

Il desiderio come motore dell'azione: "l'Orlando furioso" di L. Ariosto e "Il cavaliere inesistente" di I. Calvino

Borovac, Laura

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:516238>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI ZAGABRIA

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

Il desiderio come motore dell'azione:

***l'Orlando furioso* di L. Ariosto e *Il cavaliere inesistente* di I. Calvino**

(Tesi di laurea)

STUDENTE: Laura Borovac

ANNO ACCADEMICO: 2018/2019

RELATRICE: prof. dr. sc. Tatjana Peruško

CORRELATRICE: doc. dr. sc. Francesca Maria Gabrielli

Settembre 2019

INDICE

Introduzione	1
1. <i>Orlando furioso</i>	2
2. L' <i>Orlando furioso</i> nelle opere di Italo Calvino.....	13
2.1.	19
2.2.....	22
3. L'oggetto del desiderio come motore dell'azione nell' <i>Orlando furioso</i> e ne <i>Il cavaliere inesistente</i>	36
Conclusioni	56
Bibliografia	58

Introduzione

La presente tesi si propone di mettere in rilievo gli elementi di impronta ariostesca nella produzione di Italo Calvino, con particolare riguardo al romanzo *Il cavaliere inesistente*.

L'influenza del poema ariostesco si percepisce in particolare nella trilogia *I nostri antenati*, a cui appartiene il romanzo sopraccitato. La trilogia viene inserita nella fase della letteratura di trasfigurazione fantastica. Sarà proprio nell'*Orlando furioso*, poema epico-cavalleresco che è per Calvino una fonte d'ispirazione, che l'autore troverà un punto di partenza per il passaggio a questo tipo di letteratura dopo una prima adesione al neorealismo. In esso si va concretizzando lo spirito ariostesco, ideale a cui aspira Calvino per lo sviluppo della propria poetica. L'autore moderno volge il proprio interesse alle fiabe e il romanzo cavalleresco, il *Furioso* e la sua complessa trama policentrica, nonché gli innumerevoli intrighi a cui sono sottoposti i personaggi.

La prima parte della tesi è incentrata sull'*Orlando furioso*, di cui viene offerta una panoramica sulla genesi e la struttura e di cui si evidenziano gli elementi funzionali per l'analisi qui proposta, tra cui le tecniche narrative e l'importante ruolo del narratore nell'intrecciare i molteplici filoni narrativi.

La seconda parte si sofferma brevemente sulle opere calviniane in cui sono ravvisabili gli elementi ariosteschi, di cui si dedica una particolare attenzione all'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. In questo volume lo scrittore ligure offre una guida al poema ariostesco in cui alterna commenti e parti di narrazione in prosa ai versi testo dell'originale. Sono altrettanto importanti, per la presente tesi, i saggi che Calvino dedica al *Furioso*. In questo lavoro il discorso riprende le tesi esposte, in particolare, nel volume *Perché leggere i classici*, come anche nel ciclo di lezioni raccolto sotto il titolo di *Lezioni americane*. Non verrà tralasciato, nella parte successiva, un breve accenno al romanzo di ispirazione ariostesca, *Il castello dei destini incrociati*.

La terza e ultima parte offre una lettura dei richiami al *Furioso* ne *Il cavaliere inesistente* di Calvino ed in particolare del motivo ariostesco dell'oggetto del desiderio in quanto motore d'azione. Nel presente lavoro si mette, inoltre, in rilievo il complesso rapporto tra narratore e testo, a cui viene dedicato spazio in ogni capitolo.

1. *Orlando furioso*

La stesura dell'*Orlando Furioso*, che Asor Rosa considera l'«opera poetica più alta del Rinascimento italiano»¹, inizia quando Ariosto ha appena venticinque-ventisei anni, e la prima edizione coincide con l'anno 1516. Una seconda edizione compare nel 1521, seguita da una definitiva edizione nel 1532, a cui seguono *Cinque canti* pubblicati postumi dal figlio Virginio nel 1545.² Il *Furioso* è, in altri termini, un'opera su cui l'autore, come del resto sottolinea anche lo scrittore Italo Calvino, non smette mai di lavorare.³ Operante alla corte estense, ma non limitato a tale ambiente (avendo compiuto viaggi e fatto conoscenze importanti che contribuirono alla sua formazione di intellettuale⁴), le radici di Ludovico Ariosto affondano nell'«*humus ferrarese*»⁵ e nella sua ben consolidata tradizione letteraria.⁶

Il titolo del poema ariostesco, *Orlando furioso*, allude al nucleo centrale dell'invenzione narrativa di Ariosto. Il titolo indica, infatti, la follia di Orlando e la posiziona come dato tematico centrale dell'opera, con un implicito paradosso nella qualifica del paladino «saggio»⁷ per eccellenza come «furioso».⁸ Il titolo è marcato, dunque, da una distinzione rispetto a quello del poema boiardesco. Il paladino, tradizionalmente rappresentato come «eroe supremo ed assoluto»⁹ nonché fervente e integro difensore della cristianità, in Boiardo è soggetto a un innamoramento che in Ariosto diventa passione folle e furore, tanto da farlo uscire letteralmente di senno.

L'azione del *Furioso* riprende dove l'*Innamorato* era stato interrotto:¹⁰ infatti, nelle ottave V-IX del canto I, Ariosto riassume brevemente l'antefatto del suo poema, ovvero le vicende già narrate nell'*Innamorato*. Marco Santagata rileva che l'autore non cita mai,

¹ ASOR ROSA, Alberto, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze 1972, p. 256.

² Cfr. *ivi*, pp. 251-252.

³ Cfr. CALVINO, Italo, *La struttura dell'«Orlando»*, in *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano 2017 [1995], p. 67.

⁴ Cfr. ASOR ROSA, Alberto, *op. cit.*, p. 257.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 258.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 256.

⁷ «Dirò d'Orlando [...] che per amor venne in furore e matto, / d'uom che sì saggio era stimato prima;», ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, con introduzione e commento di Emilio Bigi, BUR Rizzoli, Milano 2018 [2013], I, 2, p. 92. Tutte le citazioni dall'*Orlando furioso* sono tratte dall'edizione appena menzionata, di seguito indicata come *OF*.

⁸ Cfr. FERRONI, Giulio, *VI. L'Orlando furioso: Temi e struttura narrativa*, in *Ariosto*, cit., p. 137.

⁹ FERRONI, Giulio, *VIII. L'Orlando furioso: Il poema della contraddizione*, in *Ariosto*, cit., p. 211.

¹⁰ Più nello specifico, Ariosto riprende la vicenda un poco più addietro del punto in cui Boiardo l'aveva lasciata e in cui aveva descritto la sconfitta cristiana e iniziato a parlare dell'assedio di Parigi. Il *Furioso* riprende, invece, il momento culminante dello scontro presso i Pirenei. Cfr. *ivi*, p. 257.

all'interno del poema,¹¹ il suo predecessore, Boiardo.¹² Secondo Santagata, il *Furioso* è talmente innovativo da «spazzare via dall'orizzonte dei lettori il libro di Boiardo collocandosi con prepotenza al vertice del genere “romanzo cavalleresco”». ¹³ La novità in Ariosto può essere esemplificata proprio dal personaggio di Orlando, che non è più rappresentante dei valori quali la castità e la devozione ai doveri di cavaliere ma che, in conseguenza alla sottomissione ad Amore, è soggetto a una perenne ricerca dell'oggetto del desiderio, sempre fuggente, Angelica.¹⁴ Santagata sottolinea che anche se, in Ariosto, Orlando assume una «credibile fisionomia di personaggio»¹⁵, non per questo è dotato di uno statuto di personaggio autonomo. In generale, quelli del *Furioso* non possono essere definiti come personaggi “a tutto tondo”, in quanto, come sottolinea Lanfranco Caretti, di essi non viene data una «circostanziata definizione sentimentale». ¹⁶ I personaggi ariosteschi sono in balia degli incessanti intrighi della macchina narrativa, incluso lo stesso Orlando, il quale passa:

da una schiavitù ai doveri e all'onore [...] a un servaggio, non tanto all'amore, quanto alla macchina narrativa che il tema amoroso aveva messo in moto.¹⁷

Il tessuto testuale del *Furioso* è infatti principalmente incentrato sulla rappresentazione della rete di relazioni che intercorrono fra i vari personaggi.¹⁸

La pazzia di Orlando è, assieme alle avventure d'«arme» e agli «amori» di «donne» e «cavallier» al tempo della guerra, una delle tematiche fondamentali del poema. L'autore espone l'argomento dell'opera nelle prime due ottave del canto I. Le quattro stanze che formano il proemio si dividono in due coppie corrispondenti alle due parti principali dello schema tradizionale, la proposizione e la dedica:¹⁹

¹¹ Emilio Bigi riporta, nel suo commento al *Furioso*, che secondo alcuni Ariosto si limita a fare un'allusione discreta a Boiardo nei versi della stanza V del canto I, in cui dice che parlerà di «Orlando, che gran tempo innamorato / fu de la bella Angelica». L'allusione sembra essere contenuta proprio nell'espressione «Orlando... innamorato». *OF*, p. 94.

¹² Cfr. SANTAGATA, Marco, *La pazzia di Orlando*, in *La letteratura nei secoli della Tradizione*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014 [2007], p. 196.

¹³ *Ivi*, pp. 196-197.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 197.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ CARETTI, Lanfranco, *Fisionomia del «Furioso»*, in *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1967, pp. 32-35, in LODOVICI, Corrado, *Lecture critiche. Antologia della critica letteraria per le scuole medie superiori*, Marietti editori, Torino 1979, p. 208.

¹⁷ Cfr. SANTAGATA, Marco, *op. cit.*, p. 197.

¹⁸ Cfr. CARETTI, Lanfranco, *Fisionomia del «Furioso»*, in *Ariosto e Tasso*, *cit.*, in LODOVICI, Corrado, *op. cit.*, p. 208.

¹⁹ Cfr. SANTORO, Mario, *II. Il «Proemio» del Furioso*, in *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori editore, Napoli 1989, p. 25.

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,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.²⁰

Nel celebre *incipit* del poema - «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori»,²¹ - numerosi critici, tra cui Mario Santoro, hanno letto un accostamento di elementi disposti in forma di chiasmo.²² Deanna Shemek sottolinea, tuttavia, che la presunta organizzazione chiasmica del verso è in contraddizione con gli eventi narrati nel poema. L'opera è infatti caratterizzata dalla presenza sia di donne guerriere (tra cui Marfisa e Bradamante) che di cavalieri innamorati (tra cui Orlando, Rodomonte e in un primo tempo, Rinaldo).²³ Spetta al lettore, quindi, scegliere se combinare i quattro elementi del primo verso come un chiasmo o, piuttosto, un parallelismo:

il testo in sé offusca il preciso accoppiamento dei quattro concetti e la rigorosa assegnazione delle attività a un sesso o l'altro; e i quattro concetti slittano in una costante ricombinazione all'interno del poema.²⁴

In effetti, Mario Santoro mette in rilievo che l'identificazione delle espressioni inerenti il tema delle armi, «cavallier, arme, audaci imprese», con il ciclo carolingio, e quelle riguardanti l'amore e la cavalleria, «le donne, gli amori, le cortesie»²⁵ con il ciclo bretone, «non pecca di schematismo»:²⁶

²⁰ *OF*, I, 1-2.

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. SANTORO, Mario, *II. Il «Proemio» del Furioso*, in *Ariosto e il Rinascimento*, cit., p. 31.

²³ Cfr. SHEMEK, Deanna, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, «MLN», Vol. 104, No. 1, 1989, p. 70.

²⁴ «[...] the text itself blurs the precise pairing of the four terms and the strict assignment of activities to one gender or the other; and the four terms slide into constant recombination in the poem». Traduzione mia. *Ivi*, p. 71.

²⁵ *OF*, I, 1.

²⁶ SANTORO, Mario, *II. Il «Proemio» del Furioso*, in *Ariosto e il Rinascimento*, cit., p. 32.

in realtà nella proposizione ariostesca la fusione dei due cicli [...] è così stretta e compatta che quelle espressioni concorrono in modo omogeneo a identificare un mondo unitario contraddistinto insieme dalle armi e dall'amore.²⁷

Si tratta, dunque, di un «ordine sintagmatico» che risponde all'esigenza intrinseca di «suggerire la varietà e la straordinaria molteplicità della materia».²⁸

Tale «straordinaria molteplicità» è rilevabile soprattutto sul piano dell'intreccio delle vicende che nella loro continua successione vengono intersecate per creare quel movimento «errante» tipico, secondo Calvino, della poesia di Ariosto.²⁹ Come afferma Calvino in uno dei due capitoli del libro *Perché leggere i classici* dedicati al *Furioso*, il testo ariostesco «si annuncia», fin dall'inizio, «come il poema del movimento», quel «particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo» e che è caratterizzato da una disposizione «a zig zag».³⁰ Questo «movimento a linee spezzate, a zig zag»³¹ si mescola «a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo».³² Calvino asserisce che ciò viene fatto con una particolare «disinvoltura»³³ da parte di Ariosto, per cui l'ottava è la misura in cui «meglio riconosciamo ciò che Ariosto ha d'inconfondibile».³⁴ Il metro - che era diventato grazie al ferrarese Boiardo e al suo *Orlando innamorato* «protagonista indiscusso»³⁵ del genere epico-cavalleresco - nei capolavori epici cinquecenteschi, dal poema epico-cavalleresco di Ariosto al poema epico-eroico di Tasso, sarà soggetto, secondo Asor Rosa, a un «processo di affinamento».³⁶ Già a partire dal Quattrocento l'ottava subì un processo di elevazione,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. CALVINO, Italo, *La struttura dell'«Orlando»*, in *Perché leggere i classici*, cit., pp. 72-74.

³⁰ *Ivi*, p. 72.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 73.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ La materia cavalleresca, proveniente dal ciclo classico e arturiano, che nell'età feudale narrava le imprese dei paladini del ciclo carolingio ed esprimeva valori dell'aristocrazia, con il passare del tempo e con la diffusione delle opere di giullari e canterini girovaghi che si esibivano nelle piazze, aveva trovato espressione presso i ceti popolari, rappresentandone di conseguenza i gusti, con un'insistenza sugli elementi fantastici e avventurosi delle vicende narrate. Nacquero in tal modo i cantari, i componimenti epico-narrativi in ottava rima che si erano diffusi in Toscana a partire dal XIV secolo. Vista la composizione prevalentemente bassa del loro pubblico e considerando la loro natura orale, i cantari avevano adottato una struttura semplice, caratterizzata da formule fisse e facili da memorizzare, e da situazioni convenzionali, come l'innamoramento di un eroe, le sue prove, gli ostacoli e le peripezie. Anche i personaggi e gli ambienti erano ricorrenti. (Cfr. ASOR ROSA, Alberto, op. cit., p. 534.) Con Boccaccio si avrà l'inizio di un processo di affinamento della materia, e l'ottava rima verrà innalzata e portata a dignità artistica in opere quali il *Teseida*, il *Filostrato* e il *Ninfale fiesolano*. Successivamente, Poliziano, Pulci e Boiardo faranno dell'ottava il metro esclusivo dei poemi epici o narrativi. Cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/ottava_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (27 novembre 2019).

indirizzandosi (dopo che aveva trovato, con i cantari, espressione presso i ceti popolari) a un pubblico colto. Ne fece uso, ad esempio, Poliziano nel poemetto le *Stanze per la giostra*. Secondo Asor Rosa, con Boiardo e soprattutto con Ariosto e Tasso, l'ottava raggiungerà il suo culmine, pur mantenendo alcune delle caratteristiche della recitazione orale, e il poema cavalleresco (o, nel caso di Tasso, quello epico-eroico) si legherà sempre più a un contesto «circoscritto e alto»,³⁷ ovvero a quello della società di corte.

Caratteristica della letteratura cavalleresca medievale è la varietà dell'intreccio,³⁸ che nel *Furioso* si traduce in una molteplicità di personaggi, vicende, prospettive, tempi e spazi che, all'interno di una narrazione che segue alcuni filoni principali, si diramano per procedere come nuclei narrativi indipendenti. Tali nuclei riguardano le rispettive vicende dei personaggi, le cui avventure sono combinate e intrecciate secondo la tecnica dell'*entrelacement*. La tecnica, usata sin dalla tradizione arturiana e canterina, adottata anche da Boiardo,³⁹ viene ripresa da Ariosto per la tessitura del poema. Essa consiste, come il termine suggerisce, propriamente nell'incastro della varietà del materiale narrato. Gli episodi sono continuamente lasciati in sospeso per poi essere ripresi, in un momento successivo, nell'intento di tenere viva l'attenzione del lettore. I filoni tematici principali del poema sono tre e vengono esposti nelle quattro stanze proemiali del *Furioso*. Mentre la prima stanza fa riferimento alla vicenda della guerra dei Saraceni di Agramante in Francia, la seconda stanza rileva l'elemento inedito della follia di Orlando, sottolineando il legame tra amore e follia e proponendo così un'identificazione ironica della situazione dell'eroe con quella del narratore, che come il protagonista Orlando vede il proprio ingegno minacciato dalla follia d'amore; una minaccia che mette in difficoltà la voce narrante e in pericolo la possibilità di completare l'opera.⁴⁰ La terza stanza prosegue con l'offerta dell'opera al cardinale Ippolito, dedicatario del poema,⁴¹ designato come «generosa Erculea prole»⁴² e dunque figlio di Ercole I. La quarta stanza presenta allo stesso Ippolito l'altro filone tematico del poema, quello delle imprese di Ruggiero,

³⁷ ASOR ROSA, Alberto, op. cit., p. 534.

³⁸ Cfr. DELCORNO BRANCA, Daniela, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Sansoni S.p.A., Firenze 1974, p. 37.

³⁹ Cfr. FERRONI, Giulio, VI. *L'Orlando furioso: Temi e struttura narrativa*, in *Ariosto*, cit., p. 140.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 138.

⁴¹ Iniziando il proemio con la proposizione, Ariosto eliminava l'invito all'uditorio, che Boiardo aveva ripreso dalla tradizione canterina e inserito nel suo proemio all'*Innamorato*, distaccandosi così dallo schema della più recente tradizione letteraria. Secondo Santoro, abolire tale invito non significava, per l'autore, ridurre il destinatario al cardinale. Si poteva trattare, semmai, di un intento a non limitare il pubblico al solo circolo della corte ferrarese, e di lasciare invece aperta la destinazione ad un pubblico indeterminato di fruitori, ascoltatori e lettori, al di là della corte e di Ferrara. Cfr. SANTORO, Mario, II. *Il «Proemio» del Furioso*, in *Ariosto e il Rinascimento*, cit., p. 26.

⁴² *OF*, I, 3.

indicato come «ceppo vecchio»,⁴³ ovvero progenitore degli Estensi. Questo esordio riconduce il poema, quindi, ai suoi tre filoni principali: quello «più generale e “centripeto”»⁴⁴ dello scontro tra cristiani e saraceni, che riunisce in sé le vicende delle «armi» e degli «amori», e dunque quelle degli eroi fondamentali quali Orlando, la cui follia presenta la maggiore diversione dalla tradizionale materia propriamente carolingia, e Ruggiero, inizialmente saraceno ma che riscopre le sue origini cristiane e finisce per sposare Bradamante, dando così origine alla stirpe degli Estensi. I due guerrieri, Orlando e Ruggiero, con le loro rispettive vicende, hanno il compito di portare a compimento lo stesso filone centrale, quello dello scontro tra cristiani e saraceni. Tale scontro non può avere luogo senza la loro partecipazione, e le loro rispettive peripezie prolungano la durata del poema, rinviandone la conclusione.⁴⁵ Orlando, difatti, è essenziale nel suo contributo alla sconfitta degli infedeli, che potrà avvenire solo dopo la risoluzione della sua follia. A Ruggiero spetterà invece l'onore di sconfiggere il più arduo avversario saraceno, Rodomonte, ma affinché ciò avvenga dovrà essere sconfitto il mago Atlante, l'incantatore che cerca di ritardare il compiersi del destino del cavaliere, differendone a tal fine l'arrivo sul campo di guerra.

Il poema è, comunque, irriducibile ai tre filoni della guerra, della follia di Orlando e dell'origine della casata estense (filone encomiastico).⁴⁶ Come sottolinea Asor Rosa, la trama del *Furioso* è tanto complicata da essere difficilmente sintetizzabile, visto che non segue un filo unitario e monolineare, ma intreccia costantemente diverse vicende secondo la già menzionata tecnica dell'*entrelacement*.⁴⁷ Lo studioso individua, oltre ai tre filoni menzionati poc'anzi, altri due nuclei tematici, che riporta le molteplici trame all'interno del poema a cinque nuclei tematici complessivi. Un quarto nucleo riprende, infatti, le avventure del cavaliere inglese Astolfo, che finisce per andare in sella al cavallo alato Ippogrifo in Inferno per poi salire sulla Luna e recuperare il senno perduto di Orlando, dando così inizio alla riscossa cristiana finale. È presente un quinto nucleo che tratta, invece, la storia di Rinaldo, il «*cliché* del cavaliere errante»⁴⁸ della tradizione epica francese a cui Ariosto si ispira, il quale interpreta il ruolo del personaggio tormentato fra l'amore per Angelica e la fedeltà all'imperatore e alla fede cristiana.⁴⁹ Accanto a questi principali nuclei si moltiplicano e intrecciano le storie di numerosi altri personaggi, altrettanto importanti, visto che nessuna delle storie narrate è

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. FERRONI, Giulio, *VI. L'Orlando furioso: Temi e struttura narrativa*, in *Ariosto*, cit., p. 139.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 140.

⁴⁷ Cfr. ASOR ROSA, Alberto, op. cit., pp. 259-260.

⁴⁸ *Ivi*, p. 260.

⁴⁹ Cfr. *ibid.*

gerarchicamente superiore o inferiore alle altre.⁵⁰ Questo intrecciarsi delle avventure dei singoli personaggi procede, per dirla con Asor Rosa, «a sbalzi e giravolte», e li fa incontrare di volta in volta con altri personaggi e altre avventure.⁵¹

Il *Furioso* è un poema, per usare le parole di Italo Calvino, dalla struttura «policentrica e sincronica», le cui vicende si «diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo».⁵² Analizzando la struttura peculiare del poema, Patricia Parker⁵³ nota che al suo interno si possono individuare due principali spinte contrastanti: una centripeta e l'altra centrifuga. Secondo Parker, queste due spinte sono strettamente legate ai due modi narrativi del poema, da un lato quello romanzesco e divagante e, dall'altro, quello epico che punta invece a una chiusura. Più nello specifico, al modo romanzesco appartengono le labirintiche vicende delle inchieste individuali, tra cui gli amori e i duelli singoli, mentre il modo epico concerne la guerra tra cristiani e saraceni.⁵⁴

Presente anche in Boiardo, il principio di varietà è uno strumento con cui Ariosto tiene vivo l'interesse del lettore. Esso consiste nel continuo passaggio da un episodio all'altro. Inoltre, anche all'interno di un determinato episodio vi è un continuo spostamento da un punto di vista ad un altro, visto che la focalizzazione non è mai limitata a un personaggio solo. Viene a crearsi, in tal modo, una varietà che comporta giustapposizioni tematiche di contrastanti elementi narrativi che a loro volta comportano una giustapposizione a livello di stile. Per dirla con Donald S. Carne-Ross, Ariosto «intensifica il principio di varietà a tal punto da creare una specie di dissonanza modale»,⁵⁵ ovvero una «costante mutevolezza di tono poetico, un modulare talmente rapido da un punto di vista all'altro», che a sua volta «fornisce una giustapposizione di immagini contrastanti».⁵⁶ Questa è una caratteristica dell'opera considerata nel suo insieme, presente soprattutto nelle scene che concernono Angelica.

Angelica, che lungo il corso della narrazione viene invano amata e inseguita da numerosi cavalieri, viene definita da Ferroni come l'oggetto supremo del desiderio.⁵⁷ Una

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 262.

⁵¹ Cfr. *ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cfr. PARKER, Patricia A., *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton University Press, New Jersey 1979, cit. da CESERANI, Remo, *L'apparente armonia dell'«Orlando furioso»*, «Cuadernos de Filología Italiana», 3, Servicio de Publicaciones UCM. Madrid 1996, pp. 130-131.

⁵⁴ Cfr. *ibid.*

⁵⁵ «Ariosto [...] intensified [the principle of variety] to the point where it sets up a kind of modal discord». Traduzione mia. Cfr. CARNE-ROSS, D. S., *The One and the Many: A Reading of Orlando Furioso, Cantos I and 8*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», Vol. 5, No. 2, 1966, p. 221.

⁵⁶ «[...] nowhere is the poetic tone so consistently mutable, nowhere does it modulate so rapidly from one viewpoint to another and provide such juxtaposition of contrasting images». Traduzione mia. Cfr. *ivi*, p. 221.

⁵⁷ Cfr. FERRONI, Giulio, *VIII. L'Orlando furioso: Il poema della contraddizione*, in *Ariosto*, cit., p. 183.

«presenza che impone continue deviazioni»⁵⁸, Angelica è l'oggetto più inafferrabile ed evanescente, «che con il suo richiamo spinge sempre [l'azione] altrove», e che «si affaccia come figura teatrale su di una scena da cui sempre si sottrae». ⁵⁹ Difatti, come ci ricorda Carne-Ross, il primo Canto dell'*Orlando Furioso* si apre, in seguito al proemio (OF, I, 1-4), contenente la dedica, e il riassunto delle vicende precedenti (OF, I, 5-9), con l'immagine di Angelica in fuga (OF, I, 10),⁶⁰ e, come osserva Deanna Shemek, i guerrieri protagonisti del canto (Rinaldo, Ferrau e Sacripante) vengono introdotti nel poema proprio grazie a lei.⁶¹ Oggetto del desiderio altrui, Angelica attraversa la prima metà del *Furioso* presentandosi come motore dell'azione in un meccanismo narrativo di movimento ed erranza.⁶²

Le ripetute fughe di Angelica dai paladini che sognano di possederla interrompono il progresso lineare di filoni narrativi specifici e spingono in avanti le trame centrifughe e divaganti del *Furioso* facendole entrare nel movimentato "arazzo" che il poema man mano diventa.⁶³

Il personaggio di Angelica, che all'interno del testo scompare e ricompare virtualmente in momenti cruciali, con le sue ripetitive fughe si sottrae sia alla scena che ai personaggi, i quali la inseguono implacabili deviando dal loro percorso per vagare all'insegna di ricerche vane.⁶⁴ Secondo lo studioso, il *Furioso* «non può essere davvero il poema di un supremo acquisto eroico»,⁶⁵ in cui la *quête*, l'inchiesta eroica, conduce verso il finale trionfo di Carlo Magno sui saraceni e al matrimonio eroico che genererà la stirpe estense. Il cammino verso tali esiti è, infatti, costantemente alterato da una «serie di deviazioni, che assumono le due forme di movimento portanti della narrativa cavalleresca», quelle dell'*inchiesta* e della *ventura*.⁶⁶ Da una parte, la *quête* eroica «si modifica e si frantuma in una serie di inchieste particolari», che conducono ciascuna verso oggetti «illusori, inconsistenti, evanescenti»; d'altra parte ogni inchiesta può essere «sospesa, rinviata, dimenticata», a causa dell'emergere, sotto forma di sorprese create da eventi esterni e di entrate in scena di nuovi oggetti e situazioni impreviste e

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Cfr. CARNE-ROSS, D. S., op. cit., p. 195.

⁶¹ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, «Annali d'Italianistica», Vol. 7, 1989, p. 119.

⁶² Cfr. *ibid.*

⁶³ «Angelica's repeated escapes from knights who dream of possessing her interrupt the linear progress of specific narrative threads and propel the *Furioso's* centrifugal, straying story lines outward into the busy "tapestry" the poem becomes». Traduzione mia. *Ibid.*

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 116.

⁶⁵ FERRONI, Giulio, *VIII. L'Orlando furioso: Il poema della contraddizione*, in *Ariosto*, cit., p. 182.

⁶⁶ Cfr. *ibid.*

incontrollabili, dell'*aventure*.⁶⁷ In tal modo «*inchiesta e ventura*» vengono ad «intrecciarsi e a scambiarsi le parti»⁶⁸ proprio per le deviazioni dei rispettivi personaggi che inseguono oggetti illusori e vengono trascinati in un errore che risulta in un errare il quale, come osserva Ferroni, rischia di essere senza fine.

In questo orizzonte di errori ed erranze si inserisce Orlando, il quale, perseverando nel proprio personale errore, finisce per impazzire. L'episodio della pazzia di Orlando si svolge come una «parabola» che inizia con «l'affannosa *inchiesta*», raggiunge il proprio culmine con l'esplosione della pazzia e si conclude con il rinsavimento dell'eroe.⁶⁹

Nel poema ariostesco, che «ha come protagonista [...] la stessa commedia umana sperimentata in una meravigliosa e sorprendente mitografia»⁷⁰, la figura stessa del narratore assume la consistenza di personaggio, anch'egli innamorato quasi quanto Orlando, ovvero fino a rasentare il limite della follia (cfr. *OF*, I, 2). Soprattutto nei proemi ai singoli canti e, come abbiamo visto, sin dal prologo in apertura al poema, il narratore «non disdegna di fare sentire la sua voce anche all'interno della narrazione», sotto forma di voce dal tono «prevalentemente ironico».⁷¹ Dai proemi, «sede privilegiata»⁷² per la presentazione dell'etica e morale ariostesca, secondo Albert Russell Ascoli bisogna partire per comprendere la costruzione ariostesca della figura del poeta.⁷³ La figura del poeta che narra, già modellata da Boiardo, viene sviluppata, secondo Ascoli, su due piani: il primo riguarda il «riferimento "metapoetico" all'arte del poeta nel raccontare»,⁷⁴ nel plasmare il suo rapporto con i lettori nonché nello scegliere i temi trattati; il secondo viene costruito, invece, sulla figura del poeta nel suo «assimilarsi [...] alle vicende dei propri personaggi, in particolare quelle amorose»,⁷⁵ un processo tipico anche in Boiardo. Santoro sottolinea che la costante presenza del narratore si manifesta, all'interno del *Furioso*, nei modi più diversi. Essa costituisce un «elemento essenziale ed ineliminabile» della struttura generale del poema.⁷⁶ La partecipazione del poeta-narrante alla narrazione è essenziale ed intrinseca nella struttura globale dell'opera, visto che, come osserva lo studioso, funge da:

«coscienza» su cui si misurano e si confrontano, sincronicamente e diacronicamente, su diversi piani strutturali, i destini e le avventure

⁶⁷ Cfr. *ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Cfr. SANTORO, Mario, *II. Il «Proemio» del Furioso*, in *Ariosto e il Rinascimento*, cit., p. 30.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Cfr. SANTAGATA, Marco, op. cit., p. 201.

⁷² ASCOLI, Albert Russell, *Proemi*, in IZZO, Annalisa, *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Lingue e Letterature Carocci, Roma 2017, p. 341.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 348.

⁷⁴ *Ivi*, p. 357.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Cfr. SANTORO, Mario, *II. Il «Proemio» del Furioso*, in *Ariosto e il Rinascimento*, cit. p. 50.

dei personaggi, sempre segnati da una loro magica autonoma realtà fantastica e nello stesso tempo sempre carichi di valori simbolici e allusivi [...].⁷⁷

La presenza del narratore è rilevabile soprattutto quando si tratta di controllare la molteplicità dei filoni narrativi nel poema. Emilio Bigi osserva che nel *Furioso* la molteplicità dei filoni è meno fitta di quella dell'*Innamorato*, ma è «controllata da un senso molto più robusto dell'ordine e dell'unità»,⁷⁸ che si concretizza grazie a una serie di procedimenti. Tra questi procedimenti vi è quello che è, secondo Bigi, impiegato dal narratore ariostesco con «particolare frequenza e scrupolo», cioè quello di «intervenire costantemente in prima persona come guida del lettore»⁷⁹, soprattutto quando si tratta di giustificare i passaggi da un filone all'altro. Ora riassumendo le vicende già narrate, ora «promettendo la continuazione, a tempo opportuno, del filone interrotto»⁸⁰, gli interventi della voce narrante hanno una funzione precisa, ovvero quella di agevolare la lettura. Non solo, gli interventi del narratore hanno soprattutto la funzione di:

rassicurare il lettore sul fatto che la molteplicità delle trame e il loro complicato intrecciarsi non significano dispersione, bensì rientrano in un piano deliberato e unitario, di cui l'autore controlla saldamente lo svolgimento e l'esecuzione.⁸¹

Anche Ascoli sottolinea che tali interventi del narratore, come quelli che incontriamo nei proemi, agevolano la lettura di quello che è sicuramente uno dei poemi più lunghi e complessi della tradizione letteraria italiana.⁸² I proemi, nella loro «combinazione di continuità e varietà», costituiscono in tal modo:

una specie di filo di Arianna che serve ad orientare e a guidare il lettore nel suo “viaggio testuale” attraverso le labirintiche strutture narrative del *Furioso*.⁸³

Anche sul piano della struttura tematica vanno rilevate una serie di tecniche con le quali viene ottenuta una complessa armonia all'interno della varietà tematica dell'opera. Valendosi della tecnica dell'*entrelacement*, Ariosto realizza, per dirla con Bigi, un «effetto di armonico bilanciamento»⁸⁴ mediante un alternarsi di episodi in cui prevalgono ora temi più gravi, di

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ BIGI, Emilio, *Introduzione*, in *OF*, cit., p. 38.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Cfr. ASCOLI, Albert Russell, op. cit., p. 357.

⁸³ *Ivi*, p. 356.

⁸⁴ BIGI, Emilio, op. cit., p. 39.

carattere guerresco e politico ovvero religioso, ora temi più leggeri, di carattere amoroso e avventuroso. Ariosto, inoltre, accosta e alterna, all'interno di un medesimo tema, dei filoni narrativi diversi, che sono però di «segno morale opposto»⁸⁵, cosicché dalla simmetrica opposizione si raggiunge, nuovamente, un equilibrio. Tale «bilanciamento tematico» si attua anche all'interno di un solo episodio, e ciò viene fatto in genere, come ricorda Bigi, «attraverso la successione di momenti patetici o amari o polemici e di momenti umoristici o francamente comici».⁸⁶ Esempio è l'episodio della pazzia di Orlando, in cui, dopo aver analizzato il procedimento che ha portato il conte a passare dalla gelosia alla follia, la voce narrante comincia a descrivere, nella prima parte del canto seguente, «le gesta, divertenti nella loro ostentata inverosimiglianza, dell'eroe che trascorre “stolto” e nudo per campagne e paesi».⁸⁷ I sopraccitati «effetti di bilanciamento tematico»⁸⁸ all'interno di uno stesso episodio vengono ulteriormente rafforzati proprio per mezzo degli interventi diretti del narratore, che (soprattutto nei proemi) contengono frequentemente anche commenti umoristici sulle vicende narrate. Se si considera l'esempio della pazzia di Orlando, va rilevato che il narratore mette a confronto la propria follia amorosa con quella del paladino: «Credete a chi n'ha fatto esperimento, / che questo è 'l duol che tutti gli altri passa».⁸⁹ Si ha, dunque, nell'ottava 112 del canto XXIII, l'intervento di una voce autobiografica che commenta la portata del dolore del conte nel vedere la scritta di Medoro. In tal modo, anche nell'esordio al canto XXIV si ha quella che Santagata definisce un'«istanza autobiografica»⁹⁰ che domina il prologo; un prologo che a sua volta «fa da ponte tra la crisi che rende Orlando folle e le strabilianti e irragionevoli azioni che compie in quello stato».⁹¹ Santagata afferma, inoltre, che episodi come questo sembrano risolversi lungo il «doppio binario» della tragedia del personaggio e la commedia di colui che scrive e commenta.⁹² Si tratta di una duplicità che è «il denominatore dell'intera operazione ariostesca».⁹³

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ivi*, pp. 39-40.

⁸⁸ *Ivi*, p. 40.

⁸⁹ *OF*, XXIII, 112.

⁹⁰ Com'è noto, quando si parla di «presenza» del poeta, non si intende un'identificazione con la persona dell'autore, nonostante i riferimenti autobiografici ravvisabili nella rappresentazione della figura del narratore-poeta. Il narratore-poeta è personaggio. Per dirla con Mario Santoro: «Tutto ciò che dell'uomo Ariosto entra nel *Furioso* attraverso la voce del “narrante” appartiene al poema». SANTORO, Mario, *II. Il «Proemio» del Furioso*, in *Ariosto e il Rinascimento*, cit. p. 50.

⁹¹ SANTAGATA, Marco, op. cit., p. 201.

⁹² Cfr. *ivi*, p. 202.

⁹³ *Ivi*, p. 203.

Le tracce della narrazione ariostesca – i temi, le modalità narrative, il complesso ruolo della voce narrante – sono ravvisabili all'interno di numerose opere di Italo Calvino. La seconda e terza parte della presente tesi tratterà gli echi ariosteschi nella produzione dello scrittore ligure, ed in particolare nel romanzo *Il cavaliere inesistente*.

2. L'*Orlando furioso* nelle opere di Italo Calvino

Italo Calvino operò in un periodo storico molto complesso per l'Italia. Si tratta del sessantennio centrale del XX secolo, quello tra gli anni Venti e Ottanta, che vede succedersi il fascismo, la seconda guerra mondiale, la guerra partigiana, la Resistenza, il secondo dopoguerra; il miracolo economico degli anni 1958-1963, e la conseguente crisi economica e sociale del 1963-1964, le contestazioni studentesche del Sessantotto, le agitazioni operaie che segnarono il 1969; gli anni di piombo che marcarono gli anni tra il Sessanta e gli inizi dell'Ottanta, nonché le nuove trasformazioni economiche degli ultimi decenni del Novecento.⁹⁴ In tale contesto, Calvino sviluppa la propria poetica e si forma come intellettuale.⁹⁵

In questi anni di acceso clima culturale lo scrittore esordisce come autore neorealista, cioè come autore di racconti di guerra e opere in cui viene narrata l'esperienza della Resistenza. Infatti nel 1947, a soli ventiquattro anni, Calvino pubblica il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in cui presenta l'esperienza della guerra partigiana tramite gli occhi di un bambino. L'adesione al neorealismo⁹⁶ è, per Calvino, piuttosto spontanea e quasi inevitabile,⁹⁷ tanto che afferma, nell'introduzione al suo romanzo d'esordio, che «l'esplosione letteraria» degli anni in cui nacque l'opera era un fatto non solo d'arte, ma anche «fisiologico, esistenziale, collettivo».⁹⁸ L'autore spiega di essere stato uno dei più giovani fra coloro che hanno vissuto la guerra e che avevano «fatto appena in tempo a fare [i partigiani]», e che non si sentivano, dunque, «schiacciati, vinti, "bruciati" da tale guerra, bensì «vincitori, spinti dalla carica

⁹⁴ Cfr. SABBATUCCI, Giovanni – VIDOTTO, Vittorio, *Storia contemporanea. Il novecento*, Laterza, 2008 [2002], pp. 206-207, 354-355, 375.

⁹⁵ Cfr. PIANTA, Laura, *Revisioni testuali in Il sentiero dei nidi di ragno e nei racconti partigiani di Italo Calvino*, Università degli studi di Milano, Milano 2016, p. 4.

⁹⁶ Corrente letteraria di cui Calvino è uno degli esponenti principali, il Neorealismo comincia ad affermarsi attorno al 1930 e sorge come conseguenza alla sconvolgente realtà degli anni della seconda guerra mondiale. I temi principali sono, infatti, la seconda guerra mondiale, la guerra partigiana e la Resistenza. Questa letteratura è caratterizzata da una rappresentazione analitica, cruda e drammatica della condizione umana segnata «dall'angoscia dei sensi, dalle convenzioni della vita borghese, dalla vacuità e noia dell'esistenza». Con un'ideologia propriamente antifascista, gli intellettuali neorealisti si impegnano, nel secondo dopoguerra, a interpretare la situazione politica e sociale del periodo, con una prevalenza, negli anni della Resistenza, su una critica del costume e un'apertura sulle istanze di rinnovamento sociale. <http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo> (20 settembre 2019).

⁹⁷ Cfr. PIANTA, Laura, op. cit., p. 4.

⁹⁸ CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p. VI.

propulsiva della battaglia appena conclusa». ⁹⁹ Di conseguenza, tutti coloro che si sentivano chiamati in causa da una vocazione alla scrittura, si consideravano esclusivi depositari ¹⁰⁰ di tale eredità, ed erano dunque animati, per dirla con Calvino, da una «smania di raccontare», da una:

volontà di esprimere [...] il sapore aspro della vita che avevano appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, o forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. ¹⁰¹

Calvino prende progressivamente le distanze ¹⁰² da questa posizione iniziale di una letteratura che si potrebbe definire “impegnata”, che comunque non abbandona mai pienamente, ¹⁰³ per dedicarsi a una letteratura che egli stesso definisce come letteratura «della trasfigurazione fantastica». ¹⁰⁴ È in questo passaggio che l'autore, negli anni Cinquanta, come nota Paolo Grossi, trova in Ariosto un modello di narrativa avventuroso-fantastica che gli permette il superamento del Neorealismo e costituisce una forte fonte d'ispirazione. ¹⁰⁵ Dopo le prime due opere, il romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* (1946) e la raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949), Calvino sposterà il suo interesse verso la narrazione avventurosa e favolosa, che si concretizzerà nella trilogia *I nostri antenati*, composta dai romanzi *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1958).

Gli anni Cinquanta erano gli anni della guerra fredda, anni in cui vi era nell'aria, per dirla con Calvino, «una tensione, un dilaniamento sordo, che non si manifestavano in immagini visibili ma dominavano [gli] animi». ¹⁰⁶ In questo periodo Calvino era animato, come gli

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Cfr. *ibid.*

¹⁰¹ *Ivi*, p. VII.

¹⁰² Cfr. PIANTA, Laura, op. cit., p. 5.

¹⁰³ Calvino, comunque, non ha mai rinunciato alla posizione di scrittore politicamente impegnato. La trilogia *I nostri antenati* viene inserita all'interno di una letteratura della trasfigurazione fantastica, ma non per questo è assente, nei tre romanzi, una riflessione sulla realtà sociale e sul rapporto tra l'intellettuale con tale realtà. Nella *Nota introduttiva* alla trilogia, Luca Baranelli riporta quanto Calvino stesso dice sui romanzi contenuti al suo interno. Più precisamente, considerando *Il cavaliere inesistente*, che riprende la storia e geografia «del Medioevo leggendario dei poemi cavallereschi», l'autore sottolinea che l'ambientazione storica non abbia importanza, visto che il suo era un intento di «scrivere [...] dei romanzi d'oggi, che esprimessero riflessioni e preoccupazioni sul mondo d'oggi». Ulteriormente, per quanto riguarda *Il barone rampante*, Calvino rileva che esso può essere interpretato come «libro di crisi dell'“impegno” scritto in un momento di disillusioni», oppure proprio come «riaffermazione d'un “impegno”». Cfr. BARANELLI, Luca, *Nota introduttiva*, in CALVINO, Italo, *I nostri antenati*, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 1991, pp. 5-6.

¹⁰⁴ CALVINO, Italo, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 55.

¹⁰⁵ Cfr. GROSSI, Paolo, *Calvino et l'Arioste. Notes en marge*, in *Italo Calvino le défi au labyrinthe. Actes de la journée des études de Caen*, Caen 1988, cit. da VILLA, Cristina, *Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino*, «Romance Studies», Vol. 22 (2), 2004, p. 125.

¹⁰⁶ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 346.

scrittori coevi, da una «carica esplosiva di libertà»,¹⁰⁷ che lo portava alla ricerca di una letteratura che sia «presenza attiva nella storia, [...] una letteratura come educazione», che doveva rivolgersi agli uomini, imparare da loro e insegnare loro, servire a loro e aiutarli a essere «sempre più intelligenti, sensibili, moralmente forti».¹⁰⁸ Secondo Cristina Villa, è proprio questo l'ideale che si prefigge Calvino quando si accinge alla stesura della trilogia *I nostri antenati*, il cui scopo si cela in un insegnamento morale ed esistenziale.¹⁰⁹ Infatti, lo stesso Calvino afferma, nella sua *Nota* alla trilogia, di aver voluto scrivere «una trilogia d'esperienze sul come realizzarsi esseri umani», che si sviluppava in tre storie che corrispondono a «tre gradi d'approccio alla libertà».¹¹⁰ In una conferenza tenuta a Firenze nel 1955 Calvino espone tesi che saranno più tardi pubblicate, nel 1980, sotto il titolo di *Il midollo del leone*, nella raccolta di saggi *Una pietra sopra*, in cui dichiara che in ogni «poesia vera» esista un midollo del leone, «un nutrimento per una morale rigorosa, per una padronanza della storia».¹¹¹ Secondo l'autore, l'importante è non lasciarsi sopraffare dalla letteratura della negazione, della crisi, del pessimismo programmatico e dell'esistenzialismo,¹¹² caratterizzata da rassegnazione e condanna.¹¹³ Nei libri che possono essere «buoni o cattivi a seconda di come li leggiamo», bisogna trovare, piuttosto, una lezione di forza, una «spina dorsale»¹¹⁴ che ci sostenga. Secondo Calvino, spetta allo scrittore che non crede alla negatività totale del mondo il ruolo di sostituire le espressioni legate a tale letteratura con espressioni più radiose e allegre.¹¹⁵ L'approccio dello scrittore non consiste, comunque, nella cecità alla realtà attuale, della quale è ben cosciente, visto che è tale «coscienza di vivere nel punto più basso e tragico di una parabola umana» ad essere il «dato di partenza d'ogni [...] fantasia, d'ogni [...] pensiero».¹¹⁶ L'importante è che lo sguardo sia dotato di sufficiente umiltà da essere sempre capace di cogliere il barlume di ciò che si rivela «giusto, bello, vero».¹¹⁷

L'autore trova una soluzione volgendo il proprio interesse alle fiabe e al romanzo cavalleresco, la cui narrativa, dal punto di vista dello scrittore ligure, è incentrata sulle «prove

¹⁰⁷ CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit, p. VII.

¹⁰⁸ CALVINO, Italo, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1980, pp. 3-18, p. 6. <https://web.archive.org/web/20041025140855/http://www.italicon.it/schede/T267-004.pdf> (11 novembre 2019).

¹⁰⁹ Cfr. VILLA, Cristina, op. cit., p. 115.

¹¹⁰ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, cit., pp. 352-353.

¹¹¹ CALVINO, Italo, *Il midollo del leone*, cit., p. 8.

¹¹² Cfr. *ivi*, p. 6.

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 8.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 6.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

che l'uomo attraversa e il modo in cui le supera».¹¹⁸ Ciò che attrae Calvino è lo «stampo delle favole più remote», che rimane lo schema insostituibile, a dirla con lo scrittore, di tutte le storie umane («[...] il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi»¹¹⁹), in cui la «personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate».¹²⁰

Se si considera quest'affermazione, contenuta sempre ne *Il midollo del leone*:

La letteratura che vorremmo veder nascere dovrebbe esprimere nella acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri degli antichi cantari o gli esploratori nelle memorie di viaggio settecentesche,¹²¹

si può individuare quali siano stati gli stimoli che hanno portato l'autore a ricorrere alla letteratura cavalleresca rinascimentale nell'accingersi a scrivere un romanzo che parla dell'uomo contemporaneo. I paladini e le loro avventure diventano, infatti, fonte di ispirazione per l'autore, che vuole «inventare figure di uomini e di donne pieni d'intelligenza, di coraggio e d'appetito, ma mai entusiasti, mai soddisfatti, mai furbi o superbi».¹²² Le immagini della vita contemporanea non soddisfano, però, questo suo bisogno ed è necessario «trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal [...] tempo, fuori dalla realtà».¹²³

È chiara la spinta che porta Calvino a pensare ad Ariosto, con il quale condivide anche il modo di guardare e raccontare le storie dei suoi personaggi, procedimento che si risolve in una prospettiva di «deformazione fantastica».¹²⁴ Nel saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, Calvino nota quanto Ariosto sia in grado di «vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica», che non comporta mai un abbassamento della «nozione di uomo che anima quelle vicende», che non «rende mai meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva», ma che le tramuta, piuttosto, «in un gioco colorato e danzante».¹²⁵ Infatti, Villa sottolinea che le parole d'ordine che connettono le opere di Calvino e l'*Orlando furioso* sono la fantasia e l'ironia, tanto che per Calvino ciò che Ariosto ci insegna è proprio come

¹¹⁸ *Ivi*, p. 7.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² CALVINO, Italo, *Il midollo del leone*, cit., p. 7.

¹²³ CALVINO, Italo, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, cit., p. 56.

¹²⁴ VILLA, Cristina, op. cit., p. 125.

¹²⁵ CALVINO, Italo, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, cit., p. 56.

l'intelligenza viva della fantasia, l'ironia e l'acutezza formale possano aiutare a valutare meglio le virtù e i vizi umani.¹²⁶

L'*Orlando furioso* diventa una guida per Calvino anche dal punto di vista formale. L'autore rinascimentale è, secondo lo scrittore moderno, l'autore della levità e dell'eleganza, di quella leggerezza a cui dedica un intero capitolo nelle sue *Lezioni americane*, in cui tematizza una letteratura che sia leggera, che sottragga peso al linguaggio e al racconto.¹²⁷ Questa leggerezza è legata, per Calvino, alla precisazione e alla determinazione, e non viene ottenuta con la vaghezza e l'abbandono al caso; un'idea che l'autore esemplifica ricorrendo all'immagine del volo d'uccello. Non bisogna essere, secondo l'autore, leggeri come la piuma, ma come l'uccello che vola.¹²⁸ Calvino afferma, nel suo saggio *Piccola antologia di ottave*, che è proprio la precisione a essere uno dei massimi valori a cui la versificazione narrativa ariostesca mira.¹²⁹ Nel *Furioso*, ciò è rilevabile, a dirla con Calvino, nella «ricchezza di dettagli e precisione tecnica» agevolata dall'ottava, come anche nel ragionamento e nell'argomentazione che in questa forma metrica si risolve «nel modo più circostanziato e attento a tutte le implicazioni».¹³⁰

L'autore afferma che nel caso dovesse dare una definizione complessiva del suo lavoro, potrebbe stabilire che la sua sia stata proprio una continua «sottrazione di peso»:

[...] ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio.¹³¹

Calvino dichiara di non aver mai voluto rinunciare alla carica epica e avventurosa dell'energia fisica e morale, una carica che lui stesso non era in grado di individuare, come abbiamo già ribadito, nelle immagini della vita contemporanea. Sempre nel capitolo dedicato alla *Leggerezza*, Calvino si esprime come segue:

Presto mi sono accorto che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare.¹³²

¹²⁶ Cfr. VILLA, Cristina, op. cit., pp. 116-117.

¹²⁷ Cfr. *ivi*, p. 117.

¹²⁸ Cfr. CALVINO, Italo, *Leggerezza*, in *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 17.

¹²⁹ Cfr. CALVINO, Italo, *Piccola antologia di ottave*, in *Perché leggere i classici*, cit., p. 83.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ CALVINO, Italo, *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 5.

¹³² *Ivi*, p. 6.

Lo scrittore stava scoprendo la pesantezza, l'inerzia e l'opacità del mondo,¹³³ di un mondo che «sembrava [...] stesse diventando tutto di pietra».¹³⁴ Si trattava, come spiega l'autore stesso, di una lenta pietrificazione che coinvolgeva persone e luoghi e che non risparmiava alcun aspetto della vita.¹³⁵ Sempre nel contesto dell'immagine di una società soggetta all'impetramento, Calvino ricorre al mito di Perseo, l'unico eroe che è stato in grado di sottrarsi allo «sguardo inesorabile»¹³⁶ di Medusa, che aveva il potere di pietrificare chiunque lo incrociasse. Perseo sconfigge il mostro tagliandogli la testa, di cui però non si disfa, ma che anzi porta con sé e, in casi estremi, usa come arma. Calvino interpreta il mito di Perseo come allegoria del rapporto tra il poeta e il mondo. La forza di Perseo sta «sempre in un rifiuto della visione diretta»,¹³⁷ che gli permette di padroneggiare il volto mostruoso della Gorgone, tenendolo nascosto. Non si tratta, comunque, di un rifiuto completo della realtà, ovvero del mondo di mostri in cui è costretto a vivere, perché Perseo la propria realtà la porta con sé, assumendola come proprio fardello.¹³⁸ Si potrebbe congetturare che è proprio questo lo stato dell'autore stesso, Calvino, che, costretto a vivere in un mondo di mostri, in quel «dilaniamento sordo»¹³⁹ della guerra fredda, riesce a trovare una spinta per uscire dalla sofferenza di quel particolare momento («[...]quanta delicatezza d'animo [è] necessaria per essere un Perseo, vincitore dei mostri»¹⁴⁰), quasi all'insegna di una «ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere».¹⁴¹

Cristiano Bedin osserva, inoltre, quanto sia presente Ariosto nelle *Sei proposte per il prossimo millennio* (pubblicate sotto il titolo *Lezioni americane*), il testamento letterario dello scrittore.¹⁴² Calvino esamina soprattutto le modalità narrative dell'autore rinascimentale, che comprendono la labirintica molteplicità della struttura narrativa e la rapidità con cui passa da un evento all'altro. A questi due procedimenti verranno dedicate due lezioni successive: *Molteplicità e Rapidità*.¹⁴³

¹³³ Cfr. *ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Cfr. *ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ivi*, p. 7.

¹³⁸ Cfr. *ibid.*

¹³⁹ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 346.

¹⁴⁰ CALVINO, Italo, *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, cit., p. 7.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 28.

¹⁴² Cfr. BEDIN, Cristiano, *Italo Calvino as rewriter of the Orlando furioso by Ludovico Ariosto*, relazione al 4° Convegno internazionale di ricerca scientifica («4th International Scientific Research Congress»), Ankara, 14-17 febbraio 2019, p. 562.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 561-562.

2.1.

L'*Orlando furioso* è una presenza costante per Calvino. Una presenza testimoniata non solo dai saggi dedicati al poema ma dai numerosi rimandi all'opera ariostesca contenuti in un numero consistente di opere calviniane. Lo stesso Calvino afferma:

Ogni volta che riapro l'*Orlando furioso* scopro un libro nuovo, di cui prima non mi ero accorto. Perciò lavorare tenendo aperto davanti a me il testo d'Ariosto è sempre per me uno stimolo creativo.¹⁴⁴

Infatti, nel capitolo introduttivo del suo libro *Perché leggere i classici*, dall'omonimo titolo, Calvino ribadisce che i classici «servono a capire chi siamo e dove siamo arrivati»¹⁴⁵ e che di un classico «ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima» in quanto un classico «non ha mai finito di dire quel che ha da dire».¹⁴⁶ È proprio tale, per Calvino, l'opera ariostesca, che si presenta, secondo quanto afferma Epifanio Ajello, come un «indubitabile rumore di fondo» della sua scrittura.¹⁴⁷ Ajello si riallaccia proprio alle trattazioni dello stesso Calvino, la cui definizione di classico è quella di qualcosa che «persiste come rumore di fondo».¹⁴⁸ Come ribadisce lo stesso Calvino, nella sua scrittura lo «spirito ariostesco»¹⁴⁹ si cela dietro tracce vistose a tal punto da essere facilmente individuabili dal lettore stesso.¹⁵⁰ Tali tracce consistono non solo, come afferma Ajello, nel «tenere dentro, semi-seppellite, scorie o schegge di ottave, luoghi tematici»,¹⁵¹ ma si rilevano nella particolare modalità narrativa che Calvino riprende da Ariosto, quella che viene spesso definita come la «funzione Ariosto»,¹⁵² una modalità che si apre a un «intricato sistema d'interrelazioni, fino a lasciare che l'*Orlando* possa sconfinare» nelle pagine dell'opera calviniana.¹⁵³

Calvino dedica, nel libro poc'anzi citato, ben due capitoli all'opera ariostesca, ed esprime, tra l'altro, in cosa consiste, per lui, «la quintessenza dello spirito ariostesco».¹⁵⁴ In un'altra opera Calvino dedicherà al poema ariostesco una lettura molto fortunata: si tratta dell'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, in cui l'autore alterna

¹⁴⁴ CALVINO, Italo, *Ariosto geometrico*, «Italianistica», n. 3, 1974, p. 657, in AJELLO, Epifanio, *Ovidio, Ariosto e Calvino. Andare per lemmi*, in *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*, Liguori Editore, Napoli 2013, p. 15.

¹⁴⁵ CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2017 [1995], p. 13.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 7.

¹⁴⁷ AJELLO, Epifanio, op. cit., p. 15.

¹⁴⁸ CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, cit., p. 12.

¹⁴⁹ CALVINO, Italo, *Piccola antologia di ottave*, in *Perché leggere i classici*, cit., p. 79.

¹⁵⁰ Cfr. *ibid.*

¹⁵¹ AJELLO, Epifanio, op. cit., p. 11.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ivi*, p. 12.

¹⁵⁴ *Ibid.*

una scelta di versi del *Furioso* a commenti e narrazioni in prosa, non rispettando la divisione dei canti ma seguendo piuttosto il movimento errante delle avventure dei suoi personaggi.¹⁵⁵ Si tratta di un racconto in cui, come afferma Stefano Verdino, «il narrare appare come “rifacimento”»¹⁵⁶ e dove il rispecchiarsi del testo originale si abbina a elementi di novità da parte di Calvino, che «calvinizza»¹⁵⁷ Ariosto. Secondo Verdino, il racconto del poema si articola, in Calvino, a diversi livelli, di cui lo studioso ne individua quattro. Il primo è il riassunto, che ha, nel caso dell'*Orlando furioso raccontato...*, due caratteristiche. Tali caratteristiche consistono nel dare conto, in maniera ridotta, delle parti omesse del poema e offrire una sintesi, sotto forma di riassunto, delle parti prese in considerazione da Calvino. Verdino osserva, inoltre, che il riassunto, pur essendo fedele al testo originale, funge da «microracconto» proprio, marcato da modalità di narrazione che coincidono con i «tipici modi del *Cavaliere [inesistente]*»,¹⁵⁸ ovvero da un «dialogare scanzonato e ingenuamente favolistico», in cui gli eventi bellici, amorosi e magici non vengono trattati in modo esaustivo.¹⁵⁹

Al secondo livello abbiamo l'integrazione, che consiste nei commenti di Calvino, che a sua volta interviene correggendo Ariosto, generalmente con l'intenzione di raggiungere una maggiore precisione linguistica. Nel caso della morte di Zerbino, si legge nei versi del testo originale che il corpo di Zerbino è «freddo come ghiaccio»,¹⁶⁰ che nel suo commento Calvino corregge definendolo come «corpo che diventa gelido».¹⁶¹

Il terzo concerne la variante, ovvero le aggiunte deliberate di Calvino al testo di Ariosto, istanze in cui, per farne un esempio, lo scrittore aggiunge descrizioni non presenti nel testo. Nel capitolo *Astolfo sulla luna* egli descrive, infatti, l'atmosfera lunare come luogo dalle «bianche valli»,¹⁶² aggiungendo in tal modo una nota di colore non presente nell'originale. Infine abbiamo l'interpretazione, che vede Calvino inserire commenti o brevi note critiche al testo,¹⁶³ come è il caso dell'opinione espressa sui cavalieri, nel capitolo *Angelica inseguita*, la cui «prima impressione è che [...] non sappiano bene cosa vogliono».¹⁶⁴

¹⁵⁵ Cfr. BEDIN, Cristiano, op. cit., p. 558.

¹⁵⁶ VERDINO, Stefano, *Ariosto in Calvino*, «Nuova Corrente», XXXIV, 1987, p. 254.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 253.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 252.

¹⁵⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁶⁰ *OF*, XXIV, 85.

¹⁶¹ CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2016 [1995], p. 198.

¹⁶² *Ivi*, p. 222.

¹⁶³ Cfr. VERDINO, Stefano, op. cit., pp. 251-253.

¹⁶⁴ CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 26.

Riassunto, sintetizzazione, integrazione, variante e interpretazione sono i procedimenti che Calvino compie nella sua rilettura del *Furioso*. Cristiano Bedin sottolinea che il lavoro di Calvino non è costituito solo da operazioni di selezione, citazione e antologizzazione dell'originale ariostesco, che risulta essere una vera e propria riscrittura del poema, compiuta attraverso il riassunto e la condensazione dei versi tramite il processo della parafrasi, ma non solo.¹⁶⁵ La riscrittura è un'operazione che sta molto a cuore a Calvino,¹⁶⁶ ed è un processo che influenza generalmente la forma del testo originale. Il testo viene rielaborato e reinterpretato in base a una «nuova sensibilità», come osserva Bedin, un processo attuato spesso nell'intento di ripresentare un'opera a un pubblico contemporaneo che non possiede più i mezzi per comprenderla.¹⁶⁷ Se si considera che nell'*Orlando furioso* viene rielaborato il materiale letterario epico-cavalleresco della tradizione francese medievale e che l'opera funge da continuazione dell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, rimasto incompiuto, risulta che il *Furioso* è già, di per sé, un rifacimento, una riscrittura.¹⁶⁸ In questo caso, Bedin conclude che l'*Orlando furioso raccontato...* di Calvino è una riscrittura doppia. Lo studioso prosegue con l'affermare che in questa riscrittura Calvino semplifica la struttura labirintica e complessa del poema usando il metodo di sintesi e semplificazione.¹⁶⁹ L'autore elimina, nella sua rilettura del *Furioso*, numerosi canti dei complessivi quarantasei canti del poema e ne mantiene solo ventidue, in cui sintetizza la complessa trama del poema. In ogni capitolo vi è una combinazione di prosa e versi, di cui le parti in prosa contengono i commenti al testo di Calvino mentre le parti in versi contengono lunghe citazioni riportate dal testo originale. Gli episodi non seguono l'ordine dell'originale ma vengono «smantellati e riassemblati» in brevi sequenze tematiche con l'intento di semplificare e facilitare la lettura.¹⁷⁰ Lo scopo che si prefigge Calvino è, a dirla con Bedin, quello di «creare una rilettura-riscrittura dell'*Orlando furioso* per invitare il lettore a riscoprire questo classico della letteratura occidentale», rappresentandolo sotto una luce nuova che «mette in risalto tutte le sue più moderne, innovative e piacevoli particolarità».¹⁷¹

¹⁶⁵ Cfr. BEDIN, Cristiano, op. cit., p. 564.

¹⁶⁶ Ajello riporta, nel suo lavoro, quanto afferma lo stesso Calvino in una lettera che scrive a a Giambattista Vicari e che viene pubblicata inedita su "La Repubblica" il 10 ottobre 2006. Cfr. AJELLO, Epifanio, op. cit, p. 9.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 562.

¹⁶⁸ Cfr. *ibid.*

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 563.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 564.

¹⁷¹ «The purpose of Calvino is to create a rereading-rewriting of the *Orlando furioso* that can invite the reader to rediscover this canonical work of Western literature and show the most modern, innovative and pleasant particularities of the poem». Traduzione mia. *Ivi*, p. 567.

Tra Calvino e Ariosto esiste, per citare Epifanio Ajello, un'«armonia prestabilita», una coordinazione misteriosa fra volontà creativa e forma verbale.¹⁷² Questo legame profondo si concretizza ulteriormente nel romanzo *Il cavaliere inesistente*, appartenente alla cosiddetta «trilogia araldica».

2.2.

Gianni Cimador rileva che nella *Struttura dell'«Orlando furioso»*, Calvino si ispira al poema ariostesco in quanto paradigma di un modo di concepire il tempo e lo spazio che si estende smisurato verso il passato e il futuro, come anche verso un'«incalcolabile pluralità di mondi».¹⁷³ Calvino assume questo ideale ariostesco come punto di partenza per il suo romanzo¹⁷⁴ inteso come enciclopedia, ovvero come «metodo di conoscenza», e innanzitutto come «rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo».¹⁷⁵

Nel *Furioso*, che è un'opera dalle complesse «stratificazioni del labirinto» in cui si districa la realtà, e che a sua volta esige una struttura policentrica,¹⁷⁶ viene affermato lo «spessore enciclopedico» a cui si ispira Calvino. Una caratteristica del romanzo cavalleresco è che in esso «l'enciclopedia prevale sulla diegesi»,¹⁷⁷ il che significa che il racconto nel suo fluire racchiude in sé una «fittissima, condizionante rete relazionale»¹⁷⁸ che non concerne solo l'autonomia dell'opera in sé ma che comprende la somma di opere a lei interconnesse.¹⁷⁹

Il *Furioso* segna l'approdo all'epica moderna e Ariosto sottomette il genere, «per antonomasia totalizzante»,¹⁸⁰ a un processo di rifunzionalizzazione; è proprio in tale processo che Calvino individua la direzione operativa che risponde, secondo quanto riporta Cimador, alla sua «ansia di conciliare 'totalità' e 'molteplicità'»,¹⁸¹ tanto che dichiara, nel capitolo dedicato alla *Molteplicità* delle sue *Lezioni americane*, che:

¹⁷² AJELLO, Epifanio, op. cit., p. 16.

¹⁷³ CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, «Studi Novecenteschi», Vol. 39, No. 83, 2012, p. 157.

¹⁷⁴ La proposta di Calvino, che viene esposta nelle sue *Lezioni americane*, all'interno del capitolo sulla *Molteplicità*, è quella di un «iper-romanzo», che si realizzerà nel suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Come spiega, il suo intento era quello di dare l'essenza del romanzesco concentrandola in dieci inizi di romanzi, che sviluppano ciascuno a modo suo un nucleo comune, e che «agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata». CALVINO, Italo, *Molteplicità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 117.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 103.

¹⁷⁶ Cfr. CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, cit., p. 157.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Cfr. *ivi*, pp. 157-158.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

[...] la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo.¹⁸²

La serie di devianze dalla norma epica che Ariosto compie, quelle stesse per cui viene rimproverato dagli aristotelici più ortodossi, comprendono: la scelta dell'azione molteplice, la continua digressione, la sospensione, l'*entrelacement*, l'eterogeneità della materia, la mescolanza di codici e stili diversi.¹⁸³ Queste devianze segnarono l'evoluzione successiva della forma-romanzo, il romanzo in senso non verticale ma orizzontale, totalizzante, «potenziale» e «plurimo».¹⁸⁴ Il filo conduttore che si può tracciare tra il *Furioso* e il romanzo novecentesco è proprio questa idea di «enciclopedia aperta».¹⁸⁵ Centrale al mutamento portato dall'opera ariostesca è l'idea di un poema del movimento, poema dal carattere errante.¹⁸⁶ Questa erranza, tipica di Ariosto, viene individuata da Calvino nel suo *Orlando furioso raccontato*, in un passo a cui abbiamo già accennato ma che qui riportiamo interamente. Calvino rileva che:

Dall'inizio l'*Orlando Furioso* si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento di linee spezzate, a zig zag. [...] È con questo zig zag tracciato dai cavalli al galoppo e dalle intermittenze del cuore umano che veniamo introdotti nello spirito del poema; il piacere della rapidità dell'azione si mescola subito a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo.¹⁸⁷

Il «metodo di costruzione» di Ariosto è aperto verso una continua espansione diegetica, per dirla con Calvino, una «dilatazione dall'interno», una proliferazione di episodi da episodi, che crea «nuove simmetrie e nuovi contrasti».¹⁸⁸ Ciò che ne risulta è un poema la cui struttura è «policentrica e sincronica, le cui vicende si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo».¹⁸⁹ Cimador rileva che nella struttura del poema, che non ha un vero e proprio inizio né una conclusione – come nota anche Calvino, si tratta di «un poema che si rifiuta di cominciare, e si rifiuta di finire»¹⁹⁰ –, è il testo ad essere il vero soggetto del *Furioso*, ovvero «il testo nel suo farsi».¹⁹¹ Il testo, dall'apertura «dovuta a un principio di rovesciamento

¹⁸² CALVINO, Italo, *Molteplicità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 110.

¹⁸³ Cfr. CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, cit., p. 158.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, pp. 158-159.

¹⁸⁵ Cfr. *ibid.*

¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 159.

¹⁸⁷ CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 23.

¹⁸⁸ CALVINO, Italo, *La struttura dell'«Orlando»*, in *Perché leggere i classici*, cit., pp. 69-70.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 70.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 69.

¹⁹¹ CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, cit., p. 160.

che ne rende costantemente reversibile la lettura»,¹⁹² è dotato di un pluralismo prospettico in cui «gli equilibri [vengono] sempre spostati, differiti»,¹⁹³ che è proprio del romanzo postmoderno.¹⁹⁴ Secondo quanto nota Cimador, questo aspetto si lega direttamente al romanzo calviniano *Il cavaliere inesistente*, un libro il cui finale si proietta retrospettivamente sull'intero romanzo: invitato a leggere se stesso, il libro svolge il ruolo di pubblico.¹⁹⁵ In questo senso, l'operazione di Calvino sembra essere «analoga a quella di Ariosto».¹⁹⁶ Consideriamo un altro passo, contenuto nel capitolo dedicato ad Ariosto, *La struttura dell'«Orlando furioso»*:

Per una specie di rovesciamento strutturale, il poema esce da se stesso e si guarda attraverso il censimento dei suoi destinatari. E a sua volta è il poema che serve da definizione o da emblema per la società dei lettori presenti o futuri, per l'insieme di persone che parteciperanno al suo gioco, che si riconosceranno in esso.¹⁹⁷

In questo passo, Calvino si riferisce all'ultimo canto del *Furioso*, in cui si ha un'enumerazione della folla di persone a cui Ariosto rivolge il proprio poema. Le persone enumerate costituiscono il «pubblico perfetto» di Ariosto, «l'immagine di una società ideale»¹⁹⁸ nonché i veri dedicatari del poema. Ariosto immagina così un pubblico ideale, un procedimento che compie anche Calvino nel *Cavaliere inesistente*, come anche in altri suoi romanzi, in cui presenta una necessità di mantenere uno spazio, all'interno dell'opera, riservato all'interazione con i lettori.¹⁹⁹ Il lettore ideale di Calvino è un lettore attivo e partecipe,²⁰⁰ un lettore che diventa un «navigatore» o «viaggiatore» (come lo è soprattutto nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) o un «esploratore» (come lo è nelle *Città invisibili*), un «combinatore» (come lo è ne *Il castello dei destini incrociati*).²⁰¹ Un lettore, insomma, non vincolato dalla lineare sequenzialità del racconto (o dalla mancanza di essa), ma che è capace di muoversi all'interno di un'unità testuale e da un'unità testuale all'altra, costruendo ogni volta un testo proprio. Consiste proprio in questo l'idea calviniana di «opera aperta».²⁰²

¹⁹² *Ivi*, p. 161.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Cfr. *ibid.*

¹⁹⁵ Cfr. CIMADOR, Gianni, *Calvino e il romanzo del pubblico*, in CROTTI, Ilaria – DEL TEDESCO, Enza – RICORDA, Ricciarda – ZAVA, Alberto, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 350.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ CALVINO, Italo, *La struttura dell'«Orlando furioso»*, in *Perché leggere i classici*, cit., p. 78.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Cfr. CIMADOR, Gianni, *Calvino e il romanzo del pubblico*, cit., p. 351.

²⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 352.

²⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 354.

²⁰² Cfr. *ibid.*

Per quanto riguarda la «molteplicità policentrica di prospettive» del *Furioso*, consideriamo quanto afferma Cimador che avvicina il testo ariostesco al *Cavaliere inesistente*.²⁰³ In questo romanzo ariostesco²⁰⁴ viene sviluppato «il tema della *quête* intesa come inchiesta o conquista»²⁰⁵ con cui viene attivato il meccanismo dell'avventura, o come ricerca di un oggetto perduto del desiderio. Questa struttura viene agevolata dalla stessa tecnica dell'*entrelacement* di cui si serve lo stesso Ariosto, in cui vi è un moltiplicarsi di filoni narrativi in rapporto con l'intrecciarsi dei vari incontri e scontri tra i diversi personaggi, dove l'abbandono e la ripresa delle singole storie provocano effetti di *variatio* e *suspense*.²⁰⁶ La tecnica dell'*entrelacement* si rivela centrale nel *Cavaliere inesistente* nel momento in cui il narratore, Suor Teodora, esprime il suo timore di ingarbugliarsi all'interno dei numerosi fili delle storie incominciate, e in tal modo provoca un *frame-breaking*, «una trasgressione della frontiera»²⁰⁷ tra spazio testuale e spazio extratestuale, tecnica molto diffusa nell'ambito della letteratura postmoderna:

Ma questo filo, invece di scorrermi veloce tra le dita, ecco che si rilassa, che s'intoppa, e se penso a quanto ancora ho da mettere sulla carta d'itinerari e ostacoli e inseguimenti e inganni e duelli e tornei, mi sento smarrire.²⁰⁸

L'*entrelacement* fa espandere il racconto lungo molteplici «fili digressivi», fa di esso un'opera dalla struttura acentrica, sempre aperta a continui sviluppi narrativi, che «rinviando continuamente il compiersi dell'opera in forma chiusa, unitaria».²⁰⁹ Questo è proprio il procedimento che compie anche Calvino, portando avanti in modo contemporaneo più fili narrativi che intreccia. Lo scrittore moderno limita, comunque, la varietà movimentata tipica di Ariosto optando invece per una trama più lineare.²¹⁰

Nel *Furioso* vi sono numerosi commenti autonarrativi ironici che però, a dirla con Cimador, «non mettono mai in dubbio lo statuto extradiegetico del narratore».²¹¹ D'altra parte, nel *Cavaliere inesistente* si ha un «continuo gioco di specchi»²¹² tra la realtà e la finzione letteraria, un continuo passaggio dal piano discorsivo della narratrice e quello narrativo del

²⁰³ Cfr. CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, cit., p. 161.

²⁰⁴ Cfr. *ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Cfr. *ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 319.

²⁰⁹ CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, cit., p. 162.

²¹⁰ Cfr. *ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

testo. Lo sdoppiamento della narratrice viene rivelato solo con il suo autosmascheramento finale; la narratrice risulta essere, infatti, allo stesso tempo guerriera e suora. Bradamante-Suor Teodora sono dotate ciascuna di una propria visione soggettiva e un punto di vista diverso, il che comporta un'automatica e «inevitabile falsificazione di ogni descrizione del reale».²¹³ Cimador rileva che con l'introduzione del «problema della relatività degli sguardi sullo spazio» nonché «l'apertura allo sguardo del lettore» con cui si realizza un «distanziamento del testo da se stesso»,²¹⁴ viene scardinato il modello epico tradizionale che si apre a una prospettiva moderna. Si tratta di un procedimento analogo a quello di Ariosto, che usa il principio di varietà come strumento di cambiamento continuo che consiste, come abbiamo già notato, nel continuo passaggio da episodio a episodio e in uno spostamento continuo da un punto di vista all'altro.

Il cavaliere inesistente (1959) è, come abbiamo ribadito, uno dei tre romanzi brevi riuniti nel volume *I nostri antenati*, che contiene, oltre all'opera succitata, i romanzi *Il visconte dimezzato* (1952) ed il *Il barone rampante* (1957). In questa trilogia Calvino si prefigge di rappresentare un albero genealogico degli antenati dell'uomo contemporaneo.²¹⁵ Infatti, l'autore costruisce tre protagonisti allegorici che simboleggiano ciascuno la situazione dell'uomo moderno e il suo difficile rapporto con la società.²¹⁶ Con questi tre romanzi Calvino intendeva costruire tre storie aperte che stimolassero il lettore e che, sotto forma di racconti fantastico-morali o lirico-filosofici, si facevano da metafora dei condizionamenti e dei limiti umani, nonché della possibilità della ragione umana di conoscere e adeguarsi alla realtà storico-sociale.²¹⁷ Secondo Daniele Corsi, c'è un nodo ricorrente riscontrabile nella trilogia: si tratta della «possibilità di una conoscenza razionale della realtà» e della «volontà illuministica di riordinare un mondo ormai labirintico e precario».²¹⁸

Nel *Cavaliere* il lettore si trova immerso nel mondo medievale della cavalleria e dei paladini di Carlo Magno. Infatti, nel romanzo vi sono numerosi personaggi del *Furioso*: Carlo Magno, Bradamante, Rinaldo, Astolfo e anche Orlando. Anche le situazioni sono ricorrenti, quali il salvataggio di una damigella in pericolo e la salvaguardia della sua verginità. In questo romanzo, tuttavia, il protagonista non è Orlando, ma un guerriero che non esiste, Agilulfo, che

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ivi*, pp. 162-163.

²¹⁵ Cfr. CORSI, Daniele, *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in CAPRARA, Giovanni – GHIGNOLI, Alessandro, *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, Comares, Granada 2015, p. 27.

²¹⁶ Cfr. *ibid.*, nota 1.

²¹⁷ Cfr. *ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

non è nient'altro che una bianca armatura vuota. Come afferma Villa, è con questo elemento che Calvino «[varca] la soglia di un mondo fantastico».²¹⁹

Secondo Villa, che offre una sua interpretazione del saggio calviniano *Definizioni di terrore: il fantastico*, ne *Il cavaliere inesistente* non viene richiesto al lettore «un tuffo nella corrente emozionale del testo», ma è necessario invece che egli sappia prenderne le distanze, accettando un'altra logica «che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana».²²⁰ La studiosa prosegue considerando che sia il fantastico del rinascimento che quello del ventesimo secolo hanno bisogno di lettori che siano capaci di adottare una logica diversa. Il piacere del fantastico si troverebbe appunto nello sviluppo di tale logica, i cui punti di partenza e le soluzioni riservano delle sorprese.²²¹ Ma il distacco che il lettore deve compiere non coinvolge solo lui. Anche l'autore avvia un procedimento simile, che secondo quanto afferma Villa si risolve in un «distacco ironico».²²² Secondo la studiosa, l'ironia regna sovrana in entrambi gli autori, Ariosto e Calvino.²²³

Calvino, come abbiamo ribadito, ricorre alla tradizione cavalleresca e prende spunto, per la sua produzione, dal passato leggendario, piuttosto che il mondo contemporaneo. Non vengono ignorate, comunque, le influenze della realtà contemporanea. Si pensi al modo in cui lo scrittore descrive la nascita del «cavaliere inesistente» Agilulfo. L'autore spiega, nella sua *Nota* alla trilogia, come gli fosse venuto lo spunto per l'ideazione di questo personaggio:

Dall'uomo primitivo che, essendo tutt'uno con l'universo, poteva esser detto ancora inesistente perché indifferenziato dalla materia organica, siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale che, essendo tutt'uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto con ciò che gli sta intorno, ma solo astrattamente «funziona».²²⁴

Questo «nodo di riflessioni» lo portò a immaginarsi la figura di «un'armatura che cammina e dentro è vuota».²²⁵

Agilulfo, «il guerriero che non esiste», è un personaggio dai lineamenti psicologici tipici dell'uomo della società moderna, secondo quanto afferma lo stesso Calvino.²²⁶ Partendo dalla «formula Agilulfo», un rappresentante dell'inesistenza munita di volontà e coscienza,

²¹⁹ VILLA, Cristina, op. cit., p. 117.

²²⁰ VILLA, Cristina, *ibid.*

²²¹ Cfr. *ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ Cfr. *ibid.*

²²⁴ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 350.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Cfr. *ivi*, p. 351.

Calvino ne ricava un altro personaggio, Gurdulù. Lo fa tramite un procedimento che definisce «procedimento di contrapposizione logica» e che consiste nel partire da un'idea per arrivare ad un'immagine, e non viceversa come faceva solitamente.²²⁷ In questo modo nasce Gurdulù, la «formula dell'esistenza priva di coscienza»²²⁸ che non riesce ad avere l'autonomia psicologica di Agilulfo, e finisce per diventare suo scudiero. Questi due personaggi non possono, come evidenzia Calvino, sviluppare una storia. Il primo, Agilulfo, è «privo di individualità fisica», mentre il secondo, Gurdulù, è privo di «individualità di coscienza».²²⁹ Per questo motivo essi si limitano al ruolo di semplice enunciazione del tema.²³⁰ La storia doveva essere svolta da altri personaggi «in cui l'esserci e il non esserci lottassero all'interno della stessa persona».²³¹ Tra i personaggi che avrebbero portato avanti il racconto c'era il giovane Rambaldo, il vero protagonista del racconto, che nel corso della storia va in cerca di una prova di esserci. Rambaldo sarà, infine, «la morale della pratica, dell'esperienza, della storia».²³² Di un altro giovane, Torrismondo, Calvino decide di fare la morale dell'assoluto, «per cui la verifica dell'esserci deve derivare da qualcos'altro che se stesso», da qualcosa «che c'era prima di lui, il tutto da cui s'è staccato».²³³ Siccome, secondo quanto afferma l'autore, «per il giovane, la donna è quel che sicuramente c'è»,²³⁴ Calvino aggiunge due donne al racconto, che saranno ciascuna la donna del cuore dei due giovani cavalieri, Rambaldo e Torrismondo. La prima, Bradamante, è la donna del cuore di Rambaldo, la quale rappresenta l'amore «come contrasto, come guerra»,²³⁵ e in quanto tale cerca il diverso da sé, e quindi il non essere – si innamorerà, infatti, di Agilulfo. La seconda, Sofronia, è la donna del cuore di Torrismondo, e rappresenta l'amore come pace, «nostalgia del sonno prenatale».²³⁶ Altri personaggi secondari fungeranno, secondo quanto espone Calvino, come esemplificazione dell'esistenza come esperienza mistica, estraniata dalla realtà, come i Cavalieri del Gral. In contrasto a essi ci saranno i rappresentanti dell'esistenza come esperienza storica, il popolo dei Curvaldi, «tanto miseri e angariati da non saper nemmeno d'essere al mondo», cosa che impareranno lottando.²³⁷

²²⁷ Cfr. *ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Cfr. *ibid.*

²³⁰ Cfr. *ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Cfr. *ibid.*

²³⁶ Cfr. *ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

I racconti della trilogia sono caratterizzati da strutture narrative limpide, quasi geometriche, e da un linguaggio puro ed essenziale, e presentano aspetti interessanti dal punto di vista narratologico. In tutte e tre le opere, infatti, vi è un distacco ironico che viene espresso dalla scelta di adottare, nella narrazione, un punto di vista marginale, celato dietro la figura del narratore interno, testimone diretto e protagonista secondario alla vicenda.²³⁸ Da questa tecnica narrativa si distacca l'ultimo romanzo della trilogia, *Il cavaliere inesistente*, in cui, come afferma Corsi, «si crea un vero e proprio gioco narrativo tra il narratore» e il destinatario dell'opera – che può essere sia il lettore implicito che quello reale – che si ritrova vittima di un inganno della macchina narrativa, visto lo sdoppiamento della narratrice. In tal modo il «gioco narrativo» diventa «una sorta di giallo enigmatico e avvincente».²³⁹ In questo romanzo, infatti, la tecnica narrativa consiste nel creare un testo che nell'atto del narrarsi si lascia decostruire e mette a nudo tutti i suoi meccanismi, riflettendo su se stesso.²⁴⁰ Questo aspetto rende possibile legare il romanzo sopraccitato alla successiva produzione metanarrativa di Calvino,²⁴¹ che comprende il romanzo *Il castello dei destini incrociati* (1973), che «vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni»,²⁴² processo che viene ottenuto partendo da un mazzo di tarocchi, e il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), un'opera che rappresenta anch'essa la «molteplicità potenziale del narrabile»²⁴³ e in cui l'essenza del romanzesco è concentrata in dieci storie dal nucleo comune, che si sviluppano ciascuna in un modo diverso.²⁴⁴

Il cavaliere inesistente rappresenterebbe, secondo Corsi, una specie di capostipite al periodo che segue, il primo periodo neorealista della poetica calviniana, capostipite che inaugura la tendenza a mettere in rilievo gli artifici su cui si fonda la letteratura. Nella scrittura calviniana, l'«intricato esercizio combinatorio» non si limita ad essere puro gioco formale, bensì nasconde la volontà sistematica dell'autore di riflettere sui rapporti tra vita e scrittura.²⁴⁵

²³⁸ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 28.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Cfr. *ibid.*

²⁴¹ Si tratta, secondo quanto osserva Corsi, di un periodo che la critica chiama *La sfida al labirinto* e che coincide con il momento in cui l'autore viene a contatto con la cultura francese e lo strutturalismo degli anni Sessanta, nonché con la letteratura di Jorge Luis Borges, autore che ha influenzato altamente la produzione calviniana. Cfr. *ibid.*

²⁴² CALVINO, Italo, *Molteplicità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 117.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Cfr. *ibid.*

²⁴⁵ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 28.

Nella trilogia araldica, i romanzi vedono i loro narratori essere allodiegetici, personaggi che si impongono al lettore come presenza distinta sin dall'incipit di ciascuna opera.²⁴⁶ Questo non è il caso del *Cavaliere inesistente*, ma dei restanti due romanzi della trilogia. In essi viene rivelata la voce, ovvero l'identità di colui che narra, già dalla prima pagina, dove il narratore si presenta come extradiegetico dal punto di vista del livello narrativo e allodiegetico per quanto riguarda il suo rapporto con la storia.²⁴⁷ Il narratore ne *Il visconte dimezzato* è il nipote del visconte, il che è chiaro quando la voce narrante dice «mio zio» mentre parla del visconte Medardo di Terralba:

C'era una guerra contro i turchi. Il visconte Medardo di Terralba, mio zio, cavalcava per la pianura di Boemia diretto all'accampamento dei cristiani.²⁴⁸

Lo stesso vale per *Il barone rampante*, in cui il narrante si presenta come fratello del barone («mio fratello»):

Fu il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, sedette per l'ultima volta in mezzo a noi. Ricordo come se fosse oggi.²⁴⁹

In entrambi i casi il lettore viene subito a conoscenza del fatto che il narratore è presente come personaggio nella storia raccontata.²⁵⁰ Diversamente, nella prima pagina del *Cavaliere*, non c'è un personaggio che dice "io":

Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini. Già da più di tre ore erano lì; faceva caldo; era un pomeriggio di prima estate, un po' coperto, nuvoloso; nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento.²⁵¹

Come osserva Corsi, si tratta di un espediente che, all'interno del gioco narrativo tra narratore e colui a cui esso si rivolge, fa parte dell'inganno che il primo sta tramando contro quest'ultimo; un inganno che verrà rivelato solo verso la fine del romanzo.²⁵² Infatti, il narrante parla sotto mentite spoglie, quelle di Suor Teodora, che si presenta inizialmente come una narratrice

²⁴⁶ Cfr. DE LAURENTIS, Teresa, *Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?*, «PMLA», Vol. 90, No. 3, 1975, p. 416.

²⁴⁷ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 28.

²⁴⁸ CALVINO, Italo, *Il visconte dimezzato*, in *I nostri antenati*, cit., p. 11.

²⁴⁹ CALVINO, Italo, *Il barone rampante*, in *I nostri antenati*, cit., p. 73.

²⁵⁰ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 28.

²⁵¹ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 257.

²⁵² Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 29.

classica, extradiegetica e eterodiegetica, assente dalla storia raccontata. La monaca si presenta soltanto nel IV capitolo come un *io* fuori dalla narrazione, un'istanza che osserva i suoi personaggi dall'alto, adottando un modo narrativo caratteristico del narratore onnisciente, con focalizzazione zero.²⁵³

Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. Noi monache, occasioni per conversare coi soldati, se ne ha poche: quello che non so cerco d'immaginarlo, dunque; se no come farei? E non tutto dela storia mi è chiaro.²⁵⁴

Corsi sottolinea l'importanza della focalizzazione zero in quanto essa non presenta restrizioni di campo, ove la storia non passa attraverso la prospettiva di un personaggio o più personaggi, ma dove è il narratore che esprime più di quanto ne sappia qualsiasi personaggio, e li muove nella dimensione da lui inventata. Ma la focalizzazione zero resta difficilmente costante lungo tutta la durata del racconto, e nel V capitolo avviene uno spostamento della focalizzazione all'interno della coscienza dei personaggi, dove il narratore finge di cedere loro il pensiero.²⁵⁵ Dopo aver sentite Gurdulù esclamare «Tutto è zuppa!»,²⁵⁶ entriamo nella coscienza di Rambaldo, come è il caso nel passo che segue:

A Rambaldo quella vista dette un turbamento da fargli girare il capo: ma non era tanto un ribrezzo quanto un dubbio: che quell'uomo che girava lì davanti accecato avesse ragione e il mondo non fosse altro che un'immensa minestra senza forma in cui tutto si sfaceva e tingeva di sé ogni altra cosa.²⁵⁷

Consequente a questo episodio è la presa di parola da parte dei personaggi che danno vita ad un discorso «di tipo drammatico».²⁵⁸ Si tratta della scena in cui i tre personaggi del romanzo trascinano un morto, Agilulfo («O morto, tu hai quello che io mai ebbi né avrò»²⁵⁹), Gurdulù («Tu butti fuori certi peti più puzzolenti dei miei, cadavere»²⁶⁰) e Rambaldo («O morto, io corro corro per arrivare qui come te a farmi tirar per i calcagni»²⁶¹).

²⁵³ Cfr. *ibid.*

²⁵⁴ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 275.

²⁵⁵ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 29.

²⁵⁶ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 288.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 29.

²⁵⁹ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 289.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ivi*, p. 290.

Il narratore, anche se interno al romanzo, ha due funzioni completamente diverse, come rileva Teresa de Laurentis, quella della guerriera Bradamante e della suora-narratrice Teodora. Secondo de Laurentis, è precisamente questa incongruenza tra i due personaggi, il cui sdoppiamento non ha alcuna giustificazione – tanto che è lo stesso Calvino a dichiarare, nella sua *Nota* alla trilogia, che il colpo di scena in cui viene rivelato che la narratrice monaca e la guerriera Bradamante sono la stessa persona gli sia venuto all'ultimo momento, e che dietro ciò non si celi alcun significato più profondo²⁶² – e la cui assimilazione indica quello che verrà più tardi confermato nelle numerose parentesi autoreferenziali: il narratore non ha alcuna funzione nello sviluppo dell'azione, né la funzione di favoreggiare l'identificazione dell'autore, né quella di proporre uno specifico punto di vista. Al contrario, la sua voce è totalmente al di fuori del contesto narrativo ed è perciò capace di attirare l'attenzione al puro atto della narrazione.²⁶³ Con questa scelta stilistica Calvino non solo aumenta la distanza tra autore e testo, ovvero tra l'io autobiografico e la coscienza narrativa, ma sminuisce allo stesso tempo la credibilità del narratore. In tal modo, aumenta l'eco all'interno dell'area spaziotemporale della scrittura, il che prepara il lettore ad accettare, secondo de Laurentis, anche il narratore come «inesistente». I narratori diventano, nei testi calviniani, man mano sempre più anonimi, pure personalità letterarie, per cui il discorso si allontana sempre di più dal supporto narrativo, finendo per rimanerne senza.²⁶⁴ Da un personaggio dalla personalità storica e biografica, racchiuso nell'eroe-bambino Pin del primo romanzo calviniano, la personalità narrativa diventa sempre più metamorfizzata, pura voce di un discorso totalmente rarefatto, lirico, onirico, da andare oltre le soglie dell'antinarrazione.²⁶⁵

Un'altra istanza narrativa è degna di nota, in questo romanzo: si tratta del tempo della narrazione. La narratrice Suor Teodora sembra insistere, infatti, sul fatto che ci sia una distanza notevole tra il tempo della scrittura e i fatti narrati: «Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era».²⁶⁶ In questa istanza viene riproposto, parodisticamente, il rapporto di Ariosto con Turpino,²⁶⁷ dalle cui cronache sia Ariosto che Boiardo avrebbero attinto per la composizione delle loro rispettive opere. Questo fa inoltre parte, secondo Corsi, dell'inganno di cui il lettore è vittima. In realtà, a dirla con Corsi, la distanza tra i due momenti è minima,²⁶⁸ e lo si apprende solo quando nel

²⁶² CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, p. 352.

²⁶³ Cfr. DE LAURENTIS, Teresa, op. cit., p. 416.

²⁶⁴ Cfr. *ibid.*

²⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 417.

²⁶⁶ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 275.

²⁶⁷ Cfr. CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, cit., p. 163.

²⁶⁸ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 30.

XII capitolo la narratrice si strappa di dosso «la cuffia, le bende caustrali, la sottana di saio» e trae fuori la sua «tunicetta color topazio, la corazza, gli schinieri, l'elmo, gli speroni, la sopravveste pervinca»²⁶⁹ e si rivela essere la ariostesca guerriera Bradamante. Quello che il lettore credeva essere un narratore eterodiegetico è in realtà extradiegetico-omodiegetico,²⁷⁰ proprio come è il caso degli altri due romanzi della trilogia. Nel XII capitolo si produce una, come afferma Corsi, «convergenza tra il tempo della narrazione e il tempo della storia»,²⁷¹ visto che il tempo della narrazione diventa simultaneo al tempo della storia, e in tal modo si conclude un'istanza narrativa. Solo ora è possibile, secondo Corsi, ricostruire le tappe del romanzo.²⁷² Nella *Nota* con cui l'autore accompagna la trilogia *I nostri antenati*, Calvino accenna ai motivi per cui si fosse sentito portato a creare questa «giravolta narrativa».²⁷³ Benché colui che si debba divertire, secondo Calvino, sia il lettore, l'autore si sofferma sul fatto che la posizione dello scrittore è, lungi dall'essere divertente, una posizione tutt'altro che facile, visto che egli deve «raccontare con distacco, alternando slanci a freddo e slanci a caldo, autocontrollo e spontaneità».²⁷⁴ La soluzione che trova lo scrittore ligure è quella di «estrapolare questo [suo] sforzo dello scrivere facendone un personaggio», una monaca scrivana, che agisce «come se fosse lei a narrare».²⁷⁵ L'autore si arma di questo «elemento ravvicinatore lirico» in tutti e tre i racconti «per correggere la freddezza oggettiva propria del raccontare favoloso».²⁷⁶ Calvino, inoltre, dichiara:

La presenza d'un io narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco.²⁷⁷

Le numerose parentesi autoreferenziali, accennate poc'anzi, sono frutto di un romanzo che tende a riflettere su se stesso, che di conseguenza riflette anche sul rapporto tra l'intellettuale

²⁶⁹ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 340.

²⁷⁰ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 30.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Cfr. *ibid.*

²⁷³ Cfr. *ivi*, p. 31.

²⁷⁴ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 352.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

e la società,²⁷⁸ nonché quello tra letteratura e vita. Nel capitolo VII la narratrice, sempre celata sotto le mentite spoglie della monaca scrivana, dichiara:

A ognuna è data la sua penitenza, qui in convento, il suo modo di guadagnarsi la salvezza eterna. A me è toccata questa di scriver storie: è dura, è dura. [...] la nostra santa vocazione vuole che si anteponga alle caduche gioie del mondo qualcosa che poi resta. Che resta... se poi anche questo libro, e tutti i nostri atti di pietà, compiuti con cuori di cenere, non sono già cenere anch'essi...²⁷⁹

E osserva che:

Ci si mette a scrivere di lena, ma c'è un'ora in cui la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto.²⁸⁰

Il narratore qui si sposta sul tema della funzione dello scrittore nell'ambito della finzione narrativa, e dice di volersi «rifugiare» nella pagina che scrive. Verdino nota che per Calvino, l'uomo è la sua scrittura, che è a sua volta l'unica possibilità di orientamento dentro e fuori dell'io.²⁸¹ Lo scrittore, rifugiatosi nelle pagine delle sue opere, andava così a estinguersi²⁸² secondo un ideale che Calvino ritrovava proprio in Ariosto, e a cui si ispirava nel suo bisogno di celare l'autore, di cui augurava la scomparsa.²⁸³

Nel *Cavaliere* l'atto del narrare è pur sempre parte integrante del racconto,²⁸⁴ e la voce narrante fa sentire la propria voce all'inizio di ogni capitolo. Questa voce è sempre più chiara man mano che il racconto procede. Per farne un esempio, citiamo l'inizio del VIII capitolo: «Libro, è venuta sera, mi sono messa a scrivere più svelta [...]».²⁸⁵ Allo stesso modo, il narratore del *Furioso* ritaglia uno spazio tutto per sé e fa sentire la sua voce nei proemi dei canti.

La riflessione critica di Calvino sull'intellettuale all'interno della società nel *Cavaliere* si fa pessimista dal momento che, passando da una narrazione eterodiegetica a una narrazione omodiegetica e, come si rivela essere il caso di Suor Teodora-Bradamante, autodiegetica, dichiara l'impossibilità dell'onniscienza. Corsi afferma che, nonostante ciò, il finale del racconto sembra esprimere «un'ironica fiducia sulle possibilità e potenzialità della letteratura

²⁷⁸ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 32.

²⁷⁹ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 298.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Cfr. VERDINO, Stefano, op. cit., p. 254.

²⁸² Cfr. *ivi*, p. 256.

²⁸³ Cfr. VERDINO, Stefano, op. cit., p. 256.

²⁸⁴ Cfr. VILLA, Cristina, op. cit., p. 119.

²⁸⁵ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 308.

di dar vita a passioni e desideri, di ricostruire il senso dell'esperienza umana».²⁸⁶ Tale fiducia è espressa quando, verso la fine del romanzo, Bradamante rinuncia al raccontare al passato, o di farsi soggiogare dal presente che le «prende la mano», e decide di intraprendere, portata dall'amore per Rambaldo, un percorso verso il futuro: «Ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo».²⁸⁷

L'amore fra Rambaldo e Bradamante sembra farsi, inoltre, simbolo della necessità, a dirla con Corsi, di riscoprire il senso della vita che «non può che ripartire dal *romance*, da quel “repertorio del passato”».²⁸⁸ La soluzione calviniana all'«estremo nominalismo dell'arte moderna» è, secondo Cimador, il recupero del romanzesco.²⁸⁹ Per Calvino tale recupero consiste, inoltre, nello ristabilire una comunicazione tra lo scrittore, pienamente cosciente dei meccanismi che usa, e il lettore, che a sua volta sta al gioco perché ne conosce le regole.²⁹⁰ L'autore moderno si prefigge un ideale di pubblico, come abbiamo già accennato in precedenza, fatto di lettori attivi e partecipi,²⁹¹ a cui il procedimento della scrittura è reso visibile e trasparente,²⁹² e viene loro proposta una gamma di percorsi molteplici, per cui essi hanno «il compito di collegare e ricostruire il disegno, o uno dei disegni possibili, dell'autore».²⁹³ In tal modo, la letteratura diventa scrittura, è il lettore non è più solo consumatore ma anche produttore. Anche nel caso del *Cavaliere inesistente* una volta scoperto il meccanismo del racconto e rivelato il vero narratore, il lettore può ritornare sui propri passi e ricostruire la storia.

Affinché la narrazione sia in grado di elevarsi a un'idea di narrativa «in grado di crescere in leggerezza», le due narratrici antitetiche devono fondersi insieme. Il narratore doppio del romanzo si divide in due caratteristiche antitetiche, osserva Corsi, dal momento che la prima, Suor Teodora, «rappresenta da un lato l'intelligenza interiorizzatrice che si chiude fra le mura dei conventi a meditare», e l'altra, la guerriera Bradamante, rappresenta «la vitalità estroversa che esce dal convento e corre per le strade alla ricerca di avventure». Marilyn Migiel osserva che questi due personaggi sono importanti in quanto scelgono la diversità sopra l'unitarietà, il costante cambiamento sopra il rigido attaccamento a un ruolo o un ideale; Suor Teodora esiste, infatti, in costante oscillazione tra il ruolo di guerriera e narratrice. La libertà

²⁸⁶ CORSI, Daniele, op. cit., p. 32.

²⁸⁷ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 341.

²⁸⁸ CORSI, Daniele, op. cit., p. 32.

²⁸⁹ Cfr. CIMADOR, Gianni, *Calvino e il romanzo del pubblico*, cit., p. 361.

²⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 351.

²⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 352.

²⁹² Cfr. *ivi*, p. 353.

²⁹³ *Ivi*, p. 355.

che ottiene è visibile solo a ritroso e al di fuori del testo, visto che è solo con la conclusione del romanzo che viene rivelato al lettore che Bradamante e la narratrice sono la stessa persona.²⁹⁴

Corsi osserva, inoltre, che si può avvertire un'urgenza di terminare il racconto, una necessità da parte del narratore di portare a termine l'istanza narrativa.²⁹⁵ Un compito non privo di difficoltà, come si deduce dai numerosi commenti metanarrativi del narrante: «Questa storia che ho intrapreso a scrivere è ancora più difficile di quanto io non pensassi»;²⁹⁶ «ed ecco che la penna è ritornata pesante come una trave e la corsa verso la verità si è fatta incerta».²⁹⁷

La «trepidazione» che urgeva Suor Teodora a portare a compimento il racconto era la stessa che muoveva tutti i personaggi, come nota Calvino, che si assomigliavano in quanto erano mossi

dalla stessa trepidazione, e anche la monaca, la penna d'oca, la mia stilografica, io stesso, tutti eravamo la stessa persona, la stessa cosa, la stessa ansia, lo stesso insoddisfatto cercare.²⁹⁸

3. L'oggetto del desiderio come motore dell'azione nell'*Orlando furioso* e ne *Il cavaliere inesistente*

Come abbiamo già ribadito, dopo il proemio, la dedica e il riassunto delle vicende precedenti, l'*Orlando furioso* si apre con l'immagine del personaggio di Angelica in fuga. Questa è un'immagine molto significativa, come osserva Anna Carocci,²⁹⁹ ed è presente già ne *L'Innamoramento de Orlando*. Nel poema boiardo la scena è presente nel XXI canto del secondo libro, ed è seguita da altri diciotto canti contenenti numerose vicende, dopo di che il racconto si interrompe. Ariosto non sceglie, comunque, di riprendere dal momento in cui si interrompe il racconto in Boiardo, ma riallaccia piuttosto le fila della narrazione proprio in questo punto. L'immagine di Angelica in fuga, esemplare nell'*Innamorato*, è significativa perché costituisce il «centro d'irradiazione»³⁰⁰ delle vicende quanto in Boiardo tanto in Ariosto.

²⁹⁴ Cfr. MIGIEL, Marilyn, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, «Modern Language Studies», Vol. 16, No. 3, 1986, p. 65.

²⁹⁵ Cfr. CORSI, Daniele, op. cit., p. 35.

²⁹⁶ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 292.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 308.

²⁹⁸ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 352.

²⁹⁹ Cfr. CAROCCI, Anna, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, «I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo», Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Adi editore, Roma 2016, p. 1.

³⁰⁰ *Ibid.*

La fuga di Angelica rappresenta, infatti, il motore d'azione di entrambe le opere estense, visto che sin dalla sua prima apparizione scatena il desiderio amoroso in tutti i personaggi presenti, diventando così il «motivo principale» delle loro azioni, e dunque il «punto di partenza» per le molteplici narrazioni.³⁰¹

Carocci nota che il personaggio di Angelica è «in costante movimento» e che il suo errare da un luogo all'altro, all'insegna di una perenne fuga da ciascun pretendente, determina il movimento degli eventi nel romanzo, nonché lo scontrarsi e congiungersi dei personaggi al suo interno.³⁰² Angelica è «uno degli emblemi letterari della femminilità» in un universo che è stato rivoluzionato dalla presenza non tanto dell'amore, quanto del desiderio amoroso, di cui lei è simbolo: «Angelica [...] incarna il perturbante femminile, l'oggetto del desiderio, sempre inseguito, sempre sfuggente».³⁰³

Il personaggio di Angelica è rivoluzionario in quanto rappresenta la «prima grande invenzione» dell'*Innamorato*. Essa altera l'andamento delle vicende, interrompe il corso della materia epico-carolingia della guerra tra cristiani e saraceni, inserendosi all'interno della storia come spinta romanzesca e divagante, ovvero «impiantando», secondo Carocci, «lo spirito del romanzo arturiano» all'interno del poema.³⁰⁴ Se si prende in considerazione quanto abbiamo già riportato sulle osservazioni di Parker, che individua due spinte contrastanti nel poema, quella centripeta e quella centrifuga,³⁰⁵ si potrebbe congetturare che è proprio Angelica a mettere in moto la spinta centrifuga delle labirintiche vicende amorose individuali. Con Angelica entrano, nell'*Innamorato*, delle componenti che lo allontanano dal poema cavalleresco tradizionale. Carocci rileva che il personaggio di Angelica presenta un «elemento di rottura»³⁰⁶ che opera su un livello doppio: uno strutturale e un altro narrativo. Il livello di rottura strutturale è legato a quanto abbiamo menzionato poc'anzi sul «rinnovamento letterario» del poema boiardesco, ovvero l'interruzione dell'andamento della narrazione cavalleresca carolingia e classica, e la conseguente apertura verso nuovi generi letterari, tra cui il romanzo arturiano. Il livello di rottura narrativo concerne, invece, la costruzione dell'eroina in quanto personaggio all'interno dell'universo narrativo in ottave, in cui Angelica si presenta come «personaggio femminile inedito».³⁰⁷ Il personaggio della fanciulla musulmana che si

³⁰¹ Cfr. *ibid.*

³⁰² Cfr. *ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Cfr. *ibid.*

³⁰⁵ Cfr. PARKER, Patricia A., *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton University Press, New Jersey 1979, cit. da CESERANI, Remo, *L'apparente armonia dell'«Orlando furioso»*, «Cuadernos de Filología Italiana», 3, Servicio de Publicaciones UCM. Madrid 1996, p. 130.

³⁰⁶ CAROCCI, Anna, op. cit., p. 3.

³⁰⁷ Cfr. *ibid.*

innamora del cavaliere cristiano è un archetipo frequente nel genere della letteratura cavalleresca, ma Angelica non coincide perfettamente con questa tipologia, visto che si allontana dalla solita posizione di inferiorità e svantaggio della bella musulmana vittima del proprio amore,³⁰⁸ per assumere una sorprendente autonomia. Nel caso di Angelica, infatti, non è lei a essere preda dell'amore, ma al contrario seduce e manipola i propri ammiratori e non si concede a nessuno. La sua è un'indipendenza ammirevole,³⁰⁹ un'indipendenza che la vede allontanarsi dal «tipico comportamento femminile»³¹⁰ non solo perché capace di suscitare il sentimento amoroso negli altri personaggi, ma perché lo sperimenta in prima persona (in una scelta che si presenta, inoltre, come una «grave infrazione al codice», visto che si innamora di un «povero fante»,³¹¹ Medoro).³¹² Angelica si presenta come «personaggio caotico»³¹³ in quanto provoca, quasi in tutti i paladini che incontra, un desiderio che turba e sconvolge. Sconvolge non solo coloro che lo provano, ma anche le stesse «basi della narrazione cavalleresca tradizionale»,³¹⁴ visto che fa in modo che anche i migliori eroi della corte si allontanino da essa e dimentichino i loro doveri nei confronti dell'imperatore, per perseguire il loro personale oggetto del desiderio. Se Angelica è un personaggio caotico, l'incarnazione del desiderio di possesso, l'amore carnale e la passione sessuale, che sconvolge la narrazione, Bradamante le si posiziona al polo opposto, fungendo da portatrice di ordine, come osserva Carocci. Infatti Angelica e Bradamante sarebbero, secondo la studiosa, due personaggi antitetici. La guerriera Bradamante rappresenta la «corretta femminilità», la donna che, a dirla con Carocci, «provoca e ricambia l'amore di un solo uomo» e affronta per lui numerosi «rischi e peripezie», per raggiungere, alla fine del suo percorso, un lieto fine augurato da un matrimonio legittimo nonché l'inizio dell'illustre dinastia estense.³¹⁵ Bradamante è, in breve, colei sulla quale «poggiano le fondamenta del tema dinastico», un personaggio che si potrebbe definire «cosmico», in contrapposizione a quello «caotico» di Angelica.³¹⁶ Viene spesso notata,

³⁰⁸ Carocci sottolinea che il modello su cui è costruito il personaggio di Angelica è quello della ragazza musulmana, una giovane che spesso appartiene a una famiglia reale e che non di rado si presenta come esperta in magia. Questa giovane è destinata a invaghirsi di un cavaliere cristiano, e dunque non appartenente alla sua fede, che la posizionerà in una condizione sfavorevole. Di conseguenza, il suo destino è quello di essere abbandonata e di subire le pene d'amore, oppure quello di «rinunciare alla propria identità e farsi cristiana», che è l'unico modo in cui le è reso possibile di coronare il proprio amore. Cfr. *ibid.*

³⁰⁹ Cfr. CANOVA, Andrea, *Introduzione*, in BOIARDO, Matteo Maria, *L'Inamoramento de Orlando*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2011, Vol. I, p. 22.

³¹⁰ CAROCCI, Anna, op. cit., *ibid.*

³¹¹ BIGI, Emilio, *OF*, I, 5, Nota 2.

³¹² Cfr. CAROCCI, Anna, op. cit., p. 4.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 3.

³¹⁶ *Ivi*, p. 4.

come rileva Carocci, la contrapposizione tra il «cammin dritto»³¹⁷ di Bradamante, un movimento che è finalizzato a uno scopo preciso, una nobile inchiesta, e il «movimento errante di Angelica», che è caratterizzato da «un vagare continuo [e] una fuga perenne» che «provoca e alimenta il caos».³¹⁸

Il caso di Angelica, «oggetto del desiderio sempre agognato e mai raggiunto»,³¹⁹ è il primo caso in cui un'intera struttura narrativa poggia non sulle azioni e gesta di uno o più cavalieri, bensì su quelle di un personaggio femminile.³²⁰

Se si considera il Canto I, si nota come i guerrieri protagonisti di tale canto, Rinaldo, Ferrau e Sacripante, entrano in scena proprio grazie ad Angelica.³²¹ Infatti, alle ottave V-IX veniamo a conoscenza dei fatti che precedono la narrazione fino a questo punto, e ci viene riconfermato che Angelica è l'oggetto del desiderio di Orlando, il paladino che per lei aveva lasciato infiniti ed immortali monumenti in India, Media e Tartaria. Ma Orlando non è l'unico a inseguire l'eroina, e sono invece numerosi i cavalieri che «vorticano»³²² intorno ad Angelica in fuga. Attorno all'eroina c'è «un vorticare di guerrieri», a dirla con Calvino, «che, accecati dal desiderio, dimenticano i sacri doveri cavallereschi, e per troppa precipitazione continuano a girare a vuoto».³²³ Questi guerrieri devono la loro presenza, nel poema, al personaggio di Angelica, con la quale si confrontano e grazie alla quale prendono forma, all'interno della narrazione, nello stesso momento in cui viene a prender forma il loro desiderio per lei.³²⁴ Non solo, la loro presenza viene agevolata, con il procedere della narrazione, proprio grazie alle ripetitive fughe di Angelica. L'eroina, che sembra quasi orchestrare le loro mosse e far intraprendere loro i rispettivi percorsi all'interno della narrazione, sfugge perennemente alla cattura di ciascuno dei cavalieri intraprendendo un *pattern*, un motivo che diventa distintivo del suo personaggio³²⁵ e che Shemek definisce con il sintagma di *withdrawal in flight*.³²⁶ Questo «ritiro in fuga» di Angelica è talmente distintivo e abituale per il suo personaggio che viene ripetuto ben tre volte nello stesso canto. Nell'ottava X, Angelica fugge dal campo cristiano, per poi incontrare Rinaldo nelle ottave XI-XII. Nell'ottava XIII abbiamo un'altra fuga, quella di Angelica da Rinaldo, l'incontro tra Angelica e Ferrau nelle ottave XIV-XV, e il

³¹⁷ OF, I, 44.

³¹⁸ CAROCCI, Anna, op. cit., p. 4.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Cfr. *ibid.*

³²¹ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, cit., p. 119.

³²² CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 26

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, cit., p. 119.

³²⁵ Cfr. *ibid.*

³²⁶ Cfr. *ibid.*

consecutivo duello tra Rinaldo e Ferrau nelle ottave XVI-XVII. Una terza fuga avviene nell'ottava XVII, dove Angelica fugge dai due duellanti, Rinaldo e Ferrau. Avviene poi anche una quarta fuga nelle ottave XXXIII-XXXVIII, seguita dall'incontro tra Angelica e Sacripante nelle ottave XXXIX-LIX, quello con Baiardo nelle ottave LXXII-LXXVI, e quello con Rinaldo nelle ottave LXXVII-LXXXI.³²⁷

Il personaggio di Angelica sfugge non solo a coloro che la inseguono all'interno del meccanismo errante della trama, deviando dal loro percorso all'insegna di ricerche vane. Angelica *fugiens* sembra essere inafferrabile anche per il lettore che ne segue le vicende dall'esterno.³²⁸ Molti lettori, infatti, secondo quanto constata Shemek, tendono ad assegnarle un ruolo quasi allegorico, raffigurandola come simbolo di ogni desiderio vano. Angelica sembra essere rappresentata come ideale di donna e di femminilità.³²⁹

Simulacro per la maggior parte dell'opera, Angelica funge più come valore astratto che come personaggio vero e proprio, o, come la definì Carne-Ross, come «immagine poetica» o, piuttosto, come «sequenza di immagini».³³⁰ Oggetto del desiderio dei cavalieri del poema, lei è soprattutto meta dei loro sguardi. Gli sguardi, infatti, come afferma Shemek, hanno un ruolo fondamentale nella narrazione, in quanto «attivano»³³¹ il desiderio di colui che osserva. Il ruolo dell'osservatore è, comunque, un ruolo esclusivo, un privilegio che ad Angelica viene consentito raramente e per periodi brevissimi. Shemek sottolinea che il personaggio di Angelica è quasi sempre limitato a rimaner «cifra di una femminilità che risiede all'interno dello sguardo maschile», nonché del suo desiderio.³³² Inoltre, gli unici, rari momenti di azione autonoma sono, per Angelica, momenti in cui è nascosta, in fuga o resa invisibile grazie a oggetti magici.³³³ Come abbiamo riportato in precedenza, Carocci aveva definito Angelica come un personaggio dotato di una «forte capacità di autonomia decisionale».³³⁴ Shemek ritiene, invece, che non appena Angelica riesce a spezzare «l'egocentrico e circolare sguardo

³²⁷ Cfr. MARCHESE, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999 [1983], p. 144.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, cit., p. 116.

³³⁰ Cfr. CARNE-ROSS, D.S., op. cit., p. 205.

³³¹ SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, cit., p. 127.

³³² «For the rest of her existence in the poem, Angelica remains the cipher of a femininity that resides in the eye of male desire». Traduzione mia. *Ibid.*

³³³ Inoltre, ad Angelica sembra essere vietato il ruolo di osservatrice in quanto agente visibile e tangibile, che guarda verso un oggetto del desiderio proprio, sia esso un amante o un percorso che desidera intraprendere. Un esempio calzante è quello in cui Angelica, nel canto VIII, viene rapita da un eremita intento a possederla. L'eroina lo rifiuta e ne paga le conseguenze quando le viene spruzzata negli occhi una pozione che la fa addormentare ostacolando, di conseguenza, la vista. Contemporaneo al rifiuto di Angelica, ovvero al suo agire autonomo, abbiamo dunque quello che si potrebbe definire un temporaneo accecamento dell'eroina, in cui essa viene, appunto, privata dello *status* di soggetto osservante. Cfr. *ibid.*

³³⁴ Cfr. CAROCCI, Anna, op. cit., p. 3.

di Orlando» per agire in modo autonomo, rivelandosi in grado di desiderare alla pari dei paladini che la inseguono e non astenendosi al mero status di oggetto del loro desiderio ma comportandosi come individuo con desideri propri, la sua figura si disintegra per essere scartata ai margini della narrazione.³³⁵

quando si rivela essere, *come* i paladini che la inseguono, un soggetto desiderante ma *distinta* da loro in ciò che desidera, le assolute opposizioni che mantengono la sua esistenza in quanto ideale non possono più reggere; [Angelica] esce dalla narrazione.³³⁶

Degno di nota è il modo in cui Angelica viene congedata dal racconto, verso la metà del poema. Nel passaggio da Boiardo ad Ariosto, Angelica acquista una maggior profondità psicologica.³³⁷ Essa mantiene, in effetti, nel *Furioso*, la propria magia «quasi malgrado la volontà dell'autore»,³³⁸ a dirla con Carocci, e si trasforma da «puro volto», incarnatrice del desiderio sessuale, in vero e proprio personaggio. La sua perenne fuga si interrompe, infatti, quando si innamora del fante Medoro. Questo innamoramento stimolerà, comunque, l'ironia ariostesca, da cui nessun personaggio del *Furioso* non è risparmiato. In Angelica si avrà, comunque, un procedimento di «degradazione comica», e per la prima volta (rispetto alla tradizione che comprende l'*Innamorato* e le opere incentrate sul personaggio di Angelica che precedono il *Furioso*) la principessa del Catai viene rappresentata in un contesto ridicolizzante.³³⁹ Dopo aver visto un Orlando irricoscibile, impazzito fino all'estremo, che nuovamente cerca di rincorrerla, Angelica scappa «tutta tremando, e empiendo il ciel di grida»,³⁴⁰ cade scomposta dal proprio cavallo e si ritrova «riversa in sul sabbione». ³⁴¹ D'altronde, il modo in cui il narratore ariostesco congeda il personaggio appare insolito e sembra segnare una definitiva perdita di interesse.³⁴² Infatti egli conclude dicendo:

Io sono a dir tante altre cose intento,
che di seguir più questa non mi cale.³⁴³

³³⁵ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, cit., pp. 117-118.

³³⁶ «[...] when she reveals herself to be, *like* the knights who pursue her, a desiring subject but *distinct* from them in what she desires, the absolute oppositions that sustain her existence as an ideal can no longer hold; she falls out of the narrative». Traduzione mia. *Ivi*, p. 118.

³³⁷ Emilio Bigi nel suo commento al *Furioso* asserisce che Boiardo, senza preoccuparsi di fare di Angelica una figura psicologicamente organica, pone in rilievo tratti quali «l'appassionata sensualità e la femminile malizia» mentre Ariosto, d'altra parte, trascurava questi aspetti, specialmente il primo, e fa di Angelica «uno dei simboli più significativi della irrazionalità del sentimento amoroso». *OF*, I, 5, Nota 2.

³³⁸ Cfr. CAROCCI, Anna, op. cit., p. 9.

³³⁹ Cfr. *ibid.*

³⁴⁰ *OF*, XXIX, 60.

³⁴¹ *OF*, XXIX, 65.

³⁴² Cfr. CAROCCI, Anna, op. cit., p. 9.

³⁴³ *OF*, XXX, 17.

Per Angelica, come abbiamo già rilevato, i momenti di azione autonoma sono rari, e si realizzano prevalentemente con la fuga della principessa o il ricorso a oggetti magici, grazie a cui diventa invisibile. Più nello specifico, lo strumento magico che, in più di un'occasione, permette all'eroina di scomparire e rendersi invisibile è l'anello magico della maga Melissa.³⁴⁴ L'importanza degli oggetti magici viene colta anche da Italo Calvino, che ne parla nelle sue *Lezioni americane*. Nel capitolo sulla *Rapidità*, Calvino si sofferma sull'importanza dell'oggetto magico in vari generi tra cui il romanzo cavalleresco. Lo scrittore afferma che attorno all'oggetto magico, «vero protagonista del racconto», «si forma come un campo di forze che è il campo del racconto».³⁴⁵ Nell'*Orlando furioso* si assiste, secondo Calvino, a «un'interminabile serie di scambi di spade, scudi, elmi, cavalli, ognuno dotato di proprietà caratteristiche»,³⁴⁶ di modo che l'intreccio potrebbe essere delineato attraverso i cambiamenti nelle proprietà dei vari oggetti, che a loro volta determinano le relazioni tra i vari personaggi e di conseguenza i loro movimenti.³⁴⁷ Per l'autore, il simbolismo di un oggetto esiste sempre, in modo più o meno esplicito. In una narrazione ogni oggetto è sempre un oggetto magico, secondo Calvino, tanto che dal momento in cui compare all'interno di una narrazione, esso «si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili».³⁴⁸

Con l'anello magico ad Angelica è permesso di svanire e sottrarsi alle grinfie dei cavalieri che la rincorrono. Quando effettuato, questo procedimento porta, secondo Shemek, a una divisione tra Angelica e l'immagine che di lei hanno i paladini.³⁴⁹ Questo sdoppiamento sembra concretizzarsi nel canto XII, in cui Angelica incontra i suoi inseguitori nel palazzo incantato del mago Atlante, ma anche il proprio simulacro. Il palazzo, costruito dal mago per arrestare il destino del suo protetto, Ruggiero, è un luogo dove sono imprigionati molti dei paladini del poema. Si tratta di un luogo che, a dirla con Calvino, è un «deserto di quel che si cerca», un deserto «popolato solo di cercatori» e privo, dunque, di oggetti da ritrovare.³⁵⁰ Ciascuno dei prigionieri del palazzo erra lungo i corridoi di questo posto incantato inseguendo un miraggio del loro amore, che è costantemente di fronte ai loro occhi e non permette loro di

³⁴⁴ La maga mantovana Melissa, che si prende cura dei destini futuri di Ruggiero e Bradamante, consegna in un primo momento l'anello a Bradamante, per poi farselo riconsegnare e darlo a Ruggiero, che a sua volta lo darà, nel canto X, ad Angelica. Cfr. FLORIANI, Piero, *Indice dei personaggi*, in *OF*, pp. 1539, 1569.

³⁴⁵ CALVINO, Italo, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, cit., p. 34.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 34.

³⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 34-35.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 35.

³⁴⁹ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, cit., p. 132.

³⁵⁰ Cfr. CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit. p. 154.

vedere altro. La vera Angelica è invisibile ai cavalieri, perché celata dall'incantesimo dell'anello. Ciò che si presenta ai paladini è il simulacro della principessa del Catai, e la vera Angelica è capace di osservare Orlando, Sacripante e Ferrau mentre inseguono l'immagine che Atlante ha fabbricato della sua persona. I paladini, ovvero i loro sguardi, sono orientati verso il simulacro dell'eroina che, essendo irreali, è di per sé "nonvedente", il che comporta un introiettarsi dello sguardo di ciascun cavaliere che finisce per riflettersi su se stesso. Dopotutto, il palazzo di Atlante è, secondo Calvino, un luogo che «è un vortice di nulla, nel quale si infrangono tutte le immagini del poema».³⁵¹ Il palazzo funge così da «centro di gravità in negativo»,³⁵² materializzazione di ciò che si cela dentro le nostre menti, un «labirinto di pensieri»³⁵³ che per inversione si realizza ed esteriorizza. Ciò accade, comunque, soltanto per un breve arco di tempo, visto che il palazzo subito dopo essersi disfatto ritorna al suo stato iniziale, ovvero ritorna ad essere un «labirinto di pensieri» celato nelle nostre menti.³⁵⁴

Durante l'intervallo in cui Angelica e il suo simulacro si trovano entrambi all'interno del palazzo, Ariosto riesce ad ottenere, secondo quanto afferma Shemek, una «perfetta illustrazione della scissione» tra quello che la donna è e quello che non è, o meglio della scissione tra lo sguardo soggettivo della donna e la costruzione sociale dell'ideale femminile all'interno della prospettiva maschile del desiderio.³⁵⁵

L'autonomia di Angelica è, comunque, limitata, e si realizza proprio durante le occasioni in cui è nascosta e invisibile. Infatti, nel momento in cui l'eroina fa sciogliere l'incantesimo dell'anello e si rende visibile ai paladini, anche l'incantesimo del mago si dissolve (visto che l'anello, oltre alla proprietà di rendere la persona che lo usa invisibile se messo in bocca, se tenuto in mano è in grado di smontare menzogne), il che comporta automaticamente la dissoluzione del simulacro della principessa. Di conseguenza, gli sguardi desiderosi dei cavalieri tornano a essere puntati sulla vera Angelica, il che la costringe a fuggire nuovamente, e segna la fine della sua autonomia.³⁵⁶

Con l'esempio del Canto I abbiamo visto che i paladini esistono, nel poema, grazie alla contemplazione visiva di Angelica, che li fa intraprendere le rispettive inchieste amorose. Il Canto XII sovverte tale disegno per mostrare che l'esistenza di tali sguardi contemplativi

³⁵¹ *Ivi*, p. 153.

³⁵² CALVINO, Italo, *La struttura dell'«Orlando»*, in *Perché leggere i classici*, cit., p. 76.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Calvino nota, inoltre, che quello del palazzo è nient'altro che un astuto stratagemma del narratore che, vista l'impossibilità di sviluppare il gran numero di vicende contemporaneamente, «sente il bisogno di sottrarre, per la durata di alcuni canti, dei personaggi all'azione». Cfr. *ivi*, p. 77.

³⁵⁵ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, p. 132

³⁵⁶ Cfr. SHEMEK, Deanna, *ibid.*

dipende dal blocco dello sguardo di Angelica. La principessa esiste, dunque, scissa in due parti inconciliabili: la prima in quanto soggetto desiderante, che non può essere riconosciuto dagli altri ed esiste all'esterno della «sfera del rappresentabile»; la seconda in quanto oggetto del desiderio, privato dalla capacità di desiderare autonomamente.³⁵⁷

Sin dal canto in apertura al poema e fino al punto in cui esce dalla narrazione, Angelica si presenta, comunque, come figura controllante rispetto alla tessitura della narrazione.

Il *Furioso* è per Calvino opera unica nel suo genere,³⁵⁸ un libro che «può essere letto [...] senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente», un universo «in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi». ³⁵⁹ In questo universo i personaggi viaggiano «in lungo e in largo»,³⁶⁰ entrano ed escono dalla scena, perdendosi e ritrovandosi a vicenda. In questo vorticare di viaggi, perdite e ritrovamenti, abbiamo Angelica che, come afferma Calvino, «è la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato». ³⁶¹ In un certo senso, il personaggio di Angelica compie un'ulteriore «corsa»: dopo essere entrata dal poema boiardesco, passando tramite altre opere minori,³⁶² nell'opera ariostesca, l'eroina lascia tracce di sé anche in alcune opere calviniane, ed in particolare nel romanzo che è oggetto della nostra analisi, *Il cavaliere inesistente*.

La principessa del Catai non compare, nel *Cavaliere*, nelle vesti di Angelica. Le sue orme sono, invece, rintracciabili in un altro personaggio, anch'esso personificazione del desiderio, ovvero quella forma di desiderio che, come aveva notato Carocci nel caso dell'Angelica ariostesca, è «destinato a restare inappagato». ³⁶³ Si tratta, secondo Hagen,³⁶⁴ del «cavaliere che non c'è», Agilulfo, la cui importanza è rilevabile non solo nel titolo del romanzo, ma soprattutto, nella sua posizione di «centro di gravità» del racconto.³⁶⁵ Secondo Roberta Capelli il cavaliere è, infatti, il motore della narrazione.³⁶⁶ Si potrebbe persino dire che attorno

³⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 135.

³⁵⁸ Cfr. CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 16.

³⁵⁹ CALVINO, Italo, *La struttura dell'«Orlando»*, in *Perché leggere i classici*, cit., pp. 71-72.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 72.

³⁶¹ CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 26.

³⁶² Le vicende di Angelica vengono riprese da altri autori nell'intervallo di tempo tra le due opere estense, l'*Innamorato* e il *Furioso*. Si tratta delle cosiddette giunte al poema di Boiardo, ovvero *Quarto libro* di Niccolò degli Agostini (1505), e il *Quinto libro* di Raffaele da Verona (1514), nonché un *Quinto libro* di Agostini (1514). Cfr. CAROCCI, Anna, op. cit., p. 5.

³⁶³ Cfr. *ibid.*

³⁶⁴ Cfr. HAGEN, Margareth, *La seduzione del cavaliere inesistente*, "Romansk forum", Nr. 16, 2002/2, Universitetet i Bergen, Bergen 2002, p. 880.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Cfr. CAPELLI, Roberta, *Tirant e il paradossos del Cavaliere inesistente*, in *More about 'Tirant lo Blanc'. From the sources to the tradition*, a cura di Anna Maria Babbi e Vicent Josep Escartí, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2015, p. 154.

a lui sembrano «vorticare»³⁶⁷ – per usare il termine con cui Calvino solitamente descrive i movimenti all'interno dell'opera ariostesca – i personaggi e le azioni all'interno della narrazione.

Il personaggio di Agilulfo sembra essere il cavaliere più credibile tra i paladini di Carlomagno, in quanto rispecchia più fedelmente tutti i valori della cavalleria medievale, rispettando dunque anche i canoni della tradizione letteraria epica e cavalleresca nel loro designare il modello di cavaliere ideale.³⁶⁸ Si pensi, ad esempio, alla meticolosa e «maniacale applicazione alle regole del galateo» del paladino.³⁶⁹

Per gli altri personaggi del racconto, egli è il modello da seguire, «il migliore di tutti gli ufficiali».³⁷⁰ Dall'armatura bianca e impeccabile, dalla tenda tra le «più ordinate e confortevoli del campo cristiano»,³⁷¹ Agilulfo è un cavaliere in cui anche i pensieri sono sempre «ragionamenti determinati e esatti»,³⁷² e ogni compito viene svolto con una «tesa ostinazione».³⁷³ Capelli nota che in gran parte della letteratura epica e cavalleresca i paladini vengono ritratti come «immagine» e non come uomini veri e propri; un'immagine molto simile a quella della calviniana «armatura che cammina e dentro è vuota»,³⁷⁴ che viene a sua volta spesso rappresentata come bianca.³⁷⁵ Nel caso del *Cavaliere inesistente*, infatti, questa immagine si concretizza, e il personaggio diventa letteralmente un'armatura bianca che è vuota dentro.

L'inesistenza di Agilulfo è, comunque, ciò che agevola il suo *status* di guerriero modello. Infatti, Agilulfo non cade mai preda a quegli «stati di smarrimento o di disperazione o di furore» ed è «immune dai trasalimenti e dalle angosce» di cui sono vittime gli altri esseri umani, che a loro volta provocano nel cavaliere inesistente una calma e una sicurezza nonché «un'attitudine superiore».³⁷⁶ Infatti, la compostezza è la cifra di questo eroe, come anche la «tensione della sua volontà».³⁷⁷ Agilulfo è la propria armatura, che è a sua volta costantemente attraversata «a ogni fessura da sbuffi del vento, dal volo delle zanzare e dai raggi della luna».³⁷⁸

³⁶⁷ Cfr. CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 26.

³⁶⁸ Cfr. CAPELLI, Roberta, op. cit., p. 154.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 158.

³⁷⁰ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 262.

³⁷¹ *Ivi*, p. 261.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ivi*, p. 268.

³⁷⁴ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, p. 350.

³⁷⁵ Cfr. CAPELLI, Roberta, op. cit., p. 157.

³⁷⁶ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 268.

³⁷⁷ *Ivi*, p. 267.

³⁷⁸ *Ivi*, p. 263.

L'unica cosa che gli permette di esistere è, infatti, la sua volontà, che lo porta ad applicarsi ad occupazioni di esattezza ogni qualvolta si sentisse mancare la coscienza di sé:

[...] alle volte solo a costo d'uno sforzo estremo riusciva a non dissolversi. Allora si metteva a contare: foglie, pietre, lance, pigne, qualsiasi cosa avesse davanti. [...] L'applicarsi a queste esatte occupazioni gli permetteva di vincere il malessere, d'assorbire la scontentezza, l'inquietudine e il marasma, e di riprendere la lucidità e compostezza abituali.³⁷⁹

Agilulfo è l'«enunciazione del tema», come nota Calvino nella sua *Nota* all'opera,³⁸⁰ motore dell'azione³⁸¹ in quanto modello da seguire per alcuni personaggi, come Rambaldo, o oggetto del desiderio per altri, come Bradamante. La storia sarà svolta, infatti, da questi e altri personaggi.³⁸²

Per Bradamante, Agilulfo è «l'unico che poteva dare un senso alla [sua] vita»,³⁸³ oggetto del desiderio che si rivelerà inafferrabile come lo è stata Angelica per Orlando. Nonostante ciò, Bradamante lo insegue, ed è così che, analogamente ai cavalieri del *Furioso* che inseguono Angelica *fugiens*, ha inizio la sua inchiesta:

Preparatemi tutto, parto, parto, non resto qui un minuto in più, lui se n'è andato, l'unico per cui questa armata aveva un senso, l'unico che poteva dare un senso alla mia vita e alla mia guerra.³⁸⁴

Per l'eroina, senza Agilulfo, come afferma, «non resta altro che un'accozzaglia di beoni e violenti [lei] compresa³⁸⁵» e la vita finisce per essere «un rotolarsi tra letti e bare» di cui «lui solo ne sapeva la geometria segreta, l'ordine, la regola per capirne il principio e la fine».³⁸⁶

Anche per Rambaldo Agilulfo è inizialmente oggetto del desiderio. Rambaldo è un personaggio, secondo Hagen, costruito secondo il modello ariostesco di Ruggiero, dato che come lui muta e cresce moralmente, compiendo un percorso di formazione che gli permette di conquistare la propria amata, la Bradamante dell'*Orlando furioso*.³⁸⁷ Il giovane vuole ricavare, dal cavaliere, consigli su come entrare a far parte dell'esercito di Carlomagno e vendicare il padre. Una volta realizzato lo scopo e vendicato il padre, la sua attenzione passa a un altro

³⁷⁹ *Ivi*, p. 267.

³⁸⁰ Cfr. CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 351.

³⁸¹ Cfr. CAPELLI, Roberta, op. cit., p. 154.

³⁸² Cfr. CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 351.

³⁸³ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 306.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ivi*, p. 293.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 306.

³⁸⁷ Cfr. HAGEN, Margareth, op. cit., p. 880.

personaggio, Bradamante. Il passo in cui avviene questo slittamento è, a nostro avviso, quello dell'innamoramento. L'innamoramento ha luogo in un *locus amoenus* che ricorda molto i *topoi* ariosteschi. Dopo essere stato salvato dall'eroina Bradamante, travestita da cavaliere, il giovane la insegue nell'intento di scoprirne l'identità. Con suo stupore, Rambaldo si rende però conto che si tratta di una donna:

Rambaldo non credeva ai suoi occhi. Perché quella nudità era di donna: un liscio ventre piumato d'oro, e tonde natiche di rosa, e tese lunghe gambe di fanciulla. Questa metà di fanciulla [...] si girò su se stessa, cercò un luogo accogliente, puntò un piede da una parte e l'altro dall'altra di un ruscello, piegò un poco i ginocchi, v'appoggiò le braccia dalle ferree cubitiere, protese avanti il capo e indietro il tergo, e si mise tranquilla e altera a far pipì.³⁸⁸

In questo passo, la «funzione Ariosto» si potrebbe individuare nell'atteggiamento ironico con cui Calvino descrive la scena, nonché nella scelta della situazione che avrebbe fatto scatenare il sentimento amoroso nel personaggio: esso, infatti, si innamora mentre osserva la fanciulla, ovvero quella «metà di fanciulla» mentre compie l'atto di «far pipì». La scena continua con la descrizione di Bradamante che, agli occhi di Rambaldo, è vista come «una donna di armoniose lune, di piuma tenera e di fiotto gentile», della quale il giovane «fu tosto innamorato».³⁸⁹

Un'altro spunto che Calvino sembra trarre da Ariosto si può individuare nella rappresentazione di una guerriera che soccorre un'altro paladino sotto le vesti di un cavaliere. Bradamante, infatti, celata dalla sua armatura, soccorre Rambaldo e lo assiste in un duello contro dei saraceni. Anche nel *Furioso* abbiamo una scena emblematica in cui l'eroina dall'omonimo nome, Bradamante, soccorre Angelica alle prese con Sacripante:

Ecco pel bosco un cavallier venire,
il cui sembiante è d'uom gagliardo e fiero:
candido come neve è il suo vestire,
un bianco pennoncello ha per cimiero.³⁹⁰

In questa istanza, la Bradamante ariostesca sembra passare, per un breve attimo, nell'opera calviniana. Ma in Calvino Bradamante perde la sua «aura eroica». Infatti, non solo entra in scena, come nota Villa, «facendo pipì», ma viene anche descritta come la guerriera più «sciattona [di] tutto l'esercito di Francia»,³⁹¹ tanto che la sua tenda era tra le più disordinate di tutto l'accampamento. Lo stesso narratore sembra cogliere, secondo Villa, la differenza che si

³⁸⁸ *Ivi*, p. 283.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *OF*, I, 60.

³⁹¹ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 293.

va a creare tra la Bradamante dell'*Innamorato* o del *Furioso* e quella del *Cavaliere*.³⁹² Il narratore nota, nell'osservare il modo in cui i cavalieri le rivolgevano la parola («Ehi bionda, ma [Rambaldo] non è un po' gracilino per il letto?»³⁹³), che quella di Bradamante «doveva essere una ben triste decadenza: figuriamoci se una volta avrebbero avuto il coraggio di parlarle su questo tono».³⁹⁴

Nel *Cavaliere*, la guerriera Bradamante è l'oggetto del desiderio di Rambaldo ma anche soggetto desiderante nei confronti di Agilulfo. Con la «serata di partenze»³⁹⁵ si dà inizio a quello che potremmo definire un inseguimento «a catena»: di Bradamante che insegue e va incontro ad Agilulfo, e Rambaldo che segue Bradamante; ciascuno intraprende la propria inchiesta, ovvero l'inseguimento del loro oggetto del desiderio. Anche Gurdulù, che era diventato scudiero di Agilulfo, segue il cavaliere inesistente, che parte per rintracciare la vergine Sofronia e riconfermare il proprio *status* di cavaliere, dimostrandone la verginità. Torrismondo, che secondo Hagen rispecchia l'ariostesco Rinaldo,³⁹⁶ parte anch'esso in cerca della propria identità, che può essere riconfermata solo dopo che sarà riuscito a rintracciare i Cavalieri del San Gral e a convincerli di riconoscerlo come figlio legittimo.

Secondo Margareth Hagen³⁹⁷, la prima metà de *Il cavaliere inesistente* ha la funzione di esporre e presentare dei caratteri e diverse opposizioni simboliche. Al centro del romanzo, più nello specifico all'inizio del VII capitolo, ha luogo la «serata delle partenze» ovvero la scena che porta allo «scatenarsi del tema tipicamente ariostico e romanzesco della ricerca dell'oggetto del desiderio».³⁹⁸ Il tutto inizia durante un banchetto in cui Torrismondo offende e sfida il cavaliere inesistente, sostenendo di essere il figlio della presunta vergine la cui castità è stata difesa dal cavaliere, che ha a sua volta accumulato una sfilza di titoli al di sopra di quello di cavaliere ottenuto grazie alla nobile impresa. Infatti, Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez è non solo un cavaliere il cui titolo manca di una genealogia, ma un cavaliere il cui titolo è costituito da riconoscimenti, gradi e nomi che sono il prodotto di una «combinazione araldica fortuita, vuota, priva di un retroterra personale e letterario».³⁹⁹ Infatti, prima di imbattersi in Sofronia, la presunta vergine che ha salvato dai malfattori, e a cui doveva il suo titolo,

³⁹² Cfr. VILLA, Cristina, op. cit., p. 119.

³⁹³ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 293

³⁹⁴ *Ivi*, p. 295.

³⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 305.

³⁹⁶ Cfr. HAGEN, Margareth, op. cit., p. 880.

³⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 875-885.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 876.

³⁹⁹ *Ibid.*

egli era un semplice guerriero senza nome in una armatura bianca che girava il mondo alla ventura. O meglio (come presto si era saputo) era una bianca armatura vuota, senza guerriero dentro.⁴⁰⁰

Agilulfo, che deve alla sua impresa in difesa di Sofronia la sua identità e *status*, corre il rischio di perdere tutti i titoli accumulati successivamente:

Se si dimostrava l'inesistenza d'una verginità di Sofronia da lui salvata, anche il suo cavalierato andava in fumo, e tutto quel che egli aveva fatto dopo non poteva esser riconosciuto come valido a nessun effetto, e tutti i nomi e i predicati venivano annullati, e così ognuna delle sue attribuzioni diventava non meno inesistente della sua persona.⁴⁰¹

Come abbiamo ribadito, è significativa in Agilulfo la «volontà e l'ostinazione d'esserci», in un mondo che «pullulava di oggetti e facoltà e persone che non avevano nome né distinzione dal resto». Si tratta di un'epoca, come osserva la narratrice, segnata dalla volontà «di marcare un'impronta, di fare attrito con tutto ciò che c'è». ⁴⁰² Volontà e ostinazione d'esserci, come anche la volontà di marcare un'impronta, sono le cifre che delimitano non solo il percorso di Agilulfo, ma anche quello di altri personaggi, tra cui Gurdulù, un personaggio privo di «autonomia psicologica»⁴⁰³, inconsistente quanto il suo nome. Difatti, sono numerosi i nomi a lui assegnati dai vari personaggi: «A seconda dei paesi che attraversa [...] lo chiamano Gurdurù o Gudi-Ussuf o Ben-Va-Ussuf o Ben-Stanbùl o Pestanzùl o Bertinzùl o Martinbon o Omobon o Omobestia [...]». ⁴⁰⁴ Gurdulù, benché esistente, è «uno che non sa di esserci»⁴⁰⁵ e che cambia continuamente,⁴⁰⁶ convincendosi di essere tutto ciò che vede («Tutto è zuppa!»⁴⁰⁷). Ma anche lui è tormentato da questa sua incapacità di essere, di vivere. Infatti, c'è una scena nel romanzo, già citata in precedenza, che può fungere da esempio per tracciare un paragone tra i tre personaggi, Gurdulù, Agilulfo e Rambaldo. Mentre trascinano un morto, sentiamo

⁴⁰⁰ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 303.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ivi*, p. 275.

⁴⁰³ CALVINO, Italo, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 351.

⁴⁰⁴ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 272.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 271.

⁴⁰⁶ Gurdulù è un personaggio affondato nel «mare dell'oggettività», che è anche il titolo di un famoso saggio scritto da Calvino contemporaneamente al romanzo. Il saggio viene pubblicato, nel 1960, nel secondo numero della rivista «Menabò», fondata dallo stesso Calvino ed Elio Vittorini. Simone Germini nota che «in esso, lo scrittore critica il totale abbandono, da parte della letteratura e l'arte, all'oggettività delle cose, frutto della nuova società industriale e tecnologica. L'io ne subisce le conseguenze, e viene sovrastato dall'impetuosa e dannosa marea». GERMINI, Simone, *Italo Calvino: Il mare dell'oggettività*, <https://imalpensanti.it/2018/05/18/italo-calvino-il-mare-dellogettivita> (9 settembre 2019).

⁴⁰⁷ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 288.

Gurdulù esclamare: «Vedi che sei più bravo a vivere tu di me, o cadavere?»,⁴⁰⁸ chiedendosi perché tutti lo compiangano. Essendo morto, il cadavere almeno sa qual è il suo posto e ruolo nel mondo. Anche Agilulfo sembra invidiare il cadavere, perché anche se la sua vita è giunta alla fine, lui è almeno esistito: «È vero che chi esiste ci mette sempre anche un qualcosa, una impronta particolare, che a me non riuscirà mai di dare».⁴⁰⁹ D'altra parte, Rambaldo, uno dei personaggi, si potrebbe dire, «veri e propri», perché portatori dell'azione, personaggio tangibile, giovane guerriero che vive la concretezza della vita, pondera sopra un morto: «O morto, io corro corro per arrivare qui come te a farmi tirar per i calcagni. Cos'è questa furia che mi spinge, questa smania di battaglie e d'amori [?]]. Riflettendo su quello che ciascuno, nella sua vita, rincorre; pensando a quanto siano pochi i giorni che precedono la morte di ciascun individuo, e capendo di non volerli sprecare, anche se l'ansia di riuscire a «compiere azioni egregie per l'esercito franco» o quella di «abbracciare, abbracciato, la fiera Bradamante» lo consumi, conclude ed esclama: «E io amo, o morto, la mia ansia, non la tua pace».⁴¹⁰ Il giovane Rambaldo sarà portato proprio dal desiderio per la donna amata a continuare la propria inchiesta volta verso la ricerca dell'essere, visto che «per il giovane, la donna è quel che sicuramente c'è».⁴¹¹ Questo protagonista sarà, infatti, «la morale della pratica»,⁴¹² e riuscirà non solo a raggiungere il proprio oggetto del desiderio (che in questo caso si rivela raggiungibile) ma anche a entrare a far parte dell'esercito di Carlomagno. Prima di questo evento, però, Rambaldo cercherà di rintracciare il cavaliere inesistente, correndo per il bosco e urlando il suo nome:

Rambaldo prese a battere il bosco sentiero per sentiero, e fuor dei sentieri per dirupi e torrenti, chiamando, tendendo l'orecchio, cercando un segno, una traccia.⁴¹³

Trovata l'armatura vuota, priva dell'essenza del cavaliere, Rambaldo continua a gridare, cercando di «rimettere insieme l'armatura, di farla stare in piedi».⁴¹⁴ Il comportamento del giovane ricorda, in un primo momento, quello dell'Orlando ariostesco nel canto XXIII, che dopo aver scoperto il tradimento dell'«ingrata donna»⁴¹⁵ erra per i boschi in preda alla follia e distrugge tutto ciò che incontra sul proprio cammino.

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 289.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 290.

⁴¹¹ Cfr. CALVINO, *Nota 1960*, in *I nostri antenati*, cit., p. 351.

⁴¹² Cfr. *ibid.*

⁴¹³ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 335.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *OF*, XXIII, 123.

Dopo la dissoluzione di Agilulfo, Rambaldo indosserà la sua armatura, con cui indossa anche «la carica di idealità che in essa si sostanzia».⁴¹⁶

Agilulfo giunge a una fine poco fortunata. Il cavaliere si persuade della vacuità dell'impresa eroica compiuta per salvare l'onore della vergine Sofronia, impresa che gli aveva dato un nome, che aveva agevolato la costruzione della sua identità e che gli aveva dato il titolo su cui più tardi aveva accumulato altri. Tale nome era anche prova della sua esistenza, di cui l'impresa compiuta era fondamento. Agilulfo fraintende la verità dei fatti e si convince dell'inesistente verginità di Sofronia, che annulla automaticamente la sua impresa e rinnega il suo titolo, ovvero la sua stessa esistenza. Il cavaliere inesistente si congeda dal racconto, urlando: «Non ho più nome! Addio!»,⁴¹⁷ e finisce per togliersi l'armatura di dosso, dissolvendosi «come una goccia nel mare».⁴¹⁸

A nostro avviso, si può rintracciare un altro motivo d'ispirazione ariostesca, in Calvino, nell'accostamento dell'elemento dell'armatura e l'atto di dissoluzione o disintegrazione del cavaliere. Italo Calvino, nella sua lettura della pazzia di Orlando, contenuta nell'*Orlando furioso raccontato*, nota che il paladino, dopo essere venuto a conoscenza dell'amore tra Angelica e Medoro, soffre a tal punto da esclamare di stare perdendo «l'essenza vitale»⁴¹⁹ che versa in forma di lacrime. La sofferenza di Orlando è talmente estrema da fargli esclamare:

Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sottoterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirito suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza.⁴²⁰

Il paladino afferma che Orlando è morto, ucciso dalla donna amata, e che lui è ora «lo spirito suo da lui diviso»,⁴²¹ momento a cui segue la pazzia di Orlando, il quale finisce per spogliarsi l'armatura di dosso e, come abbiamo menzionato poc'anzi, distruggere tutto ciò che incontra sulla propria strada. Calvino racconta l'episodio ariostesco in questi termini: «Da quel momento la pazzia d'Orlando prese a crescere, a scatenarsi, a infuriare sui campi e sui villaggi».⁴²²

⁴¹⁶ CAPELLI, Roberta, op. cit., p. 156.

⁴¹⁷ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 333.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 335.

⁴¹⁹ CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 180.

⁴²⁰ *OF*, XXIII, 128.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 181.

Sembra essere proprio questo il momento in cui il personaggio di Orlando si disintegra e diventa, secondo Calvino:

se non un vero e proprio personaggio, [...] un'immagine poetica vivente, quale non era mai stato nella lunga serie di poemi che lo rappresentavano con elmo ed armatura.⁴²³

Sarà stata forse proprio questa «immagine poetica vivente» ad aver ispirato Calvino a ideare la propria storia. Egli afferma, infatti, che prima della composizione del racconto si andava «poco a poco identificando [...] un'immagine che da tempo [gli] occupava la mente: un'armatura che cammina e dentro è vuota.⁴²⁴ Di conseguenza vi è, sia in Ariosto che in Calvino, preceduta dall'atto dello spogliarsi dell'armatura, una dissoluzione del personaggio, psicologica nel caso di Orlando e fisica e letterale nel caso di Agilulfo.

Come è il caso dell'Angelica ariostesca, che funge da oggetto del desiderio in quanto motore dell'azione che, una volta esaurita la sua funzione, viene congedata e subisce una “caduta” rispetto alla narrazione; così anche Agilulfo viene congedato affinché si realizzino i destini degli altri protagonisti, ovvero i veri portatori dell'azione. Bradamante deve perdere il proprio oggetto del desiderio per potersi concedere a Rambaldo, che a sua volta prenderà il posto di Agilulfo come erede della sua armatura nonché vero e proprio cavaliere, munito sia di corpo che di tutta la «carica di idealità»⁴²⁵ che guadagna con l'armatura ereditata.

In un primo momento, Bradamante è convinta che dentro quell'armatura si celasse proprio Agilulfo. L'eroina, che aveva intrapreso la propria avventura rincorrendo il cavaliere inesistente, riesce finalmente a raggiungere l'oggetto del desiderio tanto agnognato, ed è sorpresa a vederlo galopparle incontro: «Finalmente sei tu a corrermi incontro, inafferrabile guerriero!»⁴²⁶ Ignara del fatto che sotto l'armatura bianca si nasconde, in realtà, il giovane Rambaldo, la fanciulla gli si concede. Non si rende conto dell'equivoco nemmeno quando il giovane si toglie l'armatura di dosso, visto che Bradamante aveva «posato una mano sul viso come non volesse turbare con lo sguardo l'invisibile approssimarsi del cavaliere inesistente»,⁴²⁷ consumando il rapporto con il guerriero a occhi chiusi. Questo elemento dello sguardo offuscato di una Bradamante “non vedente” la avvicina all'Angelica ariostesca, alla quale non è permesso di essere, allo stesso tempo, soggetto desiderante e osservatrice. Per sottolineare questa «funzione Angelica» nella Bradamante de *Il cavaliere inesistente*, ribadiamo quanto

⁴²³ *Ivi*, p. 15.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 350.

⁴²⁵ Cfr. CAPELLI, Roberta, op. cit., p. 156.

⁴²⁶ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 336.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 337.

abbiamo riportato in un momento precedente, in cui abbiamo presentato l'analisi di Deanna Shemek.⁴²⁸ La studiosa rileva l'impossibilità di Angelica di agire autonomamente, osservando che, per l'eroina, i rari momenti di azione autonoma sono i momenti in cui è nascosta o invisibile, o in presenza di un suo "doppio", come è il caso del simulacro nella scena del palazzo di Atlante. Viene inoltre menzionata un'occasione in cui Angelica rifiuta le *avances* di uno dei suoi pretendenti, a cui segue un temporaneo accecamento che, in contemporanea al suo agire autonomo, la priva dello *status* di soggetto osservante. Analogamente, anche l'eroina calviniana Bradamante è, nella scena appena riportata, soggetta a un temporaneo accecamento. Lo *status* di "non vedente" della guerriera risulta essere, infatti, ciò che le permette di raggiungere l'oggetto del desiderio, che si rivela a sua volta essere illusorio e, in sostanza, una menzogna.

La maturazione del personaggio di Rambaldo viene compiuta, in un certo senso, con la fusione del giovane con l'armatura di Agilulfo, ed è così che cessa l'ansioso e «insoddisfatto cercare» di questo personaggio, come anche di Bradamante. Bradamante, dal canto suo, dovrà fondersi con il suo opposto antitetico, la narratrice Suor Teodora. In «costante oscillazione tra guerriera e narratrice»,⁴²⁹ la fusione tra Bradamante e Suor Teodora permetterà alla protagonista di ottenere la libertà necessaria per guardare verso il futuro tanto bramato. Il limite alla libertà è autoinflitto nel momento in cui Bradamante decide di chiudersi in un convento per diventare Suor Teodora e trascorrere le giornate «meditando e vergando le storie [a lei occorse], per cercare di capirle».⁴³⁰

Secondo Maria Vittoria Pugliese, non a caso è presente il motivo del convento che, similmente al castello, si è prestato, nella tradizione, come rappresentante del «complesso confronto tra l'individuo e le dinamiche storiche del reale», ma anche come motivo per «dar forma al progetto combinatorio, razionale ed armonico che presiede alla scrittura».⁴³¹ Il castello si diffonde come realtà storica attorno all'anno Mille, e diventa ben presto polo di attrazione politica e sociale, nonché culturale. Entra rapidamente nell'immaginario e nella letteratura in quanto «luogo-simbolo» di valori e sentimenti privati. Compie un passaggio da «allegoria dell'anima» a luogo concreto nei testi come il cavalleresco *Roman de la Rose*, in cui diventa non solo «luogo concreto del racconto», ma ben definita «situazione narrativa», ovvero

⁴²⁸ Cfr. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, cit., p. 127.

⁴²⁹ MIGIEL, Marilyn, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, cit., p. 65.

⁴³⁰ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 341.

⁴³¹ PUGLIESE, Maria Vittoria, *Il fragile potere della scrittura: "Il castello dei destini incrociati" di Italo Calvino*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Vol. 37, No. 1, 2008, p. 104.

prigionia.⁴³² Un esempio celebre è proprio il castello o palazzo dell'Atlante ariostesco che è, come afferma Pugliese, un vero e proprio «caso letterario».⁴³³ Nel suo saggio, la studiosa prosegue con l'evidenziare che viene formalizzata una situazione narrativa in cui si ha, nel castello, un luogo di prigionia «coatta e volontaria», una prigionia in cui «l'accessibilità significa inganno e il fasto è la labirintica illusione del desiderio».⁴³⁴ Questa «dialettica della prigionia», come la definisce Pugliese, in cui il palazzo è l'incarnazione (Cantelmo lo definisce come «abito di pietra»⁴³⁵) della personalità e la coscienza del personaggio, verrà ripreso da Calvino, soprattutto per il suo *Castello dei destini incrociati*, in cui il castello funge da nucleo narrativo, luogo in cui si incrociano i diversi destini dei protagonisti.⁴³⁶ Lo scrittore ligure riprende dall'universo ariostesco questa dialettica e pone enfasi, inoltre, sull'aspetto della reclusione o autoreclusione.⁴³⁷

Ne *Il cavaliere inesistente* la «dialettica della prigionia» si risolve nell'autoreclusione del personaggio di Bradamante-Suor Teodora, che cerca di comprendere, in quell'intreccio di fatti, la propria storia. Infatti, sin dal IV capitolo dice: «non tutto della storia mi è chiaro».⁴³⁸ Anche nel caso del *Castello dei destini incrociati* abbiamo un narratore (o piuttosto un cavaliere-narratore) che perde la propria storia:

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene.⁴³⁹

L'unica cosa che rimane al narratore del *Castello* è «l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti», e difatti lui finisce per mettere «tutto a posto. Sulla pagina, almeno», siccome dentro di lui «tutto resta come prima».⁴⁴⁰

Suor Teodora, d'altra parte, non lascia che le cose restino come prima, ma ritrova la propria storia e le va incontro per riprendersela. È proprio al suo oggetto del desiderio che va incontro, Rambaldo, per cui si rende finalmente conto di nutrire dei sentimenti. La risoluzione

⁴³² Cfr. *ibid.*

⁴³³ Cfr. *ibid.*

⁴³⁴ *Ivi*, p. 105.

⁴³⁵ Cfr. CANTELMO, M., *Abiti di pietra, La casa del padre ed altri paesaggi*, in *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Tibergraph, Città di Castello 2000, in PUGLIESE, Maria Vittoria, op. cit., p. 105.

⁴³⁶ Cfr. PUGLIESE, Maria Vittoria, op. cit., p. 106.

⁴³⁷ Cfr. *ibid.*

⁴³⁸ CALVINO, Italo, *I nostri antenati*, cit., p. 275.

⁴³⁹ CALVINO, Italo, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 2016 [1994], p. 48.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 113.

avviene al punto d'incontro dei due piani del romanzo, quello della narrazione e del racconto, dove ha luogo il campo di maggior tensione.⁴⁴¹ La lotta di questa narratrice dalla doppia identità, guerriera-suora, Bradamante-Suor Teodora, è quella dell'impossibilità di una relazione trasparente tra linguaggio letterario e realtà, della «disparità tra i segni sulla carta e gli oggetti del mondo».⁴⁴² Questa lotta viene risolta quando viene segnalato il «cortocircuito» fra racconto e vita,⁴⁴³ e superato il varco tra testo e realtà.⁴⁴⁴ Infine, non sarà più il testo ad inseguire la realtà esterna, ma sarà la protagonista stessa, in quanto parte di quella realtà, ad avvicinarsi al testo per lasciarsi assorbire completamente da esso.⁴⁴⁵ Si potrebbe concludere che Bradamante, che in un primo momento cerca di raggiungere un oggetto del desiderio irrealizzabile, riesce a trovare un lieto fine coronando il suo amore per Rambaldo, un oggetto del desiderio concreto, palpabile, vivo ed esistente.

Il romanzo si conclude con un congedo, secondo Hagen, «chiaramente metaletterario»,⁴⁴⁶ con i due protagonisti, Rambaldo e Bradamante, rivelatasi essere la stessa narratrice suor Teodora, che «cavalcano insieme verso il futuro». I personaggi hanno raggiunto le rispettive maturazioni personali, e con ciò sono finalmente degni di diventare gli antenati di eroi letterari futuri, come lo sono stati gli ariosteschi Ruggiero e Bradamante.⁴⁴⁷ Con una spinta verso il futuro, Bradamante si strappa di dosso «la cuffia, le bende claustrali, la sottana di saio»⁴⁴⁸, e proferisce che d'ora in poi volgerà il proprio sguardo non più verso il passato, ma verso il futuro:

[...] ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali nuovi stendardi mi levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate? quali fiumi di devastazioni dai castelli e dai giardini che amavo? quali impreviste età dell'oro prepari, tu malpadroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro...⁴⁴⁹

⁴⁴¹ Cfr. HAGEN, Margareth, op. cit., p. 882.

⁴⁴² Cfr. *ibid.*

⁴⁴³ Cfr. PUGLIESE, Maria Vittoria, op. cit., pp. 107-108.

⁴⁴⁴ HAGEN, Margareth, op. cit., p. 882.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Cfr. HAGEN, Margareth, op. cit., p. 880.

⁴⁴⁷ Cfr. HAGEN, Margareth, op. cit., p. 879.

⁴⁴⁸ CALVINO, Italo, *Il cavaliere inesistente*, in *I nostri antenati*, cit., p. 340.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

Questo congedo «metaletterario» ricorda, come afferma Hagen, una delle affermazioni di Calvino in una conferenza del 1959: «È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo».⁴⁵⁰

Conclusioni

In questo lavoro viene offerta, in una parte iniziale, una panoramica sulla genesi e la struttura dell'*Orlando furioso*, in cui viene posto l'accento sugli elementi funzionali per il presente lavoro, tra cui le tecniche narrative e la funzione della voce narrante. Successivamente viene proposta un'analisi delle influenze ariostesche nelle opere di Italo Calvino, che rispecchiano in diversi modi l'ispirazione che l'autore moderno trova nell'*Orlando furioso*. Dopo una rassegna delle opere che riprendono, in maniera più o meno esplicita, l'*Orlando furioso* di Ariosto: tra cui l'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, il volume *Perché leggere i classici*, il ciclo di lezioni raccolto nelle *Lezioni americane*, e brevemente *Il castello dei destini incrociati*; viene offerta un'analisi del romanzo *Il cavaliere inesistente*, in cui il legame profondo tra le opere di Calvino e l'opera ariostesca si concretizza ulteriormente.

Ciò che Italo Calvino trova in Ariosto è la spinta necessaria per il superamento di una prima fase di scrittura e il passaggio a una letteratura avventurosa e fantastica, in cui si inserisce la trilogia *I nostri antenati*, a cui appartiene il romanzo trattato. Ne *Il cavaliere inesistente* l'influenza ariostesca, «rumore di fondo», secondo l'autore stesso, di gran parte della sua produzione, è rilevabile per numerosi aspetti. L'autore ligure si ispira all'ideale ariostesco e al suo «poema del movimento» da cui riprende, tra l'altro, il principio di varietà delle molteplici trame del *Furioso*, che in Calvino vengono tradotte in una trama più lineare, in cui viene esposta una materia d'ispirazione epico-cavalleresca. L'autore volge il proprio interesse, infatti, al romanzo cavalleresco soprattutto per il modo in cui esso presenta le avventure individuali dei personaggi e il processo di maturazione a cui essi sono sottoposti. In questo romanzo si può individuare, infatti, una compresenza di materie di ispirazione epica, tra cui i duelli e le vicende belliche, e romanza, ovvero le inchieste amorose di ciascun personaggio.

È significativo, nel romanzo, l'elemento dell'oggetto del desiderio in quanto motore dell'azione. Nell'*Innamorato* quanto nel *Furioso*, si ha un personaggio su cui sembra poggiare un'intera struttura narrativa. Si tratta dell'eroina Angelica, che con le proprie azioni porta

⁴⁵⁰ CALVINO, Italo, *Saggi: Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, cit., cit. da HAGEN, Margareth, op. cit., p. 880.

avanti la trama dal momento che si presenta come oggetto inafferrabile del desiderio che con le sue ripetitive fughe comporta continue devianze. I personaggi intraprendono, infatti, le rispettive inchieste proprio all'insegna del suo inseguimento. La sua funzione di «centro d'irradiazione»⁴⁵¹ delle vicende, sia in Boiardo che in Ariosto, trova posto anche nel romanzo calviniano, in cui più di un personaggio sembra assumere tale ruolo. È prevalentemente il «cavaliere che non c'è»⁴⁵² Agilulfo a rivestirlo. Un personaggio la cui esistenza è dettata unicamente dalla sua volontà e ostinazione a esserci, Agilulfo è colui che più di un personaggio rincorre, sia come modello da seguire o come oggetto di un desiderio romantico, e in un modo o in un altro è grazie a lui che hanno inizio le numerose inchieste individuali.

L'analisi qui proposta non trascurava l'importante e complesso ruolo del narratore, il quale si propone, come anche il narratore nel *Furioso*, come presenza costante che a sua volta esige un'attiva partecipazione da parte del lettore. Nel romanzo calviniano, questo rapporto tra narratore e lettore si complica ulteriormente. Ne *Il cavaliere inesistente*, il lettore deve presentarsi come attivo partecipe al processo narrativo, in grado di muoversi all'interno dell'unità testuale e adottare una logica diversa. Tale logica gli permetterà, dopo aver completato la lettura e aver scoperto il meccanismo del racconto, di ritornare sui propri passi e ricostruire la storia.

⁴⁵¹ CAROCCI, Anna, op. cit., p. 1.

⁴⁵² HAGEN, Margareth, op. cit., p. 880.

Bibliografia

1. AJELLO, Epifanio, *Ovidio, Ariosto e Calvino. Andare per lemmi*, in *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*, Liguori Editore, Napoli 2013.
2. ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, con introduzione e commento di Emilio Bigi, BUR Rizzoli, Milano 2018 [2013].
3. ASCOLI, Albert Russell, *Proemi*, in IZZO, Annalisa, *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Lingue e Letterature Carocci, Roma 2017.
4. ASOR ROSA, Alberto, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
5. BEDIN, Cristiano, *Italo Calvino as rewriter of the Orlando furioso by Ludovico Ariosto*, relazione al 4° Convegno internazionale di ricerca scientifica («4th International Scientific Research Congress»), Ankara, 14-17 febbraio 2019, pp. 557-569.
6. CALVINO, Italo, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 2016 [1994].
7. CALVINO, Italo, *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1980.
8. CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964.
9. CALVINO, Italo, *I nostri antenati*, Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano 1991.
10. CALVINO, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.
11. CALVINO, Italo, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 2016 [1995].
12. CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Milano 2017 [1995].
13. CALVINO, Italo, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980.
14. CAPELLI, Roberta, *Tirant e il paradosso del Cavaliere inesistente*, in *More about 'Tirant lo Blanc'. From the sources to the tradition*, a cura di Anna Maria Babbi e Vicent Josep Escartí, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2015, pp. 153-165.
15. CARETTI, Lanfranco, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1967.
16. CARNE-ROSS, D. S., *The One and the Many: A Reading of Orlando Furioso, Cantos I and 8*, «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», Vol. 5, No. 2, 1966, pp. 195-234.
17. CAROCCI, Anna, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, «I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo», Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Adi editore, Roma 2016, pp. 1-10.
18. CESERANI, Remo, *L'apparente armonia dell'«Orlando furioso»*, «Cuadernos de Filología Italiana», 3, Servicio de Publicaciones UCM. Madrid 1996, pp. 125-143.
19. CIMADOR, Gianni, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del "Web"*, «Studi Novecenteschi», Vol. 39, No. 83, 2012, pp. 157-187.
20. CIMADOR, Gianni, *Calvino e il romanzo del pubblico*, in CROTTI, Ilaria – DEL TEDESCO, Enza – RICORDA, Ricciarda – ZAVA, Alberto, *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 349-361.
21. CORSI, Daniele, *Fra logica e romance: Il cavaliere inesistente di Italo Calvino*, in CAPRARA, Giovanni – GHIGNOLI, Alessandro, *Tendencias culturales en Italia. Entre literatura, arte y traducción*, Comares, Granada 2015, pp. 27-39.

22. DE LAURENTIS, Teresa, *Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poesis?*, «PMLA», Vol. 90, No. 3, 1975, pp. 414-425.
23. DELCORNO BRANCA, Daniela, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Sansoni S.p.A., Firenze 1974.
24. FERRONI, Giulio, *Ariosto*, Salerno editrice, Roma 2008.
25. HAGEN, Margareth, *La seduzione del cavaliere inesistente*, «Romansk forum», Nr. 16, 2002/2, Universitetet i Bergen, Bergen 2002, pp. 857-885.
26. LODOVICI, Corrado, *Lecture critiche. Antologia della critica letteraria per le scuole medie superiori*, Marietti editori, Torino 1979.
27. MARCHESI, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999 [1983].
28. MIGIEL, Marilyn, *The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy*, «Modern Language Studies», Vol. 16, No. 3, 1986, pp. 57-68.
29. SABBATUCCI, Giovanni – VIDOTTO, Vittorio, *Storia contemporanea. Il novecento*, Laterza, 2008 [2002].
30. SANTAGATA, Marco, *La letteratura nei secoli della Tradizione*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014 [2007].
31. SANTORO, Mario, *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori editore, Napoli 1989.
32. SHEMEK, Deanna, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, «MLN», Vol. 104, No. 1, 1989, pp. 68-97.
33. SHEMEK, Deanna, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, «Annali d'Italianistica», Vol. 7, 1989, pp. 116-141.
34. PARKER, Patricia A., *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton University Press, New Jersey 1979.
35. PIANTA, Laura, *Revisioni testuali in Il sentiero dei nidi di ragno e nei racconti partigiani di Italo Calvino*, Università degli studi di Milano, Milano 2016.
36. PUGLIESE, Maria Vittoria, *Il fragile potere della scrittura: "Il castello dei destini incrociati" di Italo Calvino*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Vol. 37, No. 1, 2008, pp. 101-109.
37. VERDINO, Stefano, *Ariosto in Calvino*, «Nuova Corrente», XXXIV, 1987, pp. 251-258.
38. VILLA, Cristina, *Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino*, «Romance Studies», Vol. 22 (2), 2004, pp. 115-126.

Siti internet:

39. GERMINI, Simone, *Italo Calvino: Il mare dell'oggettività*, <https://imalpensanti.it/2018/05/18/italo-calvino-il-mare-dellogettivita> (9 settembre 2019).
40. www.treccani.it
41. <https://web.archive.org/web/20041025140855/http://www.italicon.it/schede/T267-004.pdf> (11 novembre 2019).