

# Riscritture del *romance* nel secondo Novecento italiano

Stefano Nicosia

Nel secondo Novecento alcune opere della tradizione cavalleresca e d'avventura italiana – i cui autori che più ci interessano qui sono Andrea da Barberino, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto – sono state rilette e riproposte, dandoci una ricca serie di *palinsesti*. Il termine *palinsesto*, preso in prestito dalla filologia, dove indica un documento in pergamena abraso e riutilizzato per la scrittura, è passato a indicare in critica letteraria un testo che è per costituzione una rielaborazione di altri testi, che esso nasconde o più scopertamente dichiara<sup>1</sup>. Insieme a *riscrittura*, la modalità attraverso cui il palinsesto prende vita, esso è cifra saliente di un sistema di pratiche letterarie che si tenterà qui di delineare e analizzare.

Le riscritture del *romance*<sup>2</sup> saranno intese qui nel senso più 'aperto' del termine, includendo anche, per esempio, le antologie commentate dedicate all'*Orlando furioso*, alla *Gerusalemme liberata* e al *Morgante*, allestite da Italo Calvino, Alfredo Giuliani e Giorgio Manganelli<sup>3</sup>. Nati dalle trasmissioni radiofoniche andate in onda tra il '68 e il '72, i lavori di Calvino e Manganelli, ad esempio, offrono l'occasione per guardare ad alcuni elementi caratterizzanti della riscrittura.

---

<sup>1</sup> Cfr. l'imprescindibile Genette 1982.

<sup>2</sup> Con questo termine indico qui, per necessità di sintesi di una varietà di testi per molti aspetti difformi tra loro, una narrazione d'avventura non storica, come è il cavalleresco ad esempio. Su questo cfr. Mazzoni 2011.

<sup>3</sup> Calvino 1970, Giuliani 1970, Pulce 2006; quest'ultima, in realtà, è frutto del meritorio lavoro di Graziella Pulce, che ha lavorato sulle registrazioni e sui manoscritti di Manganelli.

In primo luogo, non è forse inutile sottolineare che i prodotti finali – cioè i tre volumi citati – sono testi editati e pubblicati per la lettura dopo essere stati materiali per l'ascoltatore radiofonico (con la parziale eccezione della vicenda manganelliana). Si è venuta a creare, quindi, una catena di passaggi e di adattamenti tra il testo originario del poema (di cui noi abbiamo solo esperienza di lettura, ma che poteva essere in origine fortemente compromesso con l'oralità), la preparazione per la radio e la lettura radiofonica, e infine di nuovo l'ulteriore passaggio al *medium*-libro.

Scrivere un commento interagendo costantemente con il testo, inoltre, significa interpretarne il codice e riproporne una lettura che ne contenga contemporaneamente il messaggio insieme a quello del commentatore. Allestire una scelta antologica manifesta dunque, prima di tutto, un'azione 'di parte', una presa di posizione nei confronti dell'opera, e al tempo stesso – più o meno implicitamente – della tradizione dei commenti precedenti. L'integrazione delle parti mancanti con la propria voce implica un rimaneggiamento autoriale del materiale a disposizione. Vuol dire, in ultimo, ri-scrivere il testo.

### Racconto e commento come riscrittura/1: Calvino e Ariosto

Nei casi di Calvino e Manganelli, tuttavia, si verificano fenomeni del tutto particolari. Di Calvino si sarebbe potuto scegliere qualsiasi episodio della duratura e profonda affinità con Ariosto, ma si privilegia qui l'antologia perché offre un'occasione spesso trascurata e perché forma un piccolo sistema con le altre due citate, e con interessi comuni ad altri scrittori in quel preciso periodo storico.

In un'antologia commentata è naturale che la voce del curatore accompagni il testo: nel *Furioso raccontato* questa spiega al lettore ciò che forse non sa; traccia alcune linee essenziali del poema; riassume parti mancanti e raccorda tra loro episodi, anche attraverso dialoghi creati *ad hoc*. Calvino commenta e interpreta gli avvenimenti, con ironia e partecipazione, con domande retoriche, con prolessi e analessi quando lo ritiene opportuno: «Come mai Baiardo, così fedele a Rinaldo, gli

era scappato? Non tarderemo a comprendere che [...]»; «Processo inverso a quello che vedremo compiere [...]» (Calvino 2002: 47). Oppure interviene con interventi pensosi, come quello su Ruggiero e il destino: «Duro destino è l'averne un destino. L'uomo predestinato avanza e i suoi passi non possono portarlo che là, al punto d'arrivo che le stelle hanno fissato per lui [...]» (*ibid.*: 61); a volte, col solo accorto uso della lingua, attualizza le vicende del poema, e con sorridente ironia fa apparire a tratti gli episodi come notizie da cronaca rosa; oppure scherza sui protagonisti: «La prima impressione è che questi cavalieri non sappiano bene cosa vogliono: un po' inseguono, un po' duellano, un po' giravoltano, e sono sempre sul punto di cambiare idea» (*ibid.*: 35).

Spesso, la prosa di Calvino si avvicina a quella del *Cavaliere inesistente* (1959), contrassegno notato come più generale da Mario Barenghi nella sua introduzione ai *Saggi* (Calvino 1995: XXVI). Si accosti questo paragrafo del romanzo alla *Presentazione del Furioso raccontato*:

Ancora confuso era lo stato delle cose del mondo, nell'Evo in cui questa storia si svolge. Non era raro imbattersi in nomi e pensieri e forme e istituzioni cui non corrispondeva nulla d'esistente. E d'altra parte il mondo pullulava di oggetti e facoltà e persone che non avevano nome né distinzione dal resto. (Calvino 2005: 979)

L'abilità narrativo-descrittiva è la medesima, ugualmente pervasa dalla levità caratteristica della scrittura di Calvino. Simile è il frequente ricorso a sintagmi ed espressioni colloquiali – molto più comuni nel romanzo – come: «Ferraù smette di duellare e si dà all'inseguimento d'Angelica, d'amore e d'accordo col rivale» (Calvino 2002: 36); oppure: «si danno reciprocamente del ladro come in una rissa da taverna» (*ibid.*: 46). Lo scrittore attualizza linguisticamente gli avvenimenti e le situazioni, così come nel *Cavaliere* crea situazioni di tensione parodica e *pastiche* (stilistico e linguistico) mettendo a contatto categorie appartenenti al mondo contemporaneo con il mondo cavalleresco – come nel caso della Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell'Onore, burocratico ostacolo ai lavaggi delle onte. Un'analogia iro-

nia tocca alla materia cavalleresca, smitizzata nel romanzo e giocosamente presa in giro nel commento: Angelica «nascosta in un cespuglio di rose, 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» (*ibid.*: 46). Oppure: «Questa storia della castità di Angelica poteva pur essere vera; certo era poco credibile per chi non fosse storditamente innamorato come il re di Circassia» (*ibid.*: 42).

In altri casi, Calvino decostruisce il testo, cioè ne interroga le regole, i suoi meccanismi, alcuni congegni retorici che al lettore meno avvertito possono sfuggire. Con questo non teme evidentemente il rischio di togliere il piacere di una lettura al 'grado zero'. Calvino è convinto che, al contrario, indagare tutto ciò sia uno dei fascino della lettura, e questo elemento corrisponde ad un suo gusto anatomista, al guardare la costruzione delle cose, senza che ciò faccia perdere d'attrattiva l'insieme. Inoltre, si tratta di un *lettore* che racconta ad un altro *lettore*, e che quindi è investito di un duplice ruolo: è bocca, ma è anche (stato) orecchio e occhio. Si crea quindi una relazione di complicità e un brillante cortocircuito tra narratore e destinatario, che prefigura gli sviluppi di *Se una notte d'inverno* (1979).

## Racconto e commento come riscrittura/2: Manganelli e Pulci

Il *Morgante*, dal canto suo, rappresenta per Manganelli l'opportunità di misurarsi con un'opera che assume il ruolo di 'classico' esemplare all'interno dell'idea manganelliana di letteratura. A Luigi Pulci non dedica negli anni soltanto la lettura che sfocerà nel programma alla radio, ma nel suo personale itinerario di ri-lettore si imbatte più volte in questo poema così «estravagante» (Pulci 2006: 37). L'autore di *Pinocchio*. *Un libro parallelo* aveva ben chiari tutti i piaceri e i risvolti del leggere nuovamente un libro, soprattutto se un 'classico', soprattutto se un classico laterale rispetto al canone consolidato della

letteratura italiana<sup>4</sup>. Leggere (anzi, rileggere<sup>5</sup>) il *Morgante* vuol dire, anche, prediligere un tipo di letteratura fuori dalle consuetudini culturali di un Paese pensato come ingessato nei canoni e nei generi della tradizione.

Nelle attenzioni rivolte al poema quattrocentesco è in definitiva condensata parte dell'idea di letteratura di Giorgio Manganelli: la predilezione per il *fool*, per il picaro e per il *trickster*, fuori dalle convenzioni e dalla società (Morgante e Margutte lo sono, infatti; e così la rilettura comica dei paladini); l'interesse nei confronti di personaggi giocosamente mascalzoni, negletti dalle pagine rispettabili delle letterature e dei canoni – quei personaggi che sarebbero stati sicuramente cacciati via dal sindaco della Letteratura Francesco De Sanctis (Manganelli 1986: 235-236). Manganelli predilige una letteratura della «malavita», tra le tante definizioni che ne dà nell'arco degli anni, fatta di «quartieri malfamati, bettole e lupanari» (*ibid.*); una linea scapestrata che sposa le letture dei «mascalzoni», la leggerezza di Pulci e Stendhal.

Il sodalizio con Pulci ha anche altre ragioni, però, legate a doppio filo con quanto detto sopra. La prolungata *liaison* con Pulci è stata all'insegna di un'affinità forte: quella linguistica. È continua l'attrazione gravitazionale tra i due personaggi, tra le due lingue. Non è un caso che in alcuni luoghi del commento che accompagna l'antologia di ottave allestita per la radio Manganelli si lasci andare a formule e lessico che appartengono al contesto narrato, arricchendo il suo ruolo di commentatore: «Ma il terzo è un compagno che ci verrà poi dietro per un pezzo: quel grande e grosso, quel badalone di Morgante» (Pulci 2006: 48); «gigante scagliasassi e strappapiante» (*ibid.*: 50); «quando uno sguaiato commensale lo aduggia, la sua ira è impetuosa e sconcia» (*ibid.*: 67). Sembra quasi che Pulci si auto-glossi, però con parole manganelliane. O, meglio, che Manganelli scelga, come

---

<sup>4</sup> Cfr. Manganelli 1994: 203-206.

<sup>5</sup> Il testo citato era uscito sul *Messaggero* del 20 aprile 1986, cioè quattordici anni dopo la trasmissione radiofonica dedicata al *Morgante Maggiore*.

in un lessico ormai condiviso, i lemmi che riproducono la patina linguistica del *Morgante*<sup>6</sup>. Si verifica forse quella «condizione [...] metafisica, e non storica» (Manganelli 1967: 174) per cui due scrittori sono contemporanei anche a distanza di secoli, in quanto «in qualche modo coinvolti nel medesimo linguaggio» (*ibid.*: 175).

Attraverso il passaggio dal poema alla riscrittura antologica – passando per la voce radiofonica – le voci degli autori si avvicinano dunque quasi fino a sovrapporsi. Questo esercizio di *commento* (parola già molto manganelliana), inoltre, mi sembra si possa vedere come una prova generale del *Pinocchio* ‘parallelo’ di cinque anni dopo (1977). Parlando di quella «lamina scritta che mima le dimensioni e forme di altra lamina» (Manganelli 2002: 7), infatti, Manganelli chiama in causa il genere ‘commento’, provando a distinguere un testo parallelo dalla semplice chiosa; tuttavia, deve ammettere che la riscrittura parallela è una filigrana al libro: «quella lamina che va graffiando [...] non è mai parallela all’esterno del libro; [...] ha un suo modo di conformarsi, per cui il “libro parallelo” è tale all’interno del libro che persegue» (*ivi*). La figura della lamina riscritta è pressoché identica a quella del palinsesto, con cui abbiamo aperto questo intervento. Ed è a questa idea che si avvicina il *Morgante* di Manganelli, non tanto al commento come «chiosa di singola parole» (*ivi*), ma al commento come più estesa opera di lettura e decifrazione. Come riscrittura, in ultima analisi.

## Il *Furioso* teatrale di Sanguineti e Ronconi

A conferma di un periodo denso di riletture del cavalleresco quattro-cinquecentesco, poi, nel giugno 1969 era andata in scena la prima rappresentazione del celeberrimo *Furioso* firmato da Sanguineti e Ronconi. Il testo, preceduto da un’intervista ai due autori, uscirà l’anno successivo per Bulzoni (Sanguineti, Ronconi 1970), mentre lo

---

<sup>6</sup> Compenetrazione amplificata dal frequente ricorso ad una sorta di enjambement tra il commento e l’ottava pulciana che segue immediatamente. Rispetto al *Furioso* di Calvino, ad esempio, sono molti di più i casi di testo ‘anticipato’ nel commento.

spettacolo verrà riproposto per cinema e TV rispettivamente nel '74 e nel '75, senza molto successo.

Il punto di partenza sarebbe in questo caso un dato di fatto: il *Furioso* si presta alla rappresentazione teatrale, in virtù della sua struttura. Per Sanguineti, infatti, «siamo in presenza di un classico “citabile” teatralmente» (*ibid.*: 20), che contiene in sé tutti gli elementi per farne uno spettacolo sul palcoscenico; operazione che permette al tempo stesso di lavorare su un meccanismo preesistente e di squadernare davanti agli occhi degli spettatori una caratteristica del testo stesso, tradendolo il meno possibile. La questione è, quindi, «far funzionare qualcosa che è già dato» (*ibid.*: 14).

Lo spettacolo del regista Ronconi e del poeta Sanguineti viene allestito in maniera non tradizionale: lo spettatore ha di fronte a sé diverse scene contemporaneamente, ed è invitato a scegliere a quale assistere, e al tempo stesso in che modo animare l'intera rappresentazione, pensata proprio perché lo spettatore si trovi immerso nell'azione teatrale, che lo sollecita ad interagire. Proprio questa compresenza di diverse azioni rende finalmente evidente la «contemporaneità e simultaneità» di gruppi di sezioni narrative nel poema di Ariosto – caratteristica che al lettore può sfuggire, insieme agli «equilibri e corrispondenze» che le governano (*ibid.*: 17). Questa forza analitica – etimologicamente – che anima la riduzione teatrale di Sanguineti e Ronconi ne fa, consapevolmente, un'operazione critica (*ibid.*).

L'idea che il testo di Ariosto possa essere letto in maniera privilegiata come meccanismo, del resto, sarà infatti al centro della presentazione dell'edizione Garzanti del poema firmata proprio da Sanguineti pochi anni dopo, dal significativo titolo “La macchina narrativa dell'Ariosto” (Sanguineti 1974). Per Sanguineti, l'opera «strizza perpetuamente l'occhio al suo pubblico, denunciando i materiali di cui l'edificio è composto, esibiti ad ogni istante come familiari e spaesati» (*ibid.*: LIV): è esattamente il nodo che tiene insieme il poema e l'opera teatrale. Si tratta dunque di leggere e mettere in scena la struttura del *Furioso*, e farlo in maniera esibita, chiamando il pubblico a partecipare con «quella particolare ironia che l'Ariosto provoca e esige» (Sanguineti, Ronconi 1970: 22); di giocare con il destinatario; di

decostruire le tradizionali forme narrative – appassionato esercizio di Sanguineti, d'altronde. Senz'altro un modo di riprodurre un'istanza che è già nel poema, ma anche il mezzo per esaltare un rapporto con il lettore/spettatore che sembra diventare sempre più importante tra gli anni Sessanta e i Settanta, tanto da far sperare Sanguineti in una «vera partecipazione *assembleare* di adesione *dal basso* e secondo ragioni che ognuno viene maturando e riconoscendo dentro di sé» (*ibid.*: 23).

C'è qualcosa, nello stesso *Orlando furioso*, che lo accomuna alle riscritture del *romance* di cui ci stiamo occupando. Si tratta di un processo di smontaggio del testo alla ricerca delle modalità di funzionamento profonde, e un suo rimontaggio secondo formule autoriali, operazione che crea una forma di testo nuova, una riagggregazione di impronte del testo sottostante e di quelle dei suoi manipolatori. Anche in questo caso, si può affermare di essere in presenza di una forma di critica al testo, legata alla ricerca di un rapporto scambievole con il pubblico, chiamato a co-protagonista e – quindi – a collaboratore nella critica.

Il poema non subisce, in questo caso, soltanto un riadattamento teatrale, ma è anche riscritto per l'occasione. Il libretto uscito per Bulzoni, infatti, racchiude il copione della rappresentazione sotto la dicitura *L'azione-testo*, sottolineando il legame inscindibile tra le due parti, che hanno senso solo in virtù del loro reciproco rapporto. Anche le ottave ariostesche mantenute nella nuova opera sono in parte fedeli al testo originario e in parte riscritte, per venire in contro alle esigenze della *performance*. La decostruzione della struttura del poema avviene soprattutto grazie alla suddivisione delle scene, rappresentate in contemporanea su diversi palcoscenici, recuperando la tradizione medievale.

### *L'Innamorato* in prosa di Celati per una civiltà della narrazione

Un caso diverso, invece, rispetto alle sovrapposizioni di Calvino e Manganelli, nel quale la voce narrante sostituisce programmaticamente quella dell'ipotesto, è quello dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa*



da Gianni Celati (1994). La trasformazione rispetto alle ottave, qui, si fa ancora più spinta, poiché è il testo per intero a cambiare *medium* espressivo, offrendo la possibilità al riscrittore di emergere e al contempo nascondersi tra le righe<sup>7</sup>.

Ad arricchire ulteriormente l'operazione – «a metà strada tra la riscrittura e la traduzione» (Belpoliti, Sironi 2008: 49) – contribuisce il desiderio di creare un testo destinato alla lettura «ad alta voce» con «una compagnia di gente simpatica» (Celati 1994: XI). «[...] Il racconto che segue è stato scritto e pensato più come una recita che come un romanzo da leggere in silenzio» (*ibid.*): il *focus* dell'opera è proprio l'orecchio, dunque, più che gli occhi. L'attenzione all'orecchio *dell'altro* è un segnale costante dell'idea celatiana di letteratura come civiltà del racconto, quindi sempre sporta verso l'ascoltatore, protesa in un linguaggio-fabulazione, un linguaggio-ponte tra i partecipanti della comunità. Per Celati

il narrare orale ha regole implicite che riguardano lo scambio tra chi narra e chi ascolta. Ed è una vera arte narrativa, molto più leggera, cioè meno forzata, di quella romanzesca. E proprio perché la narrativa professionale romanzesca è ormai qualcosa come le patatine chimiche, secondo me vale la pena di confrontarsi con quest'altro modo di racconto. (Belpoliti, Sironi 2008: 34)

La storia dell'*Innamorato* si trasforma, dunque, non solo e non tanto nelle inevitabili manipolazioni del riscrittore, ma acquista un valore che ne è la vera cifra. Il volume del '94 registra, infatti, una tappa formidabile del percorso di riconversione ad una civiltà fabulativa, che aveva avuto in *Narratori delle pianure* (1986) e *Verso la foce* (1988), «reazione all'oscurantismo dei fottuti romanzi industriali» (Belpoliti, Sironi 2008: 36), altri due momenti costitutivi.

---

<sup>7</sup> Veronica Bonanni (2002) ha ben analizzato la retorica che presiede la costruzione del lettore nel testo celatiano.

## L'opera dei pupi come cornice e metafora del *Meschino* di Bufalino

Appena un anno prima dell'*Innamorato* in prosa era uscito per Bompiani un'altra esplicita riscrittura, quella del *Guerrin meschino* di Andrea da Barberino ad opera di Gesualdo Bufalino. Questa volta, la riproposizione di un testo di avventure della tradizione viene declinata come «frammento di un'opera dei pupi» (Bufalino 1993), suddiviso quindi in cartelli narrati – e virtualmente agiti – dal puparo. Bufalino non si limita a trasporre la storia originale all'interno di un nuovo meccanismo narrativo: al testo di Barberino il narratore-puparo va sostituendo un altro testo. Scrivendo sulla pergamena, questo cantastorie crea un palinsesto multiforme cui sottostà il testo medievale, con l'aggiunta della fortissima carica intertestuale che dispiega la propria narrazione. Quest'ultima è infatti intessuta di criptocitazioni, o «microcitazioni di testi venerandi (da Marco Polo a Brunetto Latini, dalle "prose di romanzo" alle cronache del Trecento...)» (Bufalino 1993: 160), con le quali lo scrittore siciliano si diverte a confondere le acque, avvertendo il lettore della loro presenza alla fine del libro. L'autore di *Diceria* esplicita in questo modo il tessuto intertestuale e il gioco meta-narrativo del suo *Guerrino*, che aveva raggiunto nel *coup de théâtre* finale il suo culmine – dove il puparo ammette infatti: «sono io, Guerrino il Meschino» (*ibid.*: 125).

Già altrove (come in *L'uomo invaso*, 1986) la metafora del pupo siciliano era servita a rappresentare l'impotenza dell'uomo, il suo necessario arrendersi al destino. Come Ferdinando I (Bufalino 1986), l'uomo si accorge di non essere stato, in realtà, puparo, ma solamente e tragicamente pupo. Nel risemantizzare la storia medievale di Guerrino, declinandola come *quête* di identità da parte di un personaggio tormentato, Bufalino sceglie di inserirla nella cornice della rappresentazione dell'opera dei pupi, compiendo una modifica sostanziale tra la modalità di narrazione del testo originario e la sua riscrittura: il testo diventa racconto della rappresentazione. In più, l'importanza allegorica di questo adattamento accresce il significato dello scarto tra i due testi, in modo da dare la sensazione di "non poter più tornare indietro"

all'ipotesto (Genette 1982), ancora più forte che nel caso di altre riscritture.

## Inseguimenti di riscritture negli Orlandi di Santagata

Una vera e propria *mise en abyme* dello statuto intertestuale delle (ri)scritture cavalleresche è invece il racconto *Il salto degli Orlandi* di Marco Santagata (1998; 2007). L'Innamorato e il Furioso, protagonisti dei rispettivi poemi ma ignari del mondo che li circonda, animati da una strana insofferenza, decidono di intraprendere un viaggio alla ricerca di un risarcimento di ciò di cui sono stati defraudati: il futuro per il primo, il passato per il secondo. Si lanciano quindi a cavallo al di là della fine e dell'inizio dei poemi in cui abitano, per atterrare in un mondo in tutto simile a quello di partenza. Scoprono però di essere capitati: uno nel rifacimento del poema di Boiardo fatto da Francesco Berni, l'altro nella prima redazione del 1516 del poema di Ariosto. Insoddisfatti della risposta alla loro *quête* di identità, si rimettono in sella e volano nuovamente in altri due libri, affiancati sullo scaffale. Non c'è però pace per i due Orlando; piombano infatti sempre in nuovi rifacimenti, dando di fatto modo a Santagata di illustrare al tempo stesso parte della tradizione moderna dei due poemi: così il Furioso finisce nell'*Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, e il suo gemello nell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* di Gianni Celati.

Durante un successivo salto tra libro e libro, i due Orlando si scontrano e si fondono in un unico cavaliere, che non cessa di cavalcare sulla scia della propria storia. Questa strada non può che portare al luogo più luttuoso per tutti i cantari, attraverso proprio le pagine, per caso giustapposte agli altri volumi, della *Chanson de Roland*: Orlando giunge nella Roncisvalle dell'architetto di tutte le sue avventure, e come in un incubo vede se stesso riverso al suolo, esanime. Un urlo spezza il silenzio di morte, e divide nuovamente lo stesso Orlando, dimidiato questa volta in due cavalieri che fuggono inorriditi in opposte direzioni, per non incontrarsi mai più. In questo modo finisce

il viaggio di Orlando attraverso l'intertestualità della sua storia, e quello di Santagata attraverso l'intertestualità della letteratura.

Lo studioso rende efficacemente e tridimensionalmente l'idea del palinsesto (con uno scaffale di libri accostati) e lascia inscenare a Orlando lo sdoppiamento: «Gli parve, per un attimo, che due cuori battessero dentro di lui: quello suo, di adesso, e un secondo, ancora suo, ma di un'altra epoca» (Santagata 2007: 125). La narrazione metaletteraria si avvale, dunque, di un espediente quanto più possibile *visualizzabile* dal lettore, similmente ai pupi di Bufalino, e in cui rimane altresì sempre chiaro il registro ludico del narratore, riecheggiando il *Cavaliere inesistente* di Calvino («Per un cavaliere che aveva affettato centinaia di infedeli [...]»; «"T'acchiappo, stregone di merda, e vedrai il giochino che ti faccio, a te e ai tuoi trucchi fottuti"» [*ibid.*: 119; 127]).

Quello del *Salto* è un gioco intertestuale colto, che non trascura di toccare il tasto della moltiplicazione delle identità e delle insoddisfazioni dell'uomo, questioni assenti nelle narrazioni di gesta: «A volte era come se una curiosità insoddisfatta premesse sotto il diaframma; più spesso, era una sorta di languore dell'anima, un vuoto [...]» (*ibid.*: 121). Santagata tuttavia cerca di riprodurre quella ironia ariostesca nei confronti delle situazioni e dei personaggi, scegliendo di recuperare con intelligenza quella modalità di racconto indirizzato ad un pubblico con urbana cortesia: «Mettetevi nei suoi panni» «Non chiedetemi» (*ibid.*: 119;144). Rimettere in moto il meccanismo affabulatorio dei poemi per squadernarne la storia medesima consente a Santagata di fare narrazione e critica contemporaneamente, e questo lo accomuna alle riscritture che siamo andati esaminando.

## Conclusioni

Questa rassegna di riscritture intercetta alcune questioni, oltre a sottolineare come ci sia un ritorno del *romance* nella nostra letteratura dal dopoguerra ad oggi. Gli esempi presi in esame non sono che punte di iceberg molto più estesi, e formano due cime che comunicano sotterraneamente tra loro: da una parte, gli anni Settanta di Sanguineti

e Ronconi, Calvino, Manganelli; dall'altra, i Novanta di Bufalino, Celati, Santagata.

In un repertorio così esteso, è stato necessario circoscrivere gli esempi e venire incontro alle esigenze di spazio dell'articolo. I casi presentati sono tutti adattamenti *testuali* di altri testi, che tuttavia al loro interno possono presentare un ulteriore livello di adattamento: dal testo alla voce e di nuovo al testo con Calvino e Manganelli; dal testo all'adattamento del testo alla rappresentazione con Sanguineti e Ronconi. Nella loro omogeneità di *case studies* vi sono delle singolarità che naturalmente complicano tutte le questioni in campo, e che meriterebbero approfondimenti. Come del resto meriterebbero di figurare, per quanto riguarda le riscritture di questo genere, i fumetti Disney con le loro *Parodie*, in particolare *Paperin Meschino* (1958), *Paperino il Paladino* (1960), *Paperin Furioso* (1966) e *Paperopoli Liberata* (1967) – ma il legame con le immagini apre altre interessanti prospettive.

Per concludere, tuttavia, due elementi si dovrebbero forse sottolineare più di altri. In prima istanza, il fatto che le riscritture tentino di fornire una risposta ad un problema teorico-pratico di rinnovamento dei generi della narrazione, chiaramente espresso da Calvino<sup>8</sup>, Manganelli e Celati già dagli anni Cinquanta-Sessanta, attraverso saggi, opere di *fiction* e fitti rapporti che li vedevano protagonisti<sup>9</sup>.

Inoltre, questi tipi di prassi riscrittorie, si inscrivono a mio avviso a pieno diritto nella nostra postmodernità letteraria, non soltanto

---

<sup>8</sup> Penso ad esempio agli interessanti spunti contenuti in "Le sorti del romanzo" e in "Risposte a 9 domande sul romanzo" (ora in Calvino 1995: 1512-1514 e 1521-1529). Cui faranno una sorta di involontaria eco proprio le posizioni di Manganelli dopo la fondazione del Gruppo '63 (si veda naturalmente *Il romanzo*, del 1965, ora in Manganelli 1994).

<sup>9</sup> Fondamentali gli scritti di Calvino almeno tra il '65 di "Notizia su Giorgio Manganelli", il '67 di "Cibernetica e fantasmi" (ora rispettivamente in Calvino 1995: 1153-1158 e 205-225), e il '72 dello "Sguardo dell'archeologo" (*Ibid.*: 324-327). Quest'ultimo da leggere insieme al "Bazar archeologico" di Gianni Celati (2001: 197-225), sempre del '72.

cronologicamente, ma sul piano letterario<sup>10</sup>. Si tratta di una appartenenza verificabile nei loro autori al livello di generi quanto a quello di codici, dove l'intertestualità e il citazionismo non innocenti, il *pastiche* e la riscrittura sono solo spie di una più profonda adesione.

Declinate nei modi in cui le abbiamo osservate, esse dichiarano apertamente come non di nostalgia si tratti, ma di positiva re-immissione di linfa nel discorso culturale – che è anche discorso di civiltà, e discorso politico. Attraverso la riscrittura si può fare critica letteraria e anche ridiscutere le forme della tradizione, e quindi in ultima istanza il modo in cui la società decide di narrarsi.

Tale manipolazione della tradizione – che oscilla, nei nostri esempi, dal gioco al manifesto di una nuova etica del classico e della letteratura<sup>11</sup> – entra in consonanza con le osservazioni che Linda Hutcheon ha a più riprese espresso nei confronti del postmoderno e dell'uso dell'ironia, che secondo la studiosa affrancherebbe questo fenomeno da molti attacchi di suoi detrattori (Hutcheon 1991; 2000)<sup>12</sup>.

La riscrittura, dunque, i passaggi di codice, le trasformazioni leggibili nei diversi strati dei palinsesti cavallereschi racchiudono un'idea di letteratura e una riflessione sui suoi meccanismi e sui suoi valori. Al tempo stesso, essi agiscono anche come critica del testo, facendone emergere aspetti e pratiche che riescono a coniugarsi anche con forme di narrazione pienamente novecentesche. Lontane da un effetto di nostalgia, le riscritture del *romance* nel secondo Novecento ci

---

<sup>10</sup> Una postmodernità che nei fatti comincia prima degli anni '80 (*Il nome della rosa* e le sue *Postille* vengono sempre elette come simbolici spartiacque), retrodatabile forse davvero negli anni Sessanta, come suggerisce Di Gesù 2003: 25 sgg. È una questione ancora fonte di dibattito, qui purtroppo neppure riassumibile. Sempre preziosi e fondamentali rimangono Ceserani 1997 e Jansen 2002; e, nell'ampiezza del dibattito, molto interessanti le riflessioni di Berardinelli 2007.

<sup>11</sup> Cfr. a tal proposito Marangoni 2004 su Celati e Calvino.

<sup>12</sup> Si vedano i riferimenti a ironia, parodia e nostalgia nella *Conclusion di Poetics*, ad esempio. A riprova che di postmoderno pare non si smetterà facilmente di parlare, si veda la accesa polemica sul *New realism* ospitata dalla rivista *Alfabeta2* negli scorsi mesi.

invitano a considerare la tradizione e, insieme, la contemporaneità con un occhio sì postmodernamente non innocente, ma anche politicamente avvertito. È, infatti, sul piano *politico* – inteso dal punto di vista delle poetiche che si concretizzano in prassi letterarie destinate a comunità culturali e sociali – che si gioca la possibilità per la letteratura di rinnovarsi nei suoi codici e nella sua semantica, e di non perdere il contatto con l'interlocutore, elemento che le riscritture che si

## Bibliografia

- Barilli, Renato – Guglielmi, Angelo, *Il gruppo '63*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Belpoliti, Marco – Sironi, Marco (eds.), *Gianni Celati*, Milano, Marcos y Marcos, 2008.
- Belpoliti, Marco, "Ping Pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino", *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Ed. Viola Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Id., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- Berardinelli, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Bonanni, Veronica, "La costruzione del lettore nell'Orlando innamorato riscritto da Gianni Celati", *La Rassegna della letteratura italiana*, 1, 2002: 96-112.
- Bufalino, Gesualdo, *L'uomo invasore*, Milano, Bompiani, 1986.
- Id., *Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opera dei pupi*, Milano, Bompiani, 1993.
- Calvino, Italo, *Orlando furioso raccontato da Italo Calvino* (con una scelta del poema), Torino, Einaudi, 1970.
- Id., *Saggi 1945-1985*, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Id., *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (con una scelta del poema), Milano, Mondadori, 2002.
- Id., *Il cavaliere inesistente*, in Calvino 2005.
- Id., *Romanzi e racconti*, eds. Mario Barenghi - Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 2005, I.
- Cavazzoni, Ermanno (ed.), "Luigi Pulci", *Cento libri per mille anni*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.
- Celati, Gianni, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.



- Di Gesù, Matteo, *La tradizione del Postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003.
- Eco, Umberto, "Postille a *Il nome della rosa*", *Alfabeta*, 49 (giugno 1983): 19-22.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Giuliani, Alfredo, *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani* (con una scelta del poema), Torino, Einaudi, 1970.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1991.
- Id., "Irony, Nostalgia, and the Postmodern", *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, eds. Theo D'Haen - Patricia Krüs, *Studies in Comparative Literature*, 30 (2000): 189-207.
- Janses, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Cesati, 2002.
- Manganelli, Giorgio, "La letteratura come menzogna", *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967: 174-177.
- Id., "Francesco De Sanctis: Storia della letteratura italiana", *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986: 235-236.
- Id., "Quei mascalzoni di Pulci e Stendhal", *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994: 203-206.
- Id., "Che cosa è un classico", *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986: 11-14.
- Id., "Il romanzo", *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.
- Id., *Pinocchio. Un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.
- Marangoni, Marco, "Un classico postmoderno? Annotazioni sull'Orlando innamorato raccontato in prosa di Gianni Celati", *Studi e problemi di critica testuale*, 1 (2004): 173-199.
- Marini, Leonardo, *Canto le donne e i cavalieri. Romanzo punkabbestia*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Paperin Furioso, *I grandi classici Disney*, supplemento a *Gli albi di Topolino*, Milano, Mondadori, 1982.
- Papetti, Viola (ed.), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

- Pulce, Graziella, "Manganelli e i classici: incontro con l'enigma", *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Papetti, 2000: 58-71.
- Pulce, Graziella (ed.), *Giorgio Manganelli. Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante Maggiore raccontato da Manganelli*, Roma, Socrates, 2006.
- Sanguineti, Edoardo – Ronconi, Luca, *Orlando furioso*, Ed. Giuseppe Bertolucci, Roma, Bulzoni, 1970.
- Sanguineti, Edoardo, "La macchina narrativa dell'Ariosto", Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Ed. Marcello Turchi, Milano, Garzanti, 1974.
- Santagata, Marco, *Il salto degli Orlandi*, «Paragone» (giugno-agosto 1998).
- Id., *Il salto degli Orlandi*, Palermo, Sellerio 2007.
- Serianni, Luca – Trifone, Pietro (eds.), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1993, I.
- Trevi Emanuele, "1990-2000: tentativo di descrizione di un'eredità", Papetti 2000: 260-266.
- Trocchi, Anna, "Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli", Papetti 2000: 166-183.

## L'autore

### Stefano Nicosia

Stefano Nicosia (Palermo, 1984) si è laureato alla Facoltà di Lettere di Palermo, dove ha frequentato e portato a termine nel 2012 un dottorato in Italianistica. Durante quest'ultimo si è occupato del *Morgante* di Luigi Pulci e del suo ruolo all'interno della tradizione comica in ottava rima tra Cinque e Settecento. Si interessa, tra le altre cose, di poesia burlesca, riscritture, postmoderno ed editoria.

Email: [adm.stefano@libero.it](mailto:adm.stefano@libero.it)

## **L'articolo**

Data invio: 01/09/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

## **Come citare questo articolo**

Nicosia, Stefano, "Riscritture del *romance* nel secondo Novecento italiano", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>