

Ancora sull'eredità ariostesca

Tre riscritture del *Furioso* tra ironia, memoria e margine

MONICA FEKETE

<https://doi.org/10.33993/TR.2025.3.05>

L'Orlando furioso diventa così non solo oggetto di memoria, ma spazio di interrogazione della narratività stessa.

Monica Fekete

Professore associato presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, Facoltà di Lettere, Università Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca.

IL PRESENTE studio si propone di esplorare le modalità di sopravvivenza, riscrittura e reinvenzione dell'*Orlando furioso* all'interno della narrativa italiana contemporanea, attraverso l'analisi di tre opere eterogenee per genere, registro e impianto stilistico: *Il salto degli Orlandi* (1998, 2007) di Marco Santagata, *Canto le donne e i cavalieri. Romanzo punkabbestia* (2005) di Leonardo Marini, e *Il mio romanzo familiare. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori* (2018) di Stella Bolaffi Benuzzi. Ognuna di queste riscritture si misura con l'eredità ariostesca secondo strategie testuali e ideologiche peculiari: Santagata costruisce, per puro divertimento, un raffinato racconto eruditamente giocoso; Marini propone una rilettura stravagante dell'universo cavalleresco, traslando i paladini nella realtà liminale dei *punkabbestia*; Bolaffi Benuzzi, infine, traspone il codice del *Furioso* in una narrazione memoriale di stampo familiare, rielaborando in chiave affettiva e ironica motivi e strutture dell'epica rinascimentale. Attraverso queste opere,

l'immaginario ariostesco si rivela terreno fertile per nuove forme di racconto, capaci di interrogare, problematizzare e rinnovare la tradizione letteraria italiana. Intendiamo quindi esplorare al galoppo e in linea zigzagante la grande mappa dell'universo ariostesco, concentrando il nostro percorso ermeneutico su alcuni assi portanti, considerati i suoi elementi fondanti, che vengono rivisitati in varia misura dai nostri tre scrittori contemporanei, quali il titolo, i personaggi, la ricerca o *quête*, l'ironia e il registro comico, la dimensione fantastica, la tecnica dell'intreccio.

Nel caso degli autori analizzati in precedenza in altri studi,¹ non si rilevava sempre in maniera trasparente, sin dall'intitolazione delle opere, un'evidente e dichiarata ascendenza ariostesca, oppure si rintracciavano dei rinvii più o meno allusivi alla tradizione cavalleresca o al repertorio narrativo avventuroso in senso lato. Al contrario, gli autori in questione si contraddistinguono per un riferimento assai più esplicito e programmatico. Bolaffi Benuzzi affianca al proprio romanzo familiare il celebre *incipit* dell'*Orlando furioso* quale sottotitolo, operazione che imprime alla narrazione un'immediata coloritura epica, pur mantenuta in una dimensione latente e filtrata, che riaffiora in filigrana in alcuni snodi del racconto, profondamente rifunzionalizzata rispetto al paradigma cavalleresco originario. Ancor più significativamente, l'autrice adotta un registro ariostesco anche nell'intitolazione tematica dei quattro capitoli dell'opera, i quali reiterano l'evocazione del primo verso del poema, confermando così la centralità di tale ascendenza intertestuale nella costruzione del dispositivo narrativo. Marini opta per una rielaborazione sintetica dell'*incipit* ariostesco, condensando i primi due versi nel titolo *Canto le donne e i cavalieri*, e chiarendo fin da subito il nuovo orizzonte semantico e narrativo in cui si muovono questi nuovi cavalieri e le loro donne: un contesto dichiaratamente contemporaneo e marcatamente anomalo, quello dei senzatetto – o, nel linguaggio informale, dei *punkabbestia*. Santagata, al contrario, affida al titolo *Il salto degli Orlandi* una suggestione più ellittica e ambigua, alludendo all'eccentricità della propria operazione narrativa: l'eroe epico per eccellenza, Orlando, si frantuma qui in una pluralità di figure derivate e rivisitate, dando luogo a una molteplicità di "Orlandi". In questa prospettiva, il riferimento ad Ariosto e Boiardo emerge in chiave ludica e metatestuale, ma viene svelato appieno solo attraverso la lettura del testo, non rendendosi immediatamente evidente dalla scelta del titolo.

Continuiamo la nostra analisi con il libro di Santagata, in cui entrambi gli Orlando sono attraversati da una profonda crisi identitaria. Dopo secoli di esistenza trasfigurata in simbolo epico e di silenziosa gratitudine nei confronti dei rispettivi autori – Ariosto e Boiardo –, l'eroe ariostesco, nel 1994, si ritrova inquieto, privo di risposte definitive rispetto a questioni esistenziali che concernono anche il proprio passato, e avverte l'impulso di ritornare sui luoghi che avevano scatenato la sua follia:

Per moltissimi anni, diciamo pure per secoli, il conte Orlando era stato pienamente soddisfatto del suo romanzo. Un gran bel romanzo! Spazioso da poterci cavalcare dentro per giorni e giorni. Vario, imprevedibile, caotico: sembrava ideato perché uno come lui potesse viverci a suo agio. Perché lui non era quel che si dice un tipo tranquillo [...] Avrebbe parlato volentieri a quel Ludovico Ariosto. Era certo che si sarebbe rivelato una gran bella persona. [...]

Stava per sfinirsi a furia di domande senza risposta. Alla fine l'uomo d'azione riprese il sopravvento e Orlando decise. Decise di ritornare in quel posto, di rivedere la capanna, il sasso, la foresta. [...]

Aveva capito [...] il suo romanzo non aveva un inizio! [...] Da quel giorno, Orlando si abbandonò all'umor nero.²

Parallelamente, l'Orlando boiardesco, animato da un analogo sentimento di disorientamento, scopre con sgomento di essere privo di un futuro e, simbolicamente, di configurarsi come un cavaliere dimezzato:

In un libro collocato su un ripiano poco distante si era svolta, in perfetta sintonia, una vicenda simile in tutto a quella appena raccontata. In questo libro, anch'esso un lungo e complicato romanzo cavalleresco, viveva un personaggio identico a Orlando come una goccia d'acqua. Era paladino, era il più forte, era l'eroe indiscusso di quel mondo avventuroso. [...] Convintissimo di vivere nel migliore dei romanzi possibili, questo Orlando provava molta gratitudine per il suo autore, il nobile Matteo Maria Boiardo, conte di Scandiano. E perciò aveva bell'e pronto in testa un discorsetto di ringraziamento, nel caso avesse potuto incontrarlo [...]

Fu in quel momento che ebbe l'illuminazione. A lui mancava il futuro, era un cavaliere dimezzato. Il conte Scandiano gli aveva negato il futuro.

Innamorato sprofondò in una nera malinconia.³

Questo raffinato dispositivo narrativo, che si configura come un sofisticato “omaggio iper-letterario al mondo dei cavalieri”,⁴ viene ulteriormente arricchito da una fitta trama intertestuale, intessuta con riferimenti consapevoli a opere emblematiche della letteratura italiana. Il “cavaliere dimezzato”, ad esempio, evoca esplicitamente *Il visconte dimezzato* di Italo Calvino, figura centrale nella moderna riscrittura del codice cavalleresco e appassionato interprete dell'universo ariostesco. Ma il tessuto allusivo si estende anche a Petrarca e Dante: i due Orlando, malinconici e dislocati, privati di un passato e di un futuro, si aggirano a “passi tardi e lenti”,⁵ prima di lanciarsi in un nuovo “folle volo”⁶ in sella ai rispettivi Brigliadoro.

Tale peregrinazione assume, nel suo significato più profondo, la forma di un viaggio metaforico, non nello spazio del mondo, ma in quello dei testi: un at-

traversamento, dalla prima pagina del *Furioso* all'ultima dell'*Innamorato*, lungo la mensola di una biblioteca, dove i classici dialogano silenziosamente tra loro e con chi li legge o rilegge. I due Orlando si slanciano a cavallo oltre i confini narrativi che delimitano l'inizio e la conclusione dei poemi cui appartengono, varcando così una soglia che li proietta in un universo apparentemente analogo a quello d'origine. Tuttavia, si accorgono ben presto di essere stati trasportati in un'altra dimensione testuale: l'uno si ritrova immerso nel rifacimento del poema boiardo curato da Francesco Berni nel 1531 (pubblicato postumo, circa un decennio più tardi), mentre l'altro approda nella prima redazione dell'*Orlando furioso*, quella del 1516. Questo slittamento tra versioni successive e varianti d'autore sottolinea il carattere fluido della tradizione epica, in cui l'identità dell'eroe si disgrega e si ricompone attraverso le maglie del testo e della riscrittura. Mossi da un persistente senso di incompiutezza e frustrazione, i personaggi si confrontano con l'inadeguatezza delle risposte ottenute nel corso della loro ricerca identitaria, quindi si rimettono in sella e volano nuovamente in altri due libri, affiancati sullo scaffale. Il sentimento di insoddisfazione scaturisce dunque non solo dalla mancata conquista dell'oggetto cercato, ma forse anche dalla presa di coscienza dell'impossibilità stessa di una risposta univoca alla domanda "chi sono io?". In questa ulteriore torsione narrativa, i due Orlando precipitano ancora una volta all'interno di nuove riscritture, offrendo così a Santagata l'opportunità di esplorare una parte della tradizione moderna legata ai rispettivi poemi d'origine.⁷ Il *Furioso* si reincarna infatti nella versione reinterpretata da Italo Calvino, *L'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, mentre il suo controcanto boiardo trova dimora nell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* di Gianni Celati.

In un successivo passaggio inter-libresco, i due cavalieri finiscono per collidere e fondersi in un'unica figura cavalleresca, simbolo di una memoria epica condivisa ma inquieta, che continua a cavalcare lungo la linea spezzata della propria genealogia narrativa. Questa traiettoria ineluttabile li conduce infine al punto più tragico e definitivo dell'intero repertorio epico-cavalleresco: attraverso un imprevedibile accostamento fisico di volumi sullo scaffale della biblioteca, accedono alle pagine della *Chanson de Roland*, l'architetto fondativo che segna anche l'inizio della successiva e duratura fortuna dell'epopea italiana di Orlando. Là, nella Roncisvalle della memoria letteraria, il cavaliere assiste alla propria morte: vede se stesso, disteso e senza vita sotto il pino. Un grido improvviso infrange il silenzio funereo e squarcia l'identità unificata del protagonista, che si frantuma nuovamente in due entità distinte ma identiche che galoppino "come forsennati su due cavalli del tutto uguali lanciando lo stesso grido straziante"⁸ in direzioni opposte, per non incontrarsi mai più.

IL RACCONTO di Santagata si configura come “una vera e propria *mise en abyme* dello statuto intertestuale delle (ri)scritture cavalleresche”,⁹ come un raffinato esercizio di intertestualità, in cui il gioco metanarrativo si intreccia con una riflessione acuta sulla moltiplicazione delle identità e sul senso d’impagamento che pervade l’esperienza umana contemporanea. Si tratta di temi radicalmente estranei alla narrativa epico-cavalleresca tradizionale medievale, anche se le versioni rinascimentali già profondamente rivisitate avevano cancellato la coerenza del glorioso paladino cristiano Orlando, del *miles Christi*, e la linearità della sua missione, nel momento in cui l’amore era diventato il motore della sua azione e il motivo delle sue erranze e follie.

Santagata opera anche un recupero attento e consapevole dell’ironia ariostesca, non solo nel trattamento delle situazioni e dei personaggi, ma soprattutto nella modalità del racconto, caratterizzata da un tono di complicità con un lettore implicito. Questa strategia, che riconduce la narrazione a una dimensione affabulatoria e relazionale,¹⁰ sarà poi ulteriormente espansa – in termini di ampiezza e intensità – nel romanzo di Marini.

Il romanzo di Leonardo Marini ripropone in chiave contemporanea il simulacro dei cavalieri dell’epica ariostesca, trasponendone l’essenza in forme e linguaggi del presente. I nuovi cavalieri, eredi lontani ma riconoscibili della tradizione letteraria dell’erranza, assumono il viaggio non più come missione eroica, ma come forma di vita, come gesto esistenziale di resistenza e dislocazione. Si tratta dei *punkabbestia*, figure marginali che scelgono di sottrarsi alla logica della società e al suo sistema di regole, e si rifugiano nell’isolamento e nell’autoemarginazione.

Siamo dinanzi a un doppio livello di riscrittura: da un lato, Marini ripristina l’universo del *Furioso* attraverso la ripresa delle sue strutture narrative portanti; dall’altro, incornicia tali vicende in una costruzione narrativa fortemente influenzata dalla lezione di Calvino, illustrata nel *Cavaliere inesistente*. Il romanzo si articola così in uno spazio diegetico frammentato, in cui il narratore assume una funzione metanarrativa e intermittente: egli si colloca fuori e dentro il racconto, agendo su una soglia testuale che anticipa e conclude la narrazione. Tale dispositivo è reso esplicito attraverso la figura del frate cappuccino-narratore Astolfo, rielaborazione della suora-narratrice-Bradamante, che intende narrare la storia di Orlando, un narratore che rivela la sua identità sempre alla fine del romanzo: “Sì, sono io. Astolfo. [...] Vi chiederete come è che ho abbandonato la mia vita errabonda e sono finito frate in un monastero, ma non ve lo dirò”.¹¹ Il narratore del romanzo di Marini, che si rivela essere Astolfo, si configura come figura intermedia tra il narratore interno di stampo calviniano e quello esterno e onnisciente tipico della tradizione epico-cavalleresca. Tuttavia, nella sua funzione metanarrativa, egli richiama in maniera ancora più esplicita il modello ariostesco, non tanto per interrompere la narrazione con riflessioni analitiche sul fare letterario (come accadrebbe in una modalità postmoderna), quanto

per recuperare la strategia del narratore complice e ironico, che stabilisce una relazione diretta e colloquiale con il lettore.

Come in Ariosto – e analogamente a quanto già osservato in Santagata – l'autore-narratore adotta un tono bonariamente ironico, che consente di veicolare commenti e interventi, senza però mai spezzare davvero il ritmo dell'intreccio narrativo. Significativi, in tal senso, sono, ad esempio, gli interventi autoriali che tematizzano l'ambiguità psicologica del protagonista o quelli piuttosto numerosi che richiamano l'attenzione del pubblico con ammiccante complicità:

*Voi non ci crederete, perché vi ho già parlato e dato sufficienti prove del carattere mansueto e riflessivo del nostro eroe [...] ma anche la pazienza di una vittima ha un limite, e quando capitava che quel confine venisse superato, il nostro Orlando diveniva il più feroce dei cerberi*¹²

oppure

*Ma voi, amici miei, avete già capito...*¹³

Il romanzo nel suo complesso si configura come un *remake* fedele, eppure profondamente rielaborato, dell'universo ariostesco. Ne vengono ripresi e aggiornati i tratti costitutivi: amori contrastati, duelli spettacolari, *quête* cavalleresche, misteri, colpi di scena, intrecci labirintici e un'ironia diffusa che funge da matrice tonale. L'ambientazione mescola il realismo con il meraviglioso, disegnando una geografia epico-fantastica popolata da boschi, castelli, isole, grotte e spazi liminari, all'interno dei quali si muove un vasto repertorio di noti personaggi: i paladini consacrati: Orlando, Rinaldo, Ruggiero, Astolfo, i guerrieri saraceni: Ferrau, Gradasso, il fante Medoro, il mago Atlante, nonché le principesse-guerriere-maghe: Angelica, Bradamante, Alcina, Melissa, Marfisa, Logistilla, ora però tutti trasformati e traslocati in epoca contemporanea.

Orlando, il protagonista del romanzo, è presentato inizialmente come un giovane di ventisei anni, diligente, mite, riservato, disciplinato: uno studente di Ingegneria che vive a Roma e conduce una vita ordinata. È profondamente innamorato di Angelica, una bellissima ma irrequieta studentessa di Sociologia, attratta dall'idea di un'esperienza radicale. Proprio questa irrequietezza spinge Angelica a unirsi a un gruppo di *punkabbestia* per intraprendere un viaggio errabondo, una forma di vita nomade, in aperta rottura con le strutture della società borghese e consumistica. Innamorato, Orlando decide di seguirla e, per amor suo, si trasforma esteriormente in uno di loro: si tinge i capelli di bianco e verde, si fa tatuaggi, si perfora le orecchie e adotta un abbigliamento trasandato e ribelle. È questo l'aspetto, il nuovo *look*, che caratterizza il cavaliere errante del XXI secolo: un'estetica eccentrica, condivisa anche dalle donzelle moderne del gruppo di giovani. I loro

fedeli compagni d'avventura sono i cani randagi, non più i cavalli, eppure i loro nomi rimandano ancora alla tradizione epica: *Brigliadoro*, *Baiardo*.

Questi giovani cavalieri contemporanei con accenti postmoderni si pongono in contrasto con i valori e le pratiche della società istituzionale: rifiutano le regole della convivenza civile, assumendo talvolta dei comportamenti aggressivi, dormono all'aperto, mangiano sporadicamente, abusano di alcol e trascurano l'igiene personale. Eppure, questa marginalità, apparentemente degradata, non è priva di dignità narrativa: al contrario, come già nell'ironia parodica calviniana (si pensi ai tratti del *Cavaliere inesistente*), essa diviene cifra stilistica e metafora di un'epica capovolta. Il vino e la sporcizia, emblemi di decadenza, diventano segni distintivi del nuovo *habitus* eroico.

Nonostante il tono ironico e la collocazione realistica, il romanzo conserva l'elemento del meraviglioso e del fantastico. Nonostante l'idea di auto-decadimento, non vengono esclusi gli attributi di coraggio ed eroismo che si manifestano nelle gesta moderne e nelle prodezze che compiranno i cavalieri *punkabbestia*. Le loro imprese, spesso assurde o improbabili rispetto all'ambiente quotidiano in cui si muovono, non perdono tuttavia il loro valore epico: sfide, duelli, inchieste, apparizioni magiche continuano a costellare la narrazione, rendendo possibile una funzione epica residuale, ancora operativa nella narrativa contemporanea. In questo modo, Marini dimostra che il meccanismo narrativo ariostesco, pur decostruito e aggiornato, conserva una sua efficacia simbolica anche nel romanzo del nuovo millennio.

Come si evince dalla dinamica relazionale delineata nel romanzo, la coppia Orlando-Angelica, connotata come "impossibile per definizione e per «*topos*» tradizionale", ¹⁴ subisce una significativa ridefinizione. In controtendenza rispetto alla canonica irrealizzabilità del loro amore, l'opera si apre con una relazione già consolidata: Orlando e Angelica sono infatti legati sentimentalmente da cinque anni, elemento che introduce una profonda discontinuità rispetto ai modelli boiardeschi e ariosteschi, dove il desiderio amoroso resta perennemente frustrato. Tuttavia, nel corso delle loro peregrinazioni nel mondo errante dei *punkabbestia*, questa stabilità apparente viene progressivamente disgregata. Angelica, attratta non solo da una vita nomade ma anche da legami fluidi, abbandona Orlando e intreccia una relazione amorosa, guarda caso, con Medoro. Questo evento ripropone, in chiave contemporanea, il celebre episodio della gelosia furiosa già canonizzato da Ariosto, ma la follia scatenata si trasforma successivamente in una profonda depressione. Infatti, il romanzo si chiude con la riunificazione della coppia, dopo l'abbandono di Angelica da parte di Medoro e un nuovo avvicinamento a Orlando, il quale, pur segnato dai residui della sua "follia", sembra reincanalare il suo sentire entro un rapporto affettivo risanato.

La seconda vicenda portante del romanzo, imperniata sulla relazione tra Ruggiero e Bradamante, si sviluppa secondo una traiettoria che presenta forti

analogie con quella di Orlando e Angelica. Anche in questo caso il racconto prende l'avvio da una coppia già costituita, che condivide l'esperienza nomade dell'erranza, segnata da un'esistenza precaria e anticonformista. Tuttavia, il legame tra i due amanti conosce deviazioni e momenti di sospensione: Ruggiero, infatti, scompare più volte nel corso della narrazione, talvolta per far ritorno alla propria famiglia d'origine, ricca e aristocratica, residente in una villa-castello, talaltra per intraprendere, quasi involontariamente, nuove imprese in compagnia di Astolfo, cavalcando l'immancabile ippogrifo. La figura paterna di Ruggiero è significativamente chiamata Atlante, richiamo esplicito al mago che, nel *Furioso*, tenta di distogliere il giovane eroe dal compimento del proprio destino. Anche in Marini, Atlante incarna il polo della conservazione, del controllo e della resistenza alla libertà, in netto contrasto con l'orizzonte errante e libertario della Bradamante *punkabbestia*. Quest'ultima, proprio come la sua omonima ariostesca, è costretta a vivere in una condizione di lunga attesa e costante inquietudine: il suo compagno è spesso distratto, talvolta distante, sempre in bilico tra il richiamo della famiglia e del dovere e l'amore per Bradamante e l'attrazione per l'avventura. Nonostante ciò, il romanzo riserva alla loro vicenda amorosa un lieto fine: i due amanti, entrambi eredi di nobili stirpi, scelgono consapevolmente di abbandonare il mondo aristocratico per stabilirsi insieme in una comunità alternativa e autogestita sulle colline pistoiesi. Si tratta del gruppo degli "Elfi", che raccoglie le persone decise a riappropriarsi di un'esistenza naturale e primitiva, fuori dalle logiche della modernità produttiva e consumistica. Questo finale consolatorio, tuttavia, non è privo di ambiguità: la riconciliazione tra amore e libertà si concretizza in un'utopia "altra", che rielabora la superstite materia cavalleresca in una chiave ecologista.

LE DUE *quête* centrali del romanzo puntano sulla ricerca di Angelica da parte di Orlando e quella di Ruggiero da parte di Bradamante, dunque seguono fedelmente la scia ariostesca, e vengono annunciate profeticamente dall'africana Nafron, al servizio di Atlante:

*nel mondo nulla si perde davvero, perché la vita, tutta la vita, è proprio un continuo mettersi a cercare quello che si crede di aver perso, fino a trovarlo, per poi ri-perderlo ancora [...] State allegri. Ritroverete ciò che state cercando, e non passerà molto tempo. Lo troverete su un'isola in cui stanno due sorelle.*¹⁵

Tale enunciato prefigura chiaramente la sosta sull'isola di Alcina, ricalcando uno dei momenti più emblematici del poema ariostesco. La presenza della maga Alcina, figura imprescindibile del *Furioso*, viene riproposta attraverso una rilettura fortemente attualizzata, che ne conserva però gli attributi fondamentali – seduzione, potere magico, capacità illusoria – rielaborandoli all'interno di un

contesto contemporaneo, segnato da eccessi e perversioni. In questa riscrittura, Alcina si reincarna in una *celebrity* del nostro tempo, una *vip* che, pur traslata in un immaginario mediale e consumistico, non perde la sua natura di maga ingannatrice. La sua isola, seppur ancora concepita come *locus amoenus*, si configura piuttosto come uno spazio di decadenza travestita da piacere, costruito sull'inganno sistematico, sull'abuso di allucinogeni e su una costante messa in scena di orgia e violenza. L'universo alcinesco si presenta quindi come uno spettacolo grottesco e inquietante, in cui l'estetica dell'intrattenimento si sovrappone alla dinamica della sopraffazione. Il potere della maga si manifesta non solo nella seduzione, ma anche nella punizione trasformativa: Alcina, come nel testo ariostesco, si stanca presto dei suoi ospiti e li trasmuta in creature umilianti, vale a dire scimmie o alberi. Spetta sempre ad Astolfo, ridotto in alberello, a spiegare, questa volta a Bradamante la verità sull'identità della maga, svelando l'ordito di inganni e piaceri tossici che lei tesse per attrarre e consumare i suoi ospiti. Il nuovo Astolfo, pur conservando tratti di coraggio e virtù, risulta animato anche da una pulsione autodistruttiva: la sua attrazione per lo sballo e la trasgressione lo porta a convincere Ruggiero e una parte del gruppo (Angelica, Medoro, Rinaldo, Marfisa) ad approdare sull'isola, sottovalutandone il potere disgregante. L'isola di Alcina, in questa riscrittura, funziona come spazio liminale dove convergono e collassano, come nel testo cinquecentesco, l'incanto e l'orrore, l'attrazione e la rovina. Lo scrittore non solo conserva la centralità della figura femminile seduttrice, ma la utilizza come dispositivo simbolico per riflettere sulle derive dell'identità e del piacere in epoca contemporanea, restituendo così alla mitologia cavalleresca una nuova funzione allegorica, attuale e disturbante.

Uno degli elementi strutturali più significativi del romanzo è rappresentato dalla tecnica dell'intreccio, intesa come moltiplicazione e sovrapposizione dei filoni narrativi, alimentati da un costante ricorso all'imprevedibile e alla *suspense*. Tale strategia compositiva si fonda sull'alternanza e l'interruzione episodica, che consente una narrazione frammentata ma dinamica, capace di tenere viva l'attenzione del lettore e di moltiplicare i punti di vista. Come già avveniva in Calvino, nel suo *Cavaliere inesistente*, anche in Marini, le "varie fila" e le "varie tele" (*Orl. fur.*, II, 30, 5-6) ordite non raggiungono però la complessità e la compiutezza della trama originale, ma al contempo rimangono saldamente ancorate nell'ironia e nell'atteggiamento giocoso e autoironico del narratore, che si configura come crede diretto dell'autore onnisciente e ludico del *Furioso*, ma mediato attraverso la consapevolezza anche del narratore inattendibile e complice:

Ora, però, mi devo fermare, lasciare i nostri eroi al loro viaggio e passare invece ad altri due nostri amici, perché questa non è solo una storia assurda, incredibile

e complicata, ma è pure una storia fatta di vari personaggi e ognuno di essi ha una sua strada [...]. Insomma, quel che vi voglio dire è che or ci conviene tornare da quei due scellerati di Astolfo e Ruggiero, che, strafatti di chissà quale narcotico offerto dal primo, erano fuggiti via dalla proprietà di Atlante a cavallo dell'ippogrifo. [...] Non saprei dirvi se su quel poderoso cavallo chiamato ippogrifo i due stessero davvero volando – anche se di cose inverosimili in questa storia ce ne sono parecchie e quindi potreste perfino crederci, no? Che vi costa?¹⁶

L'episodio della follia di Orlando rappresenta un altro momento di squisita e spassosa stratificazione intertestuale. Il meccanismo scatenante è quello arcinoto: la scoperta della relazione tra Angelica e Medoro. Orlando e i suoi compagni *punkkabestia* giungono, durante le loro peregrinazioni, presso l'umile dimora di un vecchio pastore, il quale, irritato dai precedenti ospiti, chiede loro "40 euri a cranio",¹⁷ cifra che marca con sottile ironia la trasformazione dell'idillico *locus amoenus* in spazio mercificato. La coppia che li aveva preceduti era proprio quella composta da Angelica e Medoro, la cui presenza è testimoniata da una lunga serie di scritte murali dai toni adolescenziali: "Angelica ama Medoro... Medoro ama Angelica... Angelica+Medoro=LOVE... Angelica&Medoro forever...".¹⁸ L'elemento chiave è però la scoperta dell'anello, donato da Orlando ad Angelica in occasione del loro anniversario prima della 'conversione' in *punkkabestia*. Questo oggetto, carico di valore simbolico, funge da detonatore emotivo e narrativo, innescando il processo di trasfigurazione del protagonista, che ricalca, con chiari intenti comico-parodici, la celebre sequenza della follia nell'*Orlando furioso*. Le scritte e l'anello scatenano la furia di Orlando, che si sottomette allo stesso processo di trasformazione, manifestato già in crescendo nel modello: il cuore si spezza, l'ira cresce, la forza fisica esplode in una furia cieca e animalesca, quindi assistiamo alla stessa metamorfosi in una bestia che sradica alberelli e devasta l'ambiente circostante. Perché il quadro sia completo, non può mancare nemmeno l'incisione sulla corteccia di un grande pino, quindi Marini gioca abilmente con il registro ironico, facendo seguire alla furia un *deus ex machina* vegetale: una pigna, cadendo provvidenzialmente dalla cima dell'albero, colpisce Orlando alla testa, interrompendo il parossismo distruttivo, esempio rappresentativo anche per illustrare la leggerezza ironica ariostesca nonché calviniana rivisitata:

"ANGELICA+MEDORO IS MAGIC!!!" Prese a dare grandi colpi d'accetta sul poderoso fusto dell'albero [...]. Ma quest'albero, per fortuna, grazie all'extrema ratio dei pini, fu risparmiato. Una pigna si staccò da uno dei rami più alti e colpì la testa di Orlando, che cadde a terra.¹⁹

La conclusione dell'episodio spinge il racconto verso una tonalità più cupa e malinconica: Orlando, in stato catatonico, viene condotto via da Astolfo e sprofonda, una volta riemerso dalla crisi, in una depressione profonda.

Il poema ariostesco diventa, nella riscrittura mariniana, una matrice dinamica e malleabile, quindi il narratore rilegge in chiave contemporanea l'*Orlando furioso*, valorizzandone le potenzialità narrative legate “agli universi del viaggio, del fantastico allucinato e della combinazione di storie e personaggi”,²⁰ trasferendoli, con leggerezza e ironia, in un universo marginale e psichedelico.

PRIMA DI concludere, ci soffermiamo brevemente, sulla terza riscrittura ispirata al *Furioso*, collocata però in un contesto narrativo e tematico profondamente diverso: si tratta del romanzo di Stella Bolaffi Benuzzi, *Il mio romanzo familiare. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori* (2018), in cui l'ascendenza ariostesca si inserisce in modo sorprendente e sfumato nel genere della saga familiare. L'opera, che si sviluppa attorno alla memoria affettiva della celebre famiglia Bolaffi, di origini ebraiche e di primaria importanza nella storia della filatelia italiana (la ditta Bolaffi è stata fondata nel 1890), prende l'avvio dal ricordo del capostipite e prosegue con la figura centrale di Giulio Bolaffi, padre della scrittrice e personalità eminente nel mondo del collezionismo filatelico.

A differenza dell'elaborazione ampia, caleidoscopica e strutturalmente complessa messa in atto da Marini, l'elemento ariostesco nella narrazione di Bolaffi Benuzzi si manifesta in modo discreto, allusivo, ma non privo di profondità. Non si tratta qui di una vera e propria rielaborazione strutturale dell'epica cavalleresca, bensì di un'evocazione che trova nel *Furioso* una guida simbolica per attraversare la storia della propria stirpe, alternando ricordo, affetto e una mite ironia che rimanda esplicitamente all'atteggiamento del narratore cinquecentesco. Il sottotitolo stesso del romanzo (*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*) funziona come chiave di accesso all'intero impianto narrativo, rievocando il celebre proemio ariostesco, cui la scrittrice si richiama fin dalle prime pagine. Nell'*incipit* del primo capitolo, significativamente intitolato *Le donne*, Bolaffi Benuzzi confessa il proprio fascino duraturo per i versi iniziali dell'*Orlando furioso*, riportandone integralmente i primi quattro.²¹ I versi ariosteschi non costituiscono un mero abbellimento letterario, ma emergono come nucleo strutturante della memoria narrativa. Essi riaffiorano nella mente della narratrice perché aderiscono perfettamente alle vicende che desidera raccontare: una storia intima e collettiva al tempo stesso, che abbraccia quattro generazioni e ripercorre le tappe fondamentali della vita familiare, dai nonni alle leggi razziali, dalla guerra agli studi, dagli amori fino alla passione per lo sport e per le armi. Il registro della scrittrice, pur intimista, conserva infatti tracce della leggerezza consapevole del

Furioso, adottando uno stile che alterna serietà e distacco, emozione e ironia, nella ricostruzione affettiva di una storia familiare intrecciata alla storia italiana.

Il *revival* ariostesco si radica, in particolare, nel momento cruciale della Seconda guerra mondiale, che fa da sfondo all'innamoramento dei genitori della scrittrice. Il conflitto, insieme al retaggio religioso, rappresenta lo scenario tragico e complesso in cui si innesta la storia d'amore interconfessionale tra un giovane ebreo e una cristiana, osteggiata da entrambe le famiglie. Come osserva ironicamente la narratrice: "La differenza di religione fra semiti e cristiani fu solo un pretesto per la contesa iniziale".²² Dopo cinque anni di tensioni, schermaglie verbali e opposizioni feroci, il padre riuscirà infine a sposare Palmina, la madre della scrittrice. In questa vicenda familiare, le crociate e i duelli non sono evocazioni simboliche ma azioni concrete, messe in scena soprattutto dalle due consuecure rivali, Ines e Vittoria, vere e proprie matriarche combattenti. I loro scontri verbali, che proseguono anche dopo il matrimonio, si estendono al rifiuto dei riti religiosi altrui, al discredito reciproco, fino a insidiare l'armonia della giovane coppia. La nonna Ines, ad esempio, rifiuta di accettare i riti ebraici alla nascita dei nipoti, mentre Vittoria lancia insinuazioni sulla nuora "artista". La scrittrice, con sottile ironia, individua nel comune tratto della sessuofobia l'unico punto d'unione tra le due antagoniste, con la quale avevano però scatenato la gelosia del padre che "che per amor venne in furor e matto/ d'uom che si saggio era stimato pria",²³ la citazione ariostesca cristallizza ironicamente la trasposizione del *topos* della follia amorosa in ambito domestico, privato, quotidiano. Ariosto è presente quindi anche attraverso le citazioni, non numerose, riportate dal *Furioso*, esse servono da supporto per l'illustrazione delle lotte intestine tra semiti e cristiani, delle riconciliazioni e delle fratture religiose, dell'amore passione che deve superare prove e ostacoli, dei matrimoni intra-fedi, delle lotte partigiane e dei cavalieri.

Un ulteriore elemento di pregnanza intertestuale nel romanzo è rappresentato dall'uso consapevole e programmatico del termine *cavaliere*, che assume nel testo un duplice valore semantico. Da un lato, conserva il significato originario di uomo a cavallo, e viene impiegato in riferimento a figure familiari quali il padre e il fratello, entrambi praticanti di equitazione e partecipanti a competizioni ippiche, incarnando così una forma moderna e civile di nobiltà del gesto e disciplina fisica. Dall'altro, il termine recupera la sua connotazione simbolica più profonda: campione, difensore, uomo d'onore, con riferimento a chi si batte per un ideale. Emblematica è, in questo senso, la figura di Giulio Bolaffi, ritratto nella duplice dimensione dell'uomo serio, vestito di scuro, simbolo del grande commerciante e del *pater familias* borghese, dedito al lavoro e alla responsabilità professionale, e, al tempo stesso, dell'eroe civile, nelle vesti del partigiano Aldo

Laghi. Questa seconda identità, documentata da una fotografia che lo ritrae in abiti militari, rivela il suo impegno attivo nella Resistenza antifascista, nonostante l'età avanzata per gli standard dei combattenti dell'epoca. In un contesto storico in cui la media dei partigiani oscillava tra i 18 e i 22 anni, giovani spesso inesperti, spinti da un generico spirito di ribellione più che da un chiaro progetto politico, Giulio Bolaffi rappresenta un'eccezione significativa: uomo maturo, consapevole, determinato a prendere le armi non per impulso giovanile, ma per una precisa adesione etica all'idea di giustizia. In tal senso, il cavaliere si carica di un nuovo significato: non è più solo il paladino medievale ma il resistente. Questo slittamento semantico, che lega la nobiltà del gesto alla giustizia storica e al dovere civile, mostra come l'eredità ariostesca si innesti in profondità anche nelle maglie di una memoria privata, trasformando la saga familiare in una narrazione eroica in tono minore, dove l'epica si fa biografia, e il racconto cavalleresco si intreccia con la storia della Resistenza e dell'identità ebraico-italiana.

VA RICORDATO che la letteratura italiana del Novecento ha già offerto esempi significativi di narrazioni ambientate durante la Resistenza, in cui il modello ariostesco è stato implicitamente o esplicitamente richiamato. Si pensi, in primo luogo, al romanzo d'esordio di Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), e alla celebre *Una questione privata* di Beppe Fenoglio (1963). In entrambi i casi, la tematica partigiana si intreccia a una dimensione etica e simbolica che trova risonanze con l'universo del *Furioso*. Infatti, come ben si sa, Cesare Pavese, parlando del romanzo calviniano, aveva sottolineato la presenza di un "sapore ariostesco",²⁴ e lo stesso Calvino, nella celebre *Prefazione* alla seconda edizione (1964) del suo *Sentiero*, indicava in *Una questione privata* "la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*".²⁵ Di conseguenza, non è una novità tale tipo di connessione. Di certo, il romanzo fenogliano "esibisce con grande efficacia soprattutto l'interazione sempre più parossistica tra follia amorosa e follia di guerra",²⁶ come sottolineava Casadei, ma tale climax è naturalmente assente dalla biografia Bolaffi.

Di conseguenza, queste letture dimostrano non solo la ricchezza e la vitalità dell'eredità ariostesca, ma anche come la rivisitazione e la riscrittura dei modelli cavallereschi si configurino come dispositivi dinamici di passaggio tra codici, linguaggi e generi. L'*Orlando furioso* diventa così non solo oggetto di memoria, ma spazio di interrogazione della narratività stessa: un poema che continua a vivere proprio grazie alla sua capacità di essere riscritto, decostruito, e riplasmatizzato in forme nuove e inattese. Tre romanzi, dunque, che, pur attraversando generi diversi: il romanzo quasi picaresco di sapore postmoderno (Marini), la narrazione sapiente e ludica (Santagata), la memoria familiare (Bolaffi Benuzzi)

dimostrano che il *Furioso* continua a offrire, anche oggi, una grammatica narrativa e simbolica con cui pensare il presente, riscrivere l'identità e affrontare le contraddizioni del mondo contemporaneo. Che si tratti di follia amorosa, identità frantumata, utopia sociale o lotta per la giustizia, l'eredità ariostesca si rivela sempre capace di metamorfosi, sopravvivenza e reinvenzione.



Note

1. Si tratta di Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente* (1959), Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici* (1987); Giuseppe Pederiali, *Donna di spade* (1991); Andrea Camilleri, *Pensione Eva* (2006), *Il sorriso di Angelica* (2010), Fabio Stassi, *Angelica e le comete* (2017). Gli studi si trovano nel volume Monica Fekete, *Riscritture cavalleresche nel romanzo italiano contemporaneo* (Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2023).
2. Marco Santagata, *Il salto degli Orlandi* (Palermo: Sellerio, 2007), 117-118, 123, 128.
3. *Ibid.*, 129, 131-132.
4. Davide Savio, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento* (Novara: Interlinea, 2020), 8.
5. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata (Milano: Mondadori, 1996), 190: "Solo et pensoso i più deserti campi/ vo mesurando a passi tardi et lenti" (35, 1-2).
6. Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi (Milano: Mondadori, 2021), 789: "de' remi facemmo ali al folle volo" (XXVI, 125).
7. Stefano Nicosia, "Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano", *Between*, II, 4 (2012): 1-19: 11, <http://www.Between-journal.it/>.
8. Santagata, *Il salto degli Orlandi*, 166.
9. *Ibid.*
10. Nicosia, "Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano", 12.
11. Leonardo Marini, *Canto le donne e i cavalieri. Romanzo punkabbestia* (San Cesario di Lecce: Manni, 2005), 204.
12. *Ibid.*, 33.
13. *Ibid.*, 37.
14. Roberto Fedi, *Coppie possibili e coppie impossibili nell'«Orlando furioso»*, in «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni (Venezia: Marsilio, 2001), 113-131: 114.
15. Marini, *Canto le donne e i cavalieri*, 66.
16. *Ibid.*, 81.
17. *Ibid.*, 135.
18. *Ibid.*, 136.

19. *Ibid.*, 138.
20. Stefano Jossa, “Laboratorio d'intrecci ed eros in agguato. Ariosto oggi”, in *L'«Orlando furioso». Incantamenti, passioni e follie. L'arte contemporanea legge l'Ariosto*, catalogo della mostra (Reggio Emilia 4 ottobre 2014-11 gennaio 2015), a cura di Sandro Parmiggiani (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014), 339-351: 347.
21. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre (Milano: Mondadori, 1976), 1: “Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto, / che furo al tempo che passaro i Mori / d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto” (I, 1-4).
22. Stella Bolaffi Benuzzi, *Il mio romanzo familiare. Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori* (Torino: Golem Edizioni, 2018), 46.
23. *Ibid.*, 47.
24. Cesare Pavese, “Il sentiero dei nidi di ragno”, in Id., *Saggi Letterari* (Torino: Einaudi, 1968), 245-247: 246.
25. Italo Calvino, “Prefazioni e note d'autore”, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi ed Bruno Falcetto, vol. I (Milano: Mondadori, 1991), 1065-1207: 1201.
26. Alberto Casadei, “Beppe Fenoglio e la morte imminente”, in *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, a cura di Valter Boggione ed Edoardo Borra (Savigliano: L'Artistica Editrice, 2016), 64.

Abstract

More On Ariosto's Legacy: Three Rewritings of *The Furioso* Between Irony, Memory and Margin

This contribution investigates the forms of survival and reinvention of *Orlando furioso* in contemporary Italian fiction, through the comparative analysis of three works that differ in genre and register: *Il salto degli Orlandi* (1998, 2007) by Marco Santagata, *Canto le donne e i cavalieri. Romanzo punkabbestia* (2005) by Leonardo Marini, and *Il mio romanzo familiare. Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori* (2018) by Stella Bolaffi Benuzzi. Each of these rewritings confronts Ariosto's legacy in different ways: Marini opts for a contemporary reinterpretation of the chivalric, bringing the Paladins into the marginal context of the *punkabbestia*; Santagata devises a sophisticated metaliterary device in which Ariosto's text is disassembled and reborn as a critical object and intertextual narrative; finally, Bolaffi Benuzzi transfers the code of the *Furioso* into a family memoir novel, recovering motifs and structures typical of the Renaissance epic in an affective and ironic key.

Keywords

rewriting, Ariosto, contemporary paladins, irony, playful homage, family memory