paladino spinto da amore e dalla sua perpetua energia. Inizialmente Celati riporta lo scontro col drago e la cattura di Fallerina seguendo un ritmo del racconto analogo a quello di Boiardo.

⁴³⁵ Altro esempio di rimaneggiamento della *dispositio* da parte di Celati: in *OIB* Origilla era stata introdotta sul finire del Libro I, a cavallo tra i canti XXVIII e XXIX; Celati, probabilmente per esigenze di semplificazione, la fa comparire nel capitolo XXI, situato invece dopo la cesura tra primo e secondo libro, che nella riscrittura viene posta tra i capitoli XIX e XX. Parlando sempre del capitolo XXII, le vicende di Orlando presso il giardino vengono interrotte da un breve passaggio su re Agramante che manda il ladro Brunello a rubare l'anello di Angelica: Boiardo invece aveva raccontato tale avvenimento nel Canto III (Libro II), senza interrompere le prove di Orlando nel IV. Ricordiamo Menetti, che nota come Celati «accorcia e aggiusta il poema con tagli e ricuciture, lavorando soprattutto sui passaggi *entralacé* per non disorientare eccessivamente i lettori» (*Gianni Celati e i classici...*, p. 98): qui ne abbiamo alcuni esempi tra i moltissimi proponibili.

⁴³⁶ *OIB*, II, IV, 5, nota.

⁴³⁷ Matteo Maria BOIARDO, *Amorum libri tres*, Reggio Emilia, Francesco Mazolo, III, 59. Oggi si può leggere nell'edizione curata da Tiziano ZANATO, Novara, Interlinea, 2012.

⁴³⁸ Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo...*, p. 305.

⁴³⁹ *OIC*, p. 161.

Riprende anche con grande aderenza la costruzione di alcune ottave, come nel caso dello scontro col drago, in cui sostanzialmente i due segmenti narrativi (originale e riscrittura) coincidono, (probabilmente anche per via della rapidità dello scontro):

Fuor dela porta non esce niente,
Ma stàvi sopra come guardiano:
Il conte s' avvicina arditamente
Col scudo in brazo e col baston in mano.
La bocca tuta aperse il gran serpente
Per inghiottirsi quel baron soprano:
Lui che di tal battaglia era ben uso,
Mena il baston e colse a meglio 'l muso.

Per questo fo il serpente più commosso
E verso Orlando forioso viene;
Lui con quel ramo d'olmo verde e grosso,
Menando gran percosse li dà pene.
Al fin con molto ardir li salta adosso
E cavalcando tra le cosce il tiene,
Ferendo ad ambe man, a gran tempesta
Colpi radoppia a colpi in sula testa.

Roto avia l'osso (e 'l suo cervel appare)
Quela bestia diversa, e cade morta;⁴⁴⁰

Non esce mai da quella porta il drago smisurato, ma sta sulla sua soglia come un guardiano. E giunto al passo del dragone, dice il poema, arditamente Orlando gli si avvicina con lo scudo al braccio e il bastone in pugno.

Il drago spalancò la bocca per inghiottire quel barone soprano, e lui gli menò il bastone proprio in mezzo al naso. Stralunata dal dolore la bestia furiosa si buttò all'assalto, ma il paladino gliene dava ancora a volontà di bastonate. Poi svelto come un furetto le balzava sul collo a cavalcioni, e tenendola stretta con le ginocchia e raddoppiando i bussi col bastone, alla fine le ruppe l'osso e le ha fatto venire fuori il cervello.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ *OIB*, II, IV, 17-18, 19 (1-2).

⁴⁴¹ *OIC*, p. 162.

Vediamo proprio che, oltre alla ripresa puntuale di tutte le sequenze logico-sintattiche (segni di punteggiatura della prosa come virgole e punti, per esempio, sono collocati in corrispondenza della fine dei singoli versi), si nota proprio una sostanziale sovrapposizione di moltissime tessere lessicali. Osserviamo in particolare su quel «soprano», che mostra il recupero, non raro da osservare nella nostra riscrittura, di termini prettamente letterari o quantomeno arcaici. In questo caso, ci pare di poter notare anche una vaga ripresa della funzione rimica attribuita alla stessa parola da Boiardo: «guardiano» e «soprano» rimangono anche nella versione in prosa, a connettere primo e secondo capoverso. A ricreare – almeno in parte - la struttura musicale dell’ottava, concorre anche la trama fonica costruita attorno proprio alla rima guardiano : soprano. Sono presenti, infatti, ben sette vocaboli in assonanza, che diventano otto considerando la ripetizione di uno di essi (in ordine: «drago», «smisurato», «passo», «Orlando», «braccio», ancora «drago», «naso», «assalto»)⁴⁴². Anche nelle due ottave si possono contare sei assonanze, ma soltanto in due casi i termini coincidono («brazo», che diventa «braccio», e «Orlando», che però nel poema si trova nella seconda ottava, mentre nella riscrittura è collocato all’inizio), a testimoniare una significativa *variatio* (pur) all’interno della riproposizione del medesimo espediente retorico. Quale che sia il grado di intenzionalità dell’autore rispetto a questi accorgimenti stilistici, l’analisi non sarà da considerarsi peregrina se teniamo conto di almeno un paio di aspetti: anzitutto l’assonanza è la principale figura di suono delle antiche *chansons de geste*⁴⁴³, dettaglio questo che non crediamo sia sfuggito agli occhi – e soprattutto alle orecchie - di un autore che ha sempre espresso una naturale predilezione per il genere cavalleresco. Ma soprattutto va tenuta in considerazione la grande attenzione che da sempre Celati ha riservato ad aspetti come il ritmo e la musicalità della lingua. Vale la pena di riportare qui alcuni tra i numerosi riferimenti critici al tema. Considerate le analogie presenti tra la traduzione e la riscrittura (che in un certo senso, è una traduzione intralinguistica⁴⁴⁴), ci torna utile citare il saggio di Giacomo Micheletti su *Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*⁴⁴⁵, ricordando appunto la traduzione dei *Colloqui con il professor Y*⁴⁴⁶ (sui quali è focalizzato

⁴⁴² Escludiamo dal conteggio «raddoppiando», lontana dalla forte concentrazione di tutte le altre parole in assonanza, e «spalancò», che condivide le vocali interessante dall’assonanza ma invertendo la sequenza tonica-atona; tenendole in considerazione arriveremmo a dieci nello spazio di poche righe.

⁴⁴³ L’assonanza «formalmente è una rima imperfetta, ma in certi tipi di versificazione (per es. nelle *chansons de geste* antico-francesi) è il modo normale in cui sono messi in rapporto fra loro i versi, invece della rima»; Pietro G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 373.

⁴⁴⁴ Cfr. Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati e i classici...*, pp. 81-82.

⁴⁴⁵ Giacomo MICHELETTI, «Tela, scavalla...

⁴⁴⁶ Louis-Ferdinand CELINE, *Entretiens avec le Professeur Y*, Parigi, Éditions Gallimard, 1955. Trad. it. a cura di Gianni CELATI e Lino GABELLONE, *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi, 1971.

il lavoro di Micheletti), ma anche del *Ponte di Londra*⁴⁴⁷, sempre tradotto in *tandem*, e di *Guignol's Band*⁴⁴⁸, ad opera del solo Celati. Nel suo scritto, attraverso una serie di interventi diretti e stralci di lettere dei due traduttori, Micheletti entra nel laboratorio traduttivo di Celati e Gabellone mettendo in risalto il fitto studio compiuto sul particolarissimo stile di Céline:

Tradurre una pagina del buon Ferdinand vuol dire sempre mettersi a fare i giochi di prestigio con le parole. [...] Qui è tutto un problema di risonanze “parlate”, da rendere con bella astuzia e pazienza non tanto o non solo attraverso invenzioni lessicali, soprattutto attraverso l’invenzione di un timbro, senza il quale non si cava il ragno dal buco.⁴⁴⁹

Quella di Celati e Gabellone, dice Micheletti, è «un’estrosa postura traduttiva [...] indifferente al puntiglio filologico» e tutta orientata alla rincorsa della «*musique*»⁴⁵⁰ céliniana. Non ci dilunghiamo ulteriormente per non discostarci dal tema, ma naturalmente il saggio rende conto della complessità di un’operazione che ha richiesto uno sforzo imponente sul piano dell’attenzione al ritmo, al suono, alla prosodia: «per un anno abbiamo tradotto Céline in questo modo, con un lavoro che era in un certo senso teatrale: riscrivere qualcosa modellato sulla voce e su un gesticolazione»⁴⁵¹. Rimanendo invece più direttamente collegati con l’*Innamorato raccontato*, segnaliamo che una certa attenzione all’eufonia nella riscrittura è stata rilevata anche da Petersen⁴⁵², Kuon⁴⁵³ e

⁴⁴⁷ Louis-Ferdinand CELINE, *Le Pont de Londres*, Parigi, Éditions Gallimard, 1964. Trad. it. a cura di Gianni CELATI e Lino GABELLONE, *Il ponte di Londra*, Torino, Einaudi, 1971.

⁴⁴⁸ Louis-Ferdinand CELINE, *Guignol's Band*, Parigi, Éditions Denoël, 1944. Trad. it. a cura di Gianni CELATI, *Guignol's Band*, Torino, Einaudi, 1982.

⁴⁴⁹ Da una lettera di Celati all’einaudiano Giulio Bollati del 19 gennaio 1970, citata in Giacomo MICHELETTI, «*Tela, scavalla...*», p. 183.

⁴⁵⁰ Ivi, pp. 186-187.

⁴⁵¹ Ivi, p. 184, da Lino GABELLONE, *Spiegazione del libro*, in *La bottega dei mimi*, Pollenza-Macerata, Foglio Editrice, 1977, ora in Nunzia PALMIERI (a cura di) *Gianni Celati, Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti. “Il chiodo in testa”, “La bottega dei mimi” e altri testi sul teatro e sulle immagini*, Roma, L’orma editore, 2017, p. 171. Su Celati e Swift cfr. anche Gianni CELATI, *Parlato come spettacolo*, «Il Verrini», 26, febbraio 1968, pp. 80-88, ora in *Animazioni e incantamenti...*, pp. 282-293.

⁴⁵² A proposito della dedica del «a quelli che amano leggere i libri ad alta voce» (*Premessa*, p. XIII), Petersen ricorda che «si dà in questo modo importanza alla sonorità, al ritmo, e alla voce sensorialmente percepita di un narratore», (*Il cavaliere e lo spazio...*, p. 83); e ancora: «Lo stile del racconto e soprattutto la ricerca del ritmo, delle forme che ripetono formulari di tipo orale, antiche e moderne meriterebbero un’analisi approfondita. Tuttavia qui vorrei solo accennare al ritmo narrativo che organizza il racconto in “ottave” in prosa, in particolare alle moltissime ripetizioni che scandiscono il ritmo interno, conferendogli lentezza e sonorità», Ivi, p. 86.

⁴⁵³ Peter Kuon mette in relazione la lingua dell’*Innamorato* con quella degli autori del «*Semplice*», con Celati capofila: «La scrittura che essi [*i testi del «Semplice»*] propongono [...] è modellata sulla lingua che Celati riscopre nell’*Orlando innamorato* del Boiardo, “la lingua nativa che avevamo da bambini, quando non c’era per noi differenza tra italiano e dialetto, e tutte le parole aderivano all’occasione con un suono più usuale o più strambo, più triviale o più raffinato, ma sempre secondo il nostro orecchio e non per regola scolastica” [*Premessa*]. La mimesi che tentano gli autori del *Semplice* non riguarda tanto il parlato, che non

ancora Menetti⁴⁵⁴. Rimandiamo all'apparato delle note ulteriori riferimenti, in particolare quelli relativi alle interviste di Celati, che non mancano di citare direttamente anche i romanzi cavallereschi⁴⁵⁵. Il tema, come vediamo, è fertile di spunti, e la breve analisi sulle assonanze che abbiamo proposto di certo non lo esaurisce.

Torniamo adesso alle imprese di Orlando nel giardino di Fallerina: dopo aver ucciso il drago, Orlando può entrare. La descrizione del giardino in *OIC* è realizzata sempre senza discostarsi dall'originale, anche qui con la puntuale ripresa di molti termini, ma andando ad effettuare una sintesi generale delle ottave 19-26 (*OIB*, II, IV). A livello metodologico, possiamo osservare un'alternanza ben visibile tra momenti che Celati sembra considerare di maggiore rilevanza narrativa o tematica - e che quindi vengono riscritti rispettando in qualche modo integralmente la scansione originale delle ottave, talvolta anche giocando con alcuni loro elementi come abbiamo visto - e momenti di carattere più transitorio, per i quali l'autore ha ritenuto più funzionale optare per una sintesi, comunque coerente con l'impianto boiardesco. Naturalmente questo è un procedimento anche necessario, onde evitare una riscrittura pesante che avrebbe rischiato di allontanare il lettore, invece che invogliarlo alla lettura. Nel caso del capitolo XXII abbiamo detto che il focus principale della narrazione è posto sulle prove affrontate da Orlando, e infatti Celati sacrifica i dettagli di questa parte descrittiva, di passaggio, per arrivare agli incontri con le varie creature. Non solo: sbriga rapidamente anche la cattura di Fallerina, che pure è l'artefice degli incantesimi del giardino: in *OIB* Orlando tenta di estorcere le informazioni alla fata dopo averla catturata, diventando progressivamente sempre più insistente; in *OIC* il

va considerato un valore in sé, quanto il ritmo, il flusso verbale», Peter KUON, *La poetica del «Semplice»...*, pp. 172-173.

⁴⁵⁴ «La musicalità delle ottave viene sciolta in una prosodia delicata che ricorda una antica sonorità, grazie alla conservazione di alcune frasi ben rucite e riadattate al nuovo testo», in Menetti, VOL., p. 98, e ancora: «Lo scrittore, inoltre, è attento a non ridurre l'impatto straniante della poesia antica, cercando di riprodurre la musica dell'ottava rima in una prosa altrettanto musicale, in grado di avere un ritmo speciale con effetto di straniamento», Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo...*, p. 302.

⁴⁵⁵ «Ariosto è bello soprattutto se lo si legge ad alta voce, ascoltando la meravigliosa musica delle sue ottave»; «Io credo che con la letteratura sia la stessa cosa, più un libro lo si rilegge e più prospera nell'orecchio», Gianni CELATI, *La lettura dei classici...*, pp. 279-280; «Non abbiamo più questa cosa che è un sistema armonico, tanto più nello scrivere, nello scrivere esisteva, se prendo ad esempio l'*Orlando furioso* io potrei dire a partire dall'ottava, da come compie l'ottava, da come fa il passaggio da un'ottava all'altra, che si può definire un sistema armonico, o canonico; un sistema canonico c'era», ID., *La realtà e la storia sono dei miti*, risposta a Marina SPUNTA nell'ambito del seminario sul romanzo italiano contemporaneo alla Oxford Brookes University (5-6 dicembre 2003); già in Franca PELLEGRINI, Elisabetta TARANTINO (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Leicester, Troubadour, 2006, ora in *Il transito mite...*, pp. 382-400: 395; «Faccio fatica a sopportare chi prende lo scrivere come un riflesso della cosiddetta realtà, personale o sociale che sia – senza vedere il processo rituale a cui le parole debbono essere sottoposte (metrica, ritmo, colore tonale, distanza focale)», in ID., *Sulla Fantasia...*, p. 535. Tralasciamo, per il momento, gli interventi sull'importanza della musicalità linguistica nella scrittura (e riscrittura) dei romanzi del *Parlamenti Buffi*, sui quali ci concentreremo in conclusione del nostro lavoro.

paladino la lega direttamente a un faggio⁴⁵⁶. Non riuscendo a vincere la resistenza di Fallerina, Orlando ricorda di avere con sé il libretto consegnatogli dalla dama a cavallo con le soluzioni a tutti gli incantesimi e alle prove del giardino; così decide di fare da sé, lasciando la fata legata a un faggio (le ha però rubato la spada Balisarda, che lei aveva fabbricato per ucciderlo⁴⁵⁷).

Osservando la struttura della restante parte del capitolo, diversi elementi ci fanno ipotizzare che l'obiettivo più importante per Celati sia stato, in questo caso, sottolineare la rapidità⁴⁵⁸ (ma anche l'instancabilità) con cui Orlando ha saputo affrontare molte prove nello spazio di poco tempo, guidato dallo stimolo dell'impresa amorosa. Vediamo quali sono, a nostro avviso, gli indicatori di questa scelta. Anzitutto, anche nella versione originale, le sei creature (sirena, toro, arpia, asino, «fauna crudel»⁴⁵⁹ e gigante) vengono affrontate tutte di seguito, e subito dopo viene raccontata la distruzione del giardino, ma tutto ciò coinvolge anche le prime 23 ottave del canto successivo (II, V); in *OIC*, invece, abbiamo tutto all'interno dello stesso capitolo, che si chiude per l'appunto con il completamento della sequenza di Orlando e Fallerina: nessuna interruzione, quindi, al flusso inarrestabile del cavaliere. In seconda battuta, la sensazione di rapidità e successione degli eventi è amplificata dalla modalità del racconto stesso delle prove; infatti, si capisce che il focus è fissato sulle azioni di Orlando per esempio dall'essenzialità che contraddistingue la descrizione delle creature. Arrivando all'albero su cui vive l'arpia, Boiardo dedica ben due ottave alla sua descrizione:

E come il luoco avia prima avisato,
Al tronco dritamente via camina.
Un grande ocello ai rami fo levato

⁴⁵⁶ A lato delle nostre considerazioni, notiamo rapidamente nella riscrittura quello che possiamo definire un piccolo gioco letterario: nel riportare il dettaglio di Fallerina che trema per paura di Orlando, Celati utilizza il sintagma «tutta tremante» («ma lei *tutta tremante* non glielo diceva», p. 163), con evidente rimando a *Inferno* V, 136 («la bocca mi basciò tutto tremante»). In Boiardo, il verso suona così: «Lei, benché tremi tuta di spavento» (*OIB*, II, IV, 28, 6); come vediamo, la scelta di utilizzare un sintagma dantesco è un puro divertimento letterario di Celati: non ci sono, infatti, riferimenti a Dante in Boiardo, né sembrano esserci, almeno in apparenza, evidenti motivazioni per stabilire un nesso tra la scena dantesca e quella boiardesca; piuttosto, quello di Celati sembra ancora una volta (partendo da una semplice suggestione) un modo per ammiccare al lettore non del tutto sprovveduto, conferendo alla riscrittura diversi livelli di leggibilità.

⁴⁵⁷ Infatti è in grado di spezzare «incanto e ogni fatasone», *OIB*, II, IV, 27, 8.

⁴⁵⁸ Cfr. Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati e i classici...*, p. 101, dove tra le altre cose si dice che «il secondo capitolo della riscrittura [...] presenta un nuovo ritmo narrativo, che diventerò abituale, cioè rapido, caotico e accelerato»; e ancora: «Il ritmo del racconto si fa rapidissimo, i movimenti dei personaggi sono pura accelerazione e ricordano scene comiche dei film muti oppure le immagini in sequenza dei sogni» (si introduce qui uno spunto che verrà approfondito meglio nel terzo capitolo, ossia quello della bagarre, dello scontro dei corpi).

⁴⁵⁹ «Ennesimo mostro dalla morfologia composita che Orlando deve sconfiggere», *OIB*, II, IV, 68, nota.

Ch'avìa testa e faccia di regina,
Coi capei biondi e 'l capo incoronato;
La piuma al col ha d'or e purpurina,
Ma el peto, el busto e le péne maggiore
Vaghe e depente son d'ogni colore.

La coda ha verda e d'or e di vermiglio
E ambe l'ale ad ochi di pavone;
Grande ha le branche e smisurato artiglio:
Proprio asempra di fero il forte ungiore.
Tristo quel'omo a cui dona i piglio,
Che lo divora con destrucione!
Smaltisse questo ocel una aqua mole
Qual, come toca gli ochi, il veder tole.⁴⁶⁰

Questa, invece, la presentazione di Celati:

Arriva a un albero molto fronzuto, sul quale abitava un'orrida arpia che col suo piscio rendeva ciechi gli eventuali passanti.⁴⁶¹

Chiaramente è molto più scarna, perché è evidente che l'indugiare sul dettaglio descrittivo non è ciò che interessa principalmente all'autore in questo momento (basti pensare anche semplicemente alla descrizione dello scontro col drago e alla sua aderenza rispetto all'originale). Boiardo, poi, fornisce al lettore una (pur breve) descrizione dell'attacco: l'arpia rumoreggia vistosamente facendo vacillare Orlando, il quale ha anche la tentazione di guardare in alto ma non lo fa⁴⁶²; questi momenti di attesa, forse anche perché rivelatori di una certa esitazione, sono saltati a piè pari da Celati, che fa sbrigare a Orlando la faccenda in maniera tanto rapida quanto efficace:

Si apposta Orlando sotto l'albero con lo scudo in testa, e l'arpia gli fa scendere addosso la piscia, che era come un olio bollente. Poi si calò giù per abbrancarlo con gli artigli, e allora lui l'ha spacciata menando un colpo di spada all'indietro, cioè senza voltarsi a guardarla, per difendersi dagli occhi.⁴⁶³

⁴⁶⁰ *OIB*, II, IV, 50-51.

⁴⁶¹ *OIC*, p. 164. A lato, anche se non sono chiare le ragioni di tale scelta, segnaliamo la sfumatura disfemistica che Celati propone per l'originale «aqua mole», trasformandola in «piscio»; termine che, peraltro, non registra nessuna occorrenza in tutto l'*Orlando* di Boiardo.

⁴⁶² *OIB*, II, IV, 52-53.

⁴⁶³ *OIC*, p. 164.

I due capoversi appena riportati racchiudono, nella riscrittura, l'intero episodio dell'arpia, che nell'originale è raccontato in cinque ottave. Ribadita la premessa sul fatto che un certo grado di sintesi si è sicuramente reso necessario nell'economia di un lavoro che si propone di riscrivere in prosa un poema di dimensioni molto estese, pensiamo di poter scorgere nella resa di questi segmenti anche precise strategie narrative.

Oltre alla sfumatura di attesa/esitazione di cui dicevamo («E tal romor faceva e tal cridare/ Che quasi Orlando fiè pericolare// Che fo più volte per guardar i suso:/ Ma pur s'arricordava del libretto/ E sotto il scudo se ne stava chiuso»⁴⁶⁴), viene "sacrificata" anche l'arguta simulazione di Orlando, che finge di essere stato accecato per attirare il malvagio uccello; il tutto a vantaggio, come abbiamo visto, di una rapida scansione degli eventi. «Via andava per un altro sentiero il conte Orlando»⁴⁶⁵, dice subito dopo il nostro narratore, e lo stesso *pattern* risulta applicabile anche alle altre prove, con le varie uccisioni ad opera di Orlando descritte in maniera molto essenziale e sbrigativa. Un *pattern* che, va detto, non si discosta eccessivamente dall'originale: Celati non stravolge, infatti, l'episodio; piuttosto, sceglie di enfatizzare un suo aspetto in particolare, quello della sequenzialità. Lo vediamo anche nel breve segmento della «fauna crudel»: anche in questo caso Boiardo fornisce una buona contestualizzazione⁴⁶⁶ mentre Celati stringe, arrivando subito al punto proprio perché «Orlando adesso andava svelto perché aveva molto da fare»⁴⁶⁷, specificazione che non compare in alcun modo nella versione originale. Ciò vale anche per la sirena e per l'asino, e a maggior ragione per la furibonda lotta con il gigante che rinasce raddoppiando di numero a ogni uccisione, che in Boiardo occupa la bellezza di quattordici ottave (II, IV, 72-85). A rafforzare la nostra lettura notiamo infine un interessante espediente stilistico adottato da Celati, ossia la ripetizione sistematica, tra una prova e l'altra, di alcune espressioni formulari:

[*Dopo aver legato Fallerina*] Col suo libretto in mano il paladino si avviò per un sentiero d'erbe profumate, raccogliendo molti petali di rose, e prosegue e gira e volta.

[*Appena uccisa la sirena*] Eccolo pronto per la seconda prova, e va per un altro sentiero, e gira e volta.

⁴⁶⁴ *OIB*, II, IV, 52 (7-8)-53 (1-3).

⁴⁶⁵ *OIC*, p. 164.

⁴⁶⁶ *OIB*, II, IV, 68-69.

⁴⁶⁷ *OIC*, p. 165.

[*Appena ucciso il toro*] Ecco fatto, Orlando riparte per la sua ricerca, sempre con l'alacrità nel cuore.

Via andava adesso il conte per un altro sentiero, studiando il suo libretto, e gira e volta.

[*Appena uccisa l'arpia*] Via andava per un altro sentiero il conte Orlando, e gira e volta, sempre con l'alacrità nel cuore.

[*Appena ucciso l'asino*] Via andava per un altro sentiero il conte, studiando il suo libretto, e gira e volta.

[*Dopo aver letto che dovrà affrontare un gigante*] Via andava Orlando in cerca di quella porta, e gira e volta, con l'alacrità nel cuore.

[*Dopo aver ucciso la «fauna crudel»*] Poi via che andava ad affrontare il gigante guardiano della porta d'argento.⁴⁶⁸

Anche in questo caso Celati non inventa di sana pianta, ma riprende da Boiardo aggiungendo la propria impronta. Ad esclusione del passaggio tra l'arpia e l'asino, sono presenti anche nell'originale dei versi che fanno riferimento agli spostamenti frenetici di Orlando tra un punto e l'altro del grande giardino fatato⁴⁶⁹, come tra l'altro ci aspettiamo, visto che si tratta di un'avventura itinerante. Tuttavia, questi versi hanno in comune solamente l'immagine di Orlando in cammino, ma non si ripetono l'uno con l'altro. Celati, invece, ripetendo all'infinito lo stesso *refrain*⁴⁷⁰, tra l'altro a distanza molto ravvicinata, va a creare un effetto-*loop* quasi ipnotico, soprattutto se consideriamo che questo è un racconto «dedicato a quelli che amano leggere i libri ad alta voce»⁴⁷¹. Quello della lettura ad alta voce è un tema carissimo a Celati: in generale per quanto detto sull'importanza della musicalità della lingua (e non solo), e in particolare nel nostro *Innamorato raccontato*, in riferimento sia sempre ad una questione di sonorità, sia ad una

⁴⁶⁸ OIC, pp. 163-165.

⁴⁶⁹ OIB, II, IV, 34, 1-2 («Via ne va lui per quel'erbe odorose/ E poi ch'alquanto via fo caminato [...]»); 41, 3-4 («Il conte a quela porta fu arrivato/ Poi ch'ebbe errato molto per il piano»); 47, 5 («Via ne va sempre caminando ratto»); 66, 1 («Cossi fra sé parlando il camin prese»); 71, 2 («Ver Tramontana via camina il conte»).

⁴⁷⁰ Un meccanismo per certi versi simile è stato notato da Petersen: «Lo stile del racconto e soprattutto la ricerca del ritmo, delle forme che ripetono formulari di tipo orale, antiche e moderne meriterebbero un'analisi approfondita. Tuttavia qui vorrei solo accennare al ritmo narrativo che organizza il racconto in "ottave" in prosa, in particolare alle moltissime ripetizioni che scandiscono il ritmo interno, conferendogli lentezza e sonorità (si veda il capitolo-canto VI, che corrisponde all'*Orlando innamorato* I, 4, 26 sgg., in cui a inizio paragrafo-ottava viene ripetuta 18 volte l'espressione "Ora vediamo" (OIR, pp. 37-39), ripetizione, che non c'è in Boiardo e che a mio avviso concorre a creare un legame tra l'originale descrizione e noi che ora stiamo guardando di nuovo gli avvenimenti)», *Il cavaliere e lo spazio...*, p. 86.

⁴⁷¹ È la dedica interposta da Celati tra la *Premessa* e il testo narrativo.

modalità di narrazione legata alla diffusione orale di cui il genere cavalleresco è uno dei principali rappresentanti⁴⁷². Che nella nostra riscrittura il tema sia avvertito come capitale lo capiamo fin dalle primissime pagine, a partire dalla dedica (citata qui sopra) interposta tra la *Premessa* e il testo vero e proprio, tra l'altro seguita, nella pagina successiva, dalla prima ottava dell'*Innamorato*, in cui il poeta invita signori e cavalieri a *udire e ascoltare*. Ma ancora prima, la *Premessa* è ricca di riferimenti alla lettura ad alta voce⁴⁷³, e riportiamo qui il passaggio forse più significativo, che appartiene alla parte finale, ancora non analizzata:

Il conte Boiardo certamente leggeva ad alta voce l'*Orlando innamorato*, mano a mano che andava componendolo, in recite che si svolgevano nel suo castello di Scandiano (provincia di Reggio Emilia), oppure forse alla corte di Ferrara, davanti al duca Ercole d'Este. E tutto il poema conserva l'impronta d'una recitazione davanti a un pubblico di ascoltatori appassionati, e porta in sé anche l'eco delle maniere con cui i primi cantori dei poemi cavallereschi si rivolgevano al loro pubblico, nelle piazze o altrove.

Bisogna tener conto che questo genere letterario è molto più simile alle antiche rappresentazioni teatrali che non ai romanzi odierni. È un genere fatto per essere letto ad alta voce, che particolarmente nell'*Orlando innamorato* raggiunge una straordinaria sonorità. Questa è dovuta in gran parte alla lingua ancora dialettale di Boiardo, lingua di grande potenza tonale e senza remore scolastiche, che può mescolare risonanze e imprestiti d'ogni genere (toscano, francese, lombardo, eccetera).

Naturalmente passando alla prosa tutta questa bella sonorità boiardesca va perduta. Tuttavia il racconto che segue è stato scritto e pensato più come una recita che come un romanzo da leggere in silenzio. È una recita in 43 puntate, da tenere in 43 settimane: o almeno rallentando più che si può la lettura ad alta voce, che deve essere fatta per una compagnia di gente simpatica e non pedante.⁴⁷⁴

Insomma, Celati arriva sul finale a prescrivere delle vere e proprie indicazioni per la buona lettura del suo poema in prosa. Se è vero, almeno in parte, che la transizione da versi a prosa fa perdere molto della «sonorità boiardesca», l'autore ci dice che tuttavia anche questa riscrittura va recitata più che letta, ulteriore conferma di quell'attenzione alla musicalità che abbiamo evidenziato. Alla luce di quanto appena detto possiamo

⁴⁷² Ma di cui fa parte anche per esempio tutto il filone novellistico (cfr. Gianni CELATI, *Lo spirito della novella*) oppure la famiglia dei proverbi, delle barzellette (cfr. *Finzioni*, p. 40), fino ai racconti quotidiani delle persone comuni, che lo stesso Celati utilizzerà come serbatoio (riempito in prima persona) per scrivere *Narratori delle pianure*.

⁴⁷³ Cfr. per esempio l'inizio: «Un tempo i poemi cavallereschi si recitavano ad alta voce in vari posti» (*OIC, Premessa*, p. VII).

⁴⁷⁴ *OIC, Premessa*, pp. X-XI.

certamente attribuire un valore rilevante al *refrain* di Orlando che «va per un altro sentiero, e gira e volta», «sempre con l'alacrità nel cuore»⁴⁷⁵: riprendendo, anche dal punto di vista sintattico e lessicale, stimoli sonori boiardeschi (in particolare il «via», avverbio frequentissimamente ricorrente nella versificazione del nostro canto IV), Celati costruisce la sua personale ripresa per la “ballata” di Orlando nel giardino di Fallerina. E allora una *lettura ad alta voce* del capitolo XXII, grazie a questo espediente stilistico, non potrà che accentuare ulteriormente quella sensazione di instancabilità (il «farnetico amoroso») che l'autore ha voluto raccontare; e in questo senso, il triplo richiamo all'«alacrità nel cuore» (tutta celatiana) istituisce un dialogo circolare proprio con l'esordio del capitolo⁴⁷⁶ andando in qualche modo a corroborare la nostra ipotesi di un capitolo in cui Celati “riplasma” la materia originale al fine di trasmettere la sua visione e interpretazione. In conclusione possiamo dire che, per le ragioni che abbiamo cercato di esporre, il capitolo XXII, oltre ad averci fornito diversi spunti per un'analisi stilistica, rappresenta certamente un bell'esempio di come si intrecciano nella riscrittura di Celati i temi dell'amore e della fantasticazione, tramite il racconto del paladino più forte e famoso di tutti che, mosso dall'amore per Angelica si lancia istantaneamente (stimolo-reazione) in un'impresa che lo vede da un lato cimentarsi in una lunga serie di scontri, e dall'altro, naturalmente non a caso, alle prese con scenari e creature dalla marcata componente fantastica.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ [Cfr. nota 492.](#)

⁴⁷⁶ Si può rileggere alla [nota 409.](#)

⁴⁷⁷ Approfittiamo per un ultimo momento del capitolo XXII per segnalare un fatto piuttosto curioso, che si discosta dal tema analizzato finora ma che al contempo aggiunge qualche elemento sul laboratorio celatiano di riscrittura. Come accade in quasi tutte le chiusure dei capitoli, anche in questo caso il narratore saluta il suo pubblico con una breve frase contenente una rima. Si tratta di un espediente stilistico naturalmente finalizzato a simulare la chiusura dell'ottava (che prevede un distico a rima baciata); tale espediente non può essere proposto sistematicamente all'interno dei capitoli, e allora Celati non si lascia sfuggire l'occasione di metterlo in atto almeno nella parte rilevata della chiusura. La curiosità, tuttavia, risiede nel fatto che la frase che conclude il capitolo XXII non riprende le rime di chiusura né di II, IV, né di II, V. *OIC* suona così: «Come dice il poema: dopo vi conterò tal meraviglia, che altra nel mondo a quella non somiglia» (p. 167), mentre i due canti citati si concludono in maniera del tutto differente. Celati dunque inventa di sana pianta la sua rima? Nient'affatto: la riprende tale e quale da un altro punto del poema, cioè la conclusione di II, IX: «Nel'altro conterò tal meraviglia/ Ch'altra nel mondo a quella non somiglia» (*OIB*, II, IX, 62, 7-8). Anche questa, insomma, è una di quelle occasioni in cui Celati si diverte con la materia originale rilanciando il gioco combinatorio di cui il genere cavalleresco è massima espressione; in questo caso andando a pescare da un altro punto del poema un'espressione formulata magari giudicata più adatta a concludere questo capitolo secondo il proprio gusto.

INFLUENZE DEL CAVALLERESCO NEI *PARLAMENTI BUFFI*

3.1 Premesse metodologiche

Come abbiamo accennato più volte nel corso del nostro lavoro, un ulteriore spunto di analisi ci viene fornito dalle possibili tangenze tra stilemi narrativi e immaginario del genere cavalleresco da un lato, e i romanzi raccolti nei *Parlamenti buffi*⁴⁷⁸ dall'altro. La scelta di concentrarci sulle *Avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso*⁴⁷⁹ è motivata anzitutto da ragioni pratiche, non potendo in questa sede indagare gli eventuali rapporti con il cavalleresco di tutte le opere di Celati. Dovendo scegliere verso quale direzione indirizzare la nostra analisi, questi tre testi hanno rappresentato una buona soluzione per vari motivi: sicuramente la loro comune appartenenza ad una medesima stagione creativa (quella degli anni Settanta), una contiguità cronologica ma anche tematica ampiamente riconosciuta dalla critica⁴⁸⁰ (e che infatti trova forma nella trilogia del 1989); ma soprattutto, come vedremo, la possibilità di individuare una serie di fili che collegano questi libri alle riflessioni che abbiamo proposto nei capitoli precedenti. Cerchiamo ora di mettere in luce quali sono questi punti di contatto.

Il dialogo tra i *Parlamenti* e l'*Innamorato raccontato* – ma più in generale il cavalleresco - è fondato sull'interazione di molti reagenti diversi, alcuni rintracciabili nell'ambito specifico della nostra riscrittura (premesse teoriche e narrazione vera e propria), altri in quello più ampio del genere stesso. Il terreno comune che mette a sistema un po' tutti questi elementi è quello della riflessione teorica, della «materia concettuale [...] in piena ebollizione»⁴⁸¹ che darà vita alla raccolta di *Finzioni Occidentali*; sull'importanza di *Finzioni* nella rimessa in circolo della materia boiardesca (e cavalleresca) ci siamo soffermati nel secondo capitolo; qui osserviamo invece che, anche *Guizzardi*, *La banda* e *Lunario* intrattengono un rapporto profondo con i saggi coevi⁴⁸². Riassume molto bene

⁴⁷⁸ La trilogia è stata realizzata nel 1989 per Feltrinelli. D'ora in poi abbreviato con *PB*.

⁴⁷⁹ Abbrevieremo d'ora in poi con *Guizzardi*, *La banda* e *Lunario*.

⁴⁸⁰ Su tutti cfr. Giacomo MICHELETTI, *Celati '70. Regressione...*; a questa fase va naturalmente aggiunto anche *Comiche*, che qui tralasciamo per delimitare il campo dell'indagine alla trilogia.

⁴⁸¹ Luca STEFANELLI, *Regredire...*, p. 44.

⁴⁸² Conferma indiretta viene da Celati che, invitato a gettare lo sguardo sul decennio delle pubblicazioni dei primi quattro romanzi a distanza di oltre trent'anni, rievoca immediatamente l'esperienza di «Ali Babà»,

questa condizione Micheletti in apertura del suo volume dedicati al Celati degli anni Settanta:

[...] Gianni Celati ha fin dai suoi esordi manifestato una robusta, triplice vocazione di saggista, traduttore e narratore sperimentale. In questo senso, se il giovane Celati appartiene di diritto a quella sparuta repubblica di prosatori del nostro Novecento in cui scrittura creativa, traduzione e rovello critico-teorico si implicano vicendevolmente, questi è forse l'unico – in ciò distinguendosi, ad esempio, da due maestri putativi come Italo Calvino o Giorgio Manganelli – in cui le intuizioni maturate in seno al versante teorico-traduttivo si diano, romanticamente, come presupposto e condizione di possibilità delle narrazioni a venire.⁴⁸³

Naturalmente le implicazioni sono numerose e complesse⁴⁸⁴, ma nel nostro lavoro ci limiteremo a trattare quelle (in buona parte) già emerse nello studio sull'*Innamorato* in prosa. Lo scopo principale di questo capitolo è quello di segnalare le affinità riscontrate tra i testi in questione, con la fondamentale premessa che in questa sede dovremo limitarci a proporle come suggestioni. Benché emergano senza dubbio diversi gradi di correlazione, il nostro approccio sarà incentrato sull'osservazione di possibili (più o meno vaghe) influenze cavalleresche sulle forme narrative del Celati degli anni Settanta, piuttosto che di veri e propri debiti; anche perché per stabilire legami più solidi lo studio necessiterebbe di uno sviluppo più approfondito e sistematico.

serbatoio di suggestioni che si sedimentano in quegli stessi anni nei saggi di *Finzioni*; cfr. Gianni CELATI, *Intervista per la pubblicazione basca...*, p. 428.

⁴⁸³ Giacomo MICHELETTI, *Celati '70, Regressione...*, *Introduzione*, p. 11. A sua volta, Micheletti cita anche Marco BELPOLITI, *Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso*, in Gianni CELATI, *Romanzi, cronache...*, pp. XVII-XVIII, che insiste sulla compresenza in Celati di «un racconto che contiene una forte tensione teorica e una teoria che si racconta di continuo».

⁴⁸⁴ Come già segnalato, oltre a Micheletti si sofferma ampiamente sul tema Luca STEFANELLI in *Regredire...*, (che prende le mosse dal già incontrato *Frammenti di un discorso sul comico...*, di A. Cortellessa), a cui rimandiamo. Nel saggio si esplora «per cenni necessariamente parziali e bisognosi di integrazione, come la narrazione teorica sulla finzione di Celati prenda corpo finzionale nei suoi romanzi» (p. 44). «Mentre la sonda saggistica rompe la crosta della rimozione per addentrarsi “regressivamente” nell'archeologia del romanzo e della cultura moderna, risalendo alla svolta edipico-paranoide che istituisce l'uno e l'altra, sembra dunque che la narrativa di Celati percorra lo stesso tragitto all'inverso: progressivamente. Ma questo secondo movimento, rappresentando al contempo una sorta di ‘ricapitolazione filogenetica’ della storia letteraria e culturale, sottrae la “finzione” alla sua dimensione moderna di mera “singolarità empirica”, di “informazione su una esperienza che la tradizione non conosce” (“fabulazione”), per re-inscriverla in una totalità semiotica ideale dove essa riprenda a essere “favola”, “trasmissione d'una tradizione-esperienza (come può essere il proverbio)”, recuperando così il suo valore di “sineddoche” (ossia il suo posto nel e per il tutto). Letta nella prospettiva della “regressione” teorica, in altre parole, la progressione dei romanzi non appare più solo come itinerario dell'autore Gianni Celati, ma come *Bildung* esemplare del romanzo e della coscienza moderna», pp. 51-52.

3.2 La *Premessa* all'*Innamorato raccontato* e il *Congedo dell'autore ai Parlamenti buffi*: testi a confronto

Fatta questa doverosa premessa, ci accingiamo a mettere in luce i primi contatti tra i *Parlamenti* e l'*Innamorato in prosa*, partendo proprio da alcuni passaggi del *Congedo dell'autore al suo libro*⁴⁸⁵, un breve scritto prefatorio collocato da Celati in apertura alla silloge dell'89, dedicato soprattutto alla spiegazione della scelta del titolo. I "parlamenti" sono un'autentica celebrazione del «gusto di parlare per parlare», riprendendo questo termine direttamente dalla tradizione antica della lingua italiana:

Nella nostra antica lingua si diceva parlamento per dire un colloquio, oppure un convegno per fare ragionamenti e raccontarsi storie, come quegli antichi parlamenti d'amore di uomini e donne riuniti in un luogo ameno. Ma s'è detto parlamento anche un semplice discorso, come quello che il nostro bravo novellatore Masuccio Salernitano scrive per il suo libro di novelle: "Parlamento de lo autore al libro suo".

Di qui poi parlamento può diventare facilmente un'allusione al gusto di menar la lingua, ossia parlare per il gusto di parlare, con vane chiacchiere e fole senza senso. Così infatti suona quella parola nel lessico del nostro grande poeta comico Teofilo Folengo, o in un famoso dialogo del nostro Angelo Beolco, detto Ruzante.⁴⁸⁶

Celati può quindi raccogliere in questo libro i «parlamenti di tre personaggi che recitano le loro storie»⁴⁸⁷. Gli autori citati, tuttavia, non sono solo importanti ai fini della scelta del titolo; infatti, rendono queste poche righe già decisive per inquadrare complessivamente l'operazione nel segno della comicità, dello sperimentalismo linguistico e dell'oralità⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ Gianni CELATI, *Parlamenti buffi*, pp. 7-9.

⁴⁸⁶ Gianni CELATI, *Congedo...*, p. 7. Per larghissima parte dei tre romanzi questa tendenza alla verbigerazione si sostanzia nella narrazione in prima persona dei tre protagonisti, con un'intensità del fenomeno che (a partire dall'esasperazione nell'immediato precedente di *Comiche*) cala progressivamente da *Guizzardi* a *Lunario* (pur rimanendo comunque la caratteristica stilistica più connotativa di tutti i libri). Proprio in quest'ultimo romanzo, è presente quella che potremmo chiamare un'osservazione metanarrativa sul tema, con Giovanni che, raccontando del breve periodo felice trascorso con Gisela, descrive così le loro giornate: «E parlavamo parlavamo dalla mattina alla sera. Ma vedete? Io non mi ricordo più in che lingua parlavamo; perché quando si parla bene e si fanno belle chiacchiere, uno non sa mai in che lingua sta parlando, tutto fila via senza pensarci. Non più sforzarsi a esprimere il concetto! Cosa importa quale lingua si parla? Si parla la lingua che si ha in bocca; cioè si agita la lingua e si butta fuori il fiato respirando bene; le parole poi vengono da sole. Alla sera io e Gisela ci accorgevamo di non aver mai smesso di parlare neanche per un secondo, neanche il tempo di tirare una boccata d'aria per sentire che gusto aveva. Quando si chiacchiera contenti, il gusto di parlare viene sulla punta della lingua, anche a dire stupidate o cose qualsiasi», da *Lunario*, pp. 581-582. Questo passaggio presenta peraltro delle forti consonanze con l'esordio del *Congedo...* (p. 7).

⁴⁸⁷ Gianni CELATI, *Congedo...*, p. 8.

⁴⁸⁸ «Celati, interpretando retrospettivamente *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso*, ha potuto constatarne il legame con la tradizione italiana del plurilinguismo, del racconto di fantasia e, ancora una volta, del racconto orale. Ancora più facile, per Celati, è stato inserirsi nella tradizione

Ritorna il nome di Folengo, incontrato da Celati proprio negli anni Settanta (periodo di stesura dei libri, ma ricordiamo che il *Congedo* è dell'89, più nei pressi dell'*Innamorato raccontato*) nell'ambito di quel primo esperimento di riscrittura di cui abbiamo reso conto nel capitolo precedente⁴⁸⁹; spunta poi un novellatore come Masuccio Salernitano, e infine il drammaturgo (ma anche attore) Ruzante, tutti autori in qualche modo accomunati dall'utilizzo di una lingua che non era modellata sullo standard del toscano letterario: prevalentemente dialetto veneto per Ruzante, un italiano connotato dal punto di vista regionale per Masuccio, e il latino maccheronico di Folengo. E in tal senso, è impossibile non accomunare questa attrazione per forme di scrittura in qualche modo devianti dallo standard letterario al «sollevio» che Celati racconta di provare «dal fatto che in Boiardo troviamo quel senso della lingua nativa che avevamo da bambini, *quando non c'era per noi differenza tra italiano e dialetto*, e tutte le parole aderivano all'occasione con un suono più usuale o più strambo, più triviale o più raffinato, ma *sempre secondo il nostro orecchio e non per regola scolastica*»⁴⁹⁰. Appare piuttosto chiaro come già sul piano linguistico si possano ipotizzare dei contatti tra queste opere.

Un altro elemento a fungere da potenziale collante tra *PB* e *OIC* è quello dell'infanzia, se è vero (come vedremo) che la prosa di almeno due dei tre romanzi degli anni Settanta (*Guizzardi* e *La banda*) è stata modellata tenendo bene a mente alcune caratteristiche della parlata materna⁴⁹¹, sulla base dei ricordi dell'autore da bambino. Questo filone tematico ci conduce direttamente all'importanza della dimensione dell'oralità, altra caratteristica

della letteratura cavalleresca, formata da una trama di racconti in cui “ogni storia raccontata diventa materia di racconto per altri narratori”, come non a caso è sottolineato nella premessa dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa*»; Veronica BONANNI, *La costruzione del lettore...*, p. 110.

⁴⁸⁹ Gianni CELATI, *Imitazione di Merlin Cocai*, «Il caffè», XX (dicembre 1973-gennaio 1974), 7-8, pp. 21-38.

⁴⁹⁰ *OIC*, *Premessa*, p. IX. E ricordiamo, in un passaggio poco più avanti, la «lingua ancora dialettale di Boiardo, lingua di grande potenza tonale e senza remore scolastiche, che può mescolare risonanze e imprestiti d'ogni genere (toscano, francese, lombardo, eccetera)» (p. XI), a ulteriore testimonianza dell'interesse verso la contaminazione delle lingue accolta come valore aggiunto da Celati.

⁴⁹¹ [Nelle *Avventure di Guizzardi*] «non ci ho messo nemmeno una virgola perché capivo che quella era la nenia di mia madre, e in una nenia non ci puoi mettere le virgole [...]. E il mio terzo libro, *La banda dei sospiri*, è stato scritto in queste condizioni: ero in una casa in America con persone di tutte le nazionalità e alla sera mi ritiravo in camera perché volevo scrivere qualcosa che non virasse verso l'anglofono, verso la parlata inglese, volevo che fosse nella mia lingua di casa, quella dei miei zii, dei nonni», Gianni CELATI, *A passeggio con un rabdomante*, intervista a cura di Michele BARBOLINI, «Pulp libri», 76, dicembre 2008, ora in ID., *Il transito mite...*, pp. 481-492: 486. E ancora: «Con *Guizzardi* è cominciata una avventura diversa [...]. Ci sono ancora tracce di quel ricoverato che aveva ispirato Comiche, ma la struttura sintattica delle frasi è quella di mia madre, del suo adattamento all'italiano: un adattamento melodico perché il dialetto di mia madre era una nenia con sottili modulazioni melodiche. Ecco perché non c'è neanche una virgola nelle frasi, perché vanno lette come una nenia continuamente modulata», ID., *Letteratura come accumulo di roba sparsa*, intervista a cura di Marco BELPOLITI e Andrea CORTELLESSA, 2007, apparsa in Marco BELPOLITI, Marco SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 28..., pp. 25-37, ora in Gianni CELATI, *Il transito...*, pp. 439-458: 441-442.

in comune tra i *PB* e l'*OIC*: ricorderemo (cfr. la conclusione del secondo capitolo) che Celati aveva raccontato nella *Premessa* di un Boiardo che «certamente leggeva ad alta voce l'*Orlando innamorato* [...] in recite che si svolgevano nel suo castello di Scandiano», e di un poema che conservava «l'impronta d'una recitazione davanti a un pubblico di ascoltatori appassionati»; e ricorderemo come tutto il racconto era stato concepito «più come una recita che come un romanzo da leggere in silenzio», e «ogni recita ha bisogno di buoni intervalli»⁴⁹². Insomma, la pratica recitativa assume un'importanza sempre crescente nel testo di soglia dell'*Innamorato raccontato*, e curiosamente parola era già comparsa nel Congedo dei *Parlamenti* quando, introducendo la contentezza provocata negli uomini dal poter «menare la lingua [...] nei loro giochi di favella», Celati aveva definito «questi giochi del parlare» come «recite»⁴⁹³. Questo gioco di specchi a distanza tra le due opere sul tema della recitazione trova la sua naturale chiusura circolare nell'evocazione, da un lato (*PB*), di Ruzante, e dall'altro, (*OIC*) delle «antiche rappresentazioni teatrali», giudicate da Celati molto più simili al genere cavalleresco di quanto non lo siano (si noti) i romanzi odierni (senza dimenticare tutti i riferimenti, già evidenziati, al teatro dei pupi e ai maggi dell'appennino).

Proseguendo la rassegna delle consonanze rintracciabili sin già da queste prime pagine, possiamo individuare anche una comune tendenza delle due opere a valorizzare la leggerezza: il parlare si fa racconto, e tramite l'atto del raccontare gli uomini dimenticano qualsiasi cosa, «pure se parlano delle loro disgrazie, quando ne parlano di gusto sono beati, perché le disgrazie diventano file e loro si perdono dietro al gusto che fa dimenticare tutto»⁴⁹⁴; è un po' quello che succede sistematicamente a Danci, Garibaldi e Giovanni nei rispettivi romanzi: le loro avventure e vicissitudini hanno segno pressoché sempre negativo, ma nonostante ciò l'irrefrenabile flusso del loro racconto parlante non conosce sosta, nemmeno nei momenti di massima crisi⁴⁹⁵. Ci soffermiamo ora su questo nodo della dimenticanza perché, posto nei medesimi termini, torna anche nella *Premessa* dell'*Innamorato raccontato*, proprio nella sua conclusione, quando Celati si fornisce le

⁴⁹² La recita a puntate ricorda *Lunario*, p. 631, «lo spettacolo shakespeariano a puntate» che Giovanni faceva ogni sera alle gemelline di Sierichstrasse.

⁴⁹³ ID., *Congedo...*, p. 7.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Sintomaticamente, in una delle rare occasioni in cui le parole gli vengono a mancare, Giovanni avverte un senso di scacco totale: «La sentivo Antje, riuscivo anche a muovermi, ma non mi venivano più le parole in bocca, perse lontano in una caverna alle mie spalle. Fine delle parole nel confuso d'una testa che va via da me; vocina lontana che mi arriva alle orecchie; aria preoccupata di Antje che mi sembra a mezzo chilometro di distanza. Mi stendo finalmente sul divano. Eccomi in balia del mondo: un niente, un grano di polvere che ogni minimo soffio può spazzare via»; *Lunario*, p. 633.

sue ultime raccomandazioni per la lettura; ma anche perché il tema è particolarmente importante nella poetica del nostro autore (corsivi nostri):

Ogni recita ha bisogno di buoni intervalli, perché ogni volta che si riprende ad ascoltare bisogna essersi un po' dimenticati di quello che precede, così che la memoria e la fantasia possano mescolarsi liberamente, e tutto resti fluttuante nella vaghezza, senza più attaccamenti alle proprie opinioni. Sia dunque, come voleva il nostro poeta, una recita per scacciare la noia e i cattivi pensieri – meta nobilissima, che molti disprezzano soltanto perché sono tanto presi nella guerra contro gli altri, che vorrebbero sempre far gravare sugli altri i loro cattivi pensieri.⁴⁹⁶

La dimenticanza degli episodi precedenti è anzitutto funzionale alla messa in moto del meccanismo della fantasticazione, ma diventa immediatamente metafora di un atteggiamento che si invita ad assumere anche nei confronti della vita; i «molti» che disprezzano la «meta nobilissima» di scacciare i cattivi pensieri sono proprio coloro che non sanno eludere l'attaccamento alla realtà effettiva, con le costrizioni che essa comporta. E se notiamo, gli stessi protagonisti dei romanzi presi in esame, pur scontrandosi quotidianamente con le avversità della vita, attraverso i loro “parlamenti” proseguono instancabilmente il loro percorso in un continuo susseguirsi di avventure concatenate che, per certi versi, richiama quello delle imprese cavalleresche (ricordiamo a tal proposito la serie di prove di Orlando nel giardino di Fallerina). E non fanno nemmeno «gravare sugli altri i loro cattivi pensieri», che pure ci sono e anche tanti: li esplicitano sempre nella narrazione retrospettiva come apprendiamo grazie alla grande abbondanza di dialoghi e monologhi interiori. Concludiamo su questo tema riportando due passaggi rispettivamente da OIC e dal *Lunario*, per mostrare come nelle due opere viene proposta una dinamica analoga. Nell'*Orlando* ci troviamo sul finire del racconto, e come di consueto il narratore apre il capitolo-canto con una sua riflessione, in questo caso proprio sull'importanza di orientare la propria vita al diletto, giacché senza di esso è destinata ad essere consumata rapidamente; il poeta esorta così il lettore a prendere esempio da lui:

Girando nel cielo il sole passa via e consuma la nostra vita, dice il poema. E la nostra vita sembra più breve d'un giorno, se passa via senza nessun diletto. Dunque io chiedo a ognuno di voi signori che mi ascoltate, dice il poeta, di mettere in una cassaforte ogni vostro affanno e ogni grave pensiero, e di chiuderlo dentro e di buttar via la chiave.

⁴⁹⁶ OIC, *Premessa*, X-XI.

Quanto a me, dice sempre il poeta, cantandovi questa istoria mi sono dimenticato di ogni noia e di ogni cattivo pensiero.⁴⁹⁷

In *Lunario*, intorno alla metà del romanzo, Giovanni conosce un momento di crisi e decide di cercare un lavoro. Tramite un intermediario conosce il “magliaro” Luigi, il quale dovrebbe metterlo in contatto con un tale Tino, forse in grado di aiutarlo. In realtà, il colloquio tra Giovanni e Luigi non sembra portare a nessuna conclusione, e così Giovanni decide di andarsene, e proprio in quel momento Luigi lo ferma e si fa dare il numero di telefono per farlo chiamare da questo Tino. Rimasto da solo in sotterranea, a Giovanni «veniva in mente tutto», con addosso un marcato senso di disorientamento rispetto a quanto accaduto in quella serata. Inizia così un flusso di pensiero-parlamento che culmina poi con un commento sulla musica delle parole, in grado di spazzare via i pensieri (si noti tra l’altro l’attitudine a descrivere la situazione con toni favolistici):

L’avevo mica capito questo appuntamento di lavoro. E chi sarebbe quel Tino che sembra un tizio così potente? che se uno fa il suo nome tutto dovrebbero conoscerlo per forza? che sia il re dei magliari?

Il re dei magliari, nonché dei guappi, dei basisti, dei rocchettoni, dei macumberi, e chissà di che altre popolazioni segrete, gnomi ruffiani da quartiere dei bordelli, elfi ladruncoli da birreria. Da come ne parlava il Luigi unghia lunga, si direbbe proprio una cosa del genere.

Adesso c’è di mezzo anche un re, io che non mando giù i ciambellani, gli armigeri, i ministri e i lasciamenti d’amore. Le parole urtano molto i nervi quando si è nella scalogna; servono solo se sono messe in musica per portar via i pensieri; e anch’io qui nella notte vorrei farvi sentir la mia canzone.⁴⁹⁸

La seconda parte del congedo è un’allocuzione che l’autore rivolge direttamente al suo libro, ed è tutta incentrata proprio su questo tema: «tenta ora di fare come quegli uomini che dimenticano se stessi dietro al gusto delle fole», dice Celati, in controtendenza rispetto a un paese in cui gli uomini «si sono dati organizzazioni di vita capaci di garantire [...] che il loro fiato perso o tempo perso vale qualcosa», rovinando così «il gusto di parlare per parlare». È l’oblio, dunque, la sorte migliore che Celati augura ai suoi *Parlamenti*:

⁴⁹⁷ *OIC*, p. 290.

⁴⁹⁸ *Lunario*, p. 613.

Tranquillamente vai nel mondo, per il pochissimo tempo che ti è dato. E lascia che ti prendano per quello che sei: un libro di recite e sciocchezze, dove il fiato si spreca abbondantemente secondo le necessità del parlare, che è prima di tutto l'arte del fiato perso.⁴⁹⁹

Gli elementi messi a sistema in questa breve analisi del testo di introduzione ai *Parlamenti* ci hanno già fatto aprire quella finestra dialogo con l'*Innamorato* di cui abbiamo detto all'inizio. Prima di analizzarle caso per caso, procediamo ora ad elencare l'intero campionario di tangenze riscontrabili, partendo da una specificazione: possiamo infatti distinguerle in due macro-ordini: di tipo stilistico e di tipo tematico. Alla prima tipologia appartengono tutte le questioni che riguardano gli aspetti linguistici, alcune abitudini della voce narrante o le modalità di costruzione della narrazione. In questo senso abbiamo le numerose allocuzioni che il narratore rivolge ai lettori, la tendenza a mettere in risalto l'episodio singolo piuttosto che lo sviluppo articolato e complessivo di una macro-trama strutturata (con conseguente frequente effetto di autoconclusività dei singoli episodi), e ancora la forte attenzione alla costruzione di una prosa connotata dal punto di vista dell'oralità. Alla seconda tipologia appartengono i richiami a distanza tra alcune situazioni narrative, proposte in chiavi diverse naturalmente a seconda del contesto. Qui ci riferiamo da un lato al tema della donna sfuggente come «incatturabile oggetto dei desideri»⁵⁰⁰, e dall'altro alla parentela tra i pulsionali cavalieri antichi e i collerici familiari e conoscenti che hanno popolato l'infanzia e l'adolescenza dell'autore, con relativi schemi narrativi che si innescano (soprattutto sul versante della comicità).

3.3 Le allocuzioni del narratore al suo pubblico

Come premesso in apertura, faremo solamente qualche rapido affondo per ognuna di queste casistiche. E andando con ordine, iniziamo proprio con le allocuzioni. Si tratta di un punto importante perché sappiamo che nel genere cavalleresco esiste una forte presenza di un narratore che ha anche la funzione di intrattenere i suoi lettori/ascoltatori,

⁴⁹⁹ *Congedo...*, p. 9.

⁵⁰⁰ ID., *Angelica che fugge...*, cap. 4 *L'incatturabile oggetto dei desideri*.

e questo principalmente in virtù dell'originale legame che il genere (in tutte le sue declinazioni) ha con l'oralità:

e questo naturalmente anche quando, soprattutto nel Quattrocento e poi nel Cinquecento, i cantari o i poemi e romanzi in ottave spesso non saranno più destinati alla recitazione pubblica ma alla lettura, e dunque la mimesi della lingua parlata, della voce, diverrà sempre più una postura di locuzione e una dimensione propria della scrittura.⁵⁰¹

Ciò naturalmente vale anche per l'*Orlando innamorato*, e quindi anche per la riscrittura di Celati. Ne parla esplicitamente Andrea Canova nella sua introduzione all'edizione dell'*Innamorato* a cui facciamo riferimento:

Poco importa che gradualmente quei racconti, in Francia come in Italia, associassero alla diffusione sulle piazze la lettura privata silenziosa. Il genere continuò a richiedere la finzione di un autore-recitatore che indossasse i panni del canterino e che simulasse di avere tratto da una fonte più antica il testo che ora proponeva al suo pubblico.

Non si tratta solo del narratore che si presenta sotto mentite spoglie all'inizio del libro; è tutto il libro che si deve atteggiare a *fabula* recitata, simulando anche un pubblico di ascoltatori da coinvolgere. Si perpetuano così i tratti situazionali tipici: l'invocazione esordiale (spesso alla Divinità, o alla Vergine, o a un santo) seguita dall'appello agli uditori/lettori perché stiano attenti e in silenzio; la segnalazione delle parti più drammatiche puntualmente definite senza precedenti; il ricorso al *topos* dell'ineffabilità (per la violenza di una battaglia, per il valore di un cavaliere, per la bellezza di una dama); la dichiarazione di stanchezza verso la fine del canto per interrompere un episodio o prometterne un altro e così via.⁵⁰²

Qui ci interessa particolarmente il fatto che anche nei romanzi dei *PB* si registra una presenza pervasiva di un narratore, in questo caso interno, che si rivolge costantemente al suo pubblico in ossequio al proposito scrivere «un libro di recite e sciocchezze». È questo, quindi, insieme al registro della sua prosa, il modo in cui Celati evoca la dimensione orale: instaurando un forte legame tra narratore e pubblico, prendendo ispirazione (anche) dalla tradizione narrativa che forse più di tutte ha utilizzato questo espediente (come abbiamo visto poco fa). Riportando qualche esempio, metteremo in evidenza come gli interventi del narratore rispondano a diversi tipi di esigenze, e vedremo

⁵⁰¹ Beatrice BARBIPELLINI AMIDEI, *Raccontatori di storie: testo e voce nei cantari*, «Italiano LinguaDue», 2017, pp. 15-31: 15.

⁵⁰² Andrea CANOVA, *Introduzione*, p. 50.

che molti dei «tratti situazionali tipici» segnalati da Canova saranno in qualche modo recuperati e riadattati proprio nei romanzi dei *PB*.

L'Innamorato raccontato è una riscrittura impostata su una voce narrante che si fa mediatrice di un testo più antico; in altre parole, salvo alcuni casi specifici (in cui avviene una sovrapposizione momentanea), il narratore celatiano non corrisponde al narratore boiardesco, bensì riporta quanto scritto nell'opera originale; il testo è infatti costellato di espressioni quali “come dice il poema”, “dice il poeta” e altre formule analoghe. Di conseguenza, soltanto raramente il narratore di *OIC* si rivolge direttamente al pubblico alla maniera di Boiardo, in prima persona⁵⁰³; lo fa prevalentemente in chiusura di canto, mentre la maggior parte delle volte mantiene il ruolo di mediazione, come vedremo tra poco. Ma ricordiamo che la riscrittura è concepita anzitutto per coinvolgere un pubblico estraneo al genere cavalleresco, è ad esso che si rivolge il narratore di *OIC*; quindi, anche se ovviamente non sono ripresi da Boiardo, possiamo dire che gli interventi metanarrativi che abbiamo ampiamente descritto nel cap. 2.5 costituiscono a loro volta momenti in cui il narratore si rivolge direttamente al lettore/ascoltatore: ancora una volta Celati gioca con una caratteristica tipica dell'originale, riproponendola in una nuova veste (motivo in più per accogliere questi numerosi interventi nell'economia complessiva dell'operazione come passaggi pienamente integrati nel tessuto narrativo). A conferma di ciò, notiamo come spesso sono introdotto da formule del tipo: «come si vede...», «come si vedrà meglio...», «come si è già detto...», «ora riconosciamo...», «qui bisogna sapere...». Un appuntamento che non manca quasi mai nei capitoli di *OIC* è la conclusione di capitolo sulla scia dell'originale, con una rima a simulare in qualche modo la rima baciata di chiusura delle ottave. In questi casi, il narratore si rivolge al pubblico alternando la mediazione di Boiardo all'allocuzione diretta:

Come dice il poema: d'una gran prova ch'egli ebbe a fare, vi vo' nell'altro canto raccontare.⁵⁰⁴

Bella brigata, ad ascoltar vi aspetto, per darvi al mio cantar gioia e diletto.⁵⁰⁵

Come dice il poema: nell'altro canto tornerò ad Orlando, addio signori, a voi mi raccomando.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Un paio di rari esempi interni alla narrazione (*OIC*): «Ora incominciamo a conoscere re Agricane...», p. 78; «Ma attenzione a cosa succede adesso», p. 270.

⁵⁰⁴ *OIC*, p. 79.

⁵⁰⁵ *OIC*, p. 96.

⁵⁰⁶ *OIC*, p. 149.

Signori, riposatevi un poco intanto, finché torno a raccontar nell'altro canto.⁵⁰⁷

Abbiamo poi altre due casistiche piuttosto ricorrenti in cui il narratore di *OIC* si rivolge o comunque fa riferimento ad un pubblico: la prima, che è senza dubbio la più frequente – per ovvie ragioni –, è quella che riguarda la dinamica dell'*entrelacement*: passando spessissimo da una trama all'altra, il narratore spesso si trova a dire “lasciamo ora...”, “ma torniamo a...”, “torneremo...”, ecc., ogni volta che avviene un cambiamento di scena, proprio come fa l'originale. La seconda è quella dell'esortazione al pubblico a prestare particolare attenzione in un momento di grande rilevanza, che può corrispondere talvolta anche all'invocazione alla divinità; nella maggior parte dei casi ci troviamo in *incipit* di capitolo:

Signori e cavalieri innamorati, graziose e gentili damigelle, dice il poema, venite qua ad ascoltare le alte avventure e le battaglie d'amore degli antichi pregiati cavalieri, che ai loro tempi compirono imprese tanto degne e gloriose. Ma soprattutto venite ad ascoltare la tenzone dei due grandi guerrieri Orlando e Agricane, che lottarono per amore con gesta alte e soprane.⁵⁰⁸

Dice il poeta che fin qui ha cantato le battaglie e i colpi smisurati tra vari cavalieri: ma adesso che quei due baroni [Orlando e Rinaldo] dall'animo infuocato stanno per affrontarsi, gli trema tutto il pensiero e non sa più che fare. Dovrà cercarsi ben altra ispirazione, e salire con ciò a un più alto cielo.⁵⁰⁹

Dice il poeta che adesso dovrà alzare il suo canto, e trovare i versi più superbi, e menare l'archetto più in fretta sul violoncello che accompagna il suo canto, perché deve raccontare le gesta d'un giovane tanto aspro e feroce che quasi mandava in rovina tutto il mondo. E questo fu Rodamonte, quel grande guerriero arrogante, che abbiamo già visto a Biserta.⁵¹⁰

Al netto delle differenze stilistiche che sussistono tra i tre romanzi dei *Parlamenti*, abbiamo detto come sia possibile riconoscere molti tratti in comune; tra i più vistosi abbiamo proprio l'abitudine di rivolgersi al pubblico da parte del narratore, che è sempre interno e racconta le proprie vicende. Porteremo qui alcuni esempi, cercando di dare dimostrazione delle diverse funzioni ricoperte di volta in volta da questi interventi.

⁵⁰⁷ *OIC*, p. 158.

⁵⁰⁸ *OIC*, p. 97.

⁵⁰⁹ *OIC*, p. 136.

⁵¹⁰ *OIC*, p. 168.

Iniziamo riportando, per ciascun libro, uno o più passaggi tratti dagli incipit dei capitoli-canti, inserendo una numerazione funzionale alle osservazioni che faremo alla fine:

[1] Adesso non dico i primi momenti duri di trovarmi in quella casa nuova con simile femmina sempre intenta a guardare con massima libertà di gesti e di vestiario. Parlerò invece nel seguito delle pagine e avanti nei giorni cioè del trattamento dedicato a Danci dagli inquilini del caseggiato i quali scorgendomi arrivare un bel dì condotto a mano ed apparentemente senza pensieri eccessivi in testa hanno deciso subito di tenermi in odio particolare.⁵¹¹

Se in *Guizzardi* abbiamo solo un caso di questo tipo (ma i capitoli sono molto più lunghi rispetto agli altri romanzi, quindi sono anche molti meno), ne troviamo tanti nella *Banda dei sospiri*:

[2] Qui si tratta d'un periodo che il padre e la madre sono andati a fare un viaggio nel paese d'origine per vedere i nonni materni in punto di morte.⁵¹²

[3] Torno a parlare della scuola.⁵¹³

[4] Parlerò delle domeniche, che non ne ho ancora parlato.⁵¹⁴

[5] Bisogna tornare un po' indietro a quell'Alan Ladd bandito fuggiasco, ossia fratello della mia bionda. Bisogna anche sapere che c'era sulle sue tracce da molto tempo un poliziotto che adesso descriverò.⁵¹⁵

[6] Adesso viene il momento di raccontare la storia di una ostetrica vedova e paffutella, abitante nella nostra casa al piano di sopra.⁵¹⁶

[7] Ora torno a parlare del mio lavoro come aiutante dello zio calzolaio.⁵¹⁷

Anche in *Lunario del paradiso* abbiamo una lunga serie di incipit rilevanti:

[8] Dovete sapere che la giovane Antje l'avevo vista un giorno su una spiaggia italiana, le ho detto subito: io voglio rivederti, se permetti io ti vengo a trovare.⁵¹⁸

⁵¹¹ *Guizzardi*, p. 191.

⁵¹² *La banda*, p. 371.

⁵¹³ *Ivi*, p. 400.

⁵¹⁴ *Ivi*, p. 405.

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 408.

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 426.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 454.

⁵¹⁸ *Lunario*, p. 512.

[9] Faccio fatica a cominciare questa storia, che dopo è stata lunga e con tante avventure nel mondo dove ci si perde senza mai guadagnarci niente; perché il mondo fugge via e lasciarlo fuggire bisogna, mai far resistenza altrimenti è peggio.

Ci vuole un po' di tempo per cominciare sul serio, lasciando andare avanti questa macchina da scrivere; che lei sa bene le storie, e può dirvi tutto fedelmente come in un vero romanzo.

Nel giro delle cose che succedono c'è sempre un calendario sotto, non tipo agenda d'affare ma tipo lunario di lune che vanno e vengono, mandando giù sulla terra i famosi segni del cielo. Così uno si regola a seminare e raccogliere, innamorarsi o farsi venire le lune, oppure prendere su i suoi stracci e partire per l'America.

Dunque nel giro delle lune in cielo, questo che ora vi racconto è il periodo dell'ululo, che di solito viene con la luna piena. Prima viene l'ululo e poi la malinconia, perché di solito la malinconia va al passo con la luna calante.

L'amore è un cercare, si cerca e si cerca, e quando poi si trova è un'altra faccenda.⁵¹⁹

[10] Voi che mi seguite abbiate un po' di pazienza e non addormentatevi, perché tra poco arrivano i fatti veri più avventurosi. Ma come è successo che un giorno mi hanno detto di restarci finché volevo in casa loro, i coniugi Schumacher? Devo pensarci, cosa vaga di tanto tempo fa.⁵²⁰

[11] Comincia l'altra parte delle avventure di quell'anno lontano, e voi che ascoltate non dormite. State attenti ai segni del cielo, che sono tanti e vengono giù con le lune; ma passano via così in fretta, che se uno non sta in campana non capisce mai cosa gli succede.⁵²¹

[12] Vi ho raccontato di quella volta che sono andato a parlare all'università. Ma è solo una piccola cosa successa in un mattino d'autunno.

E la storia, questa storia sentimentale, direte voi, come va avanti? Ritroverò un giorno la mia fatina Antje? Rivedrò la dolce Gisela con la faccia da attrice? E il Tino re dei magliari, il gran danese e gli altri?

Calma, vi racconto tutto, sono qua per quello.⁵²²

[13] Di lune ne ho già contate un bel po' nel mio lunario tedesco. È come quei lunari che aveva Antje, vecchie stampe, Kinderkalender, con disegni di fare e bambini, poesiole scritte a caratteri gotici che non capisco.

⁵¹⁹ Ivi, p. 521.

⁵²⁰ Ivi, p. 530.

⁵²¹ Ivi, p. 551.

⁵²² Ivi, p. 674.

Dentro c'era un capitolo per ogni mese, e per ogni mese una favola: quella di Pollicino è febbraio; quella di Hansel e Gretel è aprile, la Bella Addormentata viene in giugno; agosto Cappuccetto rosso, e così via. Dico i nomi a caso, non mi ricordo.

Faccio uguale nel mio lunario: ogni capitolo un racconto, ogni racconto una fase di luna, e ad ogni luna tutto cambia. Però se uno è stranito dai cambiamenti, non si accorge più quando vengono le lune piene che ti caricano di energia; allora è fatta, non intende i segni del cielo, tutto gli sembra uguale di stagione in stagione.

Invece io l'avevo sentita la luna piena, che era venuta senza farsi vedere perché era sempre nuvoloso; si vedono neanche i lampioni, figuriamoci le lune. Ma quella volta dell'appuntamento alla Hauptbahnhof con la mia amata, posso dirvi con sicurezza che doveva esserci la luna piena.⁵²³

[14] Dirò di Giovanni come va a finire la storia, ma prima c'è un sospetto venuto dopo il febbrone.⁵²⁴

[15] Comincio a raccontarmi questa storia per capire cos'è successo, mentre il treno va e va, come la macchina da scrivere che batte ormai senza sosta nella notte. Domattina sarò arrivato, il senso della meta dà sollievo; e adesso viene il momento di aprire anche la prima busta, quella col mio nome a stampatello gotico.⁵²⁵

Anche semplicemente dal punto di vista numerico è evidente come questo fenomeno sia inserito strutturalmente nella struttura narrativa dei tre romanzi. Va detto che la disposizione di questi incipit non sembra seguire una *ratio* precisa, ma il fatto non è particolarmente rilevante se pensiamo che, come segnalato in apertura di capitolo, stiamo parlando di semplici influenze provenienti dal genere cavalleresco. Anche se numerosi, abbiamo riportato comunque tutti gli esempi perché ci restituiscono un campionario di casistiche davvero ampio e variegato; a tal proposito, ci tornerà utile adesso tenere a mente quello proposto da Canova e riportato qualche pagina sopra (cfr. [nota 502](#)). Iniziamo in realtà da una tipologia non riportata dallo studioso ma che è la più frequente nella nostra serie di esempi: si tratta di ben 9 occorrenze (1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 12, 14), limitandoci a quelle in cui il riferimento è preciso; stiamo parlando dell'esposizione della materia. Ciò che abbiamo detto per la *ratio* con cui questi incipit vengono distribuiti vale anche per il resto delle nostre osservazioni: infatti, vediamo che nella *Banda dei sospiri* abbiamo delle semplici e brevi frasi, dei flash, ma non importa se non sono più lunghi e strutturati come se ne incontrano nei poemi cavallereschi, perché basta notare il fatto,

⁵²³ Ivi, è. 694.

⁵²⁴ Ivi, p. 708.

⁵²⁵ Ivi, p. 730.

interessante di per sé, che questi brevi interventi rispondono alla funzione di esporre al lettore la “materia” di cui si tratterà nel capitolo-canto, andando in questo modo anche a stimolare la sua attenzione. Anche nei poemi cavallereschi talvolta si presenta l’argomento in posizione di inizio canto (riportiamo qualche rapido esempio: «[...] che questa parte al mio signor si debbe,/ che canta gli avi onde l’origine ebbe: [...]»⁵²⁶; «[...] E lui lasciamo in quella gran paura,/ Ché bisogna che altrove io mi converta:/ Or de una dama lo amoroso caldo/ Cantar convensi, e poi torno a Renaldo»⁵²⁷; «[...] Più quella cruda voce non me dura,/ E dolcemente canterò de amore./ Teneti voi, signor, nel pensier saldo/ Dove io lassai parlarvi de Ranaldo»⁵²⁸), anche se la collocazione in assoluto più frequente per questo tipo di informazione al lettore è quella di fine canto: qui davvero si tratta di una prassi quasi sempre messa in atto, al fine di invogliare il lettore/ascoltatore a proseguire con il canto successivo⁵²⁹ («E, se tornati, verrovi contando/ Questa battaglia nel canto sequente,/ Qual fo tra gente de cotanto ardire/ Che ve fia gran diletto odendol dire.»⁵³⁰).

Una tipologia simile e altrettanto frequente nel genere cavalleresco è quella del riepilogo di quanto narrato: che si trattasse di racconto orale o di lettura, la molteplicità delle linee narrative richiedeva spesso un richiamo agli episodi lasciati interrotti in precedenza; ed è più o meno quanto accade negli esempi 5, 7 e 12. In questa serie di incipit, poi, possiamo anche osservare vari richiami all’attenzione del lettore (10, 11), altro topos frequentissimo nel cavalleresco («Or al presente ponéti la cura/ Ad ascoltar la zuffa e la tenzone/ Ch’ebe Renaldo col franco Grifone»⁵³¹; «State, per Dio, signor, attenti un poco/ Che or dadovere si comenza il gioco»⁵³²). Nell’esempio 10, oltre all’esortazione a non addormentarsi, abbiamo anche l’inserimento di una domanda su una particolare vicenda, ad alimentare ulteriormente la curiosità del lettore; il tutto in un tono che richiama il genere epico sì, ma in chiave ironica, narrando il *Lunario* le disavventure di Giovanni in Germania piuttosto che le imprese dei paladini sparsi per il mondo.

⁵²⁶ Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, III, 1, 7-8.

⁵²⁷ *OIB*, I, IX, 1, 5-8.

⁵²⁸ *OIB*, I, XII, 1, 5-8.

⁵²⁹ «Si vede anche come l’alternarsi delle unità narrative sia sfasato rispetto alla segmentazione dei canti, in modo da trattenere l’attenzione del lettore», *OIB*, I, III, 51, nota.

⁵³⁰ *OIB*, I, XXIII, 53, 5-8. Segnaliamo inoltre anche alcuni esempi di «anticipazione della materia» e di intreccio tra «racordo con quanto appena narrato e l’anticipazione di quanto seguirà» tratti dai cantari nel saggio di Beatrice Barbiellini Amidei, pp. 21-22.

⁵³¹ *OIB*, I, XXIII, 21, 6-8.

⁵³² *OIB*, I, XXX, 11, 7-8.

Meritano un'attenzione particolare gli esempi 9 e 13, entrambi da *Lunario*, in virtù della loro lunghezza. Il caso del 9 inizia anzitutto in questo modo: «Faccio fatica a cominciare questa storia, che dopo è stata lunga e con tante avventure nel mondo dove ci si perde senza mai guadagnarci niente [...]»; se non siamo di fronte precisamente al topos dell'ineffabilità, quantomeno la frase ci ricorda «la dichiarazione di stanchezza» tipica della fine dei canti (ricordato da Canova); in questo caso, però, arriva curiosamente prima, nei pressi dell'inizio del romanzo, a rimarcare ulteriormente la chiave anti-epica della narrazione. I due passi, poi, condividono una riflessione abbastanza articolata sul tema delle lune e del lunario che va in qualche modo a motivare (dal punto di vista letterario) la scelta del titolo. È significativo che questi due incipit siano collocati il primo all'inizio del romanzo, il secondo alla fine: si tratta di un richiamo a distanza che acquisisce un valore significativo perché conferisce circolarità alla composizione di un libro che, così come per gli altri due della raccolta, non è di certo costruito con l'intento di riservare particolare attenzione alla macrostruttura (naturalmente per via di precise scelte poetiche). In qualche modo potrebbe aver agito il modello di quegli incipit dei canti cavallereschi che non partono subito *in medias res*, ma si prendono il tempo di sviluppare una digressione, o magari di invocare una musa o la divinità di fronte a un'imminente elevazione dell'argomento. Ricorderemo a tal proposito, per esempio, l'inizio del capitolo XXII con la sua riflessione su Amore e sul suo effetto sugli uomini e i paladini, a sua volta ripreso dall'incipit di *OIB*, II, IV. Sempre nell'esempio 13, infine, possiamo anche notare un apprezzabile raccordo tra la lunga introduzione sulle favole, sulle «lune piene che ti caricano di energia»⁵³³, e la ripresa della narrazione vera e propria: «Ma quella volta dell'appuntamento alla Hauptbahnhof con la mia amata, posso dirvi con sicurezza che doveva esserci la luna piena».

Concludiamo con l'11, che con «Comincia l'altra parte delle avventure...» ricorda vagamente gli incipit di due capitoli di *OIC*, il XX e il XXXIX, i quali segnalano rispettivamente l'inizio del II e del III libro di *OIB*, rispondendo alla necessità di introdurre il lettore in un nuovo momento della narrazione:

Qui incomincia il secondo libro del poema del conte Matteo Maria Boiardo, dove si racconteranno le imprese di un altro paladino che ha avuto fama in tutto il mondo.⁵³⁴

⁵³³ Concetto per nulla distante dall'energia amorosa dei paladini evidenziata in moltissimi luoghi di *OIC*.

⁵³⁴ *OIC*, p. 143.

Qui comincia il terzo libro del nostro poema, dove il conte Matteo Maria Boiardo riprende a raccontare strane avventure e battaglie amorose del tempo in cui la virtù fioriva tra dame e cavalieri [...].⁵³⁵

Già questo repertorio di incipit ci restituisce piuttosto accuratamente la dimensione di un fenomeno, quello delle modalità di interazione tra narratore e pubblico, che mette in dialogo questi romanzi con la tradizione cavalleresca. Ma occorre dire che *Guizzardi*, *La banda* e *Lunario* sono pieni di questi momenti di richiamo all'attenzione, all'ascolto, ecc., da parte del narratore, non solo negli incipit di capitolo; per ovvie ragioni non possiamo campionarli tutti nel nostro lavoro, ma concluderemo questa breve analisi riportando ancora qualche esempio. Anzitutto segnaliamo che esiste una corrispondente tendenza a concludere i capitoli sulla falsariga degli *explicit* dei canti cavallereschi. Lo abbiamo detto, la modalità più frequente di conclusione del canto è l'inserimento di un'anticipazione del canto successivo, o comunque di elementi volti a generare attesa nel pubblico; questi possono essere poi accompagnati da una dichiarazione di stanchezza del narratore. Nei nostri romanzi, troviamo talvolta delle frasi che il narratore enuncia a conclusione del segmento narrativo, con alcune analogie con gli *explicit* di cui abbiamo parlato:

[1] E dopo non dico altro sul nostro viaggio sotterraneo che è durato non poco ma bastante per ammattire Mantovani dalla paura fame disperazione.⁵³⁶

[2] Questo però circa un anno dopo, non si confonda. Adesso bisogna raccontare quello che succedeva un po' di tempo prima.⁵³⁷

[3] Poi alla bionda sono venute altre seccature che vado a dire.⁵³⁸

[4] Così è stato che il cugino magro si è avviato prima di tutti noi sul cammino della vita.⁵³⁹

[5] E questa che vi racconto è la storia della prima volta che sono andato all'estero.⁵⁴⁰

⁵³⁵ *OIC*, p. 296.

⁵³⁶ *Guizzardi*, p. 264.

⁵³⁷ *La banda*, p. 336.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 407.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 466.

⁵⁴⁰ *Lunario*, p. 507.

[6] Vi ho spiegato come si passa dal periodo dell'ululo a quello della malinconia, e ci sarebbero tante altre cose da dire.⁵⁴¹

[7] Voi che mi seguite tenete duro, il meglio della storia deve ancora venire.⁵⁴²

[8] Bastava che lei capisse dalla cartolina dov'ero, e magari poteva venirmi a trovare di notte in un sogno; come poi infatti è successo, una cosa emozionante e strana, ve ne parlerò.⁵⁴³

[9] Ce l'ho fisso nel ricordo, insieme alla mia mattolica in crescendo; qui siamo agli sgoccioli e ve ne parlerò.⁵⁴⁴

Rispetto agli *incipit*, con gli *explicit* siamo di fronte ad un fenomeno meno diffuso ma soprattutto meno articolato e in linea con l'ipotizzato referente cavalleresco. L'analogia maggiore con esso è costituita dal solito narratore che si rivolge a un pubblico; abbiamo poi in alcuni casi l'appuntamento al capitolo/i successivo/i per il prosieguo della storia, sulla scia dell'antico procedimento di anticipazione della materia con l'intento di mantenere alta l'attenzione e la curiosità, e in alcuni casi vediamo anche una sorta di rapidissimo riepilogo conclusivo del capitolo.

Abbiamo poi una lunghissima serie di allocuzioni rivolte al pubblico disseminate in tutti i romanzi all'interno del tessuto narrativo, di cui è naturalmente impossibile dar conto qui in maniera integrale. Ci limitiamo, pertanto, a segnalare qualche caso esemplare. Seguendo l'ordine dei romanzi iniziamo da *Guizzardi*. È importante notare che questo libro ha molti meno capitoli degli altri due, e ciò viene compensato da una lunghezza sensibilmente maggiore degli stessi. Tuttavia, è presente una suddivisione interna dei capitoli in paragrafi segnalati dal doppio accapo: all'interno di un'unica porzione narrativa (il capitolo), abbiamo quindi dei segmenti più brevi che si differenziano spesso per un cambio di scena o di argomento. Accade quindi che a inizio o a fine di questi paragrafi ci siano dei nuovi interventi del narratore del tutto analoghi a quelli segnalati nella lista di *incipit* ed *explicit*, a confermare l'importanza dell'utilizzo di questo dispositivo retorico da parte dell'autore:

⁵⁴¹ Ivi, p. 524.

⁵⁴² Ivi, p. 538.

⁵⁴³ Ivi, p. 607.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 718.

Adesso descriverò pure il mio stato di permanenza qui come mangiavo e dormivo in questo ospedale. Prima però rammento la questione dell'ombrello che essi i capi dirigenti pretendevano me ne dovessi separare e non portarlo con me sempre in giro.⁵⁴⁵

Dopo la presentazione della materia, abbiamo poche pagine dopo la conclusione dello stesso paragrafo:

Poi altre cose vorrei dire ma trattengo le chiacchiere troppo desiderose di correre a metter fuori tutto confusionariamente.⁵⁴⁶

E ancora qualche esempio:

Ora vado a esporre che al mattino c'è la visita ai malati dei cosiddetti dottori medici e questi non tolleravano sentire ragioni di malattie accampate dai degenti che loro non approvassero.⁵⁴⁷

Qui racconto che un giorno incontriamo ancora il cieco mendicante che mendicava seduto in un posto d'angolo della via e quello che poi è successo.⁵⁴⁸

Quello che vado a dire nel seguito è che codesta signora incontrata dal nome ignoto insisteva darmi senza tregua nelle notti insonni non poco rimugino.⁵⁴⁹

Infine, una tipologia già incontrata, che risulta interessante per la sua familiarità con la letteratura cavalleresca; non è appannaggio esclusivo di essa, ma è un tipico stilema narrativo legato al meccanismo dell'entrelacement: parliamo della «prassi di alternanza delle singole micro-trame entro la trama generale» attuata «con l'elementare espediente del lasciamo / torniamo»⁵⁵⁰. Ecco un rapido esempio dell'utilizzo di questo meccanismo connettivo:

Datosi qui bisogna tornare un passo all'indietro e dire che dopo da quando lavoratore Piccioli sudava parecchio e questo nella stagione torrida che eravamo dava un po' di disturbo nella piccola tana con noi entrambi a ridosso. [...] E ora torniamo alla sera che ho cominciato a dire.⁵⁵¹

Ma c'è un momento in *Guizzardi* in cui abbiamo una concentrazione di «ma torniamo» in poche pagine che è particolarmente interessante perché arriva al culmine di una lunga

⁵⁴⁵ *Guizzardi*, p. 241.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 245.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 249.

⁵⁴⁸ *Guizzardi*, p. 273.

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 305.

⁵⁵⁰ Andrea CANOVA, *Introduzione*, p. 58.

⁵⁵¹ *Guizzardi*, pp. 291-292.

sequenza che ricorda alcune scene cavalleresche per via delle bizzarrie di Malservigi prima e per il caos generato dalle degenti in rivolta contro l'odiato primario Sesto dopo. In questo trambusto, anche Danci vaga per l'ospedale in mezzo alle zuffe e lui stesso si rende protagonista di una serie di incontri-scontri che culmina con il duello in pieno stile cavalleresco contro Mantovani, personaggio che non incontravamo da molto tempo, come ci segnala anche il testo. Applicando un filtro ironico, possiamo dire che come un grande guerriero a lungo lontano dalle scene, Mantovani fa il suo ingresso desideroso di raccogliere vendetta nei confronti di Danci. Da qui in poi l'inseguimento-duello viene raccontato con varie interruzioni ricomposte dai vari «ma torniamo», per una sequenza che complessivamente si distingue anche per un alto tasso di comicità:

A quel grido⁵⁵² sorpreso mi volto e vedo Mantovani lo sciacquino dei Parisotto proprio lui ricomparso a non darmi pace ma in vesti da degente. Come si ricorda⁵⁵³ Mantovani portava a me sentimenti aspri di vendetta che mai gli erano sbolliti. Sicché quando nell'ospedale ode il mio nome pronunciato da Clò e vistomi in atto di sgattaiolare da questo tumulto di donne idrofobe lui si mette a urlare: «Ti ho pizzicato donnina!». Correndo a prendermi: «Adesso facciamo i conti!». Ma io lo so bene trattarsi di conti pagabili solo a calci e pugni e via gli scappo nel palpito.⁵⁵⁴

A questo punto Danci inizia a scappare; l'inseguimento di Mantovani viene subito interrotto da alcune degenti che lo dirottano verso l'infermiere D'Ercole. Dopo alcuni contrattempi, Mantovani torna a inseguire Danci:

Nel frattempo torniamo a Mantovani. Non avendo io più letti dove volare sono rimasto preso nell'angolo dallo sciacquino e come fare? Gli faccio allora la scherma con l'ombrello. Gli vado contro a puntate a fondo nella sua pancia che egli deve arretrare pure essendo corputo gigante. E adesso lo inseguo io a salti e balzi di stoccate come spadaccino che voglia infilzare l'avversario. Egli brandito un armadio di medicinali per modo di scudo contro me lanciava la aperta sfida: «Vieni sotto se hai coraggio!». E io difatti maestralmente lo stoccavo nella pancia con molta scherma di finte.⁵⁵⁵

Il duello tra Danci e il «gigante» Mantovani è iniziato, e intravediamo la filigrana di alcuni ricordi cavallereschi, come appunto il riferimento all'avversario-gigante, l'utilizzo di

⁵⁵² Il paragrafo precedente era terminato con: «Ma invece c'è qualcuno che ha conosciuto me a quel richiamo nel trambusto correndomi appresso con la sentenza: “Ti ho pizzicato donnina!”», Ivi, p. 259.

⁵⁵³ Altro segnale testuale di richiamo alla memoria del pubblico.

⁵⁵⁴ *Guizzardi*, p. 259.

⁵⁵⁵ Ivi, pp. 260-261.

armi improvvisate (ombrello e armadio) a simulare spada e scudo, la costruzione visiva della scena basata sul gergo duellistico («scherma», «puntate a fondo», «stoccate», «spadaccino», «infilzare», «brandito» «stoccavo») e l'aperto invito alla singolar tenzone. Ma proprio quando lo scontro sta per deflagrare la narrazione si interrompe nuovamente:

Nel frattempo torniamo a D'Ercole. Costui riaccorre avendosi alle spalle aggrappato Tofanetto e gridava preoccupato di danni arrecabili: «Mettilo giù quell'armadio!». Mantovani glielo ha messo giù precisamente sul suo capo.⁵⁵⁶

E dopo poche righe, ancora:

Nel frattempo torniamo a Mantovani. Prosegue il nostro duello assai palpitante per i miei colpi abili nel bersaglio e assalta adesso lo sciacquino con sedia in una mano e l'altra mano protesa a brancarmi. Io paro a destra e colpisco poi paro a sinistra e puranco nel didietro aggirato lo stocco sveltissimo nel fondo dei pantaloni.⁵⁵⁷

Ritorna D'Ercole e la bagarre-scontro prosegue con evoluzioni sempre più comiche e surreali che fondono in qualche modo il ricordo dell'immaginario cavalleresco con l'azione da commedia slapstick. E infatti, siccome intralciava il duello, «Mantovani afferrato l'infermiere erculeo lo buttava fuori dalla finestra»⁵⁵⁸. Poco sotto:

Ma ritorniamo al nostro duello di me e Mantovani lui ora con stampella che ha sottratto di forza a un degente paralitico mandato a rovesciarsi al suolo. Con molta scherma vicendevole anche fuori dalla camerata per tutto il corridoio facevamo noi corse o volate a prenderci e assaltarci. Scendevamo tutte le scale a colpi e stocchi e poi le risalivamo. E parecchie volte così salivamo e scendevamo ossia nella sfida accanitissima ora lui premendo ora io per averla vinta. Che io nel prosieguo anche balzato sulla ringhiera facevo salti e gesti da spadaccino famoso che lo stupivano molto lo sciacquino molto al vedermi.⁵⁵⁹

Un altro personaggio si intromette, l'indovino Clò. A questo punto Danci capisce che per lui è giunto il momento di mettersi in salvo e ricomincia a fuggire. Nel frattempo, c'è un'altra breve digressione, e finalmente la sequenza si conclude: «Ma ritorniamo al momento che scappo»⁵⁶⁰, con la fuga definitiva di Danci dall'ospedale attraverso le fogne,

⁵⁵⁶ Ivi, p. 261.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 262.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 264.

insieme allo stesso Mantovani che dopo l'estenuante duello prega il suo avversario di portarlo con sé.

Abbiamo quindi approfittato dell'esempio dei "lasciamo / torniamo" per analizzare anche un'altra particolarità di questi romanzi nella loro relazione con il cavalleresco, ossia l'inserimento di alcune dinamiche narrative tipiche di questo genere, come per l'appunto il duello-scontro, la zuffa. Quello tra Mantovani e Danci è probabilmente l'episodio più significativo del romanzo in questo senso, e pensiamo che la nutrita presenza di questi repentini cambi di scena segnalati dalla voce narrante sia particolarmente ricca di significato se consideriamo il contesto della sequenza⁵⁶¹ in cui sono inseriti.

Riportiamo ancora qualche caso dalla *Banda* e da *Lunario* per andare verso la conclusione del tema. Con la *Banda* siamo forse di fronte al romanzo che tra i tre più in assoluto è caratterizzato da una narratore che parla al suo pubblico: questo contatto è alimentato costantemente da dichiarazioni riguardanti prevalentemente l'argomento di cui si sta per parlare, presenti praticamente in tutti i capitoli. Quindi troveremo moltissime volte frammenti su questo modello:

⁵⁶¹ Che peraltro, si conclude con quell'explicit già citato, tipicamente cavalleresco: «E dopo non dico altro sul nostro viaggio...», *Ibidem*.

Bibliografia

Opere di Gianni Celati

Romanzi, cronache e racconti, a cura di Marco BELPOLITI e Nunzia PALMIERI, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 2016, in cui confluiscono:

Le avventure di Guizzardi, Torino, Einaudi, 1973;

La banda dei sospiri, Torino, Einaudi, 1976;

Lunario del paradiso, Torino, Einaudi, 1978. Seconda edizione in *Parlamenti Buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989, con il sottotitolo *Esperienze d’un ragazzo all’estero*. Terza e definitiva edizione Milano, Feltrinelli, 1996 (confluita in *Romanzi, cronache...*).

Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura, Torino, Einaudi, 1975, poi ripubblicato sempre per Einaudi nel 1986 e nel 2001, in cui confluiscono:

Finzioni Occidentali, «Lingua e stile», 1, 1974, pp. 289-321;

Il tema del doppio parodico;

Su Beckett, l’interpolazione e il gag, in *Hurrahing in Harvest. Saggi in onore di Carlo Izzo*, a cura di M. ALPI, GALEATI, Imola, 1972;

Il bazar archeologico, «Il Verri», 12, 1975, pp. 11-35.

Studi d’affezione per amici e altri, Macerata, Quodlibet, 2016, in cui confluiscono:

Angelica che fugge, «Griseldaonline» (Università di Bologna), III, 2003-2004, reperibile online all’indirizzo (<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso>);

Lo spirito della novella, «Griseldaonline» (Università di Bologna), VI, 2006-2007, reperibile online all’indirizzo (<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-spirito-novella>);

Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste. 1974-2014, a cura di Marco BELPOLITI e Anna STEFI, Macerata, Quodlibet, 2022, in cui confluiscono:

Il transito mite delle parole. Narrare è artigianato e cerimoniale, intervista a cura di Severino CESARI, pubblicata sul «Manifesto», 11 marzo 1989, p. 15;

Le virgole di Celati. A colloquio con lo scrittore di cui si ripubblicano i primi romanzi, intervista a cura di Franco MARCOALDI, «La Repubblica», 11 novembre 1989, pp. 30-31;

Ferrara, intervista per Radio RAI andata in onda il 19 giugno 1994;

Parole dalle riserve, intervista a cura di Enrico Palandri, «l'Unità», 8 febbraio 1995, p. 2;

La lettura dei classici come terapia, intervista a cura di Claudia Sebastiana NOBILI, «Inchiesta letteratura», XXV, 110, ottobre-dicembre 1995, pp. 10-13;

Latitudine Celati, intervista a cura di Jean-Baptiste MARONGIU, «Libération», 22 febbraio 1999, pp. I-III, trad. di Martina CARDELLI;

Celati, ovvero la scrittura come visione, intervista a cura di Roberto CARNERO, «Letture», 60, 622, dicembre 2005, pp. 72-73;

Intervista per la pubblicazione basca di Parlamenti buffi, "Berria", 25 aprile 2006, intervista a cura di Jon BENITO;

La realtà e la storia sono dei miti, risposta a Marina SPUNTA nell'ambito del seminario sul romanzo italiano contemporaneo alla Oxford Brookes University (5-6 dicembre 2003); già in Franca Pellegrini, Elisabetta Tarantino (a cura di), *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, Leicester, Troubador, 2006;

Letteratura come accumulo di roba sparsa, intervista a cura di Marco BELPOLITI e Andrea CORTELLESA, 2007, già in Marco BELPOLITI, Marco SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 28..., pp. 25-37;

A passeggio con un raddomante, intervista a cura di Michele BARBOLINI, «Pulp libri», 76, dicembre 2008;

Celati a Zurigo, intervista a cura di Michele FAZIOLI, «Controluce», Radiotelevisione svizzera italiana, 26 aprile 2009;

Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza, conversazioni con Celati edite da Massimo RIZZANTE in *Il geografo e il viaggiatore*, Milano, Effigie, 2017.

Congedo dell'autore al suo libro, in *Parlamenti Buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 7-9.

Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo. Lettera di Gianni Celati, in Mario BARENGHI, Marco BELPOLITI (a cura di), «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998, pp. 313-321.

Gianni CELATI, *Dal «verum factum» all'immaginazione esatta*, «Zibaldoni e altre meraviglie», 6 marzo 2005, reperibile online all'indirizzo: <https://www.zibaldoni.it/2005/03/06/dal-verum-factum-allimmaginazione-esatta/>.

Gianni CELATI, *Gulliver l'antropologo*, «Zibaldoni e altre meraviglie», 20 aprile 2005, consultabile online all'indirizzo <https://www.zibaldoni.it/2005/04/20/gulliver-lantropologo/>.

Gianni CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, «Il Verri», 3, novembre 1976, pp. 22-32, ora in Marco BELPOLITI e Marco SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 28, Milano, Marcos y Marcos, 2008, pp. 106-113.

Sulla Fantasia, in *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 70-80, consultabile anche online all'indirizzo <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dialogo-fantasia-massimo-rizzante>.

Gianni CELATI, *Parlato come spettacolo*, «Il Verri», 26, febbraio 1968, pp. 80-88, ora in Nunzia PALMIERI (a cura di) *Gianni Celati, Carlo Gajani. Animazioni e incantamenti. "Il chiodo in testa", "La bottega dei mimi" e altri testi sul teatro e sulle immagini*, Roma, L'orma editore, 2017, pp. 282-293.

Bibliografia della critica principale

Mario BARENGHI, Marco BELPOLITI (a cura di), «Alì Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», 14, Milano, Marcos y Marcos, 1998. Contiene in particolare:

Mario BARENGHI, *Congesture su un dissenso*, pp. 13-23;

Marco BELPOLITI, *Calvino, Celati e «Alì Babà»*, pp. 24-51;

Italo CALVINO, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, pp. 310-11, già su «L'Espresso», 30 giugno 1985;

Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo. Lettera di Gianni Celati, pp. 313-321.

Rebecca WEST, *Gianni Celati. The craft of the everyday storytelling*, University of Toronto Press, 2000.

Veronica BONANNI, *La costruzione del lettore nell'Orlando innamorato riscritto da Gianni Celati*, in «La Rassegna della letteratura italiana», IX, 1, gennaio-giugno 2002, pp. 96-112.

Lene Waage PETERSEN, *Il cavaliere e lo spazio: Ariosto e Boiardo nelle letture di Italo Calvino e Gianni Celati*, in Peter KUON, con la collaborazione di Monica BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno* (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 75-92.

Peter KUON, *La poetica del "Semplice": Celati & Co.*, in Peter KUON, con la collaborazione di Monica BANDELLA (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno* (Salisburgo, 23-25 marzo 2000), Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 157-176.

Marco MARANGONI, *Un classico postmoderno? Annotazioni sull'Orlando innamorato raccontato in prosa di Gianni Celati*, «Studi e problemi di critica testuale», 1, Aprile 2004, Bologna, Fabrizio Serra editore, pp. 173-199.

Enrico DE VIVO, *Nella terra dei Gamuna che ci assomigliano tanto*, «Zibaldoni e altre meraviglie», 5 marzo 2005, reperibile online all'indirizzo <https://www.zibaldoni.it/2005/03/05/nella-terra-dei-gamuna-che-ci-assomigliano-tanto/>.

Andrea CORTELLESA, *Frammenti di un discorso sul comico. «Archeologia di un'archeologia» per Gianni Celati: 1965-78*, in Silvana CIRILLO (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche. Scritti in onore di Walter Pedullà*, Roma, Donzelli, 2005, pp. 543-573.

Marco BELPOLITI e Marco SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 28, Milano, Marcos y Marcos, 2008..

Stefano NICOSIA, *Le lenti del cavalleresco nel secondo Novecento*, «Quaderni del '900», 12, 2012, pp. 21-30.

Stefano NICOSIA, *Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano*, «Between», 4, 2012, vol. II.

Nunzia PALMIERI, *Cronologia*, in Gianni CELATI, *Romanzi, cronache e racconti...*, pp: LXXIII-CXXIV.

Marco BELPOLITI, *Gianni Celati, La letteratura in bilico sull'abisso*, in *Romanzi, cronache...*, pp. IX-LXXII.

Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati, Boiardo e lo stato di incandescenza*, in Loredana CHINES, Elisabetta MENETTI, Andrea SEVERI, Carlo VAROTTI (a cura di), *Humana Feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, Bologna, Patron, 2017, pp. 299-307.

Giacomo MICHELETTI, «Tela, scavalla, glòppete, a palla!...». *Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*, in Michele RONCHI STEFANATI (a cura di), *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, Roma, Aracne editrice, 2019, pp. 179-196.

Elisabetta MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, Franco Angeli, 2020.

Davide SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020.

Giacomo MICHELETTI, *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo*, Firenze, Franco Casati, 2021.

Luca STEFANELLI in *Regredire à reculons: il "falso movimento" dell'archeologia celatiana tra Finzioni occidentali e i romanzi degli anni '70*, in Isabella PELLEGRINI e Luca STEFANELLI (a cura di), *Visione e scrittura. Attraversamenti e prospettive di ricerca per Gianni Celati*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, "Punti di vista", 24, 2025, pp. 41-76.

Altri testi citati

Artur GRAF, *La letteratura a un soldo*, «Fanfulla della domenica», III, 41, 6 novembre 1881.

Guido PIOVENE, *Il mondo senza confini dell'«Orlando Furioso»*, «La Stampa», 31 dicembre 1967, p. 3, consultabile online sul sito <http://archiviolaStampa.it>.

Italo CALVINO, *L'Orlando raccontato*, «Radiocorriere», XLV (31 dicembre 1967-6 gennaio 1968), 1, pp. 28-29.

Paolo VALMARANA, *Classico per un anno*, «Radiocorriere», XLVI (31 agosto-6 settembre 1969), 35, pp. 34-35.

LINA AGOSTINI, *L'armata Brancaleone d'un gigante ridanciano*, in «Radiocorriere», XLIX (30 gennaio-5 febbraio 1972), 5, pp. 94-96.

Italo CALVINO, *Lo sguardo dell'archeologo*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 263-266.

Italo CALVINO, *Perché leggere i classici*, in *Perché leggere i classici*, a cura di Esther Calvino, Milano, Mondadori, 1991, pp. 11-19. Già articolo sull'«Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68, con il titolo di *Italiani, vi esorto ai classici*.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, a cura di Raffaella NOVITÀ).

Stefano IOSSA, *Pazzia e finzione: appunti sul modello ariostesco nella letteratura del XX secolo*, in «Anticomoderno», 4, 1999, pp. 349-381.

Graziella PULCE, *Un'allucinazione fiamminga. Il «Morgante Maggiore» raccontato da Manganelli*, Roma, Socrates, 2006.

Pietro G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Andrea CANOVA, *Introduzione*, in Matteo Maria BOIARDO, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea CANOVA, Milano, Rizzoli (BUR), 2011, pp. 5-65.

Matteo NAVONE, *Introduzione*, in Torquato TASSO, *Rinaldo*, a cura di Matteo NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 1-34.

Beatrice BARBIELLINI AMIDEI, *Raccontatori di storie: testo e voce nei cantari*, «Italiano LinguaDue», 2017, pp. 15-31.

Renzo CREMANTE, *Baldini, Ariosto e dintorni*, introduzione al volume Antonio BALDINI, *Ariosto alla radio (1950-1951). Letture dell'«Orlando furioso»*, Pesaro, Metauro edizioni, 2017.

Elena SANTAGATA, *Il poema cavalleresco nel Novecento: Calvino e Giuliani*, «Forum Italicum», 3, 2017, (vol. 51), pp. 669-982.

Maria Grazia VASIRANI, *Il "Maggio drammatico" tra passato e presente*, 21 settembre 2020, consultabile all'indirizzo <https://www.parks.it/news/dettaglio.php?id=61371>.

Sonia TROVATO, *Orlando, Milton e la degradazione dell'eroe. Le trame ariostesche di Una questione privata*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19, 2023.

Alice BENATTI, *La tradizione del Maggio drammatico che resiste sull'Appennino Reggiano*, «Gazzetta di Reggio», 12 agosto 2024, consultabile all'indirizzo: <https://www.gazzettadireggio.it/reggio/cronaca/2024/08/18/news/cosi-i-temi-epici-restano-vivi-nei-boschi-1.100570480>.

Altre opere citate

Italo CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino (con una scelta del poema)*, Torino, Einaudi, 1970.

Alfredo Giuliani, *Gerusalemme liberata raccontata da Alfredo Giuliani (con una scelta del poema)*, Torino, Einaudi, 1970.

Giovan Battista VICO, *La scienza nuova*, Napoli, Felice Mosca, 1725, oggi in Giovan Battista VICO, *Opere*, a cura di Andrea BATTISTINI, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1990.

Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario BARENGHI e Bruno FALCETTO, introduzione di Claudio MILANINI, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 1991, vol. 1.

Matteo Maria BOIARDO, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea CANOVA, Milano, Rizzoli (BUR), 2011.

Torquato TASSO, *Rinaldo*, a cura di Matteo NAVONE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso, Orlando furioso*, a cura di Emilio BIGI e Cristina ZAMPESE; indici di Piero FLORIANI, Milano, Rizzoli (BUR), 2012.

Voci consultate *online*:

Museo italiano dell'immaginario folklorico:
<https://museoimmaginario.net/immaginario/museo/il-maggio-drammatico/>.

“Maggio drammatico”: <https://www.treccani.it/enciclopedia/maggio-drammatico/>.

“Strano”: <https://www.treccani.it/vocabolario/strano/>.

“Diverso”: [https://www.treccani.it/enciclopedia/strano_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/strano_(Enciclopedia-Dantesca)/).

“Diverso”: (Enciclopedia dantesca): <https://www.treccani.it/vocabolario/diverso/>.