

## Enthymema XXXI 2022



### Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*

Silvia Rezzonico  
Ricercatrice indipendente

**Abstract** – *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, quando fu pubblicato nel 1970, fu presentato come una «guida alla lettura» del poema. Il presente contributo si propone di superare questa etichetta e di dimostrare non solo che la riscrittura calviniana dell'*Orlando Furioso*, sebbene nata in funzione del poema di Ariosto, è un'opera letteraria autonoma, ma anche che tale considerazione è la chiave per comprenderne il successo quale strumento di divulgazione. Calvino e la casa editrice Einaudi identificarono nella riscrittura da parte di un autore contemporaneo un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: una narrazione originale, senza attitudine pedagogica verso i lettori, in dialogo con il poema di Ariosto. L'analisi dell'opera sarà condotta attraverso la ricostruzione della sua genesi, le osservazioni sullo stile e le modalità di riscrittura, la disamina delle relazioni del testo con la produzione calviniana coeva, in particolare quella di argomento ariostesco.

**Parole chiave** – *Orlando Furioso*; Italo Calvino; riscrittura; divulgazione.

**Abstract** – When *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* was published in 1970, it was presented as a «reading guide». This contribution aims to leave behind this definition and to prove not only that Calvino's rewriting of *Orlando Furioso* is an independent literary work – although born in function of Ariosto's epic poem –, but also that this consideration is the key issue to understand its success as a divulgation tool. Calvino and Einaudi found in the rewriting of the epic poem by a contemporary author a «new kind of mediation» between the public and the classics: an original narrative in dialogue with Ariosto's work, that refused to adopt a pedagogical attitude towards readers. The analysis of the work will be conducted through the reconstruction of its genesis, the observations on style and rewriting techniques, the focus on its bond with contemporary Calvino's production, especially the one about Ariosto.

**Keywords** – *Orlando Furioso*; Italo Calvino; rewriting; divulgation.

Rezzonico, Silvia. "Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'Orlando Furioso." *Enthymema*, n. XXXI, 2022, pp. 192-215.

<http://dx.doi.org/00.0000/0000-0000/0000>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

# Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*

Silvia Rezzonico  
Ricercatrice indipendente

## 1. La genesi dell'opera

*Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema* (da qui in avanti *Orlando Furioso raccontato*), pubblicato da Einaudi nel 1970, rappresenta l'esito del lavoro compiuto dallo scrittore per il ciclo di trasmissioni radiofoniche del 1968 dedicate alla lettura del poema, per le quali curò la scelta dei brani e i relativi testi di commento. Il volume, pubblicato con il finito di stampare del 12 dicembre nella collana degli «Struzzi», registrerà undici edizioni, per una tiratura di 54000 copie (Serra 363), e sarà tradotto in francese, spagnolo, tedesco, ceco. La casa editrice, inoltre, aveva previsto la pubblicazione contemporanea e nella stessa collana della *Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani*: entrambi i testi uscirono accompagnati da una *Nota dell'editore*, che illustrava il progetto di divulgazione dei classici che Einaudi intendeva inaugurare con le opere di Calvino e Giuliani, definite come «guide alla lettura» dei poemi.

Calvino e la casa editrice volevano proporre un modello di divulgazione innovativo, da realizzare attraverso una nuova relazione tra il testo originale, di cui rispettare il più possibile l'integrità, i lettori – concepiti come pubblico di un'operazione letteraria e non come soggetti da educare – e l'autore, che poteva vantare una lunga frequentazione con l'*Orlando Furioso* e che intendeva trasmettere l'opera al pubblico contemporaneo con voce nuova. L'etichetta di «guida alla lettura», dunque, è espressione dell'intento divulgativo con cui Calvino intraprese il lavoro sul poema, ma non definisce la tipologia dell'opera, anzi ha contribuito, insieme ad altre cause, non ultima la collocazione editoriale,<sup>1</sup> ad attribuirle un ruolo ancillare nella produzione calviniana: l'*Orlando Furioso raccontato* è una riscrittura e costituisce un'opera letteraria autonoma, nata in funzione del testo di Ariosto, ma altrettanto illuminante nel percorso di Calvino.

Da un'analisi puntuale dell'*Orlando Furioso raccontato*, infatti, emergono spunti tematici, tratti strutturali e stilistici specifici della produzione dell'autore tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, che consentono di considerare l'opera come una tappa fondamentale della relazione con il poeta cinquecentesco, quella 'funzione Ariosto' che costituisce un *topos* degli studi calviniani.

Fu Cesare Lupo, alto funzionario della Rai, a proporre a Calvino di realizzare una serie di trasmissioni radiofoniche dedicate al *Furioso*; l'autore, in una lettera del 31 marzo 1965, si dichiarava «oltremodo lusingato» per l'invito e affermava di aver già preso contatti con l'azienda

<sup>1</sup> Come spiega Serra, la collana degli «Struzzi» dal 1970 raccoglieva per Calvino «i volumi che non erano una novità ma raccolte, o comunque libri di diversa natura rispetto all'opera narrativa maggiore» (*ibidem*), ad esempio *Gli amori difficili*, pubblicati nel 1970, e le *Fiabe italiane*, ripubblicate in questa collana nel 1971.

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

discografica Cetra per la pubblicazione dei dischi delle trasmissioni (*Lettere* 856). Nel corso del 1967 accettò definitivamente l'incarico. La messa in onda avvenne il 5 gennaio 1968 e fu preceduta da un articolo calviniano, pubblicato sul numero di *Radiocorriere* del 31 dicembre 1967/6 gennaio 1968 e intitolato "L'Orlando raccontato".

Nel 1967 la Fonit-Cetra aveva ricavato sette dischi dalle letture, sempre curati dallo scrittore e accompagnati da un libretto intitolato *Ariosto – Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino*, edito dall'ERI, che costituirà la base per il volume Einaudi. Il libro della «Collana Letteraria Documento Cetra», composto da ventidue capitoli<sup>2</sup> e progettato per accompagnare l'ascolto dei dischi, conteneva solo il testo in prosa e si limitava a indicare il rimando testuale alle ottave recitate.

Una prima notizia dell'intenzione di realizzare un'altra edizione dell'*Orlando Furioso raccontato* si trova in una lettera di Calvino del 18 novembre 1969 a Lanfranco Caretti, cui chiedeva di occuparsi dell'apparato critico (*Lettere* 1064); Caretti autorizzerà l'adattamento delle note contenute nell'edizione del poema da lui curata, pubblicata nella NUE nel 1966 (operazione, tra l'altro, fortemente voluta da Calvino).<sup>3</sup> Rispetto all'edizione precedente, inoltre, l'*Orlando Furioso raccontato* Einaudi è introdotto da una *Presentazione*, che offre una trattazione semi manualistica della materia rolandiana e del contesto storico-culturale in cui nacque il poema, oltre a riassumere le considerazioni critiche sull'Ariosto formulate da Calvino tra gli anni Sessanta e Settanta. La nuova edizione fu pubblicizzata da un articolo sul *Tempo* del 26 dicembre 1970, intitolato "Calvino presenta il suo *Orlando Furioso*".

## 2. Un nuovo modello di divulgazione

Alla fine degli anni Sessanta era già chiaro che il poema di Ariosto costituiva per Calvino un riferimento imprescindibile,<sup>4</sup> ma per il grande pubblico, come sostiene l'autore nei testi di presentazione dell'*Orlando Furioso raccontato*, si trattava di un'opera ormai poco frequentata, sebbene fosse moderna, godibile e con un ampio pubblico potenziale:

*L'Orlando Furioso* è stato per gli italiani un libro più glorioso che frequentato e operante, e la sua fortuna maggiore è stata confinata tra critici, filologi ed eruditi ("Calvino presenta" 24).

Non c'è bisogno d'una verifica statistica per stabilire che pur continuando ad essere un libro molto amato, il *Furioso* è anche ormai uno dei meno letti. Le ragioni certo ci saranno, e non sarebbe nemmeno difficile cercare d'elencarle; ma i discorsi di questo tipo prendono sempre un tono recriminatorio che non approda a nulla; vale molto più la pena cercare di verificare la nostra convinzione affermativa: che l'Ariosto è poeta d'una modernità assoluta e che il suo pubblico potenziale è vastissimo ("Orlando raccontato" 28).

<sup>2</sup> Le puntate andate in onda erano ventiquattro: vennero aggiunte le letture dedicate a *Olimpia abbandonata* e *Fine di Rodomonte*, mentre non furono riportate le letture dedicate a *Il fedele Baiardo* (il testo di questa puntata venne ridotto e inserito nel capitolo *Angelica inseguita*), *Rinaldo e Ginevra*, *Fiordispina e Ricciardetto*, *Magnanimità di Bradamante*. È possibile ascoltare i podcast delle trasmissioni radiofoniche all'indirizzo <http://www.wr6.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-40c02305-ba28-41f3-8934-d56365fde44c.html>

<sup>3</sup> Per il ruolo di Caretti nell'edizione Einaudi dell'*Orlando Furioso raccontato*, si veda Caretti, "Introduzione".

<sup>4</sup> Calvino aveva trovato in Ariosto un modello per la narrativa fantastica e avventurosa, in particolare per il *Cavaliere inesistente*, e negli anni Sessanta l'aveva inserito nella triade 'lunare' Ariosto-Galileo-Leopardi; per approfondire si rimanda a Waage Petersen; Grossi; Battistini; Ajello; McLaughlin.

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

Per riscattarlo dall'oblio era necessario riavvicinare i lettori all'autenticità del testo grazie a un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici, che non doveva ricorrere alla banalizzazione, né a un abuso di note e commenti critici,<sup>5</sup> ma mediante la voce di un autore contemporaneo doveva trasmettere l'essenza del classico attraverso la sua reinvenzione.<sup>6</sup> Tale intento era così espresso nella *Nota dell'editore*:

Per venire incontro a quest'esigenza [di ritorno ai classici], si sente il bisogno di strumenti nuovi, d'un tipo nuovo di *mediazione* tra i testi e il lettore d'oggi. Nell'Ottocento la divulgazione popolare, le «biblioteche del popolo», ricorrevano alla 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'oggi (*OFC VII*).

Le premesse su cui si basa questa nuova modalità di divulgazione, che rifiuta di assumere un atteggiamento pedagogico nei confronti dei lettori, si trovano già nell'articolo "Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico)":

[...] se si presuppone un lettore meno colto dello scrittore e si assume verso di lui un'attitudine pedagogica, divulgativa, rassicuratrice, non si fa che confermare il dislivello; ogni tentativo d'edulcorare la situazione con palliativi (una letteratura «popolare») è un passo indietro, non un passo avanti. La letteratura non è la scuola; la letteratura deve presupporre un pubblico più colto, *più colto di quanto non sia lo scrittore*, che questo pubblico esista o no non importa. (*Saggi I 202*)

In questo contributo, ragionando sul problema dei dislivelli culturali nella società contemporanea, l'autore afferma che i ruoli di scuola e letteratura sono connessi, ma distinti, in particolare per quanto riguarda l'attitudine verso il pubblico: lo scrittore, infatti, deve rifiutare «ogni forma di paternalismo» e cercare piuttosto di «giocare al rialzo, puntare sul rincaro, rilanciare la posta, seguire la logica della situazione che necessariamente si aggrava». Realizzando una riscrittura Calvino colloca l'*Orlando Furioso raccontata* a pieno titolo nell'ambito della letteratura, poiché, come osserva Bonanni, si tratta di «un nuovo racconto» e, «a differenza del commento, ha almeno il pregio di non soffocare quella che è e deve rimanere la proprietà fondamentale di ogni testo narrativo: quella di essere, appunto, una narrazione» (Bonanni 98); di conseguenza l'autore non si rivolge a un pubblico di discenti, ma di lettori di un testo narrativo.

L'*Orlando Furioso raccontata*, quindi, non avrebbe dovuto ricordare in alcun modo l'universo pedagogico-scolastico; tuttavia, poiché a scuola avviene, per la maggior parte delle persone, il

<sup>5</sup> In diverse occasioni Calvino sottolineò l'importanza di non esagerare con le annotazioni critiche: nella citata lettera a Caretti scriveva che nella nuova edizione dell'*Orlando Furioso raccontata* «i versi vanno annotati, sia pur il più sobriamente possibile» (*Lettere* 1065). Similmente Bezzeri Violante riferisce le preoccupazioni dell'autore, durante la realizzazione dell'antologia zanichelliana *La lettura*, per la «furia annotatrice» di una consulente assunta dalla casa editrice (Bezzera Violante, in Clerici e Falcetto, *Editoria* 88 e 92-93). Sulla funzione negativa degli apparati critici nelle edizioni dei classici per il grande pubblico, si veda inoltre Bonanni 96.

<sup>6</sup> «Se è vero che ogni lettura è l'invenzione d'un libro nuovo, anche questa mia lettura dell'*Orlando Furioso* si può dire che sia tutta un'"invenzione" (anche se tutto quel che ho messo nel mio racconto era già in Ariosto, detto in un altro modo), ossia è una lettura d'Ariosto fatta con gli occhi del 1970, evitando i commenti e le analisi estetiche» ("Calvino presenta" 24). In precedenza era definita «una lettura d'Ariosto fatta con gli occhi del 1968» ("Orlando raccontata" 28).

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

primo e spesso unico incontro con i classici della letteratura, era probabile che il pubblico potenziale dell'opera collegasse l'operazione calviniana al contesto scolastico: per questo, negli articoli di presentazione, l'autore ribadisce in più occasioni tale distanza.

Nell'ascolto come nella lettura ognuno deve essere lasciato libero di fare le sue scoperte; il dire: "State attenti a quel verso lì che è così bello", è sempre cosa da evitare; nessuno ha più voglia di farsi fare la lezione da nessuno; perciò abbiamo preferito astenerci da introduzioni, commenti, analisi estetiche ("Orlando raccontato" 28).

Nulla era più triste e scoraggiante delle "riduzioni in prosa" dei grandi poemi, che una volta servivano per prepararsi agli esami ("Calvino presenta" 24).

Di continue mediazioni con lo spirito moderno i classici hanno bisogno per le loro resurrezioni, per non restar confinati al museo o al programma scolastico ma per essere riscoperti come creazioni viventi di generazione in generazione (*ibidem*).

Da queste citazioni emerge, oltre allo scarso amore di Calvino per l'istituzione-scuola, già rilevato dalla critica,<sup>7</sup> la sfiducia nelle capacità del sistema scolastico di mantenere i classici vivi e attuali, di operare quella reinvenzione su cui si basa il modello di divulgazione proposto dall'autore e dalla casa editrice.

### 3. La struttura del testo

Nell'articolo per il *Tempo* Calvino affermava che l'idea di riscrivere il *Furioso* gli era sembrata inizialmente «poco allettante», poiché «è maledettamente intricato e appena si prova a sbrogliare la matassa delle molteplici vicende che s'allacciano e s'incrociano, ci si perde» ("Calvino presenta" 24). Ciononostante, per allestire l'antologia del poema, l'autore individua alcuni fili narrativi e procede a «sbrogliare la matassa»: sceglie alcuni temi ed episodi fondamentali e, nel rinarrarli, non rispetta la suddivisione che Ariosto aveva dato alla materia, ma opera salti temporali e segue lo sviluppo dell'azione attraverso due, tre o quattro canti. Quando i salti sono particolarmente ampi il narratore non manca di segnalarlo, come alla fine del capitolo *Il palazzo incantato*: «se ora, per comodità d'esposizione, abbiamo raccontato l'arrivo del liberatore Astolfo come immediatamente susseguente all'intrappolamento degli altri paladini, il poema in realtà segue un altro ritmo, ci arriva lentamente dopo un intervallo che dura ben dieci canti» (OFC 117).

Nell'*Orlando Furioso raccontato* prosa (il racconto di Calvino) e poesia (il testo di Ariosto) sono disposte in alternanza, a eccezione di due capitoli divisi a metà, *Astolfo sulla Luna* e *Fine di Rodomonte*, con la sezione in prosa che introduce quella in poesia.

<sup>7</sup> «Eppure, come tutti i lettori della sua opera narrativa sanno, Calvino non amava la scuola. Le istituzioni educative o non sono rappresentate nei suoi volumi, o, se lo sono, vengono per lo più umoristicamente straniate, colte in situazioni incongrue e talvolta macchiettistiche. E si capisce: l'uomo calviniano, e a maggior ragione il bambino, rilutta ad accettare senza residui i vincoli di una socialità istituzionale; ovvero, per meglio dire, a quella socialità potrà anche aderire, ma solo *dopo* un distanziamento polemico, *dopo* un gesto di arrovellata sfiducia» (Giovannetti, in Clerici e Falcetto, *Editoria* 34). Si osservi, tuttavia, che proprio nella seconda metà degli anni Sessanta Calvino compie un significativo avvicinamento al mondo della scuola: tra il 1965 e il 1966 escono le edizioni del *Barone rampante* e di *Marcovaldo* per la collana «Lectures per la scuola media», mentre nel 1969 collabora alla realizzazione della già citata antologia per la scuola media *La lettura*.

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: *Calvino e la riscrittura dell'Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

Il testo di Calvino si presta a essere letto in maniera sostanzialmente autonoma rispetto ai versi di Ariosto,<sup>8</sup> tuttavia la funzione della riscrittura non è quella di sostituirsi del tutto all'originale, bensì di instaurare un dialogo con esso: per questa ragione la scelta delle ottave e la loro disposizione rispetto alle sequenze in prosa sono oggetto di attenzione e ripensamenti da parte di Calvino, come testimoniato dalle varianti che intercorrono fra le letture radiofoniche, l'edizione ERI e l'*Orlando Furioso raccontato* Einaudi. Ad esempio, la puntata radiofonica sul *Duello per Durlindana* segue questo schema: racconto in prosa – recitazione delle ottave 52-70 del canto XXIII – prosa – ottave 71-88 – prosa – ottave 89-99. Il corrispondente capitolo nell'edizione ERI ha il seguente assetto: prosa – rimando alle ottave 43-57 – prosa – ottave 58-70 – prosa – ottave 71-88 – prosa – ottave 89-100. Lo stesso capitolo nell'edizione Einaudi ha invece questa struttura: prosa – ottave 58-70 – prosa – ottave 71-81 – prosa – ottave 82-84 – prosa – ottave 85-88 – prosa – ottave 89-94. Nelle puntate radiofoniche, generalmente, lunghi brani del racconto calviniano si susseguivano a lunghe porzioni del poema, sicché in ogni puntata non si verificavano più di tre o quattro cambi di voce. Tale distribuzione, funzionale alla ricezione orale, sarebbe probabilmente risultata monotona alla lettura, perciò Calvino apporta delle modifiche per vivacizzare il testo, intensifica l'alternanza tra sequenze in prosa e in poesia e seleziona queste ultime, spesso per far corrispondere il contenuto delle ottave a quello del racconto che le precede. Successivamente le traduzioni dell'opera saranno oggetto di ulteriori modifiche, poiché in altre lingue si sarebbe perso il senso dell'alternanza tra prosa e poesia così come progettata per l'edizione italiana (si veda *Lettere* 1467-1468).

Le sezioni in prosa possono fare da ponte tra due gruppi di ottave, a riassumere porzioni di testo escluse dall'antologia, oppure da controcanto al testo di Ariosto. Questo secondo caso si verifica quando Calvino riscrive il contenuto delle ottave antologizzate, anticipandolo o ricapitolandolo. Talvolta la prosa calviniana non serve a collegare, bensì a frammentare il testo di Ariosto: è quanto avviene, ad esempio, per il canto I, di cui sono riportate per intero le ottave 1-44, ma intercalate da sei sezioni in prosa e da un cambio di capitolo.

La narrazione di eventi narrati in canti non antologizzati del *Furioso* o nell'*Orlando Innamorato*, senza cui non si comprenderebbe la vicenda, è sempre realizzata con la massima concisione possibile, sia per evitare di esibire la superiore competenza del narratore, sia per non intimorire il lettore con la mole degli antefatti:

Il difetto di ogni preambolo all'*Orlando Furioso* è che se si comincia col dire: è un poema che fa da continuazione a un altro poema, il quale continua un ciclo d'innomerevoli poemi, i quali alla loro volta traggono origine da un poema capostipite... il lettore si sente subito scoraggiato: se prima d'intraprendere la lettura dovrà mettersi al corrente di tutti i precedenti, e dei precedenti dei precedenti, quando riuscirà mai ad incominciare, il poema di Ariosto? In realtà, ogni preambolo si rivela subito superfluo: il *Furioso* è un libro unico nel suo genere e può – quasi direi deve – esser letto senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente (*OFC XIX*).<sup>9</sup>

Si osservi l'esordio del primo capitolo, esempio significativo di questa strategia:

<sup>8</sup> Così scriveva anche Calvino in una lettera a Mario Muchnik, traduttore dell'*Orlando Furioso raccontato* in spagnolo: «credo che il mio racconto segua filato indipendentemente dai versi, dappertutto tranne che nell'introduzione» (*Lettere* 1503).

<sup>9</sup> Similmente, nel presentare le trasmissioni radiofoniche su *Radiocorriere*, aveva dichiarato che ogni trasmissione sarebbe stata «un racconto autonomo» e che sarebbe iniziata ogni volta «in medias res»: «se si comincia a riassumere l'antefatto non si finisce più, e se poi consideriamo che il poema d'Ariosto è già una «continuazione» di quello di Boiardo, il quale a sua volta...» («Orlando raccontato» 28).

## Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*

Silvia Rezzonico

In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno. Sapere chi sia importa fino a un certo punto: è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato. Quelli di noi che ne sanno di più possono spiegare che si tratta d'Angelica principessa del Catai, venuta con tutti i suoi incantesimi in mezzo ai paladini di Carlo Magno re di Francia, per farli innamorare e ingelosire e così distogliere dalla guerra contro i Mori d'Africa e di Spagna. Ma piuttosto che ricordare tutti gli antecedenti, conviene addentrarsi in questo bosco dove la guerra che infuria per le terre di Francia non si fa udire se non per sparsi suoni di zoccoli o d'armi di cavalieri isolati che appaiono e scompaiono (OFC 3).

### 4. Le modalità di riscrittura

Le sezioni in prosa si articolano in riscritture vere e proprie e commenti metanarrativi. Stefano Verdino ha osservato che la riscrittura del poema si realizza secondo tre modalità: il riassunto, l'integrazione e la variante (Verdino 251-254).

Il riassunto è la procedura predominante: Calvino sopprime diversi dettagli presenti nel testo di Ariosto, riassume i dialoghi sotto forma di discorsi indiretti, elimina molte similitudini. Le descrizioni sono ridotte all'osso, quando non del tutto omesse, e vengono citati solo i dettagli essenziali: per fare degli esempi, nel secondo capitolo dell'*Orlando Furioso raccontato* le due ottave che descrivono il castello di Atlante (OFC IV 12-13) sono sintetizzate nella presentazione di un castello «tutto d'acciaio» (OFC 16); il viaggio di Ruggiero in groppa all'Ippogrifo, descritto con dovizia di particolari nelle ottave 69-73 del canto X e durato «giorni e mesi», nel quinto capitolo viene così riepilogato: «Una fantasiosa geografia d'Asia e d'Europa scorre sotto gli occhi di Ruggiero, finché egli non decide di calare in Inghilterra» (OFC 50).

Il riassunto tende a eliminare sistematicamente ogni descrizione legata alla psicologia dei personaggi e a non riprendere quasi mai le considerazioni di Ariosto sui loro stati d'animo, i sentimenti, i ragionamenti che li portano a compiere determinate scelte. Nella *Presentazione* Calvino ricorda che quelli di Ariosto «non sono mai dei personaggi a tutto tondo», perché al poeta «è il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore, non la compostità dei ritratti individuali» (OFC XIX): perciò, anche se i personaggi possiedono una fisionomia psicologica, nella riscrittura viene ridotta il più possibile, il che contribuisce a presentarli come funzioni del testo finalizzate a mettere in moto gli eventi della trama. Questa considerazione del poema e dei personaggi è condizionata dall'avvicinamento di Calvino all'Oulipo, dal «gusto schematizzante e combinatorio» (Calvino, «Ariosto geometrico» 657) che l'autore attribuisce alla sua epoca e che influenza i suoi contributi sul *Furioso* degli anni Sessanta e Settanta, di cui si tratterà in seguito. Nel trattamento riservato alla psicologia dei personaggi, inoltre, McLaughlin individua un elemento in comune tra Calvino e Ariosto: «Calvino too observed many times that he himself was not interested in fully rounded characters but rather in geometrical patterns» (156).

Di conseguenza, in alcuni punti della riscrittura Calvino considera indifferente che a svolgere una determinata azione sia un personaggio piuttosto che un altro: all'inizio del racconto intorno ad Angelica «vorticano tre cavalieri che si chiamano Rinaldo, Ferrau, Sacripante, ma che potrebbero anche avere nomi diversi, dato che qui la loro funzione è solo quella d'eseguire giravolte e schermaglie come in un balletto» (OFC XX-XXI); nella descrizione dell'abbandono di Olimpia da parte di Bireno «il poeta sa di sicuro soltanto che in quel punto della sua mappascacchiera gli ci vuole una figura di donna che si strappa i capelli guardando una vela che s'allontana nella bruma» (46); quando Orlando libera Olimpia sull'Isola del Pianto, dove già

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

era stata imprigionata Angelica, «lo scoglio è lo stesso, l'Orca è la stessa, la ragazza incatenata è un'altra ma è come se fosse la stessa» (57).

In alcune circostanze il riassunto permette a Calvino di modificare o smorzare alcuni giudizi dell'Ariosto, il quale, come si sa, non manca di far sentire la propria voce con commenti sui fatti narrati. È quanto avviene, ad esempio, nel primo capitolo: Calvino non antologizza le ottave 49-51 del canto I, che dipingono Angelica come una donna «dura e fredda più d'una colonna», anzi mitiga il giudizio sul personaggio e attribuisce responsabilità anche a Sacripante, commentando che il loro «è l'incontro di due persone che calcolano freddamente le proprie mosse, lei vuole servirsi di lui e perciò lo illude; lui vuole approfittare subito del vantaggio in cui si trova» (9).

Nell'articolo sul *Tempo* l'autore affermava di aver potuto «giocare con l'estrema distanza che passa tra il modo di raccontare dei nostri giorni e lo stile dell'epica cinquecentesca, una distanza che dà la libertà ora di tenermi attaccato al testo come in una parafrasi, ora di partire per la tangente» («Calvino presenta» 24). In alcuni punti, infatti, l'adesione all'originale è massima e la riscrittura ne riprende termini ed espressioni:

- Via, via, - disse alle dame e damigelle e ai servizi del seguito, - tornatevene a Granata, per la principessa basto io, *le farò da cameriere, da maggiordomo, da balia*: tutto io (OFC 67)<sup>10</sup>

Donne e donzelle e vecchi et altra gente,  
ch'eran con lei venuti di Granata,  
tutti licenziò benignamente,  
dicendo: - Assai da me fia accompagnata;  
*io mastro, io balia, io le sarò sergente*  
in tutti i suoi bisogni: a Dio, brigata - (OF XIV 54, vv. 1-6).

Medoro prega la Dea Luna; le nubi s'aprono; alla luce lunare tutta Parigi si dispiega sotto i loro occhi *da Montmartre a Montlhéry* (OFC 97).

La Luna a quel pregar la nube aperse  
(o fosse caso o pur la tanta fede),  
bella come fu allor ch'ella s'offerse,  
e nuda in braccio a Endimion si diede.  
Con Parigi a quel lume si scoperse  
l'un campo e l'altro; e 'l monte e 'l pian si vede:  
si videro i duo colli di lontano,  
*Martire a destra, e Lerì all'altra mano* (OF XVIII, 185).

Le occasioni in cui Calvino, invece, «parte per la tangente» e lascia spazio all'invenzione possono essere analizzate attraverso le altre due modalità individuate da Verdino: l'integrazione, ovvero la correzione dell'originale, e la variante, l'aggiunta deliberata di elementi nel racconto.

L'integrazione è un intervento puntuale e circoscritto, che corregge il testo di Ariosto, solitamente in direzione di una maggiore precisione linguistica o di accentuazione di dettagli. In

<sup>10</sup> I corsivi sono miei.

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

diversi contributi critici Calvino sottolinea l'accuratezza e la precisione dello stile del poeta,<sup>11</sup> ciononostante nell'*Orlando Furioso raccontato* manifesta una tendenza correttoria laddove il modello mantiene una maggiore indeterminatezza terminologica.

Doralice gli offre *i finimenti* del suo palafreno, ma Mandricardo non vuole accettare (OFC 125).

- Pongli *la briglia* del mio palafreno; -  
la donna gli dicea [...] (OF XXIII 91, vv. 6-7).

Suonano le trombe: i Saraceni vengono su formicolando sulle loro scale a pioli, e i Cristiani appollaiati *sulle bertesche* li innaffiano di olio bollente e di macigni (OFC 70).

L'esercito cristian *sopra le mura*  
con lance, spade e scure e pietre e fuoco  
difende la città senza paura [...] (OF XIV 110, vv. 1-3).

Astolfo sfodera la sua spada affilata come un rasoio e tenendo la testa ferma per il naso, *la rade a zero, anzi: la scortica* (OFC 92).

E tenendo quel capo per lo naso,  
dietro e dinanzi *lo dischioma tutto* (OF XV 87, vv. 1-2).

A fronte dell'ampia modalità riassuntiva che contrassegna le sezioni in prosa, emergono con maggiore evidenza le aggiunte deliberatamente inserite da Calvino. Esse possono arricchire il testo del *Furioso* di descrizioni:

Angelica scruta tra gli arbusti e vede *un guerriero enorme, dai lunghi baffi spioventi, armato di tutto punto*, che se ne sta sdraiato come lei dall'altra parte del cespuglio (OFC 7).<sup>12</sup>

Invece Mandricardo fa tutt'altro incontro: su un praticello ombroso in riva a un fiume, c'è un accampamento con in mezzo una tenda *tutta frange e pizzi*, custodita da uno stuolo d'armati (65).

Mentre Zerbino insegue il suo sleale soldato per punirlo, Cloridano che sopraggiungeva in cerca del compagno smarrito, al vederlo cadere si butta in mezzo ai Cristiani e ne fa strage, finché non cade a sua volta. *Una sola pozza di sange accoglie i corpi dei due compagni e quello già freddo del loro signore* (103).

Vengono aggiunti alcuni dialoghi:

- E che aspettate lì all'ombra?  
- Eh, che vada giù un po' il sole, Señor, - rispondono le guardie granatine, - perché noi si vuol viaggiare più sul fresco.  
- E questa reginetta, la tenete nascosta?

<sup>11</sup> In "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" (*Saggi* I, p. 75) e nell'*Introduzione inedita ai Nostri antenati* (RR I 1224) Calvino scrive che Ariosto «ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale». Nel saggio "Piccola antologia di ottave" afferma inoltre che «è la precisione uno dei massimi valori che la versificazione narrativa ariostesca persegue» e che soprattutto le scene di duelli mostrano «quanta ricchezza di dettagli e precisione tecnica può contenere un'ottava» (*Saggi* I 773).

<sup>12</sup> In corsivo le descrizioni aggiunte dall'autore.

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: *Calvino e la riscrittura dell'Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

- Fin che cantano le cicale dorme, poi si sveglia.
- Me la fareste vedere, solo un tantino così, di tra i lembi della tenda? - chiede Mandricardo (65).
- *Solvite me*, - è la prima frase che mormora, appena riesce a spicciar parola.
- Si mette a parlar latino? - fanno i paladini. - È sempre matto!
- No, è una citazione di Virgilio, - dice Oliviero che è l'unico ad aver fatto studi seri; e li rassicura:
- Ha riacquistato la memoria. È salvo (210).

Talvolta vengono introdotti elementi narrativi del tutto assenti dal racconto ariostesco. Ad esempio, nel *Furioso* l'incontro tra Angelica e Sacripante è descritto senza l'insistenza sul sospiro:

Nascosta in un cespuglio di rose, [Angelica] dorme, e sospira. Ossia, sogna di sospirare, e al sospiro si risveglia. Ossia, sente, sveglia, un sospiro che non è il suo sospiro. Ossia, mentre lei dormiva, qualcuno sospirava, lì vicino (5).

La ricerca per ordine alfabetico sul libro di incantesimi donato da Logistilla ad Astolfo è invenzione calviniana:

Astolfo, oltre al corno magico, aveva avuto in dono un libro d'incantesimi, molto pratico da consultare per via d'un indice in ordine alfabetico. Sfoglia il libro: Emme... Enne... O... Orca... Orzaiole... Orrilo: ecco! «Muore se gli si strappa un capello che ha in testa» (91).

Nel testo di Ariosto la possibilità di trovarsi nel letto che era stato occupato da Angelica e Medoro era solo immaginata da Orlando:

E il pastore racconta a Orlando esterrefatto tutta la storia degli amori d'Angelica e Medoro, e delle loro nozze.  
- Proprio in quel letto dove stai sdraiato tu, cavaliere, la principessa e il fantaccino passarono la prima notte di nozze!  
Orlando salta su come punto da una vespa (133).

In altri passi l'innovazione consiste in una diversa presentazione dei fatti narrati, con un montaggio dei materiali che crea un effetto di *suspense* assente nell'originale. Nel secondo capitolo, ad esempio, Calvino presenta due personaggi in una locanda, poi svela che sono Bradamante e Brunello, infine ne spiega i rispettivi intenti, mentre nell'*Orlando Furioso*, quando il lettore incontra i personaggi alla locanda, è già al corrente della loro identità e dei loro scopi; oppure, nel capitolo dedicato alla *Pazzia d'Orlando*, se Ariosto, nel narrare come il paladino scopre gli amori di Angelica e Medoro, descrive ciò che vede il personaggio e nel contempo spiega al lettore chi e come abbia lasciato quelle tracce, Calvino adotta il punto di vista di Orlando e matura insieme a lui la presa di coscienza del 'tradimento' di Angelica.

## 5. La variante e il ruolo dell'ironia

Dove l'autore si ritaglia maggiori spazi di originalità tende a inserire tonalità comico-umoristiche: il ricorso alla comicità, d'altronde, è un elemento stilistico che accomuna Ariosto e Calvino.

La comicità, particolarmente nella forma dell'ironia, è considerata dalla critica una componente sostanziale della poesia ariostesca, anche se divergono le opinioni circa la valenza che

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

essa assume: il De Sanctis, come è noto, rilevava un «riso scettico» dell'Ariosto nei confronti della materia cavalleresca, atto a sminuire quel complesso di valori, che veniva così ridotto a «pura arte» (citato in Caretti, *Ariosto e Tasso* 71). Calvino, al contrario, ritiene che l'ironia fosse l'unico mezzo per il poeta di riproporre nella propria epoca l'universo narrativo cavalleresco senza sminuirne i valori: Ariosto è consapevole della distanza ormai incolmabile tra sé e i propri modelli, quindi, per salvarli, li rivisita attraverso le lenti dell'ironia e della fantasia. Così scrive Calvino nel saggio "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" del 1959, dedicato alla descrizione del panorama letterario italiano dei quindici anni precedenti e alla propria collocazione al suo interno:

Senza volerlo, mi accadde fin dagli inizi, mentre mi ponevo come maestri i romanzieri dell'appassionata e razionale partecipazione attiva alla Storia, da Stendhal a Hemingway e a Malraux, di trovarmi verso di loro nell'atteggiamento (non parlo si capisce di valori poetici ma solo dell'atteggiamento storico e psicologico) in cui Ariosto si trovava verso i poemi cavallereschi: Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. Ariosto così lontano dalla tragica profondità che un secolo dopo avrà Cervantes, ma con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza; Ariosto così abile a costruire ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto abile da dare talora il senso d'una ostinazione ossessiva in un lavoro folle; Ariosto così pieno d'amore per la vita, così realista, così umano... (*Saggi* I 74-75)

L'ironia si trasmette, con le dovute differenze, dallo stile di Ariosto a quello di Calvino, nell'*Orlando Furioso raccontato* e non solo: Calvino stesso, nel saggio "Definizione di territori: il comico", cita Ariosto tra gli autori di riferimento grazie ai quali delinea la propria concezione di comicità (*Saggi* I 197-198). La critica ha studiato le modalità, i mezzi e il significato della comicità calviniana: essa assume diverse forme nella produzione dell'autore (trattate da Falcetto, in Clerici e Falcetto, *Comico* 43-81), ma nella riscrittura del *Furioso* prevale decisamente la modalità del sorriso, che avvicina la materia ariostesca al gusto dei lettori e che, nel continuo passaggio dalla prosa alla poesia, conferisce omogeneità stilistica. Tuttavia, vi sono differenze tra i due autori: l'ironia di Ariosto può tendere verso il sarcastico o verso il comico, essere «bonaria, patetica, amara, tragica o drammatica e così via, a seconda della "causa" che l'ha originata e/o del "fine" che si propone di raggiungere» (Musarra 60), in quanto uno scopo dell'autore era quello di esprimere una critica della realtà contemporanea. Calvino, oltre a rifiutare generalmente il mezzo del sarcasmo (Falcetto 47), aveva l'intento primario di riavvicinare il grande pubblico a uno dei capolavori della letteratura italiana: la modalità del sorriso risulta il mezzo stilistico privilegiato per ridare vita al classico.

In molte situazioni Calvino non deve fare altro che ricalcare battute o situazioni comiche già presenti nel modello. Nel secondo capitolo, ad esempio, l'oste spiega agli avventori della locanda che il mago Atlante sorvola il luogo tutte le sere in groppa all'Ippogrifo e «se vede una bella donna cala giù e la rapisce. Per quello scappano, le donne: le belle e quelle che credono d'esserlo, cioè tutte» (*OFC* 14). Qui l'autore si rifà all'ottava 6 del canto IV:

Volando, talor s'alza ne le stelle,  
e poi quasi talor la terra rade;  
e ne porta con lui tutte le belle  
donne che trova per quelle contrade:  
talmente che le misere donzelle  
ch'abbino o aver si credano beltade

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: *Calvino e la riscrittura dell'Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

(come affatto costui tutte le invole)  
non escon fuor sì che le veggia il sole.

Similmente viene ricalcata la comicità ariostesca nel racconto del combattimento tra Astolfo e Orrilo:

Orrilo tasta per terra alla cieca, s'accorge d'esser stato giocato, rimonta a cavallo e si dà all'inseguimento d'Astolfo. Fa per gridare: - Aspetta! Non vale! - ma il grido gli rimane in petto perché non ha più la bocca per cacciarlo fuori (*OFC* 91).

Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,  
per la polve cercando iva la testa:  
ma come intese il corridor via torse,  
portare il capo suo per la foresta;  
immantamente al suo destrier ricorse,  
sopra vi sale, e di seguir non resta.  
Volea gridare: - Aspetta, volta, volta! -  
ma gli avea il duca già la bocca tolta (*OF XV* 84).

Come esiste una distanza ironica tra i poemi cavallereschi e *l'Orlando Furioso*, anche la distanza tra *l'Orlando Furioso raccontato* e il suo modello consente a Calvino di assumere un atteggiamento ironico, che si realizza in uno sguardo benevolmente comico nei confronti di personaggi, situazioni, talora anche dello stesso Ariosto. In questi casi si crea un secondo livello di comicità, anche in situazioni dove Ariosto, invece, si mostrava partecipe: ciò si verifica particolarmente quando si descrivono personaggi che soffrono pene d'amore. In simili occasioni Ariosto si associa al dolore del personaggio, essendosi presentato, fin dal proemio, come un uomo che soffre per amore; diversamente, Calvino, con la sua proverbiale avversione per l'esibizione dei sentimenti, in queste situazioni trova spazio per ironizzare sulle pene dei personaggi. Ne è un esempio l'episodio di Sacripante e Angelica nel canto I. Bigi osserva che nelle ottave 42-43, che riportano il discorso sulla rosa pronunciato da Sacripante – versi dal contenuto «drammatico e sofferto», poiché esprimono il tormento della «gelosia fisica e morale verso la donna amata» –, si riconosce «l'esperienza personale dell'Ariosto stesso, così sensibile alle punte acerbe della gelosia» (Bigi, in Ariosto 13). Questo sentimento doloroso è del tutto assente nella riscrittura calviniana:

Angelica scruta tra gli arbusti e vede un guerriero enorme, dai lunghi baffi spioventi, armato di tutto punto, che se ne sta sdraiato come lei dall'altra parte del cespuglio, la guancia posata su una mano, e lamentandosi mormora delle frasi senza senso: la verginella... la rosa... Sta parlando di rose, questo pezzo di soldataccio [...] (*OFC* 7).

Infatti Sacripante non ha nessuna intenzione di seguire l'esempio di Orlando e lasciarsi scappare l'occasione. - Corrò la fresca e matutina rosa... - e il soldataccio ricomincia a delirare sulle rose, come fa ogni volta che è rapito da pensieri di tutt'altro genere (9).<sup>13</sup>

L'ironia calviniana è rivolta esplicitamente al personaggio che pronuncia il discorso, ma implicitamente anche all'autore che con lui empatizza. Altrove Calvino ironizza apertamente con Ariosto: per introdurre l'abbandono di Olimpia da parte di Bireno, ad esempio, all'inizio

<sup>13</sup> Si osservi l'utilizzo della forma alterata, uno degli strumenti tipici dello stile comico calviniano (Falchetto 55-56).

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: *Calvino e la riscrittura dell'Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

del canto X Ariosto dedica alcune ottave al tradimento delle promesse d'amore da parte degli uomini; Calvino chiosa:

Dovendo enunciare una morale per questa storia, il poeta si trova in imbarazzo: deve dire alle donne di diffidare sempre degli uomini, di non mostrarsi mai innamorate? Finirebbe per darsi la zappa sui piedi. Se la cava dicendo che si guardino dai giovincelli, sempre volubili, e preferiscano gli uomini maturi (45).

Nel canto XXIX Ariosto narra la fuga di Angelica da Orlando pazzo e infine esclama:

Deh, maledetto sia l'anello et anco  
il cavallier che dato le l'avea!  
Che se non era, avrebbe Orlando fatto  
di sé vendetta e di mill'altri a un tratto. (*OF* XXIX 73, vv. 5-8)

Calvino subito dopo commenta:

Nella cieca pazzia d'Orlando balugina come un'ostinazione di vendetta contro la donna che l'ha ridotto in quello stato. O è una vampata di rancore d'Ariosto verso il sesso gentile? Il poeta se ne rende subito conto e se ne scusa con le amiche; i suoi assalti di misoginia sono sempre passeggeri (*OFC* 166).

## 6. I commenti metanarrativi

Negli articoli che presentavano il progetto dell'*Orlando Furioso raccontato*, come si è visto, Calvino dichiarava di essersi voluto astenere da commenti e analisi estetiche; tale affermazione, però, non è del tutto veritiera. Le sezioni in prosa dell'*Orlando Furioso raccontato*, infatti, contengono diversi commenti metanarrativi: Minoia osserva che Calvino «si concede delle pause come “narratore puro” per introdurre momenti di riflessione da “racconto filosofico”» (in Calvino, *Calvino racconta l'Orlando Furioso* VI); Verdino, tra i livelli di racconto, inserisce anche l'interpretazione, dove «il racconto cede a un commento, a una breve nota critica» (253). Tali pause narrative si trovano spesso in apertura di capitolo, come a ricalcare la modalità ariostesca di iniziare ogni canto con una sorta di proemio, procedimento che il poeta aveva ereditato e sistematizzato dalla tradizione canterina e romanzesca. I commenti calviniani solitamente sono dedicati al *Furioso* in generale, ai personaggi o a riflessioni sulla natura umana. Le osservazioni dedicate ai personaggi esprimono considerazioni sui loro comportamenti, la loro sorte, le loro caratteristiche, come individui o come gruppi. In queste occasioni, talvolta, si osservano tendenze opposte rispetto a quelle operanti nella modalità riassuntiva, con interventi volti a spiegare la psicologia o le peculiarità dei personaggi.

[...] ecco che, per la prima volta senza l'intervento d'incantesimi, Angelica si sente innamorare. La maliarda che aveva guardato dall'alto in basso i più audaci capitani degli opposti eserciti, da Orlando a Sacripante, da Ferraù a Rinaldo, finisce per perdere la testa per un soldato semplice di fanteria. Forse, a rassicurarla è l'aspetto solido e tranquillo di questo ragazzotto moro dalla testa bionda, così diverso dai suoi corteggiatori abituali sempre carichi di tensione e aggressività e ansia di primeggiare (*OFC* 107).

Una fondamentale diseguaglianza divide gli eroi d'Ariosto. Ci sono quelli costruiti di pasta fatata che più gli fioccano addosso i colpi di lancia e di spada più si temprano, come se tanto ferro

## Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*

Silvia Rezzonico

giovasse alla loro salute; e ci son quelli, non meno nobili e non meno valorosi, che essendo costruiti di pasta umana, ricevono ferite che sono ferite vere, e ne possono morire. Questa genia di eroi umani si dimostra particolarmente vulnerabile non solo all'offesa delle armi, ma anche a quella delle sventure; brevi sono i momenti di felicità e di pace che toccano a loro e alle loro trepidanti innamorate (147).

Alcuni commenti si trovano mascherati nel testo, attribuiti ai personaggi invece che alla voce narrante. Quando Ruggiero affronta i mostri sull'isola di Alcina, l'individuazione del significato allegorico delle figure che affronta, attribuita al personaggio sotto forma di discorso indiretto libero, in realtà è del commentatore:

Gli viene incontro una torma di personaggi mostruosi; è chiaro che sono i vizi capitali; egli s'affretta a dar battaglia e a sgominarli. Poi c'è una gigantessa con i lunghi denti; dev'essere l'avarizia; Ruggiero sconfigge anche lei. Ed ecco che vede elevarsi le mura della splendida città d'Alcina. Questa dev'essere un'allegoria del piacere, pensa Ruggiero, e lo spirito bellicoso cede il campo a una più benigna inclinazione (31).

Più volte Calvino osserva come, nell'universo sfaccettato del poema, si trovino compresi generi letterari diversi. Nel terzo capitolo, quando Astolfo descrive a Ruggiero la situazione dell'isola con le tre maghe sorelle, due dedite al peccato e una alla virtù, Calvino commenta che il cavaliere «era partito come personaggio di un poema cavalleresco, tutto avventure e meraviglie, ed ecco che rischia di ritrovarsi in mezzo ad un poema allegorico, in cui ogni apparizione ha un significato morale e pedagogico» (*ibidem*). Nel diciannovesimo capitolo, a proposito dei progenitori della casata Estense, scrive: «Ecco dunque dove la vicenda, passo passo, ha portato Ruggiero e Bradamante: da eroi d'epopea e d'avventura quali erano, tutto era calcolato per promuoverli al rango d'eroi di tragedia classica, straziati da un conflitto interiore» (193).

Altre considerazioni critiche sono dedicate allo stile di Ariosto. In diverse occasioni Calvino mostra interesse per l'onomastica del *Furioso* e gli effetti fonici che l'autore riesce a trarne, un tratto di scrittura su cui ritornerà nel saggio "Piccola antologia di ottave", pubblicato sulla *Rassegna della letteratura italiana* di gennaio-agosto 1975 e poi raccolto in *Perché leggere i classici*. Si veda ad esempio:

Oltre la Manica si estende un paese ancora pieno di esotismo. Basta il suono dei nomi delle città e delle contee ad affascinare Ruggiero e con lui Ariosto. Descrivere una sfilata delle truppe d'Inghilterra Scozia e Irlanda potrebbe ridursi a un arido elenco se non fosse per la scommessa che il poeta fa con se stesso: riuscire a italianizzare quanti più nomi inglesi può. [...] L'impresa fonetica di Ariosto diventa una nuova imprevista avventura del poema (*OFC* 51-52).

[...] i nomi d'alcuni dei campioni di re Agramante come Gradasso, Rodomonte, Sacripante, sono diventati epiteti usuali della nostra lingua; e il ruolino completo dei guerrieri mori costituisce una specie di calendario di appellativi dal terrificante fragore. Cosicché, quando Agramante, preoccupato per le troppe perdite tra le sue truppe, decide di passarle in rivista per fare i conti delle forze di cui dispone, le strofe ariostesche rimbombano come tamburi (62).

Un aspetto stilistico su cui l'autore focalizza spesso l'attenzione sono le similitudini. Sebbene nel riassunto ne vengano sacrificate molte, esse costituiscono una componente importante dello stile dell'*Orlando Furioso*, da quelle più ampie e articolate, ai paragoni brevi che ricorrono a termini di confronto topici, quali saetta o vento per la velocità, vetro o ghiaccio per la fragilità, e così via (per ulteriori considerazioni sulla similitudine in Ariosto, si veda

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

Sangirardi). Si incontra un gran numero di similitudini derivate «da una attentissima osservazione della realtà esterna, da un occhio che osserva con cura il mondo di fuori»: la realtà concreta del mondo, dunque, emerge «in un fitto succedersi di immagini del lavoro e dell'attività umana, del mondo naturale e del mondo animale» (Ferroni 150). Calvino focalizza l'interesse proprio su queste similitudini; così scrive nell'episodio dell'archibugio:

È la battaglia del glorioso passato contro il fosco presente: il poeta potrebbe intonare le sue note più solenni; invece preferisce rappresentare lo scontro tenendosi alla vita quotidiana intorno a lui, attingendo da essa le sue metafore (*OFC* 39).

Similmente, nel racconto di Ruggiero che salva Angelica,

più che seguire la sua battaglia contro l'Orca, siamo attratti a seguire la tecnica usata dall'Ariosto nel raccontare questa lotta d'un mostro marino con un guerriero su un cavallo alato. La poesia ariostesca non ha l'aria di ricorrere a poteri magici neppure quando parla di magie: il suo segreto sta nel ritrovare, in mezzo al gigantesco e al meraviglioso, le proporzioni di un'aia, d'un sentiero, d'una pozza in un torrente dell'Appennino (54).

Non stupisce l'attenzione per questo genere di paragoni, in quanto ottenere il sorriso «mediante l'accostamento, l'interazione e l'attrito di sfere d'esperienza diverse e lontane» (Falcetto 58) è una modalità tipica dell'ironia calviniana. Tale è il gusto per queste similitudini che Calvino ne aggiunge di nuove, oppure ne riscrive alcune, personalizzandole e aggiungendovi particolari, al punto che vengono «spesso messi in evidenza i paragonanti delle similitudini a discapito dei paragonati, vale a dire dei referenti primari» (Giovannetti 75).

Si osservi il trattamento delle similitudini nell'episodio dell'archibugio. Nel primo esempio Calvino scrive che «Cimosco s'è andato ad appostare con l'archibugio puntato come un cacciatore dell'Appennino che attende un cinghiale» (*OFC* 39), invece in Ariosto è assente la localizzazione appenninica e sono presenti altri dettagli della caccia al cinghiale.<sup>14</sup> Il colpo d'archibugio «uccide il cavallo ma fa saltar su Orlando, che pare quella volta che a Brescia è scoppiata una polveriera» (*ibidem*), mentre nel *Furioso* si tratta di una polveriera generica, ma descritta con più particolari:

Chi vide mai dal ciel cadere il foco  
che con sì orrendo suon Giove disserra,  
e penetrare ove un richiuso loco  
carbon con zolfo e con salnitro serra;  
ch'a pena arriva, a pena tocca un poco,  
che par ch'avampi il ciel, non che la terra;  
spezza le mura, e i gravi marmi svelle,  
e fa i sassi volar sin alle stelle. (*OF IX* 78)

Infine, la descrizione di Orlando che «si mette a infilzare nemici sulla lancia come tortellini sul forchettono del cuoco o come i pescatori ferraresi infilzano sullo spiedo quante rane ci stanno» (*ibidem*) rielabora l'ottava 69 del canto IX:

Non altrimenti ne l'estrema arena  
veggian le rane de canali e fosse

<sup>14</sup> «e dietro un canto postosi di piatto, / l'attende, come il cacciatore al loco, / coi cani armati e con lo spiedo, attende / il fier cingial che ruinoso scende» (*OF IX* 73, vv. 5-8).

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

dal cauto arcier nei fianchi e ne la schiena,  
l'una vicina all'altra, esser percosse;  
né da la freccia, fin che tutta piena  
non sia da un capo all'altro, esser rimosse.  
La grave lancia Orlando da sé scaglia,  
e con la spada entrò ne la battaglia.

In questo caso, oltre a trasformare gli arcieri in «pescatori ferraresi», Calvino aggiunge il paragone con i tortellini, probabilmente ispirandosi alla similitudine degli uomini «di pasta» contenuta nell'ottava precedente.<sup>15</sup>

## 7. Lo stile: rapidità e avvicinamento

Nell'articolo sul *Tempo* Calvino dichiarava di non essersi «fatto scrupolo d'avvicinare un racconto prosastico rapido e stringato alla spaziosa e variegata musicalità dell'ottava ariostesca» («Calvino presenta» 24): infatti lo stile nelle sezioni in prosa è prevalentemente paratattico, con periodi tendenzialmente brevi e scanditi, talvolta anche dall'uso del polisindeto, funzionale all'originaria destinazione orale del testo e ad ottenere un ritmo rapido e incalzante, in particolare nelle scene di combattimento. Si osservi a titolo di esempio:

L'Ippogrifo apre le ali, svolazza, si posa qui, là, più in là, ora è in cima a una roccia, ora giù in un crepaccio, ora su un prato (*OFC* 21).<sup>16</sup>

Ma laggiù nel campo degli assalitori si sta muovendo qualcosa di grosso. È un guerriero gigantesco che prende la rincorsa, attraversa il fosso al piede delle mura sollevando un turbine d'acqua e di fango, sembra si vada a spaccare la testa contro la muraglia, no: va così forte che continua a correre su per il muro in verticale, ed arriva fino in cima, tra i merli. Eccoli che mulina la spada in mezzo alle squadre francesi assiegate per resistergli, e ogni fendente innalza al cielo un vortice di teste e braccia mozzate, e orecchie e piedi e altri pezzi di cristiano (72).<sup>17</sup>

La scelta a favore della rapidità crea un ulteriore effetto di rispecchiamento tra prosa e poesia, poiché questa qualità stilistica, analizzata nei *Six Memos* come «elogio dello scriver bene e insieme del ritmo in quanto agilità di stile e trama» (Serra 254), è propria dell'*Orlando Furioso*: Calvino ha ripetuto spesso che una delle caratteristiche fondamentali del poema è «il piacere della rapidità dell'azione»,<sup>18</sup> che si manifesta nel movimento generale del poema «a linee spezzate, a zig zag». Inoltre la rapidità è una caratteristica dello stile di Ariosto, apprezzato per la

<sup>15</sup> «Il cavallier d'Anglante, ove più spesse / vide le genti e l'arme, abbassò l'asta; / et uno in quella e poscia un altro messe, / un altro e un altro, che sembrar di pasta» (*OF IX*, 68, vv. 1-4).

<sup>16</sup> Si confronti con *OF IV* 43: «La donna va per prenderlo nel freno; / e quel l'aspetta fin che se gli accosta; / poi spiega l'ale per l'aer sereno, / e si ripon non lungi a mezza costa. / Ella lo segue: e quel né più né meno / si leva in aria, e non troppo si scosta; / come fa la cornacchia in secca arena / che dietro il cane or qua or là si mena».

<sup>17</sup> Così riassume le ottave 113-125 del canto XIV. Rodomonte aveva colpito Calvino per la sua leggerezza: nelle pagine scartate dalle *Lezioni americane* lo ricordava come «eroe della pesantezza fisica e della sensibilità auto distruttrice», che «può vincere la forza di gravità con la sua forza fisica e morale» (*Saggi II* 2969).

<sup>18</sup> Questa citazione, come le successive, si trova in «Ariosto geometrico» (Calvino, *Italianistica* 657), in «La struttura dell'*Orlando Furioso*» (*Saggi I* 762) e nella *Presentazione all'Orlando Furioso raccontato* (*OFC XXIV*).

## Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*

Silvia Rezzonico

«sveltezza della battuta ironica» e perché «può essere d'una concisione memorabile», tanto che molti suoi versi sono diventati proverbiali: l'autore cita come esempi «Ecco il giudizio umano come spesso erra!» oppure «Oh gran bontà dei cavalieri antiqui!» (*Saggi* I 763).

Per far accostare il pubblico contemporaneo al classico e realizzare una lettura del poema «con gli occhi del 1970», l'autore compie scelte linguistico-stilistiche all'insegna dell'avvicinamento e dell'abbassamento, soprattutto grazie all'utilizzo dello stile comico, le cui caratteristiche sono osservabili in tutte le sezioni in prosa. In particolare nelle situazioni solenni, come le scene di combattimento o sentimentali, il frequente inserimento di elementi comici determina un abbassamento di tono: «Ogni duello di questo poema ha la sua particolarità: questo è il duello dei finimenti allacciati male» (*OFC* 124); «La lotta tra il re d'Algeri e il re di Tartaria consiste in una gragnuola di busse» (137); «Ma da dov'era uscita questa flotta cristiana che nessuno sapeva che esistesse? L'aveva fatta sorgere per incantesimo Astolfo, gettando in mare una manciata di ramoscelli e foglioline...» (201; si osservi nuovamente l'uso delle forme alterate). La prosa, inoltre, è ricca di termini e modi di dire di uso quotidiano: «in quattro e quattr'otto» (109); «vedendosi a mal partito» (114); «non sta più nella pelle» (121); «è tutt'occhi» (131) e così via.

Nella riscrittura sussiste un ineliminabile divario di competenza tra pubblico e narratore, evidente soprattutto quando quest'ultimo deve narrare gli antefatti, anticipare dettagli della trama o fornire spiegazioni essenziali; tuttavia, come si è visto, Calvino rifiuta di presentarsi nel ruolo di insegnante e agisce sistematicamente per attenuare l'esibizione della propria maggiore competenza, compiendo, anche in questi casi, scelte all'insegna dell'avvicinamento. L'autore, infatti, opera per «integrare e mascherare»<sup>19</sup> le spiegazioni all'interno della narrazione: «è una vecchia storia, quella della domestichezza d'Angelica col cavallo di Rinaldo» (*OFC* 12); «qui bisogna essere al corrente della situazione dell'isola» (31). Inoltre utilizza preferibilmente la prima persona plurale, presentando se stesso come un membro del pubblico del *Furioso*: «quelli di noi che ne sanno di più possono spiegare che si tratta d'Angelica principessa del Catai» (*XIX*); «non tarderemo a comprendere che questa fuga [...] era una straordinaria prova di fedeltà e intelligenza» (13).

### 8. L'*Orlando Furioso* come opera combinatoria<sup>20</sup>

La fine degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta sono un periodo di approfondita frequentazione del testo di Ariosto da parte di Calvino: oltre all'*Orlando Furioso raccontato* pubblica *Il castello dei destini incrociati* (l'edizione Ricci è del 1968, quella Einaudi del 1973) e i saggi «Ariosto geometrico» (1974), «La struttura dell'*Orlando Furioso*» (1974), «Piccola antologia di ottave» (1975). Sono gli stessi anni che vedono Calvino avvicinarsi a Raymond Queneau (il rapporto tra i due diviene significativo dopo il trasferimento di Calvino a Parigi, nel 1967,<sup>21</sup> mentre nel 1972 partecipa alla prima riunione dell'Oulipo), infatti i contributi sul *Furioso* ne

<sup>19</sup> Così osserva Bonanni: «La riscrittura dunque non rinuncia a glosse e commenti per farsi puro racconto, ma cerca di integrarli e mascherarli il più possibile nel testo» (99).

<sup>20</sup> Fanno da spunto per questo paragrafo le considerazioni contenute in Waage Petersen, Grossi, Battistini, Ajello, McLaughlin.

<sup>21</sup> Serra osserva come a partire da questo momento Queneau ascenda al ruolo di «padre putativo del nuovo Calvino eclettico e internazionale», in coincidenza con la morte di Vittorini, avvenuta l'anno prima (303).

## Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*

Silvia Rezzonico

testimoniano una rilettura alla luce della lezione strutturalista e oulipiana, che porta Calvino a focalizzare l'analisi sulla struttura dell'opera.

L'importanza dell'*Orlando Furioso raccontato* in questo processo è testimoniata dal fatto che molte considerazioni contenute nei saggi degli anni Settanta si trovano già negli articoli di *Radiocorriere* e *Tempo* e nella *Presentazione* dell'edizione Einaudi: in primo luogo la definizione dell'opera come «poema del movimento», in un «disegno tutto zigzag» che comunica al lettore «il piacere della rapidità dell'azione»; «il movimento “errante” della sua poesia», che si realizza «nello slancio e insieme nell'agio del raccontare» (“Orlando raccontato” 28, ma anche “Ariosto geometrico” 657; *Saggi* I 762; *OFC* XIX). Viene rilevato come il «gusto combinatorio dell'epoca fa mettere in evidenza del *Furioso* il disegno tutto contrapposizioni 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» (“Orlando raccontato” 28; “Ariosto geometrico”, 657). L'autore osserva inoltre come questo «poema dalla struttura policentrica e sincronica, le cui vicende si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo» era cresciuto, nel passaggio da un'edizione all'altra, attraverso una «dilatazione dall'interno, facendo proliferare episodi da episodi, creando nuove simmetrie e nuovi contrasti» (*OFC* XVII; *Saggi* I 759).

Un altro segnale della lettura strutturalista e oulipiana del poema è la presenza ricorrente nell'*Orlando Furioso raccontato* di immagini emblematiche, presenti anche in altri testi calviniani: il labirinto, il castello, la mappa, la scacchiera (Waage Petersen 238-240; Grossi 138-139).

In diversi passaggi Calvino definisce il poema metaforicamente come un luogo che accoglie i movimenti dei personaggi, i quali portano avanti i meccanismi della trama con le loro azioni: il *Furioso* «è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi» (*OFC* XIX); all'inizio del canto I i personaggi dell'*Orlando Innamorato* si trovano «sulla soglia del nuovo poema» (XXI) e Angelica «è la protagonista d'un poema lasciato incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato» (3); Ruggiero sull'isola di Alcina «rischia di ritrovarsi in mezzo ad un poema allegorico» (31). In alcune occasioni tale definizione spaziale si precisa in un'identificazione del poema con uno spazio labirintico:

la strada che il predestinato deve percorrere può essere non una linea retta ma un interminabile labirinto. Sappiamo bene che tutti gli ostacoli saranno vani, che tutte le volontà estranee saranno sconfitte, ma ci resta il dubbio se ciò che veramente conta sia il lontano punto d'arrivo, il traguardo finale fissato dalle stelle, oppure siano il labirinto interminabile, gli ostacoli, gli errori, le peripezie che danno forma all'esistenza (24).

Atlante li aveva sequestrati nel suo labirinto, e ora ridà loro libero corso per le vie del poema (117).

Il labirinto, oltre ad essere «la metafora preferita del modernismo degli anni 50-60 per designare l'estraniamento del soggetto, da Robbe-Grillet a Borges, a Sanguineti» (Waage Petersen 239), è un'immagine cara a Calvino, utilizzata fin dall'inizio degli anni Sessanta, nel saggio “La sfida al labirinto”, come emblema di complessità e caos: quello della ‘sfida al labirinto’ è un orizzonte di ricerca letterario, ma anche un atteggiamento esistenziale che spinge le persone a non arrendersi davanti alle negatività e alla complessità del reale.

Questa letteratura del labirinto gnoseologico-culturale [...] ha in sé una doppia possibilità. Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è una mappa del labirinto la più particolareggiata possibile.

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo (*Saggi* I 122).

Nell'*Orlando Furioso raccontato* il labirinto per eccellenza è rappresentato dal palazzo incantato di Atlante, luogo che, nella riscrittura calviniana, costituisce il centro del poema<sup>22</sup>.

Il poema che stiamo percorrendo è un labirinto nel quale si aprono altri labirinti. Nel cuore del poema c'è un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi: il palazzo incantato del Mago Atlante. Già il Mago ci aveva fatto incontrare, tra le gogaie dei Pirenei, un castello tutto d'acciaio; poi l'aveva fatto dissolvere nel nulla. Ora, in mezzo a un prato non lontano dalle coste della Manica, vediamo sorgere un palazzo che è un vortice di nulla, nel quale si rifrangono tutte le immagini del poema (*OFC* 110).

Calvino osserva che, nonostante il mago Atlante nel corso del poema innalzi due dimore, il castello e il palazzo, «i lettori di Ariosto – a partire dallo stesso personaggio creatore, dall'identico scopo di salvare Ruggiero e dal medesimo meccanismo narrativo – non distinguono fra le due dimore e anzi le fondono in un'unica immagine» (*ibidem*). Esse, in realtà, non sono esattamente sovrapponibili, giacché il castello è un luogo di reclusione forzata, mentre il palazzo attira i personaggi senza imprigionarli: o meglio, nel palazzo nessuno è trattenuto contro la propria volontà, ma coloro che vi finivano «eran senza prigion più che prigion» (*OF* XXII 13, v. 8), in quanto essi giungono al palazzo di Atlante inseguendo l'oggetto del proprio desiderio, che sia la donna amata, un cavallo, un nemico, un'arma e una volta giunti lì non riescono più ad andarsene, poiché «se uno fa per allontanarsene, si sente richiamare, si volta e l'apparizione invano inseguita è là, affacciata a una finestra, che implora soccorso» (*OFC* 111). Il desiderio si trasforma in ossessione, quindi non è più motore dell'azione, ma «una corsa verso il nulla, l'incantesimo di Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo» (114).

Nella produzione calviniana questa non è l'unica occasione in cui il labirinto assume la forma del castello: l'esempio più noto è la fortezza d'If del *Conte di Montecristo*, l'ultimo racconto di *Ti con zero*, anche se là i personaggi erano rinchiusi in maniera coatta e il loro desiderio non era rivolto verso l'interno del labirinto, ma verso l'esterno e le possibili vie di fuga. In altri testi si trovano forme labirintiche che sono inganni piuttosto che prigioni vere e proprie, simili al palazzo di Atlante poiché attirano e trattengono i personaggi con la sola forza del desiderio: il castello e la taverna del *Castello dei destini incrociati* sono spazi di questa natura<sup>23</sup>, così come la città di Zobeide nelle *Città invisibili*, nata dove gli abitanti sono convenuti inseguendo una donna che avevano visto in sogno.

<sup>22</sup> A esso, infatti, è dedicato l'undicesimo capitolo su ventidue. Così inoltre Calvino in un'intervista del 1982: «A dire il vero l'*Orlando Furioso* è un racconto policentrico o a-centrico. [...] Ma io ho dovuto scegliere, e ho concepito questa scelta intorno a un palazzo incantato in cui s'inseguono, s'incrociano, si amano o s'ingannano dame e cavalieri: una specie di Marienbad del Cinquecento!» (*Sono nato in America* 524). La scelta del palazzo di Atlante come centro del poema non è scontata: solitamente la critica considera il centro l'episodio della follia di Orlando; si veda, ad esempio, Ferroni.

<sup>23</sup> Pugliese osserva che nel romanzo l'accessibilità al castello «significa inganno e il fasto è la labirintica illusione del desiderio, è il luogo di una prigionia al contempo coatta e volontaria», poiché, se da un lato il castello è un rifugio, dall'altra è «luogo di una prigione volontaria ma senza via d'uscita. All'esterno infatti non si danno né racconto né destini» (Pugliese 105-106).

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

Tale situazione narrativa sembra porre l'accento, piuttosto che sulla "sfida al labirinto", sul «fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto»: Calvino stesso ammette che i due atteggiamenti non si possono sempre distinguere nettamente, poiché «nella spinta a cercare la via d'uscita c'è sempre anche una parte d'amore per i labirinti in sé; e del gioco di perdersi nei labirinti fa parte anche un certo accanimento a trovare la via d'uscita» (*Saggi* I 122). Nell'*Orlando Furioso raccontato* non solo il palazzo di Atlante, ma il poema in generale viene identificato con un labirinto, perché i personaggi vi si muovono spinti dal desiderio e lo smarrimento, l'erranza che ne consegue è una cifra costitutiva dell'opera. Eppure non ci sono dubbi sull'esito positivo delle vicende dei paladini e sul fatto che riusciranno sempre a uscire dal labirinto, «anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro» (*ibidem*). La fiducia di fondo che pervade l'*Orlando Furioso raccontato* determina un'altra delle metafore-chiave presenti nell'opera: la risoluzione del labirinto, la mappa o carta geografica.

Sotto lo sguardo di Astolfo per l'ultima volta il mondo tenta di dispiegare sulla stessa mappa tutte le dimensioni dell'immaginazione umana: ogni nome di luogo evoca spettacoli della natura, monumenti, costumi dei popoli, ma anche dèi della mitologia classica e orchi e fate delle fiabe (*OFC* 85).

I passi dei nostri eroi che finora hanno spaziato sulla mappa dei continenti, adesso – approssimandosi alla fine della vicenda – hanno preso a ruotare come punte di compasso sulle carte nautiche (211).

L'*Orlando Furioso* è un'immensa partita a 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 (45).

Quest'ultima citazione introduce l'ultima delle metafore-chiave dell'*Orlando Furioso raccontato*: la scacchiera.

L'esser «di fè diversi» non significa molto di più, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi in una scacchiera (XXIII).

Il poeta sa di sicuro che in quel punto della sua mappa-scacchiera gli ci vuole una figura di donna che si strappa i capelli guardando una vela che s'allontana nella bruma (46).

Sulla nostra scacchiera l'Ippogrifo è un pezzo privilegiato [...] (50).

Gli scacchi simboleggiano anche l'opposizione tra i due eserciti, Mori e Cristiani, la cui guerra per Ariosto ha ormai perso il valore di scontro ideologico, pertanto i personaggi «sono interscambiabili, e i segni positivi e negativi con cui li si distingue non corrispondono ai giudizi di valore di buono o cattivo, ma hanno la stessa indifferenza con cui in un processo elettrolitico o in un impianto elettrico si può parlare delle coppie oppositive catodo/anodo o, in un interruttore, acceso/spento» (Battistini 152). L'immagine del poema-scacchiera e dei personaggi-pezzi, inoltre, rimanda alla concezione dei personaggi come funzioni narrative, le cui mosse «si susseguono secondo regole fisse» (*OFC* 45).

Il gioco degli scacchi è importante anche per la letteratura combinatoria, a partire dal saggio "Cibernetica e fantasmi":

## Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura dell'*Orlando Furioso*

Silvia Rezzonico

Sappiamo che, come nessuno giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così – dato che la nostra mente è una scacchiera in cui sono messi in gioco centinaia di miliardi di pezzi – neppure in una vita che durasse quanto l'universo s'arriverebbe a giocare tutte le partite possibili. Ma sappiamo anche che tutte le partite sono implicite nel codice generale delle partite mentali, attraverso il quale ognuno di noi formula di momento in momento i suoi pensieri, saettanti o pigri, nebulosi o cristallini (*Saggi* I 210).

Negli anni di avvicinamento alla letteratura combinatoria la scacchiera diventa molto presente nell'immaginario calviniano; ciononostante non utilizza mai gli scacchi come meccanismo generatore di storie, ma si limita a teorizzare tale possibilità nei saggi critici. L'opera narrativa che ha risentito maggiormente di questa suggestione sono le *Città invisibili*, nell'indice, dalla forma di «una scacchiera sghemba e digradante», come osserva Milanini (129), e nell'ottava micro cornice, dove Kublai Kan vorrebbe che Marco Polo utilizzasse la scacchiera per descrivere il suo impero, salvo rendersi conto dell'inadeguatezza di tale strumento.

Alcune considerazioni conclusive. Come si è ricordato, prima dell'*Orlando Furioso raccontato* il poema di Ariosto era per Calvino uno «stimolo creativo» e già da tempo «sconfinava» nelle sue opere (Calvino, «Ariosto geometrico» 657), ma il progetto delle puntate radiofoniche e dei volumi nati da esse costituisce l'occasione per uno studio approfondito del poema.<sup>24</sup> Questo lavoro, condotto alla fine degli anni Sessanta, inaugura la fase di più intensa frequentazione del *Furioso* di tutta la carriera di Calvino e suggerisce all'autore un'interpretazione del poema alla luce della letteratura combinatoria e dello strutturalismo: in questo modo stabilisce un legame con la sua produzione coeva, che risentiva dei medesimi influssi culturali, legame testimoniato dalla presenza di metafore-chiave che accolgono una stratificazione di significati e che diventano, oltre che suggestioni narrative, esemplificazioni di poetica.

Per queste ragioni di carattere letterario l'*Orlando Furioso raccontato* non può essere considerato una semplice «guida alla lettura» del poema, ma deve essere letto e analizzato come un'opera narrativa di Calvino;<sup>25</sup> tale considerazione critica è inoltre la chiave per comprendere il successo dell'*Orlando Furioso raccontato* come opera di divulgazione. Poiché il grande pubblico considera generalmente i classici come testi illustri, ma distanti da un punto di vista cronologico e culturale, la riscrittura da parte di un autore contemporaneo ha permesso di gettare un ponte per colmare tale distanza, trasponendo il mondo di Ariosto nell'immaginario novecentesco: se è vero, secondo una famosa citazione calviniana, che «un classico non ha mai finito di dire quel che ha da dire», la riscrittura fatta «con gli occhi del 1970» ha permesso all'*Orlando Furioso* di far sentire la propria voce.

<sup>24</sup> Così Calvino nella già citata lettera a Cesare Lupo: «È un lavoro che mi attrae e mi spaventa al tempo stesso. Esso richiede un impegno di studi notevole; per quanto io abbia più volte dichiarato il mio amore per l'Ariosto, sono ben lontano dall'averne la preparazione necessaria per condurre un'impresa che avrà addosso gli occhi – o meglio, gli orecchi – di tutti, compresi gli specialisti più accreditati» (*Lettere* 856).

<sup>25</sup> Similmente osserva Bonanni a proposito dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* di Celati: «In che modo, allora, si potrà leggere questo *Orlando innamorato*? Come un testo di Boiardo, o come un testo di Celati? Non è possibile dare una risposta univoca a questa domanda, perché il “romanzo” è leggibile in due diverse maniere, a seconda delle competenze intertestuali che si possiedono. Chi, infatti, conosca la precedente produzione narrativa di Celati, ritroverà nell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* molti aspetti linguistici, stilistici e tematici ad essa comuni, e lo leggerà come un'opera di Celati, piuttosto che di Boiardo. Chi, invece, non abbia tale competenza, lo leggerà quasi come una semplice traduzione, e quindi come un'opera di Boiardo, piuttosto che di Celati» (112).

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

## 9. Bibliografia

- Ajello, Epifanio. "Italo Calvino e il 'cubo' ariostesco. Tra le *Metamorfosi* e l'*Orlando Furioso*". *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità. Atti del Convegno internazionale di Napoli, 26-28 ottobre 2009*. Salerno Editrice, 2011, pp. 485-510.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*, a cura di Cristina Zampese, commento di Emilio Bigi. Rizzoli, 2012.
- Battistini, Andrea. "Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino". *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. LIV, no 2, 2001, pp. 147-170.
- Bonanni, Veronica. "La costruzione del lettore nell'*Orlando Innamorato* riscritto da Gianni Celati". *La rassegna della letteratura italiana*, vol. IX, no. 1, 2002, pp. 96-112.
- Calvino, Italo. "L'*Orlando* raccontato". *Radiocorriere*, vol. XLV, no. 1, 1967, pp. 28-29.
- . *Ariosto – Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino*. ERI, 1968.
- . "Calvino presenta il suo *Orlando Furioso*". *Tempo*, 26 dicembre 1970, pp. 24-26.
- . "Ariosto geometrico". *Italianistica*, no. 3, 1974, pp. 657-658.
- . *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*, a cura di Carlo Minoia. Einaudi, 1990.
- . *Romanzi e racconti*, diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, 3 vol. Mondadori, 1991-1994.
- . *Lettere 1945-1985*, a cura di Luca Baranelli. Mondadori, 2001.
- . *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, 2 vol. Mondadori, 2007.
- . *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli. Mondadori, 2012.
- Caretti, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Einaudi, 1961.
- . "Introduzione". *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987)*, a cura di Giovanni Falaschi. Garzanti, 1988, pp. 13-16.
- Clerici, Luca e Bruno Falchetto, a cura di. *Calvino & l'editoria*. Marcos y Marcos, 1993.
- . *Calvino & il comico*. Marcos y Marcos, 1994.
- Ferroni, Giulio. *Ariosto*. Salerno Editrice, 2008.
- Grossi, Paolo. "Calvino et l'Arioste: notes en marge". *Italo Calvino, le défi au labyrinthe: actes de la Journée d'études de Caen, le 8 mars 1997*, a cura di Paolo Grossi, Silvia Fabrizio-Costa. Presses universitaires de Caen, 1998, pp. 129-143.
- McLaughlin, Martin. "'C'è un furto con scasso in ogni vera lettura'. Calvino's thefts from Ariosto". *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione*, vol. IV, no 7, 2013, pp. 139-163.
- Milanini, Claudio. *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Garzanti, 1990.
- Musarra, Franco. *L'antiqua damigella. Dell'ironia nell'Orlando Furioso*. Franco Cesari, 2013.

Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici: Calvino e la riscrittura  
dell'*Orlando Furioso*  
Silvia Rezzonico

- Pugliese, Maria Vittoria. "Il fragile potere della scrittura: *Il castello dei destini incrociati?*". *Italianistica*, vol. XXXVII, no. 1, 2008, pp. 101-109.
- Sangirardi, Giuseppe. "Forme e strategie della similitudine nell'*Orlando Furioso*". *Schifanoia*, vol. XIII/XIV, 1992, pp. 71-107.
- Serra, Francesca. *Calvino*. Salerno Editrice, 2006.
- Verdino, Stefano. "Ariosto in Calvino". *Nuova corrente*, vol. XXXIV, no. 100, 1987, pp. 251-258.
- Waage Petersen, Lene. "Calvino lettore dell'Ariosto". *Revue Romane*, vol. XXVI, no. 2, 1991, pp. 230-246.