

# GIOCARE CON BOIARDO. SU UNA RISCrittURA A FUMETTI DELL'*INAMORAMENTO DE ORLANDO*

Carlo Baja Guarienti

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Elisabetta Menetti

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

**RIASSUNTO:** La riscrittura in forma di graphic novel dell'*Orlando innamorato*, iniziata nel 2021 su impulso del Centro Studi Matteo Maria Boiardo, raccoglie la sfida di avvicinare al poema un pubblico – quello dei giovani degli anni Duemilaventi – non avvezzo alla lettura della letteratura cavalleresca rinascimentale, ma pronto a riscoprire l'emozione, la sorpresa e la meraviglia nascoste nelle gesta dei paladini. Un tentativo che, guardando alle riscritture a fumetti dei grandi poemi epici e al lavoro di Gianni Celati, ha richiesto un'immersione nel testo boiardesco al fine di sciogliere, vagliare e intrecciare nuovamente i fili della narrazione per raccontare la “bella istoria” di Orlando a un nuovo pubblico.

**PAROLE CHIAVE:** Boiardo, *Orlando innamorato*, fumetti, *graphic novel*, Gianni Celati

**ABSTRACT:** The rewriting in the form of a graphic novel of *Orlando innamorato*, promoted in 2021 by the Centro Studi Matteo Maria Boiardo, takes up the challenge of bringing the poem closer to an audience - young people of the 2000s - not accustomed to reading Renaissance chivalric literature, but ready to rediscover the emotion, surprise and wonder hidden in the deeds of the paladins. An attempt which, looking at the comic rewritings of the great epic poems and at the work of Gianni Celati, required an immersion in Boiardo's text in order to untie, sift and weave the threads of the narrative again to tell Orlando's «bella istoria» to a new audience.

**KEY-WORDS:** Boiardo, *Orlando innamorato*, Comics, Graphic Novel, Gianni Celati

\*\*\*

## 1. PREMESA: LE RAGIONI DI UNA RISCrittURA

Per accingersi a narrare i poemi cavallereschi, scrive Gianni Celati nella *Premessa* al suo *Orlando innamorato raccontato in prosa*, bisogna

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.<sup>1</sup>

La riscrittura in forma di *graphic novel* dell’*Inamoramento de Orlando*, iniziata nel 2021 su impulso del Centro Studi Matteo Maria Boiardo,<sup>2</sup> raccoglie la sfida di avvicinare al poema un pubblico – quello dei giovani degli anni Duemilaventis – non avvezzo alla letteratura rinascimentale, ma pronto a riscoprire l’emozione, la sorpresa e la meraviglia che le gesta dei paladini ancora sprigionano. Un tentativo, dunque, basato innanzitutto sulla fiducia nella possibilità di sperimentare oggi una lettura ingenua del poema.

Le ragioni di questa riscrittura, naturalmente, vanno cercate nella scarsa diffusione di cui ancora oggi gode il poema boiardesco presso il pubblico dei non specialisti, soprattutto rispetto alla pervasività – almeno a livello di conoscenza superficiale – della continuazione ariostesca. Un fenomeno la cui dimensione può essere quantificata macroscopicamente attraverso il motore di ricerca di Google: la ricerca della stringa di testo “Orlando innamorato” restituisce circa 212.000 risultati, mentre quella di “Orlando furioso” porta a circa 1.460.000 risultati.<sup>3</sup>

Eppure, nell’*Inamoramento de Orlando* come negli altri grandi poemi abbondano gli elementi capaci di garantire a un’opera un duraturo successo presso il pubblico: la contaminazione fra la materia carolingia e quella bretone e l’intreccio sorretto dalla forza

<sup>1</sup> CELATI 1994, *Premessa*: X.

<sup>2</sup> ALDRIGHI - GABBI 2022.

<sup>3</sup> Ricerca effettuata in data 12-02-2023. Sulle vicende del poema dell’*Inamoramento de Orlando* fra la morte di Boiardo e la ripresa di Ariosto cfr. MONTAGNANI 2007.

dirompente della fantasia di Boiardo avvincono il lettore oggi come allora, trovando come ostacolo solamente la difficoltà della lingua poetica con la sua patina padana.<sup>4</sup>

## 2. ROMANZI CAVALLERESCHI E FUMETTO

Dopo aver visto attraverso i secoli rielaborazioni di ogni sorta – in prosa, in lingue e dialetti diversi, in forma drammatica, nel teatro dei pupi e nei maggi dell'Appennino tosco-emiliano –<sup>5</sup> e aver dato origine a raffigurazioni pittoriche e plastiche, a partire dalla metà del Novecento i romanzi cavallereschi hanno cominciato a ispirare anche la “nona arte”:<sup>6</sup> il fumetto.

In Italia, intorno alla metà dagli anni Sessanta, questa forma d'arte ha intrapreso un percorso – che ancora oggi si può ritenere ben lontano dalla conclusione – di rivalutazione da parte del pubblico e della critica, anche e soprattutto grazie ad autori come Umberto Eco, Italo Calvino e Dino Buzzati, che si sono dichiarati apertamente lettori di fumetti (e nel caso di Buzzati anche autori);<sup>7</sup> ma già un trentennio prima di questa rivalutazione, il mondo del fumetto italiano aveva dato vita a un processo di contaminazione con la letteratura “alta” e, in particolare, con il romanzo cavalleresco, che è utile ricordare per sommi capi.<sup>8</sup>

Pionieri di questa contaminazione sono Gian Luigi Bonelli, Vittorio Cossio e Rino Albertarelli, che fra il 1941 e il 1942 pubblicano a puntate sul periodico «L'Auda-

<sup>4</sup> Su questi argomenti ci limitiamo a citare PRALORAN 1990; ZAMPESE 1994; MATARRESE 2004; MONTAGNANI 2004; CANOVA 2011: 5-10; ZANATO 2015: 145-223; CAVALLO 2018: 23-25 con le relative bibliografie. Sull'opera dei pupi e il maggio cfr. CAVALLO 2004. Ricordiamo anche il sito del Centro Studi Matteo Maria Boiardo per ogni aggiornamento bibliografico: <<http://boiardo.letteratura.it>> (consultato il 16/04/2023).

<sup>5</sup> Sugli adattamenti dell'opera di Boiardo in altri linguaggi cfr. CAVALLO 2019; sulle riscritture delle opere letterarie in forma di *graphic novel* si veda DE BENEDITTIS 2009 e sul fumetto a tema storico medievale DI CARPEGNA FALCONIERI 2021 con relativa bibliografia aggiornata.

<sup>6</sup> BEYLIE 1964; LACASSIN 1971.

<sup>7</sup> Tappe fondamentali di questo percorso sono ECO 1964; CALVINO 1965 (e le annotazioni su questo testo pubblicate dallo stesso Calvino su «Il Caffè», XII, 4 [1964], p. 40); ID. 1967; BUZZATI 1968 e ID. 1969. Cfr. CANNAS 2020.

<sup>8</sup> Su questo cfr. in particolare CATELLI - RIZZARELLI 2016. Inoltre, sulle trasposizioni a fumetti dell'*Orlando furioso*, cfr. ARNAUDO 2014.

ce» una serie di episodi intitolati *Orlando l'Invincibile*.<sup>9</sup> In questa riscrittura, che unisce episodi tratti dall'*Innamorato* e dal *Furioso*, Orlando è un eroe in cui si fondono elementi ostentatamente italici e sfumature desunte dai personaggi dei fumetti americani: un modo ingegnoso per guardare alle avventure dei supereroi d'oltre oceano nonostante la stretta imposta dal governo fascista alla circolazione di albi anglosassoni.<sup>10</sup>

La vera consacrazione del matrimonio fra classici della letteratura e fumetto, tuttavia, arriverà alcuni anni più tardi con il ciclo di Disney Italia “Le grandi parodie”, anticipato nel 1949 da *L'inferno di Topolino*. In questa parodia della prima cantica della *Divina Commedia*, un capolavoro riconosciuto del genere, gli autori Guido Martina e Angelo Bioletto sfruttano al massimo le potenzialità offerte dal *medium* creando due piani narrativi in dialogo fra loro: da una parte le immagini e i *balloon*, dall'altra le didascalie, formate da terzine di endecasillabi che giocano abilmente con la lingua di Dante. Nella conclusione del fumetto/poema, con un colpo di scena metanarrativo, i due autori si raffigurano nelle vesti di traditori, minacciati da Dante Alighieri (un Dante umano, raffigurato con naso aquilino e corona d'alloro secondo il modello iconografico classico) della massima pena proprio per l'opera che stanno scrivendo; a intercedere per loro ottenendo la grazia sarà proprio Topolino/Dante, doppio disneyano del poeta.<sup>11</sup>

Nei decenni successivi la fortunata serie Disney italiana proporrà un vero e proprio viaggio attraverso la letteratura europea con titoli come *Paperino Don Chisciotte* (1956), *Paperiade* (1959), *Paperodissea* (1961) e *I promessi paperi* (1976). Nel frattempo, il modello si afferma anche negli Stati Uniti, dove nel 1955 Carl Barks, creatore della città di Paperopoli e dei suoi principali abitanti, pubblica *The Golden Fleece*, parodia dell'epopea degli Argonauti; del resto, anche il personaggio più celebre di Barks, Zio Paperone (Scrooge McDuck), nasce come parodia di un personaggio letterario, l'Ebenezer Scrooge di Dickens.

All'interno della serie de “Le grandi parodie” è possibile individuare un filone dedicato ai romanzi cavallereschi a partire dal *Paperin Meschino* («Topolino», nn. 197-

<sup>9</sup> BONELLI - COSSIO - ALBERTARELLI 1941-1942.

<sup>10</sup> CATELLI 2016a.

<sup>11</sup> MARTINA - BIOLETTA 1949-1950; RIZZARELLI 2016a. In generale, sul ciclo “Le grandi parodie”, cfr. ARGIOLOS - CANNAS - DISTEFANO - GUGLIELMI 2013.

199, 1958, testi di Guido Martina e disegni di Pier Lorenzo De Vita), che rilegge l'opera di Andrea da Barberino per scovare nel passato l'origine delle sventure di Paperino.

Nel 1960 è la volta di *Paperino il paladino* («Topolino», nn. 247-248, 1960, testi di Carlo Chendi e disegni di Luciano Bottaro), parodia dell'*Inamoramento de Orlando* la cui trama si allontana notevolmente dal modello; l'aspetto più interessante di quest'opera, che inaugura la trilogia del "ciclo paperingio", è certamente il linguaggio, un divertente miscuglio di antico e moderno, letterario e quotidiano che anticipa di sei anni il Brancaleone di Monicelli.<sup>12</sup>

Nel secondo episodio del "ciclo paperingio", *Paperin furioso. Poema poco cavalleresco* («Topolino», nn. 544-545, 1966, testi e disegni di Luciano Bottaro), Bottaro gioca abilmente con gli episodi del *Furioso*, mescolandoli e rivisitandoli, e con le incisioni antiche, oggetto di divertite citazioni. Inoltre, non mancano le contaminazioni con altre opere letterarie (lo scudiero Ciccio rimanda chiaramente al Sancho Panza di Cervantes) e con la musica pop contemporanea (la spada Durlindana per distrarre i nemici canta i successi di Gianni Morandi e Rita Pavone), le invenzioni fantasiose, gli anacronismi, il fecondo corto circuito – vero e proprio *topos* delle parodie – fra caratteristiche e vicende dei personaggi del modello letterario e di quelli Disney che li impersonano.<sup>13</sup>

Il "ciclo paperingio" si chiude nel 1967 con *Paperopoli liberata* («Topolino», nn. 598-599, 1967, testi di Guido Martina e disegni di Giovan Battista Carpi). Qui il rapporto con l'originale si fa molto labile, ma le trovate non mancano: l'incipit ricalca i versi tassiani e il narratore è un tasso di nome Torquato, un'invenzione che anticipa di diversi anni il noto gioco di *calembour* di Achille Campanile.<sup>14</sup>

Pochi anni dopo la conclusione del "ciclo paperingio", un altro autore italiano si cimenta con l'*Orlando furioso*: Pino Zac, nome d'arte di Giuseppe Zaccaria, illustratore e fumettista. Già autore nel 1969 di un film animato tratto da *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino<sup>15</sup> e nel 1972 di una riduzione a fumetti animata de *La secchia rapita* di Alessandro

<sup>12</sup> RIZZARELLI 2016b.

<sup>13</sup> EAD. 2016c.

<sup>14</sup> TOMASI 2016.

<sup>15</sup> *Il cavaliere inesistente*, regia di PINO ZAC, sceneggiatura di PINO ZAC - TOMMASO CHIARETTI, Italia 1969: <<http://www.youtube.com/watch?v=-fBW5rk1dJ0>>.

Tassoni,<sup>16</sup> fra il 1972 e il 1973 Zac pubblica a puntate su «Eureka» un *Orlando furioso di Ludovico Ariosto* (poi raccolto in volume nel 1975)<sup>17</sup> strutturato come un dialogo serrato e ironico fra Ariosto e lo stesso Zac: la rilettura entra nel testo di Ariosto e ne esce a piacimento tagliando, modificando o citando letteralmente e giocando con la tradizione figurativa del poema, l'arte, il cinema e il teatro in un'alternanza fra ironia e pathos.<sup>18</sup>

In anni più recenti, il romanzo cavalleresco è stato ripreso dai fumettisti italiani come un punto di partenza per raccontare nuove storie, oppure come palinsesto su cui rinarrare le storie antiche da un nuovo punto di vista.

In *Roncisvalle* («Martin Mystère», nn. 94-96, 1990, testi di Alfredo Castelli e disegni degli Esposito Bros) Martin Mystère viaggia attraverso l'Italia sulle tracce dei luoghi connessi con la figura di Orlando nella tradizione popolare: il risultato, come spesso accade nelle avventure del bonelliano “detective dell'impossibile”, è un intrigante e colto intreccio di dati storici, leggende, teorie pseudostoriche e invenzioni, il tutto perfettamente inserito nella *continuity* del fumetto.

Legati al mondo di Martin Mystère sono anche *L'isola che giaceva in fondo al mare* («Storie da Altrove», n. 8, 2005, testi di Carlo Recagno e disegni di Sergio Giardo), *spin-off* della serie principale imperniato su una leggenda veneziana riguardante Orlando, e *Il re rosso* («Martin Mystère gigante», n. 11, 2006, testi di Carlo Recagno e disegni degli Esposito Bros), che rilegge i personaggi di Boiardo e Ariosto in chiave fantascientifica.<sup>19</sup>

Restando in casa Bonelli, altri riferimenti più o meno isolati alle vicende di Orlando si possono rintracciare nelle avventure di Dylan Dog, Cico e Legs Weaver: un'ulteriore conferma del fascino esercitato dal romanzo cavalleresco sui fumettisti italiani.<sup>20</sup> Un fascino testimoniato anche da opere come *Verrà Orlando* di Sergio Toppi, una non-storia sui pupi siciliani,<sup>21</sup> e *Furioso* di Lorenzo Chiavini, in cui la vicenda del paladino viene decostruita e trasformata in una netta condanna della guerra.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> *La secchia rapita. Poema di A. Tassoni ricantato a fumetti da Pino Zac*, regia di PINO ZAC, Italia 1972: <<https://www.youtube.com/watch?v=hd01wsiPIYs>>.

<sup>17</sup> ZAC 1975.

<sup>18</sup> TORRE 2013.

<sup>19</sup> ARNAUDO 2016a.

<sup>20</sup> ID. 2016b.

<sup>21</sup> TOPPI 1986; SCARSELLA 2016.

<sup>22</sup> CHIAVINI 2012; CATELLI 2016b.

### 3. RISCRIVERE L'*INNAMORATO* A FUMETTI

I presupposti della riscrittura di Aldrighi e Gabbi sono, naturalmente, diversi da quelli delle opere viste finora: se là l'intento era scherzare sul romanzo (come nelle parodie Disney), costruire trame sul rapporto fra letteratura, leggenda, storia e invenzione (come negli albi Bonelli) oppure riflettere sulla realtà attraverso la lente del racconto (come nelle opere di Toppi e Chiavini), qui l'obiettivo è una trasposizione del romanzo in un linguaggio differente, ma capace di preservare l'integrità della trama, dei personaggi e delle tematiche.

La ricerca di questo equilibrio fra conservazione e innovazione ha richiesto una riflessione preliminare sulla struttura del romanzo, sui suoi meccanismi interni, sul ruolo dei singoli episodi nell'insieme e – non ultimo – sul rapporto fra parola e immagine. La fase di preparazione del soggetto, dunque, è stata caratterizzata da uno smontaggio e rimontaggio dell'ingranaggio narrativo, con esperimenti di sottrazione e reinserimento di elementi e interi episodi finalizzati alla verifica della tenuta dell'ingranaggio stesso.

La semplice trasposizione del romanzo in tavole a fumetti, infatti, avrebbe vanificato l'intento del progetto: oltre alla mole dell'opera, difficilmente compatibile con un'impresa editoriale progettata per concludersi in pochi anni, le differenze nel ritmo della narrazione e nella scansione in volumi avrebbero reso il *graphic novel* un ibrido inadeguato sia al modello di partenza sia al mezzo espressivo utilizzato.

Si è scelto quindi di preservare l'*entrelacement*,<sup>23</sup> ma sottraendo alla trama alcuni fili che avrebbero disorientato il lettore: Astolfo e la lancia di Argalia, l'attacco di Gradasso contro Marsilio e le prodezze di Rinaldo a Barcellona, il confronto fra Orlando e la Sfinge e altri episodi importanti, ma troppo lontani dal filo prescelto per il primo volume. Alcuni di questi episodi verranno ripresi nei volumi successivi, altri saranno tralasciati e riservati alla scoperta del romanzo da parte del lettore: il *graphic novel* è soprattutto un invito alla lettura dell'opera di Boiardo.

Anche le scelte iconografiche sono frutto di una riflessione sul rapporto fra i diversi linguaggi dell'opera originale e della sua riscrittura: là dove Boiardo può omettere o alludere, le tavole di Lucia Gabbi devono mostrare e definire. Si è scelta quindi la strada di

<sup>23</sup> Sul meccanismo dell'*entrelacement* fra Boiardo e Ariosto rimando a MONTAGNANI 2016.

un consapevole anacronismo ed eclettismo negli abiti, negli accessori e nelle architetture, che pescano liberamente dal tempo di Orlando e da quello di Boiardo, dalla geografia reale e da quella fantastica. Del resto, è utile ricordare che il tempo e la geografia dell'*Innamoramento* sono irreali e, soprattutto, letterari: per descrivere terre lontane Boiardo si affida a Erodoto o Plinio trasportando la realtà di un passato remoto (quello degli autori antichi) in un passato a lui più vicino (il tempo di Carlo Magno e dei paladini) riletto con la sensibilità del Quattrocento padano.

Le invenzioni visuali di Aldrighi e Gabbi, che sfruttano riferimenti pop derivanti dal cinema e dalle serie televisive, sono un nuovo capitolo nel viaggio di Orlando attraverso il tempo e i lettori.

#### 4. NUOVE STRATEGIE NARRATIVE

L'album è composto da 66 tavole in bianco e nero con pochi grigi a saturare i disegni e con molti contrasti brillanti per rendere il racconto più vivo, soprattutto nella descrizione visuale dei personaggi: Angelica è disegnata in modo leggero, molto bianca e trasparente, proprio come una magica "imago" della bellezza senza tempo, mentre Orlando è tratteggiato con segni più marcati, con un volto segnato, leggermente strabico e con una espressività pronunciata per esprimere al meglio il suo comportamento «stralunato», come lo descrive Boiardo, cioè «riscaldato», con il viso che si infuoca e uno sguardo strano e stravolto: «per questo è il conte forte riscaldato: / il viso li comencia a lampeggiare, / l'un l'altro ochio avëa stralunato».<sup>24</sup>

Nella progettazione della sceneggiatura e dei disegni è stato necessario affrontare alcune questioni di fondo che riguardano il racconto: la natura ibrida della forma fumetto/*graphic novel*, la scelta di sostituire l'ipotesto con un nuovo linguaggio visuale, la caratterizzazione dei personaggi di Boiardo, il ritmo narrativo degli episodi, tra accelerazioni narrative e pause riflessive.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Citiamo da BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova]: I VI 5.

<sup>25</sup> Sono stati importanti i seguenti studi francesi: MAIGRET - STEFANELLI 2012; GERBER 2014; BAUDRY 2018.



L'album appare come un ibrido perché si è sviluppato seguendo diverse tipologie che hanno creato un quadro d'insieme composito ma coerente: la comunicazione narrativa sequenziale tipica dei fumetti (*comics*) sollecita durante la lettura una ricomposizione del *continuum* narrativo, come in un romanzo grafico (*graphic novel*), alternando azione (duelli, cavalcate), riflessione (dialoghi, monologhi) e descrizioni d'ambiente (la fontana, il giardino, il palazzo).

L'adattamento ha come ipotesto il poema in ottava rima ma è stato rielaborato anche sulla riscrittura in prosa di Gianni Celati (*Orlando innamorato raccontato in prosa*, 1994),<sup>26</sup> che, a sua volta, è una forma ibrida perché è a metà tra una traduzione e una vera e propria riscrittura, come ha spiegato lo stesso Celati.<sup>27</sup> D'altronde, riutilizzare le ottave originali di Boiardo (nei *balloons* o nei commenti) era sembrata, fin dall'inizio, una strada impraticabile e, in ogni caso, inadatta a un progetto che, a differenza di altri precedenti "classici a fumetti", non voleva alludere al classico sfruttandone il linguaggio poetico ma, al contrario, voleva proporsi con nuovo linguaggio, più in sintonia con i tempi del racconto visuale contemporaneo. Da questo punto di vista l'esperienza del racconto in prosa di Celati è stata illuminante, così come le sue riflessioni sui poemi cavallereschi antichi, a partire dalla condivisione di una esperienza di riscritture dei poemi italiani iniziata con l'amico Italo Calvino e il suo *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (Einaudi, 1970).<sup>28</sup> È, infatti, su invito di Calvino che Celati aveva tentato, in un primo momento, di proporre il suo stesso schema, con ottave originali alternate a riassunti, tuttavia senza riuscirci:

Io tentavo di annotare le ottave per renderle leggibili, ma mi sono incastrato in questo lavoro per molti mesi. C'erano tante questioni di storia della lingua di cui non m'intendevo, oppure le variazioni fonetiche del dialetto usate da Boiardo... Insomma ho dovuto rinunciare a questo tentativo di fare un riassunto con una scelta di brani del poema. Allora ho deciso di raccontare semplicemente le trame, di raccontarle nel modo più semplice che potevo,

<sup>26</sup> CELATI 1994; MENETTI 2020.

<sup>27</sup> CELATI 2011: 112.

<sup>28</sup> CALVINO 2005.

cercando di mettere ordine in quel labirinto, dove ci si perde davvero e usando un po' la lingua del Boiardo che è sempre stupefacente.<sup>29</sup>

Nell'adattare, quindi, il poema boiardesco al duplice linguaggio del fumetto (parole e immagini) il racconto di Celati e le sue annotazioni critiche hanno avvicinato la poesia di Boiardo alla sensibilità contemporanea, rendendo le sue fantasie più familiari. La riscrittura di Celati è servita per orientare il lavoro verso una più esatta definizione del gioco delle trame cavalleresche del Rinascimento italiano: una versione contemporanea di un poema senza fine che racconta la nostra esistenza attraverso le peripezie di personaggi che si perdono, si ritrovano e divagano senza meta, come nella vita. Attraverso Celati è risultato più comprensibile il senso del poema, oggi: un poema, cioè, che può essere ancora un «conforto nella vita» proprio perché la sua fantasia alleggerisce “i nostri cattivi pensieri”. Le sue storie fantasiose rappresentano molto bene una condizione esistenziale contemporanea, come la perenne ricerca di una meta, spesso irraggiungibile ma sofferta, sognata e desiderata. Le passioni di tutti i personaggi boiardeschi trascinano in un mondo divertente, ricco di colpi di scena che rilanciano continuamente la narrazione in molteplici direzioni.<sup>30</sup> Un poema, scrive Celati, che comunica anche una certa allegria a leggerlo, così come a raccontarlo in prosa: e «più di tanto non si può augurare a nessun mortale mentre andiamo tutti farneticando verso la nostra meta».<sup>31</sup>

In un certo senso, gli autori che hanno ispirato il fumetto sono stati due (Boiardo e Celati), i generi che sono stati assorbiti e riadattati nel *graphic novel* sono stati due (il poema narrativo in versi del primo autore e il racconto in prosa del secondo) e il rispecchiamento tra antico e contemporaneo ha subito una doppia rielaborazione (Aldrighi e Gabbi) con testi e immagini del tutto rinnovati. Infine, le riflessioni disseminate nella riscrittura di Celati hanno nutrito la scrittura di Aldrighi, permettendo di focalizzare meglio le caratteristiche dei personaggi e la straordinaria vitalità di un classico italiano “bizzarro” che può comunicare ancora oggi emozione e sorpresa.<sup>32</sup> Così, il “poema in prosa”

<sup>29</sup> CELATI 1995: 10.

<sup>30</sup> MENETTI 2019: 1-8.

<sup>31</sup> CELATI 1994: 337.

<sup>32</sup> Sulla “emozione narrativa” del poema di Boiardo, come “poema anticlassico”, sempre fondamentale: PRALORAN 2005: 17.

di Celati ha “nutrito” Aldrighi e Gabbi, con una nuova libertà interpretativa e creativa, senza tradire (troppo) la cifra del mondo cavalleresco boiardesco con le sue invenzioni più divertenti e fantasiose.

L’eliminazione della narrazione poetica e musicale in ottava rima, inoltre, ha cambiato il linguaggio ma non la natura del poema: non si trova nessuna traduzione o parafrasi dell’antico, che poteva risultare incomprensibile ma una totale “rimediazione” a fumetti del poema, il quale ha assunto nuovi ritmi narrativi nella successione dei disegni e nuovi contenuti con frasi, resoconti e riassunti che accompagnano le immagini tra *gutters*, *panels*, *thought bubbles*, *speech balloons* e *story boxes*.<sup>33</sup>

Per quanto riguarda, inoltre, l’aspetto “visuale” la prima domanda è stata: come possiamo distinguere il poema di Boiardo dallo stereotipo cavalleresco *fantasy* contemporaneo? Ma, questione ancora più spinosa, come tenere separati e distinti la ricezione del *prequel* (*L’innamoramento de Orlando*) da quella del suo più celebre *sequel* (*l’Orlando furioso*)?

Il destino visuale di Boiardo, infatti, sembra essere segnato fin dalle sue prime stampe nel Cinquecento: un «poema senza immagini proprie» ma illustrato con le immagini già usate nelle edizioni del *Morgante* o del *Furioso*. Si tratta di una «prassi illustrativa anomala» ma che rappresenta assai bene la fortuna ma soprattutto la sfortuna del poema di Boiardo nel canone della tradizione letteraria italiana e nella strategia comunicativa editoriale tra testo immagine di lunghissima durata.<sup>34</sup> Si tratta, d’altronde, di una trappola in cui il poema di Boiardo resta imprigionato per molto tempo se persino nel 1960 il fumetto *Paperino il Paladino* («Topolino», nn. 247 -248, 1960), che precede il *Paperin furioso* (1966), è molto distante dall’ipotesto boiardesco: «si potrebbe quasi dire che Chendi nelle 61 tavole che compongono la storia aggiri ogni possibile riscrittura della trama boiardesca riducendola a pura sinopia della vicenda».<sup>35</sup> L’innamoramento del paladino Paperino per Angelica/Paperina prende altre strade, molto diverse dall’originale e solo in un episodio (lo scontro con un drago sputafuoco, I xxiv 25-58 e II iv 15-85) danno la possibilità a Bottaro di proporre vignette esilaranti sulle piume bruciacchiate del

<sup>33</sup> Sono fondamentali per la narrativa a fumetti: McCLOUD 1993; EISNER 2001.

<sup>34</sup> Così RIZZARELLI 2022:19-73.

<sup>35</sup> Si veda EAD. 2016b: 183.

celebre papero, preso di mira dal drago sputafuoco. Infine, come non ricordare le severe parole di Calvino che, nella introduzione al “suo” *Orlando furioso*, aveva scritto che il poema di Boiardo aveva una «versificazione rozza» e una «ruvida scorza quattrocentesca»?<sup>36</sup>

Per rispondere, dunque, a queste domande abbiamo isolato le caratteristiche principali che non solo distinguono l'*Innamorato* dal *Furioso* ma anche dall'immaginario contemporaneo cinematografico dei cavalieri medievali di area celtica, delle battaglie epiche senza storia e degli intrecci amorosi senza tempo, propri dei “medievalismi” contemporanei, anche nella versione distopica e apocalittica.<sup>37</sup> L'immaginario medievale avventuroso, inoltre, è all'origine di una varietà infinita di ambientazioni pseudomedievali che hanno creato in questi ultimi anni un ricco repertorio “visuale” al quale è possibile attingere con creatività e libertà, facendo tuttavia attenzione alla specificità del sottotesto di riferimento.<sup>38</sup>

La scelta delle rilevanze narrative da trasformare in fumetto doveva tenere conto sia dell'ecclettica varietà compositiva del poema (fonti classiche, medievali e rinascimentali) sia delle invenzioni creative del poeta (personaggi e azioni). Prima di tutto abbiamo voluto mettere in rilievo l'invenzione della personalità vivace e sorprendente di Angelica in contrapposizione al carattere malinconico di Orlando, ammalato di un amore senza speranze. Abbiamo lavorato anche alla dinamica narrativa del poema, e cioè la sorpresa e l'emozione che scaturiscono dall'impianto magico fiabesco di alcuni episodi importanti. Dei tre libri del poema, infatti, abbiamo scelto una piccola ma significativa antologia del Primo Libro con tre episodi dei canti I, VI, VIII e IX: l'inizio del poema con il torneo di Pentecoste a Parigi, il magico giardino di Dragontina e il terribile episodio di Rocca Crudele, inserto tutt'altro che semplice.

Si tratta di un “racconto nel racconto” con un contenuto complesso e raccapricciante: una vecchia racconta l'orribile e disumana “storia di famiglia” di Rocca Crudele. Un vero e proprio incubo familiare dove si svela che l'anziana narratrice è la protagonista di atrocità inaudite in una catena di eventi sempre più alienanti e allucinanti, che partono dalla spiegazione della presenza nella Rocca di un mostro che mangia carne umana e che Ranaldo deve affrontare (e sconfiggere). La sinossi non è certo semplice: il mostro, come

<sup>36</sup> CALVINO 2005: 61.

<sup>37</sup> ROVERSI MONACO 2021: 25.

<sup>38</sup> DI CARPEGNA FALCONIERI 2021: 145.

spiega la vecchia al malcapitato cavaliere, è nato dal cadavere di una bellissima donna (Stella), che era stata aggredita e imprigionata proprio dal marito della narratrice (Marchino, re d'Aronda).

La sequenza di violenze inaudite è terribile: la vecchia, come Medea ma alleata alla povera Stella, per vendicarsi del marito gli aveva dato in pasto i figli; il marito per vendicarsi di Stella l'aveva imprigionata e legata al cadavere del marito fino alla scena della violenza di Marchino sul cadavere di Stella. Ma come si arriva a spiegare una storia così atroce, eppure così significativa per un poema rinascimentale che racconta l'umanità e il suo opposto (sia nei mostri sia negli uomini/mostro e nelle donne/mostro) e, quindi, non solo le meraviglie, le gioie e le avventure ma anche l'esistenza di un mondo sotterraneo, oscuro, perverso e inaccettabile? Aldrighi ha ricostruito l'episodio, disponendo gli elementi fondamentali della narrazione in due tavole di raccordo: i riassunti della "storia" emergono da un disegno "spezzato", come se fosse riflesso in uno specchio rotto. Sempre nel riassunto si trova il punto più controverso del racconto: la violenza di Marchino sul cadavere di Stella da cui nasce il mostro che verrà sconfitto da Rinaldo, punto da cui riprende la storia del fumetto.<sup>39</sup>

Le azioni principali, infine, sono servite a dare una architettura alla sequenza delle tavole e per riprodurre l'atmosfera del poema di Boiardo: l'arrivo straniante di Angelica alla corte di Carlo Magno (la sorpresa), il combattimento del torneo (il carattere epico), l'innamoramento di Orlando (il carattere malinconico), la fuga di Angelica, la fontana dell'amore e del disamore di mago Merlino che produce la trama successiva (Angelica insegue Rinaldo; Rinaldo fugge; Orlando segue Angelica; Angelica fugge), e le due prove in cui cadono nelle diverse fughe sia Orlando, intrappolato dalla fata Dragontina (canti VI e IX) sia Rinaldo che si trova a combattere contro il mostro di Rocca Crudele (canto VIII).

I protagonisti sono descritti nelle loro caratteristiche principali con una certa attenzione al dettaglio del poema. Orlando è l'uomo tormentato e innamorato di amore vero e naturale perché non ha bevuto a una fonte magica: l'eroe si incarica anche di spiegare ad Angelica la diversa natura dell'amore che sta ingarbugliando le loro vite.<sup>40</sup> Rinaldo è il "cugino social", che non ha dubbi: odia Angelica perché ha bevuto alla fontana del

<sup>39</sup> Ivi: 62 e 63.

<sup>40</sup> ALDRIGHI - GABBI 2022: 42.



disamore, mentre Angelica ama Ranaldo, perché ha bevuto a quella dell'amore. Orlando confessa l'enormità del suo innamoramento con espressioni molto simili al poema che lo descrive tutto "soggiogato" da amore: «non ho difese contro l'amore». <sup>41</sup>

Angelica è al centro dell'album: una donna bellissima, libera, volitiva e imprevedibile che non esita a salvare Orlando dal giardino incantato della fata. Questo è il gioco della vita, che Boiardo racconta come una festa della fantasia più sfrenata, divertente, ma anche malinconica: Orlando è disegnato con espressioni che indicano il suo disorientamento perché non è più un eroe epico ed è perso nei suoi pensieri. L'amore fa irruzione nel poema, scompaginando i piani dei cavalieri e rilanciando le loro peregrinazioni verso mete sempre più lontane.

L'apparizione di questa donna-maga orientale (il suo regno è nel Catai) cambierà per sempre il destino di Orlando, travolgendo le più antiche battaglie tra cristiani e saraceni verso un racconto a espansione continua tra fughe, trappole, ritrovamenti e sempre nuove avventure.

Nel descrivere i personaggi Aldrighi e Gabbi hanno mescolato linguaggi e immagini visuali antichi e contemporanei dai fumetti, alle serie TV (ovviamente il *Trono di spade*), agli attori più famosi che suscitano interesse e riconoscimento tra i giovani. Alcuni disegni sono solo di "movimento" con azioni ingigantite oppure frammentate (il torneo), altri si offrono alla riflessione di uno sguardo attento ai dettagli del disegno (la fontana, Orlando "in pace") e l'immagine assume un ruolo di primo piano.

Si tratta, infine, della riscrittura totale per immagini e testi, dove la cultura visuale *fantasy* della nostra contemporaneità acquista un nuovo valore interpretativo nel mantenere vivo il rapporto con il testo antico. Come tutti i testi creativi contemporanei l'albo di Aldrighi e Gabbi si propone come un nuovo linguaggio che comunica gli elementi narrativi centrali del poema di Boiardo (la sorpresa, lo spaesamento, i colpi di scena, le sequenze fantastiche) mentre promuove una lettura a più dimensioni, spaziale e testuale. La lettura del "fumetto boiardesco", probabilmente, può essere una nuova e piacevole rilettura anche per chi conosce bene l'originale ma desidera inseguire in modo nuovo le linee intrecciate di un poema che risveglia la voglia di decostruire e ricostruire le tante storie raccontate come in un divertente e appassionante gioco senza fine.

<sup>41</sup> Ivi: 43.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALDRIGHI - GABBI 2022 = Marco Aldrighi - Lucia Gabbi, *Orlando innamorato. Primo volume: il giardino di Dragontina e Rocca Crudele*, Roma, Segni d'Autore, 2022.
- BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato, L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- BONELLI - COSSIO - ALBERTARELLI 1941-1942 = Gian Luigi Bonelli - Vittorio Cossio - Rino Albertarelli, *Orlando l'Invincibile*, in «L'Audace» (poi «Albo Audace»), nn. 356-384, 403-416, 421, 423 e 426, 338bis, 339bis, Supplementi nn. 2 e 3, (1941-1942).
- BUZZATI 1969 = Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969.
- CALVINO 1965 = Italo Calvino, *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.
- CALVINO 1967 = Italo Calvino, *Ti con zero*, Torino, Einaudi, 1967.
- CALVINO 2005 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, 2005.
- CELATI 1994 = Gianni Celati, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.
- CHIAVINI 2012 = Lorenzo Chiavini, *Furioso*, Paris, Futuropolis, 2012.
- MARTINA - BIOLETTA 1949-1950 = Guido Martina - Angelo Bioletto, *L'inferno di Topolino*, in «Topolino», 7-12 (1949-1950).
- TOPPI 1986 = Sergio Toppi, *Verrà Orlando*, in *Immagini di Sicilia*, a cura di Claudio Bertieri, Palermo, Regione siciliana, 1986.
- ZAC 1975 = Pino Zac, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Milano, Corno, 1975.

### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARGIOLAS - CANNAS - DISTEFANO - GUGLIELMI 2013 = Pier Paolo Argiolas - Andrea Cannas - Giovanni Vito Distefano - Marina Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i Classici fra le nuvole*, Roma, Nicola Pesce Editore, 2013.

- ARNAUDO 2014 = Marco Arnaudo, *L'“Orlando furioso” nel fumetto italiano*, in *L'“Orlando furioso” nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di Lina Bolzoni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, 611-654.
- ARNAUDO 2016a = Marco Arnaudo, *Martin Mystère e la tradizione cavalleresca*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 241-248.
- ARNAUDO 2016b = Marco Arnaudo, *Il tema dell'ippogrifo nei fumetti Bonelli*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 249-257.
- BAUDRY 2018 = Julien Baudry, *Cases-Pixels. Une histoire de la BD numérique en France*, Tours, PUFR, 2018.
- BEYLIE 1964 = Claude Beylie, *La bande dessinée est-elle un art?*, in «Lettres et médecins» (marzo 1964), 11.
- BUZZATI 1968 = Dino Buzzati, *Prefazione*, in Walt Disney, *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, Milano, Mondadori, 1968.
- CANNAS 2020 = Andrea Cannas, *Il meraviglioso mondo delle “Grandi Parodie” Disney e l'inquietante caso del “Paperin furioso”*, in «Cahiers d'études romanes», 40 (2020), 205-228 (<<http://journals.openedition.org/etudesromanes/10513>>).
- CANOVA 2011 = Andrea Canova, *Introduzione*, in BOIARDO, *Orlando Innamorato* [Canova], Milano, Rizzoli, 2011, 5-65.
- CATELLI 2016a = Nicola Catelli, *Il furioso fra epos e cineromanzo*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 272-278.
- CATELLI 2016b = Nicola Catelli, *Per un poema di pace: il “Furioso” di Lorenzo Chiavini*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 283-292.
- CATELLI - RIZZARELLI 2016 = *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, a cura di Nicola Catelli - Giovanna Rizzarelli, in «Arabeschi», 7 (gennaio-giugno 2016), 159-297.
- CAVALLO 2004 = Jo Ann Cavallo, *L'Opera dei Pupi e il Maggio epico: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», 5-7 (2002-2004), 157-170.
- CAVALLO 2018 = Jo Ann Cavallo, *Introduzione*, in *Boiardo*, a cura di Jo Ann Cavallo - Corrado Confalonieri, Milano, Unicopli, 2018, 7-25.

- CAVALLO 2019 = Jo Ann Cavallo, *Textual, Musical and Theatrical Adaptations of Boiardo's "Orlando Innamorato"*, in «Italian Studies», 74, 2 (2019), 130-147.
- CELATI 1995 = *La lettura dei classici come terapia*, intervista di Sebastiana Nobili in «Inchiesta» (ottobre-dicembre 1995), 10.
- CELATI 2011 = Gianni Celati, *Riscrivere, riraccontare, tradurre* in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, 112.
- DE BENEDITTIS 2009 = Matteo De Benedittis, *Arte mutante. Le metamorfosi "da" e "verso" il romanzo a fumetti*, in «Griseldaonline», 8 (2008-2009), <<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/contaminazioni/matteo-de-benedittis-arte-mutante>>.
- DI CARPEGNA FALCONIERI 2021 = Tommaso di Carpegna Falconieri, *Il Medioevo nel fumetto* in *Il fumetto nel Medioevo*. Giornata di studi (Roma, 25 novembre 2019), a cura di Massimo Miglio, Roma, Istituto Storico italiano per il Medioevo, 139-172
- ECO 1964 = Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.
- EISNER 2001 = Will Eisner, *Graphic storytelling; narrare per immagini*, Torino, Pavesio, 2001.
- GERBER 2014 = Laurent Gerber, *Hybridations. Le rencontre du texte et de l'image*, Tours, PUFR, 2014.
- LACASSIN 1971 = Francis Lacassin, *Pour un neuvième art: la bande dessinée*, Paris, Slatkine, 1971.
- MAIGRET - STEFANELLI 2012 = *La bande dessinée: une médiaculture*, (dir.) Éric Maigret - Matteo Stefanelli, Paris, Armand Colin, 2012.
- MATARRESE 2004 = Tina Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'"Innamoramento de Orlando" all'"Orlando Innamorato"*, Novara, Interlinea, 2004.
- MCCLOUD 1993= Scott McCloud, *Understanding Comics: the Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1993 (anche in traduzione italiana, Torino, Pavesio, 2006).
- MENETTI 2019 = Elisabetta Menetti, *Introduzione alle passioni estreme: Boiardo, Bembo e la teoria degli affetti*, in «Griseldaonline», 18, 1 (2019), 1-8.
- MENETTI 2020 = Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

- MONTAGNANI 2007 = Cristina Montagnani, *L'incantesimo del sequel: fra Boiardo e Ariosto*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 37-52.
- MONTAGNANI 2016 = Cristina Montagnani, *Autore e lettore: la partita truccata dell'intreccio*, in *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, a cura di Giulio Beltramini - Adolfo Tura, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, 286-295.
- MONTAGNANI 2004 = Cristina Montagnani, "Andando con lor dame in avventura". *Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004.
- PRALORAN 1990 = Marco Praloran, "Maraviglioso artificio". *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- PRALORAN 2005 = Marco Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 15-39.
- RIZZARELLI 2016a = Giovanna Rizzarelli, *Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'inferno degli scolari*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 165-171.
- RIZZARELLI 2016b = Giovanna Rizzarelli, *Castella, madonne e draghi. Le avventure di un Paperino che parla all'antica*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 182-188.
- RIZZARELLI 2016c = Giovanna Rizzarelli, *L'inchiesta autunnale di un papero furioso*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 189-195.
- RIZZARELLI 2022 = Giovanna Rizzarelli, *Per figuras. Strategie narrative e rappresentative nei poemi di Boiardo e Ariosto*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- ROVERSI MONACO 2021 = Francesca Roversi Monaco, *Medioevo prossimo venturo: distopie apocalittiche medievalescanti nella produzione audiovisiva contemporanea*, in «Bianco e Nero», 600 (2021), 24-29.
- SCARSELLA 2016 = Alessandro Scarsella, *L'ultimo puparo: Sergio Toppi (1932-2013)*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 279-282.
- TOMASI 2016 = Franco Tomasi, *Canto le armi furiose e il Paperino*, in CATELLI - RIZZARELLI 2016, 196-199.

TORRE 2013 = Andrea Torre, Pino Zac, "Orlando furioso" di Ludovico Ariosto, Milano, Corno, 1975 ("I cartoons in grande" 3), in *Il poema immaginato. "Visioni" dell'Orlando furioso tra XX e XXI secolo*, a cura di Fabrizio Bondi - Alessandro Giammei - Giovanna Rizzarelli - Andrea Torre, in «Arabeschi», 2 (luglio-dicembre 2013), 206-210.

ZAMPESE 1994 = Cristina Zampese, "Or si fa rossa or pallida la luna". *La cultura classica nell'"Orlando innamorato"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.

ZANATO 2015 = Tiziano Zanato, *Boiardo*, Roma, Salerno editrice, 2015.