



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# “I nostri antenati” di I. Calvino e il genere cavalleresco

Relatore

Prof. Guido Baldassarri

Laureanda

Beatrice Berlese

n° matr.1082680 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016



## INDICE

Introduzione.....p. 5

### Capitolo 1 - “**I nostri antenati**” di Italo Calvino

1.1 Fabula e intreccio: analisi delle opere.....p. 8

1.2 L’eroe.....p. 19

1.3 L’ironia come lente per osservare il mondo.....p. 28

1.4 Il narratore e la scrittura.....p. 42

1.5 Anno di pubblicazione e contesto storico.....p. 50

### Capitolo 2 - **Il genere cavalleresco nella memoria calviniana**

2.1 L’edizione commentata dell’*Orlando Furioso* del 1970.....p. 58

2.2 Ariosto, Calvino e le unità aristoteliche.....p. 68

2.3 La *quête* come espediente narrativo.....p. 72

2.4 Il meraviglioso come elemento quotidiano.....p. 82

2.5 Personaggi eccentrici.....p. 92

2.6 Il divertimento come fatto serio.....	p. 104
2.7 La tecnica dell' <i>entrelacement</i> .....	p. 107
2.8 La <i>Gerusalemme Liberata</i> letta dal Buono.....	p. 118

### Capitolo 3 - **La contemporaneità del passato**

3.1 Dal Neorealismo alla favola realistica.....	p. 127
3.2 La struttura aperta del poema ariostesco e l'evoluzione del romanzo nel dopoguerra.....	p. 135
3.3 Ariosto, Calvino e il postmoderno.....	p. 142
Bibliografia.....	p. 147

## Introduzione

L'obiettivo che mi prefiggo con questo lavoro è quello di rileggere *I nostri antenati* di Italo Calvino, focalizzando l'attenzione sugli aspetti riconducibili al genere cavalleresco, ed in particolare sui punti di contatto che intercorrono fra i tre romanzi dello scrittore ligure, e *L'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. La passione che Calvino nutre infatti nei confronti dell'autore emiliano non è certo un dato inedito:

Tra tutti i poeti della tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto, e non mi stanco di rileggerlo. Questo poeta così assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso; questo incredulo italiano del Cinquecento che trae dalla cultura rinascimentale un senso della realtà senza illusioni, e mentre Machiavelli fonda su quella stessa nozione disincantata dell'umanità una dura idea di scienza politica, egli si ostina a disegnare una fiaba...<sup>1</sup>

Non è nemmeno una casualità che la casa editrice Einaudi assegni a Calvino il compito di redigere il commento dell'edizione dell'*Orlando Furioso* del 1970:

Non da ieri Italo Calvino dichiara che Ariosto è il suo poeta; e anche senza che lui lo dica, gran parte della sua opera narrativa è lì a testimoniarlo; questo volume dunque è il risultato ultimo d'un incontro di cui già i lettori hanno seguito lo svolgersi.<sup>2</sup>

Ecco dunque che dopo un'analisi preliminare dei tre romanzi calviniani, che occuperà il primo capitolo di questo lavoro, procederò mettendo in luce quali siano le tecniche narrative e gli aspetti che ci permettono di accostare due autori di epoche e

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, a cura di M. Barenghi, Milano 2001, vol. 1 p. 74.

<sup>2</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino 1970, p. VIII.

generi differenti. Si partirà dunque soffermandosi brevemente proprio sul commento di Calvino all'edizione Einaudi *dell'Orlando furioso*, per poi considerare come, memore della lezione ariostesca, lo scrittore ligure faccia propri gli espedienti narrativi della *quête* e dell'*entrelacement*, mostrandosi noncurante verso le unità aristoteliche. Inoltre si dimostrerà la predilezione dell'autore per i personaggi eccentrici, ovvero connotati da individualità singolari, al di fuori della normalità, e la sua tendenza di avvalersi di elementi meravigliosi, ponendosi tra i principali obiettivi della sua opera, quello del divertimento del lettore. Si farà inoltre una breve riflessione, a partire da un contributo di Lorenzo Carpanè,<sup>3</sup> sulle corrispondenze e sulle distanze che il *Visconte dimezzato*, e di scorcio tutti e tre i romanzi della trilogia, presentano con l'opera tassiana. Si cercherà infine di giustificare le scelte dell'autore, collocando la composizione de *I nostri antenati* nello specifico contesto storico-letterario degli anni Sessanta:

Dopo le esperienze «neorealistiche» di scrittori quali Pavese, Rea, C. Levi, Alvaro, il primo Berto, la narrativa italiana degli anni '50 era ad una svolta: o sostanziare la propria *fame di realtà* con strumenti linguistici e stilistici ad essa più adeguati e consoni, o rinunciare tornando all'evasione e al puro descrittivismo. L'opera di Calvino è comprensibile soltanto se inserita in questa visuale storico-critica, ponendosi in una posizione *mediana* e *mediatrice* rispetto alle due posizioni estreme più sopra accennate.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Lorenzo Carpanè, *Medardo liberato e ricostruito: per una lettura del Visconte dimezzato attraverso Tasso*, in *Studi novecenteschi*, anno 2009, n. 1, p. 119- 135.

<sup>4</sup> F. Di Carlo, *Come leggere i nostri antenati*, Mursia editore, Milano 1997, p. 75.

## Capitolo primo: *I nostri antenati* di I. Calvino

Nel 1960 Italo Calvino fa uscire presso Einaudi un volume intitolato *I nostri antenati*, e comprendente tre suoi romanzi già pubblicati singolarmente: *Il Visconte dimezzato* del 1952, *Il barone rampante* del 1957 e *Il cavaliere inesistente* nel 1959. I motivi dell'accorpamento dei tre testi in una trilogia, vengono forniti dall'autore nella cosiddetta *Nota 1960* :

Raccolgo in questo volume tre storie che ho scritto nel decennio '50-'60 e che hanno in comune il fatto di essere inverosimili e di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari. Date queste caratteristiche comuni e nonostante altre caratteristiche non omogenee, si pensa che costituiscano, come suol dirsi, un «ciclo», anzi un «ciclo compiuto» (cioè finito, in quanto non ho intenzione di scriverne altre). [...] Ho voluto farne una trilogia d'esperienze sul come realizzarsi esseri umani: nel *Cavaliere inesistente* la conquista dell'essere, nel *Visconte dimezzato* l'aspirazione a una completezza al di là delle mutilazioni imposte dalla società, nel *Barone rampante* una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso la fedeltà a un'autodeterminazione individuale: tre gradi d'approccio della libertà. [...] Vorrei che potessero essere guardate come un albero genealogico degli antenati dell'uomo contemporaneo, in cui ogni volto cela qualche tratto delle persone che ci sono intorno, di voi, di me stesso.<sup>5</sup>

Considerando dunque questi tre romanzi come parte di una sola trilogia, procederemo ora ad un'analisi dell'opera che privilegi determinati aspetti: ci si soffermerà inizialmente sulla costruzione della fabula e dell'intreccio delle tre storie, sulle caratteristiche degli eroi, sul peculiare uso dell'ironia, sulle tre tipologie di

---

<sup>5</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano 2013, vol. 1, p. 1208, 1219.

narrazione, ed infine sul rapporto tra l'anno di composizione dei singoli testi ed il loro contenuto.

## 1.1 Fabula e intreccio: analisi delle opere

Calvino colloca al primo posto della trilogia il *Visconte dimezzato* seguendo, per la collocazione dei tre testi, l'ordine cronologico di composizione. La storia si apre con il viaggio del protagonista, il giovane visconte Medardo di Terralba, verso l'accampamento dei soldati cristiani in Boemia, impegnati nella guerra contro i Turchi. Giunto in terra fiamminga ed insignito immediatamente dall'imperatore del titolo di tenente, affronta la sua prima battaglia senza farsi intimidire dallo scontro col nemico; tuttavia è portato dalla propria imprudenza a reagire in maniera assolutamente inadeguata davanti ad un cannone turco, decidendo di non porsi al riparo e di correre contro l'arma. Una palla di cannone lo investe così in pieno petto, facendo andare in bricioli la sua metà sinistra; grazie però alle cure dei medici dell'ospedale militare, Medardo riesce a sopravvivere anche solo con metà corpo. È dunque al termine del secondo capitolo che si colloca l'esordio della fabula, in quanto con l'interezza del visconte viene meno anche l'equilibrio della vicenda: Medardo, che era al principio un giovane che «in cuore non aveva né nostalgia, né dubbio, né apprensione», e per il quale «le cose erano intere e indiscutibili, e tale era lui stesso»,<sup>6</sup> ora sopravvive alla cannonata solo con la sua metà malvagia. Tornato a Terralba tutti gli abitanti imparano a diffidare di lui e a temerlo, in quanto si fa da subito autore di azioni deliberatamente crudeli e dannose. Il suo operato conduce alla morte il vecchio padre Aiolfo, che non regge il dolore per la perdita della propria averla preferita; alla condanna capitale di tutti gli imputati sottoposti al suo giudizio come visconte; alle morti e alle distruzioni materiali provocate dagli incendi dolosi

---

<sup>6</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 371.

da lui appiccati, che colpiscono senza distinzione le proprietà degli Ugonotti, dei lebbrosi, e dello stesso Medardo; alla reclusione nel villaggio dei lebbrosi della balia Sebastiana, nonostante non fosse stata contagiata affatto dall'infermità. Colpita dalle angherie del Gramo (questo è il nome dato alla metà destra del visconte), è anche la ragazza di cui lui si innamora, Pamela, che rifiuta di trasferirsi al castello del visconte. La ragazza, tradita dai genitori in combutta con il visconte, è costretta a vivere isolata nel bosco.

Un colpo di scena nel settimo capitolo introduce nel racconto la presenza della parte sinistra di Medardo, creduta polverizzata dalla cannonata, ma in realtà sopravvissuta e curata dagli eremiti boemi. Come il Gramo è autore solo di azioni malvagie, così il Buono (la metà sinistra) lo è solo di atti di bontà; presto però gli abitanti di Terralba si accorgeranno che entrambe le parti del visconte, tra malvagità e virtù, sono “ugualmente disumane”<sup>7</sup> e crescerà il loro malcontento. Il Buono infatti, per arginare i danni della carestia, rovina le vendite agli Ugonotti, costringendoli ad abbassare il prezzo della segale; per salvaguardare la morale dei lebbrosi toglie loro il conforto delle baldorie; per risparmiare la vita del Gramo, che aveva ordinato agli sbirri di ucciderlo, non appoggia la congiura degli abitanti di Terralba, provocando indirettamente la morte di numerose persone. Nel frattempo Pamela, la giovane pastorella, fa innamorare anche la parte sinistra del visconte e decide alla fine di accettare le proposte di matrimonio di entrambe le parti di Medardo. È proprio a questo punto che la tensione raggiunge il suo massimo culmine (all'altezza del decimo e ultimo capitolo), poiché gli abitanti di Terralba sono “sossopra” e la stessa Pamela è “pensierosa e un po' spaurita” domandandosi come andrà a finire la contesa tra il Buono e il Gramo. Il giorno seguente è il Buono il primo che riesce ad arrivare all'altare ed a impalmare la ragazza, ma al sopraggiungere del Gramo si apre un aspro diverbio: Pamela infatti è stata unita in matrimonio con Medardo di Terralba, ma nonostante fosse stata la metà sinistra quella presente alla cerimonia, entrambe le parti hanno lo stesso nome. Viene deciso dunque di affidare all'esito di un duello la risoluzione della disputa, ed è proprio grazie alle ferite riportate nello scontro, che le due parti possono essere curate e riassemblate. Si pone così fine al dimidiamento del

---

<sup>7</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 436.

visconte, a cui corrisponde lo scioglimento della trama. L'equilibrio finalmente raggiunto ha però caratteristiche differenti da quello iniziale, in quanto Medardo torna sì ad essere tutto intero, ma con la saggezza acquisita dall'esperienza delle due parti:

Così mio zio Medardo ritornò uomo intero, né cattivo né buono, un miscuglio di cattiveria e di bontà, cioè apparentemente non dissimile da quello ch'era prima di essere dimezzato. Ma aveva l'esperienza dell'una e dell'altra metà rifuse insieme, perciò doveva essere ben saggio.<sup>8</sup>

I fatti vengono riferiti da un personaggio interno alla vicenda, il nipote di Medardo, che sappiamo avere sette o otto anni al momento del ritorno del Gramo a Terralba. Di se stesso il narratore riferisce di essere il figlio della sorella maggiore del visconte e di un bracconiere, entrambi morti quando lui era piccolo e di essere stato cresciuto al castello dei Terralba dalla balia Sebastiana. Il ragazzo si trova quindi “libero come l'aria” non avendo genitori e “non appartenendo alla categoria dei servi né a quella dei padroni”.<sup>9</sup> Il fatto di non avere restrizioni imposte da nessuno, permette al narratore di muoversi liberamente nei vari spazi della vicenda (Terralba, Pratofungo, Col Gerbico, il bosco, la vigna), e di relazionarsi con i diversi personaggi (Il Gramo, la balia Sebastiana, il dottor Trelawney, il Buono, il giovane ugonotto Esaù, Pamela). Molte volte è coinvolto direttamente nei fatti narrati, ma non è mai lui a determinarne la direzione, tanto che potremo definirlo una presenza secondaria, ma assidua: è uno dei vendemmiatori che vedono arrivare a Terralba la lettiga del Gramo, è vittima frequente ma sempre fortunata degli attentati dello zio, è presente quando il dottor Trelawney diagnostica la lebbra alla balia Sebastiana, assiste con Esaù alla visita del Gramo nel villaggio ugonotto, è nel bosco ad assicurare cibo e protezione a Pamela, viene salvato dal Buono, è presente come paggetto alle nozze di Pamela e Medardo. Il narratore riporta quindi i fatti di cui è testimone, ma anche quelli di cui può essere venuto a conoscenza solo per via indiretta (come per esempio la battaglia in Boemia nella quale Medardo viene colpito dalla cannonata), sempre rispettando l'ordine di

---

<sup>8</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 443.

<sup>9</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 386.

successione temporale, senza avvalersi di anticipazioni o digressioni. L'intreccio è quindi molto semplice, trattandosi di un lungo flash back, riferito da un narratore che è già a conoscenza della risoluzione della vicenda e che scrive poco dopo il suo adempimento.

*Il barone rampante* è il secondo romanzo della trilogia araldica, e il suo incipit di sapore cronachistico, porta subito il lettore davanti ad uno strappo delle abitudini e dell'equilibrio della vicenda che si comincia a narrare:

Fu il 15 giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, sedette per l'ultima volta in mezzo a noi. Ricordo come fosse oggi. Eravamo nella sala da pranzo della nostra villa d'Ombrosa, le finestre inquadravano i folti rami del grande elce del parco. Era mezzogiorno, e la nostra famiglia per vecchia tradizione sedeva a tavola a quell'ora, nonostante fosse già invalsa tra i nobili la moda, venuta dalla poco mattiniera Corte di Francia, d'andare a desinare a metà pomeriggio. Tirava vento dal mare, ricordo, e si muovevano le foglie. Cosimo disse: - Ho detto che non voglio e non voglio! - e respinse il piatto di lumache. Mai s'era vista disubbidienza più grave.<sup>10</sup>

Il protagonista Cosimo di Rondò, ragazzino di dodici anni, rifiuta le consolidate abitudini familiari, ribellandosi all'autorità genitoriale e alle convenzioni della società: decide infatti di passare il resto della sua vita senza mai scendere a terra, arrampicandosi sugli alberi. Non è infatti casuale il richiamo incipitario ai folti rami dell'elce e al muoversi delle foglie col vento: lo scenario d'azione della storia sarà infatti lo spazio arboreo, che permetterà al protagonista di avere una visione originale del mondo circostante. Cosimo però non smette mai di relazionarsi con la società degli uomini, nonostante la sua posizione lo porti a tenere sempre una collocazione ed un punto di vista differenti; e così continua ad adempiere ai suoi doveri frequentando le lezioni dell'abate Fauchelafleur e seguendo le messe domenicali, rimane a fianco della famiglia assistendo ai funerali del padre e alla convalescenza della madre, aiuta i contadini nelle loro mansioni e istituisce un gruppo di intervento contro gli incendi. Cosimo non resta estraneo nemmeno al nuovo panorama filosofico e artistico della sua epoca, appassionandosi nella lettura di Voltaire,

---

<sup>10</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 549.

Diderot, Rousseau e Montesquieu ed elaborando lui stesso una specie di trattato politico, intitolato *Progetto di Costituzione d'uno Stato ideale fondato sopra gli alberi*, “in cui descrive un’immaginaria Repubblica Arborea, abitata da uomini giusti”.<sup>11</sup> Si fa inoltre promotore della rivolta degli Ombrosotti contro i privilegi feudali dei Genovesi e degli imperiali, unendosi alle truppe rivoluzionarie francesi, arrivate fin là. Incontra poi personalmente Napoleone, e registrando un’involuzione dittatoriale da parte dei Francesi, che da liberatori erano diventati nuovi sfruttatori, cerca di diminuire il più possibile le ripercussioni negative sulla popolazione di Ombrosa. La scelta di essere un barone “rampante”, non esclude Cosimo nemmeno dalle passioni amorose, che hanno inizio con la spagnola Ursula, e continuano disordinatamente con moltissime donne di Ombrosa, fino a sfociare nel travolgente amore per Viola, che lasciandolo, lo priverà temporaneamente della ragione. Di particolare valore sono gli episodi in cui viene messa a rischio la coerenza della decisione di Cosimo di non scendere mai più a terra, dal momento che l’interruzione della regola, seppur temporanea, comporterebbe la sconfitta del protagonista, impegnato a rimanere fedele a un’autodeterminazione individuale. Il primo attentato alla regola del “rampante” viene fatto da Viola nel secondo capitolo:

Viola scese dall’altalena e prese a dare delle leggere spinte all’altalena di Cosimo. - Uh! - Aveva afferrato tutt’a un tratto il sedile dell’altalena su cui mio fratello teneva i piedi e l’aveva rovesciato. Fortuna che Cosimo si teneva ben saldo alle corde! Altrimenti sarebbe piombato a terra come un salame!

- Traditrice! - gridò, e s’arrampicò su, stringendosi alle due corde, ma la salita era molto più difficile della discesa, soprattutto con la bambina bionda che era in uno dei suoi momenti maligni e tirava le corde da giù in tutti i sensi.

Finalmente raggiunse il grosso ramo, e ci si mise a cavalcioni. Con la cravatta si asciugò il sudore dal viso. - Ah! Ah! Non ce l’hai fatta!<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 694.

<sup>12</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 568- 569.

Il secondo grande pericolo per Cosimo si colloca al sesto capitolo, ed è rappresentato da un gatto selvatico che si arrampica nello stesso albero del ragazzo, ed è intenzionato a saltare contro di lui. Il barone cerca riparo nei rami più bassi, fino ad arrivare all'ultimo ramo del faggio.

Cosimo sollevò una gamba, quasi fosse per saltar giù, ma come in lui si scontrassero due istinti - quello naturale di porsi in salvo e quello dell'ostinazione di non scendere a costo della vita - strinse nello stesso tempo le cosce e le ginocchia al ramo; al gatto parve che fosse quello il momento di buttarsi, mentre il ragazzo era lì oscillante; gli volò addosso in un arruffo di pelo, unghie irte e soffio; Cosimo non seppe far di meglio che chiudere gli occhi e avanzare lo spadino, una mossa da scemo che il gatto facilmente evitò e gli fu sulla testa, sicuro di portarlo giù con sé sotto le unghie. Un'artigliata prese Cosimo sulla guancia, ma invece di cadere, serrato com'era al ramo coi ginocchi, s'allungò riverso al ramo.<sup>13</sup>

Anche in questo episodio dunque Cosimo resiste con tutte le sue forze, e riuscito ad infilzare il gatto col suo spadino, decide di farsene un berretto di pelo, che porterà per tutta la sua vita. Al settimo capitolo è la sorella Battista a tendere una trappola al fratello, per ottenere la sua discesa dagli alberi, invischiando l'albero su cui era solito posarsi ogni mattina. Questa volta però, Cosimo non sembra messo nemmeno in difficoltà:

Al mattino, sul carrubo si trovarono appiccicati cardellini che battevano le ali, scriccioli tutti avviluppati nella poltiglia, farfalle notturne, foglie portate dal vento, una coda di scoiattolo, e anche una falda strappata dalla marsina di Cosimo. Chissà se egli s'era seduto su un ramo ed era poi riuscito a liberarsi, o se invece - più probabilmente, dato che da un po' non lo vedevo portare la marsina - quel brandello ce l'aveva messo apposta per prenderci in giro.<sup>14</sup>

Il vero grande ostacolo sopraggiunge con la vecchiaia e la malattia del protagonista: sembra infatti inevitabile che la morte, ormai prossima, lo costringa a scendere a

---

<sup>13</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 599- 600.

<sup>14</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 603.

terra. Per questa ragione una ventina di Ombrosotti, si preparano con un grande lenzuolo sotto l'albero dove si trova il barone, pronti a raccoglierlo. È proprio a questo punto che si raggiunge il massimo livello di tensione, poiché sembra davvero non esistere più un'alternativa all'infrazione della regola di Cosimo. Un finale colpo di scena porta però allo scioglimento della vicenda: il barone si aggrappa alla corda di una mongolfiera di passaggio e sparisce verso il mare, trasportato dal vento.

Così scomparve Cosimo, e non ci diede neppure la soddisfazione di vederlo tornare sulla terra da morto. Nella tomba di famiglia c'è una stele che lo ricorda con scritto: «Cosimo Piovasco di Rondò - Visse sugli alberi - Amò sempre la terra - Salì al cielo».<sup>15</sup>

Anche nel *Barone rampante*, come già nel *Visconte dimezzato*, il narratore è un personaggio secondario interno alla storia. Biagio, fratello minore di Cosimo, riferisce le vicende della vita "rampicante" del barone, dalla decisiva litigata del 15 giugno del 1767, fino alla sua morte. Il tempo in cui il narratore scrive è successivo alla conclusione della vicenda e la narrazione della storia di Cosimo, si alterna talvolta alla contemporaneità di Biagio, paragonata agli anni delle avventure del "rampante". Pensiamo per esempio all'incipit del quarto capitolo, dove Biagio confronta la densità di vegetazione che caratterizzava Ombrosa quando era vivo Cosimo ed il presente disboscamento; oppure l'ultimo capitolo, in cui alla tristezza e allo smarrimento dei tempi presenti, il narratore oppone il passato in cui era vivo suo fratello. La distribuzione degli avvenimenti della storia segue la successione cronologica, fatta eccezione per la digressione inserita nel primo capitolo, finalizzata a descrivere le dinamiche familiari alle quali Cosimo si ribella con il clamoroso gesto iniziale del romanzo.

Il *cavaliere inesistente* è il romanzo che completa il ciclo araldico e vede come protagonista Agilulfo, un cavaliere che non c'è fisicamente, un'armatura vuota che può esistere solo grazie alla propria coscienza. La storia prende avvio sotto le mura di Parigi, con la rassegna dell'esercito cristiano da parte di Carlomagno, seguita dalla descrizione della notte nell'accampamento francese. Tutti i soldati riposano ad

---

<sup>15</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 776.

eccezione di Agilulfo, che non avendo un corpo, non può nemmeno dormire. Sempre impegnato in ragionamenti esatti ed azioni utili ed impeccabili, il cavaliere decide di esercitarsi con la spada durante la notte, preparandosi per lo scontro col nemico. Nel frattempo sopraggiunge un giovane paladino, Rambaldo di Rossiglione, accorso ad unirsi alle schiere cristiane per vendicare la morte del padre Gherardo, ucciso a Siviglia dall'argalif Isoarre. Nel terzo capitolo entra in scena un altro personaggio, che sembra fare da contrappeso ad Agilulfo: è Gurdulù, pura corporeità senza coscienza, che non è in grado di distinguere se stesso dalle cose che gli stanno attorno (credendosi di volta in volta un'anatra, una zuppa, il re, uno dei soldati morti). Carlomagno decide di affiancare i due opposti, ed affidare quindi Gurdulù come scudiero ad Agilulfo:

- O bella! Questo suddito qui che c'è ma non sa d'esserci e quel paladino là che sa d'esserci e invece non c'è. Fanno un bel paio, ve lo dico io! [...]

- Cavalier Agilulfo! - fece Carlomagno. - Sapete cosa vi dico? Vi assegno quell'uomo lì come scudiero! Eh? Neh che è una bella idea!<sup>16</sup>

Nel quarto capitolo Rambaldo, durante lo scontro con gli infedeli, riesce finalmente a individuare l'argalif Isoarre e ad uccidere l'assassino di suo padre, privandolo degli occhiali da vista e facendolo morire infilzato contro una lancia cristiana. Dopo questo primo successo però, Rambaldo è vittima di un'imboscata e si vede impegnato in uno scontro impari con due saraceni. Solo l'intervento di un misterioso cavaliere gli permette di salvarsi, ma poiché il compagno d'armi non risponde ai suoi ringraziamenti e non rivela il proprio nome, il paladino di Rossiglione decide di seguirlo. La sorpresa è dunque grande quando scopre che il proprio salvatore è una donna, Bradamante, di cui si innamora istantaneamente. Tuttavia il sentimento di Rambaldo sembra destinato a rimanere non corrisposto, dal momento che le attenzioni della giovane sono già tutte per Agilulfo, che è per lei il solo cavaliere perfetto ed impeccabile. Al settimo capitolo l'equilibrio della vicenda si rompe: Torrismondo, duca di Cornovaglia, alla presenza di Carlomagno e di tutto l'esercito cristiano, riunito per un banchetto, contesta la legittimità del titolo di Agilulfo.

---

<sup>16</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 975- 976.

Quest'ultimo infatti era stato insignito del titolo di cavaliere per aver salvato la verginità di Sofronia, figlia del re di Scozia, dalle violenze di due briganti. Torrismondo confessa però di essere stato adottato dai duchi di Cornovaglia, e di essere in realtà figlio dei Cavalieri del Graal e della stessa Sofronia (che non sarebbe stata quindi vergine al momento della liberazione di Agilulfo). Vengono messi quindi in dubbio i titoli di cavaliere del protagonista e di duca dello stesso Torrismondo: entrambi partono dunque in cerca di una soluzione, rappresentata per Agilulfo nella prova della verginità di Sofronia e per Torrismondo nel riconoscimento della paternità da parte dell'ordine dei Cavalieri del Graal. Alla partenza dei due paladini si aggiungono quella di Gurdulù come scudiero di Agilulfo, di Bradamante, decisa a seguire il suo amato e di Rambaldo che non vuole perdere di vista l'amazzone, di cui è perduto innamorado. Il procedere di Agilulfo e Gurdulù viene però subito deviato da un'avventura: nel bosco una donna impaurita ferma il cavaliere, chiedendogli di soccorrere la propria padrona Priscilla, rinchiusa nel castello per difendersi da un attacco di orsi. Agilulfo interviene senza indugio, e non si lascia intimorire dall'avvertenza di un mendicante, che lo mette in guardia da Priscilla, svelandogli che è proprio la vedova ad allevare gli orsi per attirare al suo castello i cavalieri di passaggio. Messi in fuga gli orsi con la sua solita abilità, Agilulfo viene accolto in casa della donna con molti onori ed invitato a fermarsi a passare la notte in compagnia di Priscilla. All'alba però, in seguito ad una notte passata a parlare d'amore, il cavaliere si rimette in sella insieme al proprio scudiero, dirigendosi in un monastero dell'Inghilterra, dove Sofronia si era ritirata quindici anni prima. Tuttavia, arrivati a destinazione, apprendono che le monache sono state fatte prigioniere da pirati moreschi, e trasportate in Marocco. Agilulfo non si arrende nemmeno di fronte a questa nuova difficoltà e con la solita determinazione arriva fino in Africa, dove apprende che Sofronia sarebbe stata destinata al Sultano quella stessa notte. Elaborato un tranello, dice ai sudditi del sultano di portare alla donna un'armatura cristiana, che le ricordasse la propria patria lontana, al posto del consueto pegno d'amore consistente in una perla, che il sultano faceva ad ogni sua donna. Agilulfo, portato nella stanza di Sofronia dagli stessi mussulmani, riesce quindi a liberarla e a ricondurla in Bretagna, dove la porta al sicuro in una grotta; parte poi a richiamare Carlomagno, per provare la verginità della giovane e la

legittimità del proprio titolo. Nel frattempo però sopraggiunge anche Torrismondo, che dopo aver trovato i Cavalieri del Graal ed aver messo fine alle loro vessazioni contro i contadini della Curvaldia, vede Sofronia nella grotta e si innamora di lei. Ecco dunque che alla fine del decimo capitolo si raggiunge lo stato massimo di tensione della vicenda: Torrismondo sta per commettere, a propria insaputa, un incesto e Sofronia sta per consumare la propria verginità, unica prova della validità del titolo conferito ad Agilulfo. Quando Carlomagno raggiunge la grotta, sorprende i due amanti impegnati in un amplesso amoroso; tuttavia Sofronia ammette di aver cresciuto lei stessa Torrismondo, ma di essere in realtà sorellastra di questi, concepito dall'unione della regina di Scozia e del Sacro Ordine del Graal. Tutto sembra risolversi quindi per il meglio, dal momento che quest'ultima versione dei fatti esclude l'incesto e conferma sia a Torrismondo, che ad Agilulfo il titolo di Cavaliere. Rambaldo viene quindi mandato a cercare Agilulfo, che era corso via dopo aver visto i due amanti nella grotta, per comunicargli la buona notizia. Il paladino di Rossiglione però, al posto del cavaliere, trova solo i pezzi della sua armatura sparsi a terra: Agilulfo, vistosi disonorato e privato del titolo, aveva smesso di lottare con la propria volontà per rimanere vivo.

- Cavaliere! - chiama Rambaldo, rivolto verso l'elmo, verso la corazza, verso la quercia, verso il cielo, - Cavaliere! Riprendete l'armatura! Il vostro grado nell'esercito e nella nobiltà di Francia è incontestabile! - E cerca di rimettere insieme l'armatura, di farla stare in piedi, e continua a gridare: - Ci siete, cavaliere, nessuno può più negarlo, ormai! - Non gli risponde alcuna voce. L'armatura non sta su, l'elmo rotola in terra. - Cavaliere, avete resistito per tanto tempo con la vostra sola forza di volontà, siete riuscito a far sempre tutto come se esisteste: perché arrendervi tutt'a un tratto? - Ma non sa più da che parte rivolgersi: l'armatura è vuota, non vuota come prima, vuota anche di quel qualcosa che era chiamato il cavaliere Agilulfo e che adesso è dissolto come goccia nel mare.<sup>17</sup>

Rambaldo, rassegnato ormai alla scomparsa del cavaliere, indossa la sua armatura e si avvicina sotto mentite spoglie a Bradamante, che credendolo Agilulfo, cede

---

<sup>17</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1057.

finalmente alla sua passione. Le rivelerà la propria vera identità solo alla fine dell'atto amoroso, provocando la rabbia dell'amazzone. Nel frattempo Torrismondo e Sofronia divenuti sposi, vanno a vivere in Curvaldia con lo scudiero Gurdulù. Siamo dunque all'approssimarsi della soluzione della vicenda, che si verifica nell'ultimo capitolo con la fuga di Bradamante dal convento dove si era rinchiusa, per raggiungere Rambaldo, che viene da lei finalmente corrisposto.

Solo al quarto capitolo il narratore si palesa:

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.<sup>18</sup>

Dunque il lettore viene portato a pensare che chi racconta la storia sia estraneo alla vicenda e che raccolga insieme testimonianze scritte e racconti diretti di avvenimenti già conclusi al tempo della stesura del romanzo. In realtà all'ultimo capitolo la narratrice rivela la sua vera identità:

Sì, libro. Suor Teodora che narra questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle. Quando venni a chiudermi qui ero disperata d'amore per Agilulfo, ora ardo per il giovane e appassionato Rambaldo.<sup>19</sup>

Anche il terzo romanzo dei *Nostri antenati* quindi, presenta un narratore interno alla vicenda narrata, ma questa volta il tempo della scrittura e quello della storia finiscono per fondersi assieme ed il testo non si chiude più con un punto fermo, rimanendo aperto verso un futuro sconosciuto:

Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, 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?

---

<sup>18</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1064.

<sup>19</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1064.

Quali fumi 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...<sup>20</sup>

La vera identità della narratrice giustifica la digressione al sesto capitolo, in cui il susseguirsi delle vicende viene fermato per focalizzare l'attenzione sulla paladina Bradamante, di cui ci viene rivelata la vera indole e la motivazione per la quale era divenuta una amazzone guerriera. Anche le storie di Rambaldo e di Torrismondo deviano inizialmente dalla trama principale, che vede come protagonista Agilulfo, ma lo scioglimento della vicenda avviene proprio quando le tre linee narrative si intersecano: Torrismondo, colto in un amplesso amoroso con Sofronia, causa il disonore e il dissolvimento di Agilulfo e l'armatura di quest'ultimo permette a Rambaldo di avvicinarsi a Bradamante e di conquistarla. Nel terzo romanzo araldico è molto meno netta la distinzione tra personaggio principale e attori secondari, tanto che il cavaliere inesistente finisce addirittura per lasciare la scena alle altre due coppie (Torrismondo-Sofronia, Rambaldo-Bradamante) e la vicenda non si esaurisce con la sua morte.

## 1.2 L'eroe

L'eroe di Calvino si configura con le azioni che compie, con l'affermazione della propria volontà individuale sull'ambiente esterno e con la rivendicazione di un proprio posto nella Storia.

Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna. [...] Nell'antichità, alle origini della poesia, l'epos era stata la prima consacrazione del fare umano. Per

---

<sup>20</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1064.

propiziare il successo alle loro imprese, gli uomini celebrarono il primo vincitore delle difficoltà, l'eroe: non dio ma uomo. [...] L'epica moderna non conosce più dèi: l'uomo è solo, e ha di fronte natura e storia.<sup>21</sup>

Nelle sue opere saggistiche Calvino riflette largamente su quello che definisce un fenomeno storico, ovvero la “resa all'oggettività” dell'uomo contemporaneo:

è la crisi dello spirito rivoluzionario. Rivoluzionario è chi non accetta il dato naturale e storico e vuole cambiarlo. La resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose, non perché sia reduce da una brulicante sconfitta, ma al contrario perché vede che *le cose* (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) *vanno avanti da sole*, fanno parte d'un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un'idea di come è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo. [...] In mezzo alle sabbie mobili dell'oggettività potremo trovare quel minimo d'appoggio che basta per lo scatto di una nuova morale, di una nuova libertà?<sup>22</sup>

Gli eroi della trilogia, definita dallo stesso autore “albero genealogico dell'uomo contemporaneo”,<sup>23</sup> sembrano dare a quest'ultima domanda, una risposta affermativa. Cominciamo soffermandoci sul visconte Medardo di Terralba, eroe che attraverso la propria esperienza di dimidiamento riesce ad acquisire una nuova consapevolezza sul mondo circostante. È notevole, infatti, il contrasto tra lo stato iniziale di apatia e la progressiva acquisizione di coscienza individuale che il visconte raggiunge alla fine del romanzo, passando per la tappa formativa del dimidiamento. Nel primo capitolo il giovane visconte sembra limitarsi ad osservare la realtà bellica intorno a sé, senza maturare nessun tipo di riflessione o reazione emotiva:

In cuore non aveva né nostalgia, né dubbio, né apprensione. Ancora per lui le cose erano intere e indiscutibili, e tale era lui stesso. Se avesse potuto prevedere la terribile sorte che l'attendeva, forse avrebbe trovato anch'essa

---

<sup>21</sup> I. Calvino, *Natura e storia del romanzo* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 30-31.

<sup>22</sup> I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 55, 59.

<sup>23</sup> I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1220.

naturale e compiuta, pur in tutto il suo dolore. [...] Sentiva il sangue di quella guerra crudele, sparso per mille rivi sulla terra, giungere fino a lui; e se ne lasciava lambire, senza provare accanimento né pietà.<sup>24</sup>

Il Medardo che vive come metà di se stesso, al contrario, sovverte la natura delle cose che gli stanno intorno, dimezzando piante e animali e lasciando una traccia riconoscibile della propria presenza. Sia il Gramo, che il Buono, mostrano dall'inizio alla fine delle loro esistenze separate, una cocciuta coerenza nel perpetrare azioni rispettivamente di pura malvagità e di integerrima bontà. Proprio attraverso le loro azioni connotate individualmente, le due metà del visconte vincono il “mare dell'oggettività”,<sup>25</sup> rifiutando il mondo così com'è e opponendovi la propria “volontà di contrasto”. Ecco perché il Gramo elogia il proprio stato di dimidiamento di fronte al narratore:

Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani.<sup>26</sup>

Nel *Barone rampante* Calvino porta ad un livello successivo la riflessione sulla possibilità dell'uomo di opporre alla “resa incondizionata all'oggettività”,<sup>27</sup> il proprio intervento attivo. Cosimo di Rondò, infatti, impone volontariamente a se stesso una difficile regola, che egli rispetta senza eccezioni fino alla fine, configurandosi come un personaggio eccentrico e svincolato dalle convenzioni. In questo testo l'autore, inoltre, approfondisce il rapporto tra la coscienza individuale del protagonista e il corso della storia, ambientando il romanzo in un'epoca precisa, l'Illuminismo. Ecco che il “rampante” non si ripiega su se stesso e nella propria soggettività, vivendo

---

<sup>24</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 371

<sup>25</sup> Titolo di uno saggio di Calvino comparso nel n. 2 dell'anno 1960 di *Menabò di letteratura* diretto da E. Vittorini e I. Calvino, e raccolto poi nella raccolta *Una pietra sopra. Il mare dell'oggettività* è il flusso ininterrotto di ciò che esiste, che nella società contemporanea sommerge la coscienza, la volontà e il giudizio individuali come sabbie mobili.

Cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 52- 60.

<sup>26</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 403.

<sup>27</sup> I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 55.

sugli alberi per misantropia e sfuggendo la società umana, ma al contrario partecipa alla vita attiva della comunità e alla storia: si interessa della conoscenza in campo idraulico del Cavaliere Avvocato, aiuta i contadini nelle proprie mansioni, si mette a capo di un'organizzazione collettiva per spegnere gli incendi, legge gli scritti dei *philosophes*, sostiene la rivolta dei contadini contro i privilegi feudali e diffonde gli ideali della rivoluzione francese. Tuttavia conserva sempre una posizione di distacco rispetto alla realtà con cui interagisce, imponendo ostinatamente la propria singolarità ed eccentricità. Salendo sugli alberi, Cosimo si svincola inoltre dalle limitazioni di classe e acquisisce capacità pratiche di cui, come comune aristocratico, non avrebbe mai usufruito. Cristina Terrile definisce l'intelligenza del "rampante" "un'intelligenza del piede", ovvero mai disgiunta dall'azione e intesa come "coerenza individuale" e "morale esigente": la prassi e l'intelletto si potenziano e si completano in perfetta armonia.<sup>28</sup> Cosimo, come abbiamo già detto, dà il suo personale contributo anche al corso della storia, ed in tal senso, un episodio significativo è il suo intervento in favore delle truppe repubblicane del tenente Agrippa Papillon, contro gli avversari Austrosardi. Inizialmente il barone sfrutta la vegetazione di Ombrosa per far mimetizzare i Francesi, che riescono così ad accerchiare gli avversari e a catturarli; in seguito però l'immobilità diventa un serio pericolo per i soldati, che stanno per essere inghiottiti dalla natura del bosco:

Muschi e licheni crescevano sulle divise dei soldati, e talvolta anche eriche e felci; in cima ai colbacchi facevano il nido gli scriccioli, o spuntavano e fiorivano piante di mughetto; gli stivali si saldavano col terriccio in uno zoccolo compatto: tutto il plotone stava per mettere radici. L'arrendevolezza verso la natura del tenente Agrippa Papillon faceva sprofondare quel manipolo di valorosi in un amalgama animale e vegetale.<sup>29</sup>

Cosimo decide quindi di agire, tirando delle pulci dentro le divise dei soldati, e facendo così riscuotere le loro coscienze da una rischiosa fase di torpore:

---

<sup>28</sup> C. Terrile, *Il barone rampante ovvero «l'intelligenza del piede»*, in *Narrativa*, anno 2005, n. 27, p. 55.

<sup>29</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Racconti e racconti*, cit., p. 761.

riprendevano coscienza della loro umanità individuale, e li riguadagnava il senso della civiltà, dell'affrancamento dalla natura bruta. In più li pungeva uno stimolo d'attività, uno zelo, una combattività, da tempo dimenticati.<sup>30</sup>

Calvino sembra qui metterci di fronte al rischio dell'indistinzione, alla facilità con cui la coscienza individuale si assopisce e si fa fagocitare dalle cose circostanti; salvo poi fornirci, con il personaggio del barone, il modello di possibile integrazione tra individuo e natura. Cosimo usa a suo vantaggio le conoscenze pratiche acquisite vivendo sugli alberi e, attraverso il suo agire incessante, non smette mai di affermare la propria individualità. Anche la sua partecipazione alle vicende storiche è frequente, ma si manifesta in modalità sempre peculiari (ad esempio servendosi di gatti selvatici e cinghiali incattiviti per combattere il nemico, o usando le pulci per risvegliare gli alleati), inoltre per nessuna ragione infrange mai la sua regola, intervenendo quindi sempre dagli alberi.

Nel *Cavaliere inesistente* l'eroe Agilulfo può esistere solo grazie alla propria forza di volontà e alla propria coscienza individuale, non essendo fornito di una parte fisica. La sua presenza viene giustificata come un surplus cosmico di volontà e ostinazione d'esserci, che si condensa nell'armatura vuota, abitata da Agilulfo:

Era un'epoca in cui la volontà e l'ostinazione d'esserci, di marcare un'impronta, di fare attrito con tutto ciò che c'è, non veniva usata interamente, dato che molti non se ne facevano nulla - per miseria o ignoranza perché invece tutto riusciva loro bene lo stesso - e quindi una certa quantità ne andava persa nel vuoto. Poteva pure darsi allora che in un punto questa volontà e coscienza di sé, così diluita, si condensasse, facesse grumo, come l'impercettibile pulviscolo acquoreo si condensa in fiocchi di nuvole, e questo groppo, per caso o per istinto, s'imbattesse in un nome o in un casato [...]<sup>31</sup>

La lotta che Agilulfo affronta per non dissolversi è costante e si avvale di azioni continue ed esatte, che egli appunta minuziosamente in un registro; il suo intelletto mai può conoscere il riposo del sonno, o l'evasione dei desideri, poiché deve essere

---

<sup>30</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 762.

<sup>31</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 979.

costantemente impegnato in ragionamenti precisi o in calcoli matematici. Ogni alba, in cui le cose perdono la loro consistenza di ombre per acquisire i colori del giorno, rappresenta per Agilulfo una seria minaccia al proprio essere:

Agilulfo, lui, aveva sempre bisogno di sentirsi di fronte cose come un muro massiccio al quale contrapporre la tensione della propria volontà, e solo così riusciva a mantenere una certa coscienza di sé. Se invece il mondo intorno sfumava nell'incerto, nell'ambiguo, anch'egli si sentiva annegare in questa morbida penombra [...] alle volte solo a costo di uno sforzo estremo riusciva a non dissolversi.<sup>32</sup>

Considerando quindi il rapporto tra individuo, natura e storia (che Calvino indica come punto centrale da cui si articola l'epica moderna) vediamo come la coscienza e la volontà di Agilulfo siano ostinatamente impegnate ad enumerare ed ordinare la natura, ma soprattutto a consentire al cavaliere inesistente di entrare nella storia da cui era rimasto escluso. Tuttavia il suo tentativo risulta essere fallimentare: Agilulfo dopo aver agito con la propria solita ostinazione ed efficacia per riportare Sofronia di fronte a Carlomagno, non sa gestire l'imprevisto indipendente dal proprio operato. Non può reggere la vista di Sofronia, che invece di rimanere in attesa dell'imperatore, come era stabilito nel piano di Agilulfo, si stringe in effusioni d'amore con Torrismondo, perdendo con la verginità, la prova che serve ad Agilulfo a dimostrare la legittimità del proprio titolo. La forza della pura coscienza questa volta non è sufficiente ed Agilulfo si dissolve nell'inesistente.

In realtà, nella *Nota 1960* Calvino scrive che Agilulfo ed il suo opposto speculare Gurdulù, sono semplicemente l'enunciazione del tema del romanzo (la conquista dell'essere), mentre lo sviluppo della storia viene portato avanti da altri personaggi:

Chi non sa ancora se c'è o non c'è, è il giovane; quindi un giovane doveva essere il vero protagonista di questa storia. Rambaldo, paladino stendhaliano, cerca le prove d'esserci, come tutti i giovani fanno. La verifica dell'essere è

---

<sup>32</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 969.

nel fare; Rambaldo sarà la parte morale della pratica, dell'esperienza, della storia.<sup>33</sup>

Rambaldo infatti, alla fine del romanzo, indossa l'armatura che era stata di Agilulfo, dandole finalmente un corpo dominato da emozioni ed istinti. L'armatura candida e immacolata del cavaliere inesistente si ammacca e si sporca di sangue e di terra: entra nella storia.

Un altro aspetto significativo degli eroi calviniani de *I nostri antenati* è quello di non essere mai completamente buoni o cattivi, sfuggendo l'impostazione manichea tipica dei racconti favolistici, in cui l'opposizione netta delle due forze contrapposte viene mantenuta per tutta la durata del racconto, per poi concludersi nell'epilogo con il trionfo del bene. Secondo Claude Imberty, Calvino aderisce al decostruttivismo, che venuto dopo lo strutturalismo ne scardina la logica binaria fondata su una serie di opposizioni minime (bene/male, vita/morte, identità/differenza). Mettendo in evidenza il gioco di tali opposizioni, Calvino decostruisce quindi il discorso fatto a partire da queste ed approda ad una visione del reale che non ne riduca la complessità: il bene ed il male allora non caratterizzano più due personaggi diversi, ma si trovano all'interno di ogni individuo.<sup>34</sup> Il *Visconte dimezzato* è il caso più evidente di dicotomia non più esterna, ma bensì interna al personaggio, ottenuta dalla scissione di Medardo in quelle che inizialmente si configurano come la metà buona e la metà cattiva. Tuttavia, nemmeno tra il Gramo e il Buono l'opposizione negativo/positivo è così chiara, infatti il narratore ci avvisa che malvagità e virtù dell'uno e dell'altro sono ugualmente disumane e provocano disorientamento tra i cittadini di Terralba. L'idealismo del Buono, seppur ispirato dal più puro sentimento di carità ed amore universale, non si raffronta con la realtà, con i bisogni ed i sogni delle persone in carne ed ossa. Così le sue prediche e la sua rigida morale fanno dire ai lebbrosi che la parte buona del visconte è peggio di quella malvagia: il Buono non capisce che la promiscuità e gli eccessi che hanno luogo a Pratofungo, oltre ad essere dei peccati

---

<sup>33</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1217.

<sup>34</sup> C. Imberty, *Calvino scrittore eccentrico*, in *Narrativa*, anno 2005, n. 27, p. 31- 50.

per la morale comune, sono utili a distrarre i lebbrosi dal pensiero della morte. Ancora più gravi sono le conseguenze del suo implacabile buonismo, quando impedisce ai congiurati di uccidere il Gramo, che aveva a sua volta dato l'ordine di trucidare il Buono. A nulla serve l'avvertimento degli sbirri che gli fanno notare in che rischio li stia sottoponendo, impedendo loro di obbedire alla metà destra del visconte e allo stesso tempo a voler fermare l'uccisione di questi, unico rimedio per evitare ripercussioni. Il Buono persevera nel suo idealismo, pensando di risolvere tutto con un'ampolla di unguento:

- Tenete quest'ampolla. Contiene alcune once, le ultime che mi rimangono, dell'unguento con cui gli eremiti boemi mi guarirono e che m'è finora prezioso quando, al mutare del tempo, mi duole la smisurata cicatrice. Portatela al visconte [...]

Gli sbirri andarono al visconte con l'ampolla e il visconte li condannò al patibolo. Per salvare gli sbirri, gli altri congiurati decisero d'insorgere. Maldestri, scoprirono le fila della rivolta che fu soffocata nel sangue. Il Buono portò fiori sulle loro tombe e consolò le vedove.<sup>35</sup>

Come mette in luce Claudio Milanini, è evidente in questo dialogo l'accelerazione del ritmo narrativo ed il succedersi di una enumerazione brachilogica di accadimenti gravi, per i quali il lettore si aspetterebbe un maggior indugio e una più estesa spiegazione.<sup>36</sup> È chiaro che qui l'autore sta condannando l'atteggiamento del Buono, irrigidito nel suo intento di fare sempre e solo del bene, ma che con le sue mediazioni pacifiche porta ad esiti disastrosi. Anche l'amore che il Buono nutre per Pamela è un sentimento incompleto, tanto innocente da risultare comico e che certo non soddisfa la ragazza:

- Fare insieme buone azioni è l'unico modo per amarci.  
- Peccato. Io credevo che ci fossero altri modi.  
- Addio, cara. Ti porterò della torta di mele -. E s'allontanò sul sentiero a spinte di stampella.

---

<sup>35</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 433.

<sup>36</sup> C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, in *Nuova Corrente*, anno 1987, n. XXXIV, p. 69.

- Che ne dici, capra? Che ne dici, anatrina? - fece Pamela, sola con le sue bestie. - Tutti tipi così devono capitarmi?<sup>37</sup>

Cosimo di Rondò è sicuramente un eroe positivo, un “uomo completo” che “realizza una sua pienezza sottomettendosi ad un’ardua e riduttiva disciplina volontaria”<sup>38</sup> e Calvino ammette di prendere talmente sul serio questo personaggio e di crederci così tanto da identificarsi in lui. Tuttavia nemmeno il “rampante” è totalmente un eroe positivo: pensiamo ad esempio all’episodio dei pirati turchi, quando Cosimo scopre che lo zio naturale, il Cavalier Avvocato, è l’informatore dei mori che depredano le navi di Ombrosa. In questa occasione il barone, oltre a far sì che le mercanzie rubate e nascoste dai pirati fossero prese dagli abitanti del bosco e non dai legittimi proprietari, provoca indirettamente la morte dello zio, creduto dai mori il vero traditore. Cosimo offre poi rifugio e protezione al leggendario capo dei briganti, Gian dei Brughi, latitante e responsabile di diversi crimini, contravvenendo alla legge. Ancor più significativa è la perdita della ragione, che colpisce Cosimo quando Viola lo abbandona, portandolo a distruggere con furia irrazionale la vegetazione che gli fa da casa.

Agilulfo, cavaliere impeccabile per quel che riguarda l’adempimento dei propri doveri, è tuttavia odiato dalla maggior parte degli altri paladini ed è antipatico allo stesso Carlomagno che, quasi per prendersi gioco di lui, gli affida Gurdulù come scudiero. Si pensi ad esempio alla scena del banchetto in cui i paladini, tra un bicchiere di vino ed una lauta portata di cibo, si vantano delle proprie imprese militari, arricchendole con particolari fantastici. Quella che è una consuetudine accettata da tutti, viene continuamente rovinata dalla puntigliosità di Agilulfo, che non perde occasione per ridimensionare le glorie dei compagni, facendo riferimento al reale verificarsi dei fatti.

A quel cavalier Agilulfo dei Guildiverni che continua ad appallottolare mollica e a contestare tutte le vicende che - anche se riportate in una versione non del tutto esatta - sono le autentiche glorie dell’esercito franco, Carlomagno vorrebbe appioppare qualche noiosa corvè, ma gli hanno detto

---

<sup>37</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 422.

<sup>38</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1214.

che i servizi più fastidiosi sono per lui delle ambite prove di zelo, e quindi è inutile.<sup>39</sup>

Quando poi Agilulfo lascia l'accampamento cristiano per andare a cercare Sofronia, ancora scosso dalle parole di Torrismondo che avevano messo in dubbio la legittimità del suo titolo di cavaliere, nessuno degli altri paladini lo va a salutare:

Nessuno era venuto a salutare Agilulfo che partiva, tranne che poveri staffieri, mozzi di stalla e fabbri di fucina, i quali non facevano troppe distinzioni tra l'uno e l'altro e avevano capito che questo era un ufficiale più fastidioso ma anche più infelice degli altri. I paladini, con la scusa che non erano avvertiti dell'ora della partenza, non vennero.<sup>40</sup>

Nella trilogia de *I nostri antenati* all'autore non interessa l'approfondimento sentimentale e psicologico dei personaggi, inusuale d'altronde nel genere favolistico, ma ciò a cui non vuole rinunciare è "la carica epica e avventurosa, di energia fisica e morale".<sup>41</sup> Lo scheletro dei romanzi è fatto dalle azioni dei personaggi, da eroi eccezionali che si discostano dalle convenzioni.

### 1.3 L'ironia come lente per osservare il mondo

In *Tre correnti del romanzo italiano oggi* Calvino parla delle tre vie di sviluppo del romanzo italiano contemporaneo: la prima è il ripiegamento nell'elegia e l'approfondimento sentimentale e psicologico; la seconda è quella dialettale, che cerca nel linguaggio popolare una tensione esistenziale e storica; la terza è quella della trasfigurazione fantastica, in cui l'autore si riconosce. Proseguendo, Calvino

---

<sup>39</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1014.

<sup>40</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1019.

<sup>41</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 73.

specifica in che modo abbia percorso questa terza via, senza rinunciare alla carica epica ed avventurosa, dando un ruolo chiave all'azione, alla volontà, all'eccentricità e soprattutto seguendo il suo amore per Ariosto:

Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende [...] egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, d'ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa<sup>42</sup>

Inoltre, in un'altra occasione,<sup>43</sup> Calvino aggiunge che si può segnare la linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura, per l'uso espressivo ed immaginativo del linguaggio e soprattutto per la concezione dell'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile.

Questa introduzione mi serve per spiegare come Calvino, anche attraverso il genere favolistico dei *Nostri antenati*, non faccia letteratura di evasione, ma al contrario continui a trattare della realtà, mettendo in primo piano i vizi e le virtù del genere umano. Attraverso una prosa precisa ed elegante di memoria galileiana, coniugata ad un'ironia di stampo ariostesco, può soddisfare il proprio intento conoscitivo, senza rinunciare a momenti ludici. L'autore infatti sottolinea come il divertimento sia una "funzione sociale" da prendere seriamente:

Penso sempre al lettore che si deve sorbire tutte queste pagine, bisogna che si diverta, bisogna che abbia anche una gratificazione; questa è la mia morale: uno ha comprato il libro, ha pagato dei soldi, ci investe il suo tempo, si deve divertire. Insomma, io penso che il divertimento sia una cosa seria.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 74.

<sup>43</sup> I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 232- 233.

<sup>44</sup> AA. VV., *Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici e B. Falcetto, Marcos y Marcos, Milano 1994, p. 1.

Vediamo dunque ora come si manifesti l'ironia calviniana nei tre testi presi in esame e partiamo considerando come l'autore giochi mettendo in risalto le contraddizioni interne di alcuni personaggi.

Il dottor Trelawney è presentato nel quinto capitolo del *Visconte dimezzato* in questo modo:

Il dottor Trelawney era inglese: era arrivato sulle nostre coste dopo un naufragio, a cavallo d'una botte di bordò. Era stato medico sulle navi per tutta la sua vita e aveva compiuti viaggi lunghi e pericolosi [...] ma non aveva mai visto nulla al mondo perché era sempre sottocoperta a giocare a tresette. Naufragato da noi, aveva fatto subito la bocca al vino chiamato «cancarone» [...]. Era rimasto a Terralba e diventato il nostro medico, ma non si preoccupava dei malati, bensì di sue scoperte scientifiche.<sup>45</sup>

Così Calvino disegna il profilo di un medico completamente disinteressato alla salute umana, ma appassionato studioso di fuochi fatui e di malattie rarissime che colpiscono i grilli. L'autore si serve della propria ironia per sottolineare gli elementi di scissione del personaggio, volendo alludere all'alienazione dello "scienziato moderno completamente consacrato alla ricerca".<sup>46</sup> Vediamo al capitolo quinto come il dottor Trelawney, oltre a non prodigarsi per il benessere degli infermi, sia addirittura spaventato dalla malattia umana:

Nessun medico nostrano aveva mai voluto prendersi cura dei lebbrosi, ma quando il dottor Trelawney si stabilì tra noi, qualcuno sperò che egli volesse dedicare la sua scienza a sanare quella piaga delle nostre regioni [...] Ma nulla di questo avvenne: appena sentiva il corno di Galateo, il dottor Trelawney scappava a gambe levate e nessuno sembrava avere più paura di lui del contagio. Qualche volta cercai di interrogarlo sulla natura di quella malattia, ma lui diede risposte evasive e smarrite, come se la sola parola «lebbra» bastasse a metterlo a disagio.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 385.

<sup>46</sup> D. Abdulla *Frammentazioni e interezza ne I giovani del Po e il Visconte dimezzato*, in *Narrativa*, anno 2005, n. 27, p. 27.

<sup>47</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 392.

Nel *Barone Rampante* è la storia sociale tra XVIII e XIX secolo ad essere rappresentata in chiave umoristica,<sup>48</sup> mediante le caratteristiche di alcuni personaggi, primo tra tutti il barone Arminio Piovasco di Rondò. Il padre di Cosimo sembra essere rimasto indietro nel tempo, vivendo a disagio in un presente in cui non riesce ad ambientarsi e circondandosi di rituali e forme passatiste:

Il Barone Arminio Piovasco di Rondò, nostro padre, con la parrucca lunga sulle orecchie alla Luigi XIV, fuori tempo come tante cose sue. [...] era un uomo noioso [...] perché la sua vita era dominata da pensieri stonati, come spesso succede nelle epoche di trapasso. [...] Così nostro padre, con quello che bolliva allora in pentola, vantava pretese al titolo di Duca d'Ombrosa, e non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani.<sup>49</sup>

Il suo ripiegamento verso un passato irrecuperabile, sembra debilitarlo più delle punture di vespe e del raffreddore che lo costringono a letto:

Fu messo a letto. Fra la febbre delle punture e quella del raffreddore per il bagno, ne ebbe per una settimana; poi si poteva dir guarito. Ma a lui prese uno scoramento che non si volle più tirare su. [...] aveva perso ogni attaccamento alla vita. Nulla di quel che voleva fare era riuscito, del Ducato nessuno ne parlava più [...] Cominciò a farneticare, a dire che ormai i Gesuiti gli avevano occupato la sua casa e non poteva uscire dalla sua stanza, e così pieno di amarezze e di manie come era sempre vissuto, venne a morte.<sup>50</sup>

Un altro strumento di cui si avvale l'ironia di Calvino è il linguaggio: sappiamo che l'autore indica nella concretezza e nella precisione le caratteristiche del suo italiano ideale,<sup>51</sup> tuttavia il codice comunicativo viene vitalizzato anche da invenzione ed ironia. Vittorio Coletti sottolinea come il polo fantastico del linguaggio calviniano si eserciti con particolare vigore nel costruire codici inventati ed immaginari, come ad

---

<sup>48</sup> G. Palumbo, *Le prince Andrej e il volo di Cosimo*, in *Critica letteraria*, anno. 2004, n. XXXII, p. 461.

<sup>49</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 549- 551.

<sup>50</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p.673- 674.

<sup>51</sup> I. Calvino, *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 153.

esempio quello dei rumori.<sup>52</sup> Ne è esempio la descrizione della caccia alla volpe del decimo capitolo, in cui si alternano i versi dei segugi, della volpe e del bassotto Ottimo Massimo, resi con fonemi senza significato:

Un giorno vidi correre una volpe [...] E dietro - Uauauaaa! - i cani. [...] Erano già distanti quando con un uggiolio: - Uì, uì, - fendette l'erba uno che veniva a salti più da pesce che da cane [...] Uscì nel pulito: era un bassotto. [...] Il rumore dei segugi era adesso un - Buaf, - di dispetto, perché avevano perso la pista [...] Così il bassotto trafelato, col suo trotto a muso alto ingiustificatamente trionfale, li raggiunse. Faceva, sempre ingiustificatamente degli ugulii di furbizia, - Uài! Uài! Subito i segugi, - Aurrch! - gli ringhiarono, lasciarono lì per un momento la ricerca dell'odor di volpe e puntarono contro di lui, aprendo bocche da morsi, - Ggghrr! - [...] Cosimo disse al bassotto: - Dài! Dài! Cerca! [...] Sentì uno sfascio di cespugli, poi a scoppio: - Auauauaaa! Iai, iai, iai! - Aveva levata la volpe!<sup>53</sup>

Ad un esito ironico contribuisce anche la continua commistione di lingue e dialetti all'interno del testo. Pensiamo al tedesco autoritario della generalessa, che fa respirare in casa l'ambiente militaresco in cui era vissuta in gioventù:

Nostra madre Generalessa [...] usava modi bruschi anche nel servirsi a tavola, : - *So! Noch ein wenig! Gut!* - e nessuno ci trovava da ridire; ma con noi teneva, se non all'etichetta, alla disciplina, e dava man forte al Barone coi suoi ordini da piazza d'armi, - *Sitz'ruhig!* E pulitisci il muso! -<sup>54</sup>

Lo spagnolo è invece la lingua degli esiliati a Olivabassa e divertente è la scena che vede coinvolti in un dialogo Cosimo e don Frederico, che spinto dalle pressioni di don Sulpicio, chiede al giovane barone quanto serie siano le sue intenzioni con la figlia Ursula:

- *Baron*, ti si vede spesso con la mia *niña*, mi si dice.  
- M'insegna a *hablar vuestro idioma*, Altezza.  
- Quanti anni hai?

---

<sup>52</sup> V. Coletti, *L'italiano di Italo Calvino*, in *Nuova corrente*, anno 1987, n. 100, p. 292.

<sup>53</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 625.

<sup>54</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 551.

- Vado per i *diez y nueve*.
  - *Joven!* Troppo giovane! Mia figlia è una ragazza da marito. *Por qué* t'accompagni a lei?
  - Ursula ha diciassett'anni...
  - Pensi già a *casarte*?
  - A cosa?
  - T'insegna male *el castellano* mia figlia, *hombre*. Dico se pensi già a sceglierti una *novia*, a costruirti una casa.
- Sulpicio e Cosimo, insieme, fecero un gesto come a mettere le mani avanti. Il discorso prendeva una certa piega, che non era quella voluta dal Gesuita e tanto meno da mio fratello.<sup>55</sup>

Il francese è invece la lingua del precettore di casa Rondò, l'abate Fauchelafleur; quando Cosimo diventa un instancabile lettore, appassionandosi di Rousseau, di Franklin, del Barone de la Hontan e di altri scrittori all'avanguardia, si rovesciano i ruoli tra il maestro e l'allievo:

Il vecchio Fauchelafleur [...] e assentiva, e interloquiva con dei: - *Non! Dites- le moi!* - quando Cosimo si rivolgeva a lui chiedendo: -E lo sapete com'è che...? - oppure con dei: - *Tiens! Mais c'est épatant!* - quando Cosimo gli dava la risposta, e talora con dei: - *Mon Dieu!* - che potevano essere tanto d'esultanza per le nuove grandezze di Dio che in quel momento gli si rivelavano, quanto di rammarico per l'onnipotenza del Male che sotto tutte le sembianze dominava senza scampo il mondo.<sup>56</sup>

Il francese è anche la lingua della truppa repubblicana del tenente Papillon e più in generale della rivoluzione, tanto che ad Ombrosa arriva insieme ai vari simboli rivoluzionari, quali L'Albero della Libertà o il berretto frigio, ed alle strutture politiche come la *municipalité*, o il *maire*. In seguito i napoleonici diventano vere e proprie truppe d'occupazione ed è in questa situazione che Cosimo incontra i cosacchi russi, guidati dall'ufficiale, il principe Andréj; con loro il barone intavola un discorso dove russo, italiano e francese sono mescolati ingegnosamente dall'autore:

---

<sup>55</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 688.

<sup>56</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 651.

- *Sdrastvuy!* Di', batjuska, quanto ce n'è per arrivare?  
- *Sdrastvujte*, soldati, - disse Cosimo, che aveva imparato un po' tutte le lingue e anche il russo, - *Kudà vam?* Per arrivare dove? [...]  
- *Bonjour, monsieur*, - disse a Cosimo (l'ufficiale), - *vous connaissez notre langue?*  
- *Da, gospodin ofitsèr*, - rispose mio fratello, - *mais pas mieux que vous le français, quand- même.*<sup>57</sup>

Tra urla bergamasche e turche si apre invece la battaglia tra i carbonai e i pirati mori, nel quindicesimo capitolo:

- Hura! Hota! - Insciallah! - Cominciò la battaglia.<sup>58</sup>

In realtà il dialetto bergamasco del testo non è fatto di parole esistenti, ma è una semplice imitazione di suoni ed una traduzione del dialetto in sonorità da scioglilingua:

I carbonai [...] urlavano: «Hura! Hota!» perché erano gente bergamasca e non la si capiva nel parlare. [...] Cosimo alle volte faceva da tramite tra un gruppo e l'altro [...]  
- M'hanno detto quelli di sotto la Rovere Rossa di dirvi che Hanfa la Hapa Hota'l Hoc!  
- Rispondigli che Hegn Hobt Hò de Hot!  
Lui teneva a mente i misteriosi suoni aspirati, e cercava di ripeterli, come cercava di ripetere gli zirli degli uccelli che lo svegliavano il mattino.<sup>59</sup>

Il turco parlato dal Cavalier Avvocato, prima della sua morte per mano dei pirati, è un insieme di tre parole sconnesse pronunciate a ripetizione, cariche di mistero, come un enigma da risolvere:

- Ah, Zaira... Ah , Allah, Allah, Zaira... Ah, Zaira, inshiallah... - E così inspiegabilmente, parlava in turco, e ripeteva tra le lagrime questo nome di donna, che Cosimo non aveva mai udito

---

<sup>57</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 772.

<sup>58</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 667.

<sup>59</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 615.

- Che dite, Cavaliere? Cosa vi prende? Dove andiamo? - domandava.
- Zaira... Ah Zaira... Allah, allah...- faceva il, vecchio.<sup>60</sup>

L'inglese al ventitreesimo capitolo, è giustificato dalla presenza di Sir Osbert, uno dei due corteggiatori che contendono l'amore di Viola con Cosimo. La differenza dei due pretendenti, l'elegante inglese Sir Osbert ed il passionale napoletano don Cataldo, è messa in evidenza anche dall'uso dei due idiomi, utile inoltre ad accrescere la comicità nella scena del doppio appuntamento organizzato da Viola:

- *Who's there?*- dice l'inglese, e fa per traversar la siepe, ma si trova faccia a faccia col collega napoletano, che, sceso anch'egli da cavallo, sta dicendo lui pure: - Chi è là?
- *I beg your pardon, Sir*, - dice l'inglese, - ma debbo invitarvi a sgomberare immediatamente questo luogo!
- Se sto qui è con mio buon diritto, - fa il napoletano, - invito ad andarsene la Signoria Vostra!
- Nessun diritto può valere il mio, - replica l'inglese. - *I'm sorry*, non vi consento di restare. [...] Dalla gola di Donna Viola si levò una risata leggera come un frullo d'ali. - Ah, sì, sì, avevo invitato voi... o voi... Oh, la mia testa è confusa [...]
- Signora...
- Milady...<sup>61</sup>

Un vero e proprio cortocircuito linguistico avviene poi per l'innamoramento di Cosimo, quando, per esprimere l'incontenibile passione per Viola, proclama a gran voce dichiarazioni che mettono insieme latino, spagnolo, inglese, tedesco, francese ed italiano arcaico. Il risultato è un divertente *pastiche* linguistico, partorito da un'irrazionalità amorosa, che porterà Cosimo alla pazzia quando la capricciosa Viola lo abbandonerà:

- *Yo quiero the most wonderful puellam de todo el mundo!* [...]

*Zu dir, zu dir, gunàika,*

---

<sup>60</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 669.

<sup>61</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 726- 728.

*Vo cercando il mio ben,  
En la isla de Jamaica,  
Du soir jusqu'au matin!*

oppure:

*Il y a un pré where the grass grows toda de oro  
Take me away, take me away, che io ci moro!*<sup>62</sup>

Del *Cavaliere inesistente* vorrei mettere in luce altri esiti dell'ironia dell'autore, a partire dalla parodia delle istituzioni racchiusa nella descrizione della "Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell'Onore". Questo nome altisonante viene pronunciato per la prima volta da Agilulfo, quando Rambaldo lo interroga su come debba agire per trovarsi in battaglia di fronte all'argalif Isoarre e a vendicare l'assassinio di suo padre. Il registro alto e patetico del giovane cavaliere, stride con la risposta secca e precisa di Agilulfo, che smorza così i toni e riconduce tutta la questione ad un semplice protocollo da seguire:

- È che io, ecco, sono arrivato ora... per vendicare mio padre... E vorrei che mi fosse detto, da voi anziani, per favore, come devo fare a trovarmi in battaglia di fronte a quel cane pagano dell'argalif Isoarre, sì proprio lui, e spezzargli la lancia nelle costole, tal quale egli ha fatto col mio eroico genitore, che Dio l'abbia sempre in gloria, il defunto marchese Gheraro di Rossiglione!

- È semplicissimo, ragazzo - disse Agilulfo, [...] - devi fare domanda alla Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell'Onore, specificando i motivi della tua richiesta, e sarà studiato come meglio metterti in condizione d'aver la soddisfazione voluta.<sup>63</sup>

Così Rambaldo si dirige all'istituto designato, ma grande è la sua delusione quando i funzionari, invece di concedergli uno scontro diretto con l'assassino di suo padre, gli propongono per una vendetta proporzionata all'offesa, dapprima tre maggiori turchi, poi, vista la reazione del ragazzo, quattro capitani. L'argalif Isoarre infatti, non può

---

<sup>62</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 719.

<sup>63</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 964.

essere danneggiato, poiché impegnato in trattative con l'imperatore. La scena, tuttavia, raggiunge l'apice dell'ironia quando uno dei funzionari, controllando le varie carte, si accorge che l'esercito cristiano, per un banale malinteso, conta un surplus di vendette perpetrate contro il nemico e, per questo motivo, Rambaldo può considerare già soddisfatto il suo desiderio di vendetta:

- Tutto risolto! Tutto risolto! Non c'è bisogno di far niente! Macché vendetta, non serve! Ulivieri, l'altro giorno, credendo i suoi due zii morti in battaglia, li ha vendicati! Invece erano rimasti ubriachi sotto un tavolo! Ci troviamo con queste due vendette di zio in più, un bel pasticcio. Ora tutto va a posto: una vendetta di zio noi la contiamo come mezza vendetta di padre: è come se avessimo una vendetta di padre in bianco, già eseguita.

- Ah, padre mio! - Rambaldo dava in smanie.<sup>64</sup>

Il personaggio di Gurdulù è costruito sotto il segno dell'ironia già a partire dal suo appellativo: sembra infatti che rappresentando l'identificazione con il mondo oggettivo e la privazione dell'individualità di coscienza,<sup>65</sup> non possa esserci per lui un solo nome che sancisca la sua identità, distinguendolo dagli altri essere umani. Così lo stesso personaggio viene chiamato in maniera sempre differente:

- A seconda dei paesi che attraversa, -disse il saggio ortolano, - e degli eserciti cristiani o infedeli cui s'accoda, lo chiamano Gurdurù o Gudi- Ussuf o Ben- Va- Ussuf o Ben- Stanbùl o Pestanzùl o Bertinzùl o Martinbon o Omobon o Omobestia oppure anche il Brutto del Vallone o Gian Paciasso o Pier Paciugo. Può capitare che in una cascina sperduta gli diano un nome del tutto diverso dagli altri; ho poi notato che dappertutto i suoi nomi cambiano da una stagione all'altra. Si direbbe che i nomi gli scorrono addosso senza mai riuscire ad appiccicarglisi. Per lui, tanto, comunque lo si chiami è lo stesso. Chiamate lui e lui crede che chiamiate una capra; dite «formaggio» o «torrente» e lui risponde: «Sono qui».<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 967.

<sup>65</sup> Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1216.

<sup>66</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 975.

La prima volta che lo si incontra nel testo Gurdulù è convinto di essere un'anatra e, a suon di "Quàaa! Quàaa!", imita tutto quello che fanno questi animali davanti a lui, saltellando e tuffandosi nello stagno. Tuttavia appena vede una rana, si dimentica di quello che credeva d'essere prima e si identifica con l'anfibio, cominciando a gracidiare con dei forti "Gra! Gra! Gra!".<sup>67</sup> La confusione di Gurdulù si ripete poi di fronte ad una zuppa:

Stava cacciando il capo dentro alla gavetta posata in terra, come se volesse entrarci dentro. Il buon ortolano andò a scuoterlo per una spalla. - Quando la vuoi capire, Martinzùl, che sei tu che devi mangiare la zuppa e non la zuppa a mangiare te! Non ti ricordi? Devi portatela alla bocca col cucchiaino...

Gurdulù cominciò a cacciarsi in bocca cucchiainate, avido. Avventava il cucchiaino con tanta foga che alle volte sbagliava mira. Nell'albero al cui piede era seduto s'apriva una cavità, proprio all'altezza della sua testa. Gurdulù prese a buttare cucchiainate di zuppa nel cavo del tronco.

-Non è la tua bocca, quella! È dell'albero!<sup>68</sup>

Lo stesso meccanismo di immedesimazione si ripropone a più riprese anche successivamente nel testo, e penso valga la pena soffermarsi ancora un attimo su una di queste scene: quella della sepoltura dei corpi delle vittime cristiane, morte sul campo di battaglia. In questa occasione il narratore dà voce alle riflessioni molto diverse che la vista dei cadaveri genera nei tre personaggi di Agilulfo, Gurdulù e Rambaldo: il primo indirizza la sua meditazione sugli aspetti positivi di non avere un corpo, fardello inutile, destinato alla corruzione e sgradevole alla vista. Gurdulù registra le conseguenze della decomposizione dei corpi, l'odore intenso che emanano i cadaveri destinati a trasformarsi in nuova materia, reinserendosi nel ciclo della vita. Infine Rambaldo, che confronta il suo fervore giovanile con la staticità dei morti, con cui condivide il triste destino umano; egli sente il bisogno di sfruttare ogni attimo che ha a disposizione per coronare il proprio desiderio di gloria e di amore:

---

<sup>67</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 972- 973.

<sup>68</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 976.

Agilulfo trascina un morto e pensa: «O morto, tu hai quello che io mai ebbi né avrò: questa carcassa. Ossia, non l'hai, tu sei questa carcassa [...] Posso ben dirmi privilegiato, io che posso farne senza e fare tutto. [...] e molte cose riesco a fare meglio di chi esiste, senza i loro soliti difetti di grossolanità, approssimazione, incoerenza, puzzo. [...] se il loro segreto è qui, in questo sacco di trippe, grazie, ne faccio a meno. Questa valle di corpi nudi che si disgregano non mi fa più ribrezzo del carnaio del genere umano vivente»

Gurdulù trascina un morto e pensa: «Tu butti fuori certi peti più puzzolenti dei miei, cadavere. Non so perché tutti ti compiangano. Cosa ti manca? Prima ti muovevi, ora il tuo movimento è dei vermi che tu nutri. Crescevi unghie e capelli: ora colerai liquame che farà crescere più alte nel sole le erbe del prato. Diventerai erba, poi latte delle mucche che mangeranno l'erba, sangue di bambino che ha bevuto il latte, e così via. Vedi che sei più bravo a vivere tu di me, o cadavere?»

Rambaldo trascina un morto e pensa: «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, vista dal punto dove guardano i tuoi occhi sbarrati, la tua testa riversa che sbatacchia sulle pietre? [...] Che mi sia dato di non [...] sprecare nulla di ciò che sono e di ciò che potrei essere. Di compiere azioni egregie [...] io amo, o morto, la mia ansia, non la tua pace».<sup>69</sup>

Vediamo dunque come l'ironia di questa scena stia soprattutto nell'espressioni irriverenti e triviali utilizzate dai tre personaggi ed in particolare da Gurdulù, per riferirsi ai caduti morti in battaglia, ai quali la tradizione letteraria dell'epica e dell'elegia tributa invece onori e riconoscimenti. Subito dopo le tre riflessioni inoltre Gurdulù si confonde ancora una volta, pensando di essere lui, e non il cadavere, il corpo da seppellire: l'esito delle sua ennesima immedesimazione è esilarante.

- Morto, però qualche zappata potresti darla anche tu -. Lo raddrizza, cerca di mettergli in mano una zappa. Quello crolla. - Basta. Non sei capace. Vuol dire che scavare scavo io, poi tu riempirai la fossa.

---

<sup>69</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 998.

La fossa è scavata [...] Ora Gurdulù vuole provarla. Scende e ci si corica. [...] - Morto, vieni giù a sentire che bella fossa t'ho scavato! - Poi ci ripensa. - Però, se siamo intesi che tu devi riempire la fossa, è meglio che io resto sotto, e tu mi fai cadere la terra addosso con la pala! [...] Dài! Spicciati! Cosa ci vuole? Così! - Da coricato là in fondo, comincia, alzando la sua zappa, a far calare giù terra.<sup>70</sup>

Presente in numero cospicuo all'interno dei tre romanzi è il fenomeno di alterazione della visione: le forme sono contaminate, trasformate, o impossibili da riconoscere. Nel primo capitolo del *Barone rampante*, il narratore si sofferma a descrivere le pietanze preparate dalla sorella Battista:

Erano, questi piatti di Battista, delle opere di Finissima orafria animale o vegetale: teste di cavolfiore con orecchie di lepre poste su un colletto di pelo di lepre; o una testa di porco dalla cui bocca usciva, come cacciasse fuori la lingua, un'aragosta rossa, e l'aragosta nelle pinze teneva la lingua del maiale come se glie l'avesse strappata. Poi le lumache: era riuscita a decapitare non so quante lumache, e le teste, quelle teste di cavallucci molli molli, le aveva infisse, credo con uno stecchino, ognuna su un bigné, e parevano, come vennero in tavola, uno stormo di piccolissimi cigni.<sup>71</sup>

Battista, animo ribelle e solitario, fa della cucina il proprio sfogo creativo e, non trovando la forza di ribellarsi apertamente alla reclusione da monaca impostata dalla famiglia dopo un incontro sospetto con il Marchesino della Mela, mostra il proprio disappunto assemblando in maniera inquietante i vari cibi.<sup>72</sup> Se però, con Battista, la ribellione all'autorità familiare si circoscrive all'ambito gastronomico, è proprio una delle sue portate ad innescare la rottura rivoluzionaria di Cosimo: rifiutando il piatto di lumache rompe di netto con le imposizioni familiari e comincia la sua vita da rampante. Una volta salito sugli alberi è Cosimo stesso ad apparire sotto nuove forme, assumendo caratteristiche ora di felino, ora di volatile, ora da scimmia:

---

<sup>70</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 999.

<sup>71</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 555- 556.

<sup>72</sup> Si veda a questo proposito l'articolo di C.M. Farina, *I nostri antenati postumi. Storie di formazione e metamorfosi nella trilogia di Calvino*, *Strumenti critici*, anno 2014, n. 1, p. 81.

Poi scattava d'improvviso e svelto come un gatto s'arrampicava per i rami e trascorreva su frutteti e giardini [...] gli occhi fissi in avanti che pareva non vedessero niente e lui si tenesse in equilibrio per istinto proprio come i gatti.

Pareva in preda a un'irrequietudine da uccello: saltava di ramo in ramo.

Cosimo era ormai un vecchietto rattappito, gambe arcuate e braccia lunghe come una scimmia.<sup>73</sup>

Anche nel *Visconte dimezzato* ritroviamo delle contaminazioni tra essere umano e mondo naturale già nel primo capitolo: una sentinella in turno di guardia piena di muschi e muffe sulla giacca, che ha preso l'aspetto di una corteccia, sta per "mettere radici". Le cortigiane dell'accampamento cristiano sono talmente sporche che i loro corpi, oltre alle piattole, cimici e zecche, diventano anfratti ideali per scorpioni e ramarri, che nidificano su di loro.<sup>74</sup> Il dimidiamento di Medardo è provocato proprio da un'alterazione nella percezione dell'oggetto osservato e così il cannone diventa per lui come un innocuo cannocchiale puntato da due astronomi al quale potersi avvicinare.<sup>75</sup>

Nel *Cavaliere inesistente* è la vista del protagonista ad ingannare gli altri personaggi, a cominciare da Rambaldo, che non si accorge che dentro l'armatura bianca di Agilulfo non c'è assolutamente niente:

Mai il giovane Rambaldo avrebbe immaginato che l'apparenza potesse rivelarsi così ingannatrice: dal momento in cui era giunto al campo scopriva che tutto era diverso da come sembrava...<sup>76</sup>

Per il motivo inverso, quello cioè di essere visto come un'armatura inerte e inanimata, Agilulfo riesce invece a farsi trasportare dentro la camera di Sofronia dai servitori del sultano. Nel secondo capitolo vediamo inoltre come torni, anche in questo testo, la contaminazione dell'essere umano con il mondo naturale, quando

---

<sup>73</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 586, 591, 768.

<sup>74</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 369- 370.

<sup>75</sup> C. M. Farina, *I nostri antenati. Storie di formazione e metamorfosi*, cit., p. 78.

<sup>76</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 966.

Rambaldo, davanti ai cavalieri schierati in battaglia, tiene l'impressione di trovarsi davanti ad un nugolo d'insetti:

Le gambe, sotto quel torace d'acciaio, parevano più sottili, come zampe di grillo; e il modo che essi avevano di muovere, parlando, le teste rotonde e senz'occhi, e anche di tener ripiegate le braccia ingombre di cubitere e paramani era da grillo o da formica; e così tutto il loro affaccendarsi pareva un indistinto zampettio d'insetti.<sup>77</sup>

## 1.4 Il narratore e la scrittura

In tutti e tre i romanzi dei *Nostri antenati*, Calvino si serve di un narratore marginale o senza funzione nell'intreccio, che racconta in prima persona le vicende del protagonista. La scelta di introdurre un personaggio che dica "io", permette all'autore di conservare un "elemento ravvicinatore e lirico", per "correggere la freddezza oggettiva propria del raccontare favoloso";<sup>78</sup> inoltre, evitando l'impostazione autobiografia, Calvino pone un elemento di distanza tra sé ed il protagonista in cui avrebbe, altrimenti, rischiato di immedesimarsi:

Per il *Barone rampante* avevo il problema di correggere la mia spinta troppo forte a identificarmi col protagonista, e qui misi in opera il ben noto dispositivo Serenus Zeitblom; cioè fin dalle prime battute mandai avanti come «io» un personaggio di carattere antitetico a Cosimo, un fratello posato e pieno di buon senso.<sup>79</sup>

Dunque, come sottolinea Marinella Lizza Venuti,<sup>80</sup> la normalità del narratore mette ancora più in evidenza l'eccezionalità del personaggio di cui racconta le vicende. Nel

---

<sup>77</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 968.

<sup>78</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1218.

<sup>79</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1218.

<sup>80</sup> M. L. Venuti, *I personaggi-osservatori di Calvino dalla trilogia "I nostri antenati" a La giornata di uno scrutatore*, *Narrativa*, anno 2005, n. 27, p. 85.

trentesimo capitolo del *Barone rampante* è proprio Biagio a parlare della grande differenza che intercorre tra lui, uomo che adempie ai propri doveri e che rispetta le norme sociali, e suo fratello Cosimo, che impone testardamente a sé e agli altri la propria singolarità, passando tutta la vita sugli alberi e lasciando, dopo la sua morte, un vuoto incolmabile di significato:

Sono stato sempre un uomo posato, senza grandi slanci o smanie, padre di famiglia, nobile di casato, illuminato di idee, ossequiente alle leggi. Gli eccessi della politica non m'hanno dato mai scrolloni, e spero che così continui. Ma dentro, che tristezza!

Prima era diverso, c'era mio fratello; mi dicevo: «c'è già lui che ci pensa» e io badavo a vivere. [...] Ora che lui non c'è, mi pare che dovrei pensare a tante cose, la filosofia, la politica, la storia, seguo le gazzette, leggo i libri, mi ci rompo la testa, ma le cose che voleva dire lui non sono lì, è altro che lui intendeva, qualcosa che abbracciasse tutto, e non poteva dirla con parole ma solo vivendo come visse. Solo essendo così spietatamente se stesso come fu fino alla morte, poteva dare qualcosa a tutti gli uomini.<sup>81</sup>

D'altra parte, già nell'incipit, si consuma la netta rottura tra Cosimo e le convenzioni familiari, di cui Biagio continua invece a far parte.

Nel *Cavaliere inesistente*, per “un gioco di contrasti”,<sup>82</sup> il narratore è una monaca che scrive dal convento per ordine della badessa. Nel quarto capitolo suor Teodora si rivolge al lettore perché sia comprensivo nei suoi confronti, in quanto è incaricata di raccontare vicende e personaggi di cui non ha nessuna conoscenza. Sembrerebbe tornare quindi l'opposizione normalità-eccezionalità dichiarata nel *Barone rampante* da Biagio nei confronti di suo fratello. Tuttavia qui la normalità di suor Teodora è presentata sotto una chiave ironica, dal momento che nelle poche cose di cui la suora dice di avere esperienza, ce ne sono alcune che dovrebbero essere decisamente estranee alla vita monacale:

Dovete compatire: [...] fuor che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, incendi,

---

<sup>81</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 773.

<sup>82</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1218.

impiccagioni, invasioni d'eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una povera suora?<sup>83</sup>

Sappiamo poi che, nell'ultimo capitolo, la monaca- narratrice e la guerriera Bradamante si rivelano essere lo stesso personaggio, in un colpo di scena finale. Calvino nella *Nota 1960* giustifica così la sua scelta:

Mi accorgevo intanto, andando avanti, come tutti i personaggi del racconto s'assomigliassero, mossi com'erano 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. Come succede al narratore - a chiunque sta facendo una cosa, credo - , che tutto ciò che pensa gli si trasforma in quel che fa - cioè in racconto - , tradussi quest'idea in un'ultima giravolta narrativa.<sup>84</sup>

I diversi livelli di realtà del romanzo, si trovano dunque ad interagire: la stilografica dell'autore diventa la penna d'oca della monaca e suor Teodora prende parte alla vicenda che sta raccontando. L'atto di scrivere diviene così protagonista, il romanzo ingloba parte di se stesso attraverso il procedimento letterario della *mise en abyme*: le riflessioni di suor Teodora sul senso della scrittura, in particolare sul rapporto tra letteratura e vita, corrispondono infatti a quelle di Calvino. Nel *Midollo del leone* l'autore sosteneva che la letteratura deve rivolgersi agli uomini, ricercare e insegnare poche, ma insostituibili cose che hanno a che fare con la vita (come ad esempio il porre in relazione fatti personali e fatti generali, trovare il posto dell'amore nella vita e il modo di pensare o non pensare alla morte). Nel *Cavaliere inesistente* suor Teodora scrive:

L'arte di scrivere storie sta nel tirar fuori da quel nulla che si è capito della vita tutto il resto.

Ci si mette a scrivere di buona 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

---

<sup>83</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 981.

<sup>84</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1219.

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 un salto.

Ogni tanto mi accorgo che la penna ha preso a correre sul foglio come da sola, e io a correrle dietro. È verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca.

La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro. La penna corre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade. Il capitolo che attacchi e non sai ancora quale storia racconterà è come l'angolo che svolterai uscendo dal convento e non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore.<sup>85</sup>

Nel nono capitolo l'atto di scrivere viene coadiuvato dai disegni che la monaca-scrivana traccia sul foglio per raccontare gli spostamenti dei personaggi, ma invece di essere la vicenda a determinare la narrazione, è il disegno ad orientare la direzione della storia:

Questa freccia indica il percorso della nave. Posso fare pure un'altra freccia che indichi il percorso della balena; to': s'incontrano. In questo punto dell'Oceano dunque avverrà lo scontro della balena con la nave, e siccome la balena l'ho disegnata più grossa, la nave avrà la peggio. Disegno ora tante frecce incrociate in tutte le direzioni per significare che in questo punto tra la balena e la nave si svolge un'accanita battaglia.<sup>86</sup>

Anche nel *Barone rampante* il narratore-commentatore focalizza l'attenzione sulla scrittura e riflette sulla veridicità delle vicende che sta narrando. Nel diciottesimo capitolo Biagio, nel riportare le avventure erotiche del fratello, dubita sulle testimonianze delle gente, di cui si serve per raccontare la storia di Cosimo:

Tante se ne raccontavano, e cosa ci sia di vero non lo so: a quel tempo lui su queste cose era riservato e pudico; da vecchio invece raccontava raccontava, fin troppo, per lo più storie che non stavano né in cielo né in terra e che non

---

<sup>85</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1001, 1009, 1022, 1064.

<sup>86</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1039.

ci si raccapezzava neanche lui. Fatto sta che a quel tempo cominciò l'usanza che quando una ragazza s'ingrossava e non si sapeva chi era stato, veniva comodo di dare a lui la colpa. [...] Ombrosa si riempiva di bastardi del Barone, veri o falsi che fossero [...]

Mah, io in generale a queste storie raccontate per spiegare i parti, non ci credo. Non so se ebbe tante donne come dicono, ma è certo che quelle che l'avevano conosciuto davvero preferivano star zitte.<sup>87</sup>

Il narratore si rende conto che in alcuni casi le testimonianze si avvicinano di più alla finzione che alla verità, rendendogli difficile il compito di selezionare la più plausibile tra le varie versioni. Questo accade non solo per i fatti riferiti da terzi, ma anche per quelli riportati dallo stesso protagonista, tanto che Biagio decide di decostruire l'unità della narrazione, lasciando traccia delle tante storie possibili dalle quali il narratore sceglie in base alla propria preferenza. Esemplificativo è il passo in cui il narratore riporta la testimonianza di Cosimo sulla morte del Cavalier Avvocato:

La storia che ora riferirò fu narrata da Cosimo in molte versioni differenti: mi terrò a quella più ricca di particolari e menì illogica. Se pur è certo che mio fratello raccontando le sue avventure ci aggiungeva molto di sua testa, io, in mancanza d'altre fonti, cerco sempre di tenermi alla lettera di quel che lui diceva.

La fine del Cavalier Avvocato fu raccontata da Cosimo dapprima in una versione assai diversa. [...] Forse era una versione dettata dal pensiero di suo padre, [...] a Cosimo mancò il cuore di gravarlo con la rivelazione della fellonia del Cavaliere. Anzi in seguito tentò, sentendo dire dello sconforto in cui il Barone era caduto, di costruire per il nostro zio naturale una gloria fittizia, inventando una lotta segreta e astuta per sconfiggere i pirati [...] Ma era un racconto contraddittorio e lacunoso.

Continuava a raccontare, sempre in modi diversi, la fine del nostro zio naturale [...] per frenare l'immediata indignazione dei cittadini, aggiunse la storia di Zaira, quasi come se il Carrega glie l'avesse confidata prima di

---

<sup>87</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 693.

morire, e così li condusse perfino a commuoversi della triste sorte del vecchio.

Dall'invenzione di sana pianta, io credo, Cosimo era giunto, per successive approssimazioni, a una relazione quasi del tutto veritiera dei fatti. [...] Poi, non essendo gli Ombrosotti mai stanchi d'ascoltare il racconto e sempre aggiungendosi nuovi uditori e tutti richiedendo nuovi particolari, fu portato a fare aggiunte, ampliamenti, iperboli, a introdurre nuovi personaggi ed episodi, e così la storia si andò deformando e diventò più inventata che in principio.<sup>88</sup>

La narrazione di Cosimo è sempre orientata a conseguire un obiettivo: prima ad attenuare il dolore del padre, poi ad alleggerire la condanna dei cittadini ed infine a conquistare l'interesse del pubblico. Fatto ironico è che la versione "quasi del tutto veritiera" sia raggiunta casualmente, per "successive approssimazioni" e solamente per un paio di volte. Proprio la capacità di Cosimo di "fare aggiunte, ampliamenti, iperboli e introdurre nuovi personaggi ed episodi" gli consente di assicurarsi un uditorio appassionato:

Ormai Cosimo aveva un pubblico che stava a sentire a bocca aperta tutto quel che lui diceva. Prese il gusto di raccontare, e la sua vita sugli alberi, e le cacce, e il brigante Gian dei Brughi, e il cane Ottimo Massimo diventarono pretesti di racconti che non avevano più fine. (parecchi episodi di queste memorie della sua vita, sono riportati tal quali egli li narrava sotto le sollecitazioni del suo uditorio plebeo, e lo dico per farmi perdonare se non tutto ciò che scrivo sembra veritiero e conforme a un'armoniosa visione dell'umanità e dei fatti).<sup>89</sup>

Biagio dunque cede la responsabilità del racconto al fratello, che in questo passo viene a rappresentare, in ultima istanza, la figura dell'autore, sempre grazie al procedimento letterario della *mise en abyme*.

---

<sup>88</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 663, 672, 674- 675.

<sup>89</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 675.

Il richiamo al rapporto tra letteratura e vita, che abbiamo già sottolineato nelle parole di suor Teodora, ritorna anche nel *Barone rampante*, nella descrizione di Cosimo come narratore:

Insomma, gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocarle riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità incertezze, vanaglorie, nausea di sé, oppure quelle che ci s'inventa, in cui si taglia più di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svara più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo.<sup>90</sup>

Non solo dunque la letteratura insegna poche cose insostituibili che hanno a che fare con la vita, ma è anche la vita che riemerge nella scrittura, attraverso l'esperienza del proprio autore, indipendentemente dalla sua volontà.<sup>91</sup>

Nell'excipit del romanzo, dopo aver raccontato la morte del fratello, Biagio scrive:

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si dipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.<sup>92</sup>

Il narratore si congeda dal lettore attraverso una metafora che paragona i rami e le foglie di Ombrosa, alla scrittura nei suoi segni grafici e così, come Ombrosa ha finito

---

<sup>90</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 676.

<sup>91</sup> Cfr. C. Imberty, *Calvino scrittore eccentrico*, cit., p. 43.

<sup>92</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, *Romanzi e racconti*, p. 776- 777.

di esistere, il libro volge al termine. Il luogo dell'azione testuale scompare ed il narratore dubita se quel luogo, che è anche lo spazio narrativo, sia mai esistito. Il brano è dominato dall'inizio alla fine da espressioni appartenenti al campo semantico dell'incertezza ("non c'è più", "mi domandavo", "forse", "zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune"), ed anche la sintassi, prevalentemente ipotattica, costruita su accumulazioni asindetiche e polisindetiche, lascia scivolare il discorso verso una conclusione debole.<sup>93</sup> Il testo riflette su se stesso, sulla relazione tra finzione letteraria e realtà, già considerata nei capitoli precedenti, riguardo i dubbi di Biagio sull'affidabilità dei racconti di Cosimo. Il *Barone rampante* rimane così un testo aperto, suscitando nel lettore interrogazioni e risposte.<sup>94</sup>

Nel *Visconte dimezzato* le caratteristiche del narratore inducono il lettore a mantenere un distacco critico rispetto al racconto. Il nipote di Medardo partecipa infatti alle vicende di cui dà testimonianza, tra la fine dell'infanzia e l'inizio dell'adolescenza e ci parla di se stesso in questi termini:

Ero giunto sulle soglie dell'adolescenza e ancor ami nascondevo tra le radici dei grandi alberi del bosco a raccontarmi storie. Un ago di pino poteva rappresentare per me un cavaliere, o una dama, o un buffone; io lo facevo muovere dinanzi ai miei occhi e m'esaltavo in racconti interminabili. Poi mi prendeva la vergogna di queste fantasticherie e scappavo.<sup>95</sup>

Il ragazzino si descrive come una persona non ancora matura, propensa ad inventare storie, perdendosi nelle proprie fantasie. Queste qualità lo discreditano nel suo ruolo di testimone e narratore della storia e riconducono nuovamente il discorso sull'affidabilità del racconto, proprio come gli avvertimenti di Biagio e suor Teodora. Anche nel *Visconte dimezzato* ricompare il rapporto tra letteratura e vita, di cui già abbiamo parlato per gli altri due romanzi, proprio nell'excipit del testo:

Io rimasi qui, in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Cfr. G. Adamo, *Limina testuali in Calvino*, in *Strumenti critici*, anno 2003, n. 1, p. 15-18.

<sup>94</sup> Cfr. I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1219.

<sup>95</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p.

<sup>96</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 444.

Le ultime parole, responsabilità e fuochi fatui, stanno tra loro in rapporto antitetico e richiamano la contrapposizione binaria tra il Gramo e il Buono. Come, poco prima, le due metà di Medardo erano state riunite dal dottor Trelawnwey, così alla partenza di quest'ultimo, la vita del narratore continua nella compresenza di fuochi fatui e di responsabilità. Secondo Claudio Milanini, questo congedo e quello del *Barone rampante*, hanno l'obiettivo di ricordare che, tanto la scrittura, quanto la lettura, sono atti complessi: per scrivere occorre avere esperienza del mondo, partecipando a gioie e sofferenze comuni e condividendo speranze e delusioni; per leggere invece sono necessari abbandono (capacità di dimenticare per qualche tempo le questioni pratiche, cioè le responsabilità) e concentrazione.<sup>97</sup>

## 1.6 Anno di pubblicazione e contesto storico

Il *Visconte dimezzato* viene scritto di getto in poco meno di due mesi, dal luglio al settembre del 1951 e pubblicato nel 1952 nei "Gettoni", collana narrativa che Vittorini dirige per Einaudi. Nella *Nota 1960* Calvino scrive:

Eravamo nel cuore della guerra fredda, nell'aria era una tensione, un dilaniamento sordo, che non si manifestavano in immagini visibili, ma dominavano i nostri animi. Ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz'accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta ad uscirne; cioè non accettavo passivamente la realtà negativa ma riuscivo a riammettervi il movimento, la spacconeria, la crudezza, l'economia di stile, l'ottimismo spietato che erano stati della letteratura della Resistenza.<sup>98</sup>

Il problema che l'autore affronta è quello dell'uomo contemporaneo e soprattutto dell'intellettuale che ha perso uno "stato d'antica armonia" ed aspira "ad una nuova

---

<sup>97</sup> Cfr. C. Milanini, *Le metafore dei "Nostri antenati"*, cit., p. 65.

<sup>98</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1210.

completezza”: quello che Marx disse “alienato” e Freud “represso”.<sup>99</sup> Non è tanto verso il protagonista, ma specialmente verso i personaggi secondari, che Calvino indirizza i suoi “ammicchi moraleggianti”:

I lebbrosi (cioè gli artisti decadenti), il dottore e il carpentiere (la scienza e la tecnica staccate dall’umanità), quegli ugonotti, visti un po’ con simpatia e un po’ con ironia (che sono un po’ una mia allegoria autobiografico-familiare, una specie di epopea genealogica immaginaria della mia famiglia) e anche un’immagine di tutta la linea del moralismo idealista della borghesia (dalla Riforma a Croce).<sup>100</sup>

Calvino, all’epoca giovane scrittore emergente, mostra un’iniziale esitazione sulla possibilità di pubblicare subito in libro il suo *Visconte*, preoccupato di venir circoscritto in una zona minore di “divertimento”, nell’epoca letteraria dominata dal Neorealismo.<sup>101</sup> Tuttavia Vittorini, che crede invece molto in questo romanzo, ne parla così:

La generazione letteraria cui Calvino appartiene passa tutta per neo-realista e Calvino corre il rischio di passare semplicemente per l’unico buono tra i neo-realisti della seconda ondata. Mentre egli ha interessi che lo portano in più direzioni: la sintesi delle quali può prender forma (senza che cambi né di merito, né di significato) sia in un senso di realismo a carica fiabesca sia in un senso di fiaba a carica realistica. Stavolta Calvino ci dà un libro in quest’ultimo senso, traendo dall’odierna realtà interpretazioni fantastiche d’una forza spesso non inferiore a quella degli arzigogoli e arabeschi che rendono tuttora appassionante la lettura, per esempio, del barone di Munchausen.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1211.

<sup>100</sup> I. Calvino, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1308.

<sup>101</sup> Cfr. I. Calvino, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1307.

<sup>102</sup> I. Calvino, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1308.

*Le avventure del barone di Münchhausen* è un’opera di fine Settecento. È possibile segnalare quest’opera come uno degli eventuali precedenti letterari, da cui Calvino elabora l’immagine del visconte diviso a metà. Al cavallo del barone di Münchhausen viene tagliata di netto la parte posteriore del corpo, per poi essere ricucito con un virgulto d’alloro.

Calvino, che pur aveva preso le mosse dalla letteratura della Resistenza, sperimenta con la trilogia degli *Antenati* il genere della trasfigurazione fantastica, senza rifugiarsi però nell'evasione. L'interesse che l'autore rivolge alla favola infatti, è giustificato dal suo amore per l'azione, il giudizio e l'intelligenza: di fronte ad una società disgregata ed alienata, Calvino riproduce il dramma dell'uomo contemporaneo, credendo però nella possibilità di reagire.<sup>103</sup>

Questa coscienza di vivere nel punto più basso e tragico di una parabola umana, di vivere tra Buchenwald e la bomba H, è il dato di partenza d'ogni nostra fantasia, d'ogni nostro pensiero.[...] La coscienza acuta del negativo non vogliamo per nulla attenuarla, proprio perché essa ci permette d'avvertire come continuamente sotto di esso qualcosa si muove e travaglia, qualcosa che non possiamo sentire come negativo, perché lo sentiamo come nostro, come ciò che sempre finalmente ci determina. [...] La letteratura che vorremmo vedere nascere dovrebbe esprimere nella acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari o gli esploratori nelle memorie di viaggio settecentesche.<sup>104</sup>

Il *Barone rampante* viene composto tra il dicembre del 1956 e il febbraio del 1957, e pubblicato come n.79 dei "Coralli" Einaudi. Questo romanzo conferma che la tendenza favolistica, già presente nel *Visconte dimezzato*, non è per Calvino una sperimentazione temporanea, ma un aspetto caratteristico della sua scrittura. È importante infatti ricordare che nel novembre 1956 veniva pubblicata, sempre presso Einaudi, la raccolta delle *Fiabe italiane*, che impegna Calvino a raccogliere, selezionare, tradurre e rielaborare poeticamente il materiale folklorico, in due anni di intenso lavoro. Quello che attira lo scrittore verso il progetto è sicuramente il suo interesse per la fiaba come modello narrativo, fondato sui principi di sintesi, rapidità, centralità dell'azione, icasticità dei dettagli e per la sostanza realistica che si cela dietro l'invenzione. L'idea del romanzo del *Barone rampante* sarebbe da ricondurre, oltre che al lavoro per le *Fiabe*, al particolare clima politico di quegli anni, che porta

---

<sup>103</sup> Cfr. A. A. Rosa, *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001, p. 9.

<sup>104</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 22- 23.

Calvino a maturare la decisione di lasciare ufficialmente il Partito comunista italiano nell'agosto del 1957. Al ventesimo Congresso del Partito comunista dell'Unione sovietica, Kruščëv denuncia i crimini staliniani, accendendo speranze di apertura e rinnovamento nei paesi satelliti, in Europa occidentale e anche in Italia. Tuttavia l'azione repressiva e violenta nei confronti degli operai polacchi di Poznan, scesi in piazza al grido di "pane e libertà", porta al bilancio di cento vittime e ancor più grave è l'intervento armato in Ungheria per sedare la sollevazione armata antisovietica, che provoca la morte di circa 2500 ungheresi e di più di 720 soldati sovietici.<sup>105</sup> Grande è la delusione e l'indignazione di molti intellettuali italiani, specialmente in seguito alla decisione del Partito comunista italiano di allinearsi con le posizioni sovietiche: da qui l'uscita di Calvino dal partito ed il suo progressivo distacco dalla vita politica. Alla luce di questi fatti è significativa la decisione del protagonista del romanzo di salire sugli alberi, interponendo tra lui e gli altri una distanza che non gli impedisce però di partecipare alle vicende sociali e politiche della sua epoca: un misto inscindibile di distacco e partecipazione che caratterizza l'individualità di Cosimo e che il critico Cesare Cases definisce "il pathos della distanza".<sup>106</sup> Non è però nelle intenzioni di Calvino quella di fornire un'interpretazione allegorica univoca del testo circa il disimpegno politico dell'autore e la vita di Cosimo, tanto che nella prefazione all'edizione scolastica, Tonio Cavilla (anagramma di Italo Calvino) scrive:

L'Autore ci dice molte cose come fossero essenziali, ma alla fine di essenziale resta solo l'immagine che egli ci ha proposto: l'uomo che vive sugli alberi. È un'allegoria del poeta, del suo modo sospeso di essere al mondo? E, più in particolare, è un'allegoria del «disimpegno»? Oppure, al contrario, dell'«impegno»? [...] Quello che possiamo indicare come dato sicuro è un gusto dell'Autore per gli atteggiamenti morali, per l'autocostruzione volontaristica, per la prova umana, per lo stile di vita. E tutto questo tenendosi in bilico su sostegni fragili come rami circondati dal vuoto.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Attualita>. Ultima consultazione: 07/09/2015.

<sup>106</sup> Cfr. C. Cases, *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987.

<sup>107</sup> I, Calvino, *Prefazione 1965 all'edizione scolastica del Barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1230

Nel *Barone rampante*, un evidente rimando alla contemporaneità dell'autore si ha nelle riflessioni di Biagio riguardo la vegetazione di Ombrosa: il riferimento è al problema dell'abuso edilizio che negli anni Cinquanta modifica per sempre l'assetto territoriale della Riviera ligure. Se infatti nel quarto capitolo, durante la giovinezza di Cosimo, Ombrosa viene descritta come un "universo di linfa", fatto di lecci, platani, roveri e alberi da frutto, nell'ultimo capitolo, quando Cosimo è già morto, tutto appare profondamente cambiato:

Ogni tanto scrivendo m'interrompo e vado alla finestra. Il cielo è vuoto, e a noi vecchi d'Ombrosa, abituati a vivere sotto quelle verdi cupole, fa male agli occhi guardarlo. Si direbbe che gli alberi non hanno retto, dopo che mio fratello se n'è andato, o che gli uomini sono stati presi dalla furia della scure. Poi, la vegetazione è cambiata: non più i lecci, gli olmi, le roveri: ora l'Africa, l'Australia, le Americhe, le Indie allungano fin qui i rami e radici. Le piante antiche sono arretrate in alto [...] in giù a costa è un'Australia rossa di eucalipti, elefantasca di *figus*, piante da giardino enormi e solitarie, e tutto il resto è palme, coi loro ciuffi scarmigliati, alberi inospitali del deserto. Ombrosa non c'è più.<sup>108</sup>

Calvino mette in luce come si sia consumata un'irreparabile trasformazione tra un passato di armonia uomo-natura ed un presente segnato dal deturpamento del paesaggio, portato avanti da generazioni guidate solo da tornaconti economici:

Così, questa natura d'Ombrosa ch'egli (Cosimo) aveva trovato già tanto benigna, con la sua arte contribuiva a farla viepiù a lui favorevole, amico a un tempo del prossimo, della natura e di se medesimo. E i vantaggi di questo saggio operare godette soprattutto nell'età tarda, quando la forma degli alberi sopperiva di più alla sua perdita di forze. Poi, bastò l'avvento di generazioni più scriteriate, d'imprevedente avidità, gente non amica di nulla, neppure di se stessa, e tutto è cambiato, nessun Cosimo potrà più incedere per gli alberi.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 776.

<sup>109</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 655.

Non è casuale che nello stesso anno di composizione del *Barone* risalga anche un'altra opera dell'autore, di impianto completamente differente, ma che riprende e sviluppa il problema ambientale: *La speculazione edilizia*.<sup>110</sup>

Il *Cavaliere inesistente* esce come n. 108 fra i "Coralli" Einaudi nel 1959. Con l'approssimarsi degli anni Sessanta, risulta sempre più evidente l'impatto rivoluzionario che la recente ripresa economica italiana ha sulla società, sull'organizzazione del lavoro, sull'immaginario collettivo, oltre che sulla conformazione territoriale e sull'ambiente, come già si diceva. I processi di modernizzazione che coinvolgono l'Italia a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, portano ad un trapasso così rapido da essere chiamato "miracolo economico". La popolazione cambia completamente le proprie abitudini quotidiane con l'avvento dell'automobile, degli elettrodomestici, della televisione e degli annunci pubblicitari; la tecnologia si perfeziona sempre di più, dalle macchine da scrivere ai calcolatori informatici che cominciano ad essere introdotti nelle aziende.<sup>111</sup> Collocando dunque il *Cavaliere* in questo contesto storico, risulta allora di notevole interesse che il protagonista del romanzo sia un uomo smaterializzato, che svolge efficacemente tutte le mansioni assegnategli, che conosce e rispetta alla lettera tutti i protocolli e le procedure, senza nessun coinvolgimento emotivo e senza la necessità di riposare. Calvino stesso, nell'introduzione all'edizione inglese dei *Nostri antenati*, rivela che il romanzo muove una "critica all'organization man in una società di massa",<sup>112</sup> mentre nella *Nota 1960* scrive che "di prototipi di Agilulfo se ne incontrano dappertutto".<sup>113</sup> Potremmo allora vedere dietro al personaggio di Agilulfo la figura del perfetto burocrate, o, azzardando, il segno della smaterializzazione legata all'avvento delle telecomunicazioni e dell'informatica.

---

<sup>110</sup> Il testo viene iniziato da Calvino l'anno precedente, nell'aprile del 1956, ed interrotto per scrivere il *Barone rampante*. Lo porterà a termine nel luglio del 1957 e uscirà in rivista sul n. XX di «Botteghe Oscure». Bisognerà invece aspettare il 1963 perché il testo esca come libro autonomo. Nel frattempo Calvino ne allestisce una versione abbreviata, destinata ad entrare nel volume *I racconti*.

<sup>111</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-miracolo-economico-italiano\\_\(Il\\_Contributo\\_italiano\\_alla\\_storia\\_del\\_Pensiero:\\_Tecnica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-miracolo-economico-italiano_(Il_Contributo_italiano_alla_storia_del_Pensiero:_Tecnica)/). Ultima consultazione: 07/09/2015.

<sup>112</sup> I. Calvino, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1362.

<sup>113</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1216.



## Capitolo secondo: Il genere cavalleresco nella memoria calviniana

L'interesse che Calvino dimostra per Ariosto è un filo rosso che percorre sia le sue opere di fiction, sia i suoi lavori saggistici e di critico letterario. Cesare Pavese avvertì già nel *Sentiero dei nidi di ragno*, romanzo d'esordio di Calvino, un "sapore ariostesco", dovuto tra l'altro a un "perenne sentore di aria aperta" e definì lo scrittore ligure uno "scoiattolo della penna".<sup>114</sup> Un giudizio confermato dalle parole dello stesso Calvino, che nella Postfazione dei *Nostri antenati* afferma di preferire "le storie che si svolgono all'aria aperta" che gli permettono di "rendere un certo slancio, un certo piglio", senza soffermarsi sulla "psicologia, l'interiorità, gli interni, la famiglia, la società".<sup>115</sup> Certamente il modello ariostesco influisce nella predilezione di Calvino per la "rapidità dell'azione" e per un cronotipo basato sul "senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo".<sup>116</sup> Con la trilogia araldica, di materia cavalleresca e fiabesca, la vicinanza con Ariosto si fa ancora più evidente. L'ambientazione del *Cavaliere inesistente* ai tempi di Carlomagno è comune al *Furioso* ed anche tra i personaggi, alcuni sembrano ispirarsi proprio ai guerrieri di Ariosto. Nel *Barone rampante* "la prospettiva arboricola" di Cosimo "assomiglia alla visione del mondo di Ariosto che medita delle debolezze e delle assurdità dell'uomo valutandole dopo averne presa la distanza con l'ironia."<sup>117</sup> La stessa immagine presente nel *Visconte dimezzato* del soldato diviso in due metà,

---

<sup>114</sup> Cfr. I. Calvino, *Nota introduttiva 1954 al Sentiero ai nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1205.

Si rimanda per maggior completezza a: C. Pavese, recensione al *Sentiero dei nidi di ragno* in *L'Unità*, 26 ottobre 1947.

<sup>115</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1208.

<sup>116</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. XXIV.

<sup>117</sup> A. Battistin, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, cit., p. 158.

potrebbe ispirarsi ad un'ottava dei *Cinque Canti*, sicuramente nota a Calvino che la antologizza come la più "truculenta":

Dui ne partì fra la cintura e l'anche:  
restâr le gambe in sella e cadde il busto;  
da la cima del capo un divise anche  
fin su l'arcion, ch'andò in dui pezzi giusto;  
tre ferì su le spalle o destre o manche;  
e tre volte uscì colpo acre e robusto  
sotto la poppa dal contrasto lato:  
dieci passò da l'uno a l'altro lato.<sup>118</sup>

Continuando con le analogie tra i due scrittori, vi è anche il loro atteggiamento verso il canone aristotelico di unità di tempo, di spazio e di azione, che viene sostituito dalla tecnica del "montaggio" che permette di "abbandonare un personaggio o un teatro d'operazioni e passare ad un altro."<sup>119</sup> I fili della narrazione vengono in questo modo gestiti dal narratore, assicurando l'armonia e la coerenza del testo.

## 2.1 Edizione commentata del 1970

Negli anni Settanta la casa editrice Einaudi si fa promotrice di un progetto per la riscoperta dei classici italiani, ideando una collana in cui gli scrittori contemporanei rendano accessibili al grande pubblico testi altrimenti di non facile lettura. Per rispondere a questa esigenza Einaudi non punta sul commento critico di un esegeta, ma sul racconto di un autore contemporaneo, che faccia una selezione delle parti del classico da trascrivere, dia conto delle parti omesse ed interpreti il testo attraverso la propria personale sensibilità e immaginazione contemporanea. Nel 1970 esce così

---

<sup>118</sup> L. Ariosto, *Cinque canti*, IV, 7, cit. in I. Calvino, *Piccola antologia di ottave da Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 774.

<sup>119</sup> I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso da Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 760.

*l'Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, in parallelo con la *Gerusalemme liberata raccontata da Alfredo Giuliani*. Già dal titolo, nel quale sono presenti sia il nome dell'autore del classico che quello dello scrittore contemporaneo, si capisce come il narrare diventi una specie di riscrittura, dove i brani antologizzati interagiscono e si compenetrano con l'interpretazione ed il commento dello scrittore. Nella presentazione del libro, Calvino parte seguendo l'evoluzione da *La Chanson de Roland*, i cantari di gesta ed i romanzi in prosa che cominciano ad unire la materia epica del ciclo carolingio con le vicende amorose e magiche del ciclo arturiano, fino ad arrivare appunto alla letteratura cavalleresca del Rinascimento. Da qui lo scrittore passa in rassegna gli esiti del lavoro di Pulci alla corte di Firenze e di Boiardo alla corte di Ferrara. Proprio in quest'ultima città vengono alla luce anche *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso: gli estensi di Ferrara infatti, si preoccupano di commissionare ad abili poeti, opere che celebrino le origini mitiche della loro dinastia e che diano lustro alla corte. All'interno dell'opera di Ariosto infatti, Calvino distingue tre temi che si incrociano a vicenda: la pazzia di Orlando ed il suo rinsavimento, lo scontro tra l'esercito cristiano di Carlomagno ed i mussulmani, il destino nuziale di Bradamante e Ruggiero dopo il superamento di vari ostacoli. Il matrimonio tra i due paladini serve all'autore ad adempiere all'incarico encomiastico affidatogli dal proprio committente, convalidando la leggenda che la Casa d'Este tragga origine dall'unione di Ruggiero, paladino saraceno convertito, discendente di Ettore di Troia, con la guerriera cristiana Bradamante, sorella di Rinaldo.

Se per rendere conto delle premesse, da cui si sviluppano i temi narrativi del *Furioso*, Calvino ripercorre la trama dell'*Innamorato*, assicura però allo stesso tempo, che ci si può accostare al poema ariostesco senza la necessità di letture preliminari:

Il difetto di ogni preambolo all'*Orlando furioso* è che se si comincia col dire: è un poema che fa da continuazione a un altro poema, il quale continua un ciclo d'innomerevoli poemi, i quali alla loro volta traggono origine da un poema capostipite... il lettore si sente scoraggiato: se prima di intraprendere la lettura dovrà mettersi al corrente di tutti i precedenti, e dei precedenti dei precedenti, quando riuscirà mai ad incominciarlo, il poema d'Ariosto? In realtà ogni preambolo si rivela subito superfluo: il *Furioso* è un libro unico

nel suo genere e può - quasi direi deve - esser letto senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente; è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi.<sup>120</sup>

Il poema di Ariosto interpreta lo spazio testuale come un labirinto o una immensa scacchiera, dove le possibili permutazioni del movimento dei personaggi sembrano infinite e l'autore continua a inseguire gli innumerevoli personaggi nell'intrecciarsi delle loro vicende. Fin dall'inizio infatti il *Furioso* si configura come il "poema del movimento a linee spezzate, a zig zag",<sup>121</sup> che narrando gli inseguimenti, le fughe, gli smarrimenti, gli scontri e gli incontri, si muove dall'Europa all'Asia, dai campi di battaglia ai castelli incantati e dalla Terra allo spazio lunare. Ariosto non è interessato all'approfondimento psicologico dei personaggi, a rallentare il ritmo narrativo per riferire sentimenti e riflessioni, al contrario punta tutto sulla dinamicità e sull'energia dell'azione. Secondo Calvino allora, l'anima ariostesca si riconosce soprattutto nel personaggio di Astolfo:

Esploratore lunare che non si meraviglia mai di nulla, che vive circondato dal meraviglioso e si vale di oggetti fatati, libri magici, metamorfosi e cavalli alati con la leggerezza di una farfalla ma sempre per raggiungere fini di pratica utilità e del tutto razionali.<sup>122</sup>

Anche il poeta, come Astolfo, esplora il reale da diverse angolazioni e non si accontenta di una rappresentazione semplicistica del mondo, o di uno spazio chiuso e delimitato,<sup>123</sup> ma apre il poema al multiforme, dando però uno schema razionale al caos degli infiniti possibili, mediante l'intreccio narrativo. Nell'ultima edizione del 1532,<sup>124</sup> i canti del *Furioso* diventano quarantasei, ma nonostante questa notevole estensione del poema, Ariosto gestisce sempre magistralmente gli intrecci narrativi,

---

<sup>120</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. XIX.

<sup>121</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. XXIV.

<sup>122</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. XIX.

<sup>123</sup> A differenza del poema dell'*Innamorato*, concepito come luogo utopico e circoscritto, specchio della corte. Cfr. C. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, Einaudi, Torino 1998, p. 88- 89.

<sup>124</sup> L' *Orlando furioso* conosce tre diverse edizioni: la prima del 1516, la seconda del 1521 e la terza del 1532. Quest'ultima, oltre ad una revisione linguistica secondo i canoni teorizzati nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo, uscite nel 1525, aggiunge alcuni canti e alcune ottave in parti diverse del poema, portando il numero complessivo dei canti a quarantasei. Restano invece fuori anche dall'ultima edizione i Cinque canti composti tra il 1518 e il 1519.

armonizzando la molteplicità della materia nella presenza costante dell'azione, che diventa centro unificante dell'opera. Attraverso la padronanza dello schema metrico dell'ottava, il poeta decide se condensare o dilungarsi su una vicenda, sfruttando lo stacco che gli ultimi due versi a rima baciata dell'ottava offrono rispetto al resto della strofa a rima incrociata. L'autore in questo modo conduce la narrazione muovendo i fili delle diverse storie, decidendo quando interromperle, quando riprenderle e quando incrociarle.

La netta contrapposizione tra Bene e Male, che nei poemi di materia carolingia si manifesta nello scontro dei Cristiani contro gli infedeli nel campo di battaglia, è assente invece nel *Furioso*, dove l'appartenenza a fedi differenti non implica più niente dal punto di vista morale, ma definisce solo "il diverso colore dei pezzi di una scacchiera".<sup>125</sup> Così anche gli amori e le alleanze travalicano il confine di religione, confermando quanto il sistema binario di forze contrapposte (cristiani-musulmani, Europa-Islam, Parigi-castello d'Atlante), sia un gioco combinatorio, non basato su preferenze ideologiche.<sup>126</sup>

Ultimata la presentazione del libro, Calvino inizia il suo "racconto", organizzando la materia del *Furioso* in venti capitoli che fissano i punti nodali della trama del poema:

- I. Angelica inseguita
- II. Bradamante e l'ippogrifo
- III. L'isola di Alcina
- IV. Orlando, Olimpia, l'archibugio
- V. Olimpia abbandonata
- VI. Le incatenate dell'Isola del Pianto
- VII. Mandricardo rapisce Doralice
- VIII. Rodomonte alla battaglia di Parigi
- IX. Astolfo contro Caligorante e Orrilo
- X. Cloridano e Medoro
- XI. Il palazzo incantato
- XII. Il duello per la spada Durindana

---

<sup>125</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. XXII.

<sup>126</sup> Cfr. A. Battistini, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, p. 152.

- XIII. La pazzia d'Orlando
- XIV. La discordia nel campo d'Agramante
- XV. Morte di Zerbino e Isabella
- XVI. Rodomonte, Orlando pazzo, Angelica
- XVII. Astolfo sulla luna
- XVIII. Bradamante e Marfisa
- XIX. Il duello di Rinaldo e Ruggero
- XX. Il rinsavimento di Orlando
- XXI. Il triplice duello di Lampedusa
- XXII. Fine di Rodomonte

Ci soffermeremo ora su alcuni snodi del racconto di Calvino sul *Furioso*, per dimostrare come alcuni dei personaggi e delle caratteristiche narrative del poema ariostesco, che lo scrittore mette in evidenza, vengano da lui ripresi e rielaborati nella trilogia araldica.

Il primo capitolo, “Angelica inseguita”, fornisce un chiaro esempio che conferma per il *Furioso* la definizione di “poema del movimento”, che Calvino aveva dato nella presentazione:

In principio c'è solo una fanciulla che fugge per un bosco in sella al suo palafreno. [...] È la protagonista d'un poema rimasto incompiuto, che sta correndo per entrare in un poema appena cominciato. [...] Intorno ad Angelica in fuga è un vorticare di guerrieri che, accecati dal desiderio, dimenticano i sacri doveri cavallereschi, e per troppa precipitazione continuano a girare a vuoto. La prima impressione è che questi cavalieri non sappiano cosa vogliono: un po' inseguono, un po' duellano, un po' giravoltano, e sono sempre sul punto di cambiare idea.<sup>127</sup>

Il poema inizia con la corsa di una fanciulla, lo slancio e l'accelerazione del movimento riempiono la scena iniziale prima ancora che venga rivelata l'identità della donna in fuga. Angelica proviene da un “altrove” che non c'è più (*L'Orlando innamorato* di Boiardo) e va verso un “altrove” che non esiste ancora (*L'Orlando*

---

<sup>127</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 3.

*furioso* di Ariosto).<sup>128</sup> Dietro la principessa del Catai, guerrieri di entrambi gli schieramenti hanno abbandonato i doveri militari per inseguirla e la passione amorosa sembra aver diminuito drasticamente il loro valore: Ferrau' sta cercando l'elmo che gli è caduto dentro un fiume, a Rinaldo sfugge di mano il cavallo e Sacripante ha la peggio nello scontro con Bradamante che ferisce a morte il suo destriero. Ariosto presenta con ironia questi tre guerrieri intenti ad inseguire ed a contendersi una donna fredda ed inaccessibile, che si serve di loro quando ne ha bisogno, ma che fugge sempre distante come un'illusione. L'inarrestabile inseguimento viene continuamente deviato e ritardato da imprevisti, come l'apparizione di un fantasma che non vuole ridare l'elmo a Ferrau', o il duello tra quest'ultimo e Rinaldo: in questo modo le linee narrative di ciascun personaggio si separano e si rincontrano in base alla traiettoria dei loro spostamenti.

Nel capitolo "L'isola di Alcina", Ruggiero è portato dall'Ippogrifo in un'isola incantata, abitata da due maghe dedite al peccato, Morgana e Alcina, e da Logistilla, dedita alla virtù. Qui il guerriero viene messo in guardia da Astolfo, il figlio del re d'Inghilterra, che è stato trasformato in una pianta di mirto dalla maga Alcina, dopo esserne stato sedotto. A Ruggiero, tuttavia, è sufficiente ammirare la bellezza ingannevole della fata per rischiare di diventare la sua prossima vittima; viene salvato solo grazie all'avvento tempestivo di Bradamante, che invia la maga Melissa a consegnargli l'anello magico, con il quale Ruggiero può vedere le vere sembianze della vecchia Alcina. Bradamante ritorna quindi sulla scena ed è descritta da Calvino come una "guerriera innamorata e volitiva" che non si dà pace finché non raggiunge il suo obiettivo e che si adopera in ogni modo per proteggere il proprio amante.<sup>129</sup>

Calvino intitola il quarto capitolo del suo racconto "Orlando, Olimpia, l'archibugio" e si sofferma qui sull'episodio del nono canto del *Furioso*, in cui Orlando libera Olimpia dalle violenze di Cimoso, re di Frigia. Il crudele sovrano, a seguito del rifiuto di Olimpia di sposare suo figlio, aveva invaso l'Olanda, mettendola a ferro e fuoco, forte di una nuova e potente arma, con la quale uccide anche la famiglia di

---

<sup>128</sup> Cfr. C. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, cit., p. 183.

<sup>129</sup> Cfr. I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 33.

Olimpia e ne fa prigioniero l'amato. Orlando riesce a sconfiggere il prepotente re e a sbarazzarsi dell'arma diabolica:

Il paladino sfida re Cimosco a lancia e spada. Cimosco trama un agguato per prendere Orlando alle spalle: gli spara con l'archibugio, ma sbaglia la mira. È la battaglia del glorioso passato contro il fosco presente: il poeta potrebbe intonare le sue note più solenni; invece preferisce rappresentare lo scontro tenendosi alla vita quotidiana intorno a lui, attingendo da essa le sue metafore.

Insomma, tanto per dare un'idea: Cimosco cerca di prendere Orlando alle spalle, come nel delta del Po i pescatori circondano le anguille con le reti, e vuole prenderlo vivo, come gli uccellatori che catturano gli uccelli da richiamo; Orlando si mette a infilzare nemici sulla lancia come tortellini sul forchettone del cuoco [...]

Nel momento in cui Cimosco stramazza con la testa spartita in due [...] Orlando ha portato a termine l'impresa e può accomiarsi.

Ma prima di rimettersi sulle tracce d'Angelica vuole assicurarsi d'una cosa: che quell'ordigno infernale sparisca dalla faccia della terra e non contesti all'arma bianca la signoria delle battaglie. Con una barca va dove il mare è più profondo e getta negli abissi l'archibugio e polvere e pallottole.

Laggiù la macchina infernale dovrà giacere per secoli, finché il diavolo non la farà riemergere attraverso gli incantesimi d'un negromante. Ed ecco i cavalieri dileguarsi, il fumo e le vampe invadere i campi di battaglia, colubrine, bombarde, cannoni mettere Italia e Europa a ferro e fuoco.<sup>130</sup>

La nuova arma da fuoco viene descritta non come una conquista della tecnica, ma come una perversa opera del demonio, inventata per sterminare e soppiantare l'arte militare e il coraggio dei guerrieri, dando a uomini malvagi e senza valore la possibilità di avere la meglio. Le metafore che Ariosto sceglie per descrivere l'attacco di Cimosco con l'archibugio e di Orlando con la spada, hanno un effetto straniante sulla percezione, poiché accostano azioni violente e pericolose a gesti della vita quotidiana, alleggerendo con l'ironia la narrazione di uno scontro che potrebbe

---

<sup>130</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 39, 43.

avere conseguenze tragiche su Orlando e altri innocenti. Quando l'archibugio viene gettato in mare, viene predetto il triste ritorno di quest'arma che porterà morte e distruzione e metterà fine alle imprese cavalleresche basate sul coraggio. Ariosto dunque preannuncia, dopo un passato glorioso, un futuro di devastazione, che coincide con i tempi che lui sta vivendo.

Calvino assembla in un unico capitolo del suo racconto, "Il palazzo incantato", le vicende che nel poema ariostesco si protraggono per dieci canti: sono gli allontanamenti dal campo di battaglia di guerrieri che, per un incantesimo del mago Atlante, vengono condotti e trattenuti in un castello dove pensano di trovare quello che cercano. Ruggiero vede un gigante rapire Bradamante e portarla nel castello; Orlando ci crede imprigionata la sua Angelica; altri cavalieri pensano di trovarvi il nemico irraggiungibile o un oggetto perduto.

Atlante ha dato forma al regno dell'illusione; se la vita è sempre varia e imprevedibile e cangiante, l'illusione è monotona, batte e ribatte sullo stesso chiodo.

Questi che vagano per androni e sottoscala, che frugano sotto arazzi e baldacchini sono i più famosi cavalieri cristiani e mori [...] Non possono più staccarsi da quelle mura: se uno fa per allontanarsene, si sente richiamare, si volta e l'apparizione invano inseguita è là, affacciata a una finestra che implora soccorso.

Il desiderio è una corsa verso il nulla, l'incantesimo di Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non mutano le regole che governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo.<sup>131</sup>

Anche Astolfo alla fine viene condotto dentro il palazzo di Atlante, credendo di inseguire il ladro del suo cavallo, ma il cavaliere inglese possiede un libro magico, regalatogli da Logistilla, dove è spiegato tutto sugli incantesimi di questo tipo: il palazzo di Atlante va in fumo non appena Astolfo solleva una lastra di marmo. Il mago prova a ricorrere ad un ultimo incantesimo, facendo apparire Astolfo come

---

<sup>131</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 111, 114.

l'avversario inseguito da ciascuno dei cercatori, ma il corno magico del cavaliere inglese disperde mago e vittime della magia.

Il palazzo, ragnatela di sogni e desideri e invidie, si disfa: ossia cessa d'essere uno spazio esterno a noi, con porte e scale e mura, per ritornare a celarsi nelle nostre menti, nel labirinto dei pensieri.<sup>132</sup>

Il mago che per dieci canti allontana i campioni più famosi dal campo di battaglia di Parigi, cambiando le sorti della guerra tra cristiani e pagani, per poi lasciar loro intraprendere altre avventure ed altri spostamenti, si avvicina molto al poeta, che intreccia i fili della narrazione ora rallentando, ora accelerando, ora interrompendo o incrociando le imprese dei suoi eroi.

Atlante li aveva sequestrati nel suo labirinto, e ora ridà loro libero corso per le vie del poema. Atlante o Ariosto? La parte dell'incantatore che vuol ritardare il compiersi del destino e la parte del poema che ora aggiunge personaggi alla storia, ora li disperde, si sovrappongono fino a identificarsi. La giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo.<sup>133</sup>

Calvino ritorna sulla metafora del poema-labirinto, dove i movimenti si moltiplicano all'infinito e sempre su traiettorie spezzate in uno spazio che paradossalmente è chiuso ed aperto come il castello di Atlante. Il *Furioso* diventa un' enciclopedia di illusioni e verità, un libro- mondo, rappresentato per *mise en abyme* nel libro magico che Logistilla dona ad Astolfo, dove sono contenuti i segreti di ogni labirinto.<sup>134</sup>

L'impavido e valoroso paladino Orlando, che nella tradizione epica compare come il più temibile paladino di Carlomagno, immune da qualsiasi desiderio amoroso, nell'*Innamorato* del Boiardo è conquistato dalla bellezza della principessa del Catai e nel poema di Ariosto arriva a perdere il senno di fronte al rifiuto di Angelica. Per coincidenza infatti, il paladino si trova a ripercorrere gli spostamenti di Angelica e Medoro nella foresta e nella casa dei pastori, dove avevano trascorso la prima notte di nozze. I due amanti avevano ricoperto con i loro nomi e con dichiarazioni d'amore

---

<sup>132</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 114.

<sup>133</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 117.

<sup>134</sup> Cfr. C. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, cit., p. 197.

le cortecce degli alberi, la grotta dove trascorrevano le giornate e le mura della casa dove erano stati accolti. Orlando non vuole accettare di riconoscere tutto ciò come la prova della perdita definitiva della sua amata e cerca di trovare interpretazioni alternative che gli lasciano intatta la speranza. Tuttavia, proprio cercando di dargli conforto, il pastore racconta al paladino inquieto la romantica storia d'amore del fante Medoro con la principessa orientale: Orlando, davanti all'evidenza, perde la ragione.

Orlando era montato in sella e cavalcava nella notte urlando.

Pianse tanto che si disse: «Queste non possono essere più lacrime perché ormai devo averle versate tutte: quello che mi scende giù dagli occhi è l'essenza vitale che mi sta abbandonando».

Sospirò tanto che si disse: «Questi non possono essere sospiri perché non si fermano mai: è certamente il mio cuore che sta bruciando ed esala questo vento come per la cappa d'un camino».

Soffrì tanto che si disse: «Questo non posso più essere io perché Orlando è morto, ucciso da Angelica. Io sono il fantasma di me stesso che non potrà più trovare pace».

All'alba si ritrovò alla grotta dove Medoro aveva inciso la sua confessione: a colpi di Durindana sbriciolò la roccia nelle acque della fonte che si intorbidò per sempre. Poi si coricò sull'erba, spalancò gli occhi al cielo e restò immobile tre giorni e tre notti senza mangiare né dormire.

Al quarto giorno si alzò, prese a spogliarsi e a gettare i pezzi d'armatura ai quattro punti cardinali. Restò nudo e senz'armi. Cominciò a svellere un pino, poi un rovere, poi un olmo. Da quel momento la pazzia d'Orlando prese a crescer, a scatenarsi, a infuriare sui campi e sui villaggi.<sup>135</sup>

Se i sospiri ed il pianto sono elementi ricorrenti nella tradizione lirica per l'amante non corrisposto, qui è la quantità che è fuori misura; in un climax ascendente di reazioni Orlando supera il confine della normalità, approdando alla follia. La perdita di senno si manifesta come insonnia e inappetenza, alle quali segue una rabbia violenta indirizzata dapprima contro la natura, rendendo la fonte inutilizzabile e

---

<sup>135</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 133.

sradicando gli alberi e poi contro gli uomini, danneggiando villaggi e campi. Il paladino rimane nudo, ad uno stato ferino, senza armi, ma con un forza ed una brutalità inusitate.

La follia di Orlando in realtà è una punizione divina: il paladino, infatti, ha abbandonato l'esercito di Carlomagno per cercare di conseguire l'amore di una pagana, trascurando di difendere la fede cristiana e rendendo perciò vane la forza e l'invulnerabilità che Dio gli aveva fornito. Passati tre mesi Dio decide che è tempo di far tornare il senno al paladino e designa Astolfo per svolgere l'impresa. Il cavaliere inglese è accompagnato da Giovanni Evangelista per recuperare la ragione di Orlando, conservata dentro un'ampolla sulla Luna: quello che viene perso nella Terra, viene infatti conservato nel satellite terrestre.

## 2.2 Ariosto, Calvino e le unità aristoteliche

L'*Orlando furioso* è un'opera che impegna Ariosto per tutta la vita e viene da lui sottoposta a successive revisioni linguistiche ed ad ampliamenti contenutistici. Dopo la prima pubblicazione del 1516 in quaranta canti, il poeta continua a far crescere il testo, dapprima con un seguito che rimane tronco (i cosiddetti *Cinque Canti* pubblicati postumi), poi inserendo nuovi episodi nei canti centrali e portando la terza ed ultima edizione del 1532 a quarantasei canti.<sup>136</sup> Parallelamente alla crescita del corpus del poema, è l'attenzione di Ariosto per la messa a punto della lingua, da lui operata seguendo i nuovi canoni esposti da Bembo nelle *Prose della volgar lingua*. Risulta quindi chiaro che i valori e le specificità letterarie che interessano ad Ariosto sono la varietà del testo, dotato dall'autore di una struttura policentrica e sincronica, ed una lingua che si avvicina sempre di più al toscano letterario, allontanandosi

---

<sup>136</sup> Cfr. I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 759.

progressivamente dal volgare padano-ferrarese che era stato del poema di Boiardo. Nessun interesse mostra invece Ariosto nel conformarsi ai canoni aristotelici delle tre unità di tempo, di spazio e d'azione: la guerra dei cristiani contro i musulmani e l'assedio di Parigi sono lo sfondo su cui si intrecciano i temi narrativi di Orlando, prima innamorato e poi pazzo per Angelica, e di Ruggiero e Bradamante. Il *Furioso* viene presentato dal suo autore come una «gionta» all'*Innamorato* di Boiardo ed una continuazione priva perciò di un inizio autonomo. Calvino assimila la tecnica narrativa di Ariosto a un "procedere svagato":

Si direbbe che il poeta iniziando la sua narrazione, non conosca ancora il piano dell'intreccio che in seguito lo guiderà con puntuale premeditazione, ma una cosa abbia già perfettamente chiara: questo slancio e insieme quest'agio nel raccontare, cioè quello che potremmo definire - con un termine pregno di significati- il movimento «errante» della poesia d'Ariosto.<sup>137</sup>

Vediamo ora dove possiamo rintracciare, all'interno della trilogia dei *Nostri antenati*, le influenze che questo tipo di modello esercitano su Calvino. L'esempio più consistente è rappresentato dal *Cavaliere inesistente*, sia nella successione delle vicende che compongono la storia, sia nelle riflessioni metanarrative di suor Teodora-Bradamante. I principali temi narrativi del terzo romanzo araldico sono tre: le avventure di Agilulfo per provare la verginità di Sofronia e vedersi confermato il titolo di cavaliere; la maturazione di Rambaldo attraverso l'esperienza della guerra e dell'amore per Bradamante; l'affrancamento di Torrismondo dalle proprie origini e l'inizio di un nuovo futuro. Questi tre fili narrativi vengono poi ad incrociarsi tra loro per i seguenti motivi: Bradamante che è amata da Rambaldo, è a sua volta innamorata di Agilulfo; Torrismondo è colui che dapprima mette in dubbio la legittimità del titolo di Agilulfo, e poi impedisce a quest'ultimo di provare la verginità della donna, provocando la scomparsa del cavaliere. Le avventure dei personaggi si snodano dall'Europa all'Africa: vediamo infatti Agilulfo e lo scudiero Gurdulù partire da Parigi, teatro delle battaglie tra cristiani e musulmani e giungere

---

<sup>137</sup> I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori poeti saggisti in Saggi 1945-1985*, cit., p. 762.

poi in Inghilterra, sede del monastero di suor Palmira-Sofronia. Da qui, dopo aver attraversato l'Oceano, arrivano in Marocco per recuperare Sofronia e riportarla in Bretagna, dove si concludono le imprese e l'esistenza di Agilulfo. Dietro al cavaliere e al suo scudiero si muove la guerriera Bradamante, raggiunta a sua volta da Rambaldo: di lei tuttavia si perderanno momentaneamente le tracce per riconoscerla, in chiusura del romanzo, nelle vesti della monaca scrivana. Non esiste quindi un centro d'azione unificante nel testo, ma solamente un immenso spazio di incontri dove le vicende dei personaggi si incrociano e si distanziano. Calvino assume il poema ariostesco come paradigma di "una concezione di tempo e di spazio che rinnega la configurazione chiusa del cosmo tolemaico, e s'apre illimitata verso il passato e il futuro, così come verso una incalcolabile varietà di mondi":<sup>138</sup> i cronotipi lineari lasciano il posto ad una struttura più complessa che possa conformarsi al "labirinto gnoseologico-culturale" che viviamo. Come il *Furioso* è il testo nave<sup>139</sup> che si muove travalicando ogni confine e rifiuta la struttura teatrale chiusa, rispettosa dei canoni aristotelici, così anche Calvino dà ai suoi testi la stessa libertà e lo stesso respiro. Il *Cavaliere inesistente* perde anche il centro unificante dell'eroe protagonista, presente invece nei primi due romanzi della trilogia,<sup>140</sup> infatti le vicende degli altri personaggi del romanzo continuano anche dopo il dissolvimento di Agilulfo. Così la figura del cavaliere viene costruita da Calvino per dare forma ad un'immagine e per enunciare un tema (quello del rapporto tra consapevolezza di sé ed esistenza), che sarà però sviluppato da altri protagonisti.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Cfr. F. Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica da Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

<sup>139</sup> Ariosto costruisce infatti una metafora tra la narrazione del poema e la navigazione. Così si apre il canto XLVI:

Or, se mi mostra la mia carta il vero,  
non è lontano a scoprirsi il porto;  
sì che nel lieto i voti sciogliè spero  
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;  
ove, o di non tornar col legno intero,  
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.  
Ma mi par di veder, ma veggo certo,  
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

<sup>140</sup> Nel *Visconte dimezzato* l'eroe è Medardo e nel *Barone rampante* Cosimo di Rondò: in entrambi i romanzi, quando finiscono le avventure del protagonista, termina anche la storia. Il termine delle vicende corrisponde nel *Visconte* alla fine del dimezzamento di Medardo; nel *Barone* alla morte di Cosimo.

<sup>141</sup> Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1217.

Nel *Barone rampante* il bosco ha le stesse connotazioni della foresta labirintica di Ariosto, e attraverso i frastagli di rami e foglie, Cosimo viaggia in lungo e in largo, incontrando differenti personaggi ed intraprendendo diverse avventure. Da Ombrosa il ragazzo si sposta attraverso la vegetazione fino a raggiungere Olivabassa, dove conosce gli spagnoli e dove gli si prospetta la possibilità di andare a Granada con loro: è una delle direzioni possibili del labirinto, che Cosimo però decide di non seguire. Il *Barone* si apre non solo ad altri spazi, ma anche ad altri tempi, introducendo nel romanzo la contemporaneità del narratore, che alla fine del libro arriva quasi a soppiantare il tempo delle vicende del protagonista Cosimo. Viene infatti messa in discussione l'esistenza dei luoghi e dei fatti narrati: "Ombrosa non c'è più", "mi domando se davvero è esistita", "era un ricamo fatto sul nulla".<sup>142</sup>

Nel *Visconte dimezzato* lo spazio narrativo si snoda tra le terre di Boemia (dove ha luogo il dimidiamento del visconte), Terralba, Pratofungo (sede del villaggio dei lebbrosi) e Col Gerbico (terre coltivate ed abitate dagli Ugonotti). Sono evocati inoltre altri spazi, collegati solo marginalmente con le vicende narrate; ad esempio gli Ugonotti arrivano dalla Francia, da dove sono stati esiliati a causa della loro religione, mentre è dal mare che raggiunge Terralba l'inglese dottor Trelawney, che entra ed esce dallo spazio narrativo in maniera misteriosa.

E venne il giorno in cui anche il dottor Trelawney m'abbandonò. Un mattino nel nostro golfo entrò una flotta di navi impavesate, che battevano bandiera inglese [...] I marinai intonarono un inno: «Oh, Australia!» e il dottore fu issato a bordo a cavalcioni di una botte di vino «cancarone». Poi le navi levarono le ancore.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 776- 777.

<sup>143</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 444.

## 2.3 La *quête* come espediente narrativo

Il motivo della *quête* nei romanzi cavallereschi è un tipo di organizzazione del racconto, attraverso il quale si realizza il principio di causalità all'interno dell'organismo narrativo e si conferisce dinamicità all'azione. La *quête*, o inchiesta, consiste nella ricerca, da parte di uno o più personaggi del romanzo, di un oggetto o di una persona, la cui mancanza o assenza rompe l'equilibrio e l'ideale armonia iniziale.<sup>144</sup> Il personaggio che parte per cominciare la ricerca, solitamente viene messo alla prova attraverso differenti avventure che gli si presentano lungo il cammino. In questo modo, superando positivamente i vari ostacoli, il personaggio alla fine del percorso non ritrova solamente l'oggetto o la persona cercata, ma ha acquisito anche una maggior consapevolezza di sé e del mondo.

Nell'*Orlando furioso* la *quête* è onnipresente: i cavalieri sono in continua ricerca di una donna, di un cavallo, di un elmo, di un nemico. Pensiamo all'incipit del poema in cui Angelica, che è l'obiettivo dell'inchiesta, fugge da un gran numero di cavalieri che la vorrebbero raggiungere e tra loro vi è ovviamente anche il paladino Orlando. La perseveranza di quest'ultimo nei confronti della donna, lo porta a trascurare i propri doveri di guerriero cristiano, facendolo rimanere a lungo distante dal campo di battaglia per seguire ogni indizio sugli spostamenti di Angelica. Il procedere del paladino imprime alla narrazione, che dà conto anche delle sue peripezie, "un movimento a linee spezzate, a zig zag".<sup>145</sup> Sono numerose le volte in cui Orlando, pensando di essere sulle tracce di Angelica, finisce con l'intraprendere altre prove ed avventure: pensiamo ad esempio ai due salvataggi di Olimpia, contessa d'Olanda che egli salva da Cimosco e dall'orca marina,<sup>146</sup> o all'aiuto che fornisce alla regina di Scozia Isabella e al suo innamorato Zerbino. Vero è anche l'inverso, quando il

---

<sup>144</sup> Cfr. M. L. Meneghetti, *Il romanzo medievale*, il Mulino, Bologna 2010, p. 22.

Il principio di causalità veniva conseguito nella narrativa di materia bretone anche attraverso il motivo del *don contraignant* e mediante la tecnica narrativa dell'*entrelacement*; il racconto epico era solito progredire invece seguendo la logica della contiguità.

<sup>145</sup> I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 762.

<sup>146</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 37, 57, 118.

paladino non si aspetta di essere vicino ad Angelica e viene invece a trovarsi, senza volerlo, in quello che era stato il teatro degli amori della principessa e Medoro.<sup>147</sup>

La *quête* di Orlando non ha però nessun esito positivo, dal momento che mai consegue di soddisfare il proprio desiderio amoroso; così il più forte paladino di Carlomagno è vergognosamente sconfitto fuori dal campo di battaglia, perdendo il senno a causa di una pagana. Tale situazione dà l'avvio ad un'altra *quête*, ossia quella di Astolfo per ritrovare la ragione perduta da Orlando, indispensabile per assicurare il buon esito in battaglia all'esercito cristiano. Questa volta l'inchiesta si conclude positivamente e l'oggetto ricercato viene trovato, riportando in equilibrio la situazione. Contemporaneamente la narrazione dà conto di molte altre *quête* che coinvolgono diversi personaggi del poema: Bradamante e Ruggiero ad esempio si cercano per proteggersi vicendevolmente e coronare il loro amore;<sup>148</sup> Rinaldo, oltre ad Angelica, è impegnato nel primo canto a rincorrere il cavallo Baiardo; Astolfo viene condotto nel palazzo di Atlante inseguendo il destriero Rabicano e l'uomo che glielo ha sottratto. Molte volte il fallimento della ricerca porta il personaggio ad interrompere smarrito il proprio cammino, o ad intraprendere altre inchieste, muovendosi in direzioni imprevedibili.<sup>149</sup> Tutto il poema ariostesco insomma, è costruito sul motivo della *quête*, che viene così ad assumere un significato più generale di incessante ricerca, non tanto di un oggetto o di una persona in particolare, ma di una completezza che sfugge continuamente.

Come Ariosto, come Orlando, come Angelica, come Ruggiero e gli altri protagonisti, anche noi Lettori ci perdiamo spesso, non ritroviamo il sentiero giusto. Sempre, comunque, il nostro camminare nel Testo è *quête* di un

---

<sup>147</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 128- 136.

Orlando sta aspettando che Mandricardo ritorni per riprendere il duello lasciato in sospenso; decide quindi di non allontanarsi troppo e di fare una passeggiata lungo il fiume vicino. Proprio allora vede le incisioni di Angelica e Medoro sulla corteccia degli alberi.

<sup>148</sup> Per esempio Ruggiero, che si trova imprigionato nel palazzo incantato di Atlante, è ricercato da Bradamante (che vuole liberare il suo amato) e da Brunello (che ha l'obiettivo di ricondurre il guerriero nelle file saracene, a fianco del re Agricane). Ruggiero, dal canto suo, entra nel palazzo incantato proprio pensando di inseguire Bradamante, trascinata esangue da un gigante.

<sup>149</sup> Si vedano come esempio di interruzione della *quête*, di perplessità e di smarrimento durante la ricerca questi versi: «Ruggier riman confuso e in pensier grave, / e non sa ritrovar capo né via» (XXXV, 64, 1- 2); Zerbino segue «invan di Bradamante i passi, / perché trovò il sentier che li torcea / in molti rami ch'invano alti e bassi» (XXII, 43, 2- 4) «tra il sì Zerbino e il no resta confuso» (XXIV, 34, 2).

punto di partenza, di una direzione e possibilmente di un punto d'arrivo. La perdita del senso d'orientamento nell'intreccio dei Testi-cavalli e dei Cammini-trame coincide con lo smarrimento che è perdita del sentiero, della «dritta via», per noi come per l'Autore e per i personaggi, tanto che le ramificazioni dei sentieri e quelle degli alberi coincidono, e nel delirio la Selva è il Labirinto dei sentieri interrotti.<sup>150</sup>

Il susseguirsi di molteplici inchieste, che interessano diversi personaggi del poema, accelera il ritmo narrativo, costruito sulla prevalenza dell'azione:

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.<sup>151</sup>

Calvino, estimatore della rapidità del procedere narrativo,<sup>152</sup> inserisce il motivo della *quête* nei romanzi della trilogia araldica, facendo tesoro della lezione ariostesca. Nel *Cavaliere inesistente* quattro inchieste differenti si verificano contemporaneamente a partire dall'ottavo capitolo: alla *quête* di Agilulfo per ritrovare Sofronia e a quella di Torrimondo alla ricerca delle proprie origini, si sommano quelle amorose di Rambaldo e Bradamante. Di queste quattro inchieste solamente una, quella di Rambaldo, si conclude con il raggiungimento dell'obiettivo iniziale, ossia il conseguimento dell'amore di Bradamante. Il cambio *in itinervis* dell'oggetto della ricerca, assicura alla guerriera il buon esito della *quête* amorosa; così, partita per ricercare l'amore irraggiungibile di Agilulfo, Bradamante insieme a Rambaldo dimentica le amarezze passate ed è pronta a cogliere le nuove avventure future:

---

<sup>150</sup> C. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, cit., p. 114.

<sup>151</sup> I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 762.

<sup>152</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 658-659.

Calvino dedica proprio alla rapidità la seconda delle *Lezioni americane*. Mi sembra interessante in particolare questo passaggio: "La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte."

Quando venni a chiudermi qui ero disperata d'amore per Agilulfo, ora ardo d'amore per Rambaldo. [...] Corro, Rambaldo. [...] Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo.<sup>153</sup>

Anche l'inchiesta di Torrismondo si conclude positivamente, ma in modo imprevisto rispetto alle aspettative iniziali:

Anche Torrismondo partiva quella sera, triste anche lui, anche lui pieno di speranze. Era il bosco che voleva ritrovare, l'umido oscuro bosco dell'infanzia, la madre, le giornate della grotta, e più in fondo la pura confraternita dei padri, armati e veglianti attorno ai fuochi d'un nascosto bivacco, vestiti di bianco, silenziosi, nel più fitto della foresta, i rami bassi che quasi sfiorano le felci, e dalla terra grassa nascono funghi che mai vedono il sole.<sup>154</sup>

In realtà il giovane trova sia la madre che "i padri", ossia i Cavalieri del Graal, ma nessuna delle due figure genitoriali corrisponde ai ricordi di Torrismondo. Il giovane, pensando di essere stato generato dall'unione di Sofronia, figlia del re di Scozia, con uno dei Cavalieri del Graal, parte per farsi riconoscere figlio dell'ordine dei Cavalieri, poiché il voto di castità avrebbe impedito ad un singolo adepto di ammettere ufficialmente la propria paternità. Torrismondo, fino a questo momento, ha nutrito per l'ordine dei Cavalieri una devozione ed un'ammirazione senza limiti, convinto che solamente la loro conoscenza lo porterà a trovare pace dalle proprie inquietudini giovanili. La realtà è tuttavia molto diversa, già a partire dalla reazione dei Cavalieri alla dichiarazione di Torrismondo di essere loro figlio:

Torrismondo, più che ripudiato, si sentì deluso: magari si sarebbe aspettata una ripulsa sdegnata da parte di quei suoi casti padri, ch'egli avrebbe controbattuto adducendo prove, invocando la voce del sangue; ma questa

---

<sup>153</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1064.

<sup>154</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1020.

risposta così calma, che non negava la possibilità dei fatti, ma escludeva ogni discussione per una questione di principio, era scoraggiante.<sup>155</sup>

Torrismondo però non demorde e decide di provare ad entrare a far parte dell'ordine; alla fine però, anche questo tentativo ha un esito opposto ai propositi iniziali, e conduce l'ammirazione del giovane a scemare sempre di più.

Tutto quello che più piaceva a loro, a lui dava fastidio: quelle voci, quelle musiche, quello star sempre lì pronti a vibrare. E soprattutto la vicinanza continua dei confratelli, vestiti in quella maniera, mezzi nudi con la corazza e l'elmo d'oro, con le carni bianche, alcuni un po' vecchiotti, altri giovinetti delicati, permalosi, gelosi, suscettibili, gli diventava sempre più antipatica. Con la storia poi che era il Graal a muoverli, si lasciavano andare a ogni rilassatezza di costumi e pretendevano d'essere puri.

Il pensiero che egli potesse esser stato generato così con gli occhi fissi nel vuoto, senza nemmeno badare a quello che facevano, dimenticandosene subito, gli riusciva insopportabile.<sup>156</sup>

La rottura finale con l'ordine del Graal si consuma nell'indispensabile aiuto che Torrismondo fornisce ai contadini della Curvaldia, vittime delle violenze efferate dei Cavalieri. Il comportamento tenuto dai "pii cavalieri" nei confronti dei Curvaldi, svela a Torrismondo la vera natura dei suoi padri, portandolo a guidare la ribellione contro di loro e ad affrancarsi definitivamente da un'ingombrante figura paterna non corrispondente alla realtà. Liberato dalla ricerca del padre, Torrismondo incontra Sofronia, la ragazza che pensa essere sua madre, senza però riconoscerla. La passione che il giovane sente immediatamente per Sofronia e l'atteggiamento condiscendente della ragazza, sembrano condurre la *quête* materna di Torrismondo verso uno sfortunato epilogo di amore edipico. L'agnizione di Sofronia come figlia naturale del re di Scozia e di una contadina, unita alle rivelazioni della ragazza riguardo la nascita di Torrismondo, figlio della regina di Scozia e dei Cavalieri del Graal, escludono l'esistenza di legami di sangue tra i due giovani, che possono

---

<sup>155</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1046.

<sup>156</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1050.

finalmente sposarsi. Gli elementi che concorrono a concludere felicemente l'inchiesta di Torrismondo, portano invece alla fine di Agilulfo, convinto di aver perso l'oggetto della propria ricerca, ovvero la prova della verginità di Sofronia, proprio al termine del superamento di numerose avventure. La *quête* intrapresa da Agilulfo infatti, lo conduce a percorrere grandi spazi (dalla Francia cavalca fino all'Inghilterra, per raggiungere poi il Marocco e tornare nuovamente in Francia) e lo mette davanti a differenti ostacoli da superare. Il primo imprevisto che Agilulfo incontra lungo la propria strada è l'ordine impartitogli da una guardia di sorveglianza davanti alle mura della città, di scoprirsi il viso, per dimostrare di non essere un feroce brigante che imperversa in quelle zone. Agilulfo, che un viso non ce l'ha, decide allora di forzare il posto di blocco, ma si dà poi la premura di scovare lui stesso il bandito, nascosto nel bosco, e di consegnarlo già disarmato alle stesse guardie che non volevano lasciarlo passare. La prova successiva è introdotta dalla richiesta di una fanciulla, che si avvicina ad Agilulfo, pregandolo di correre in difesa della propria padrona:

Agilulfo cavalcava seguito da Gurdulù. Una donzella corse sulla strada, le chiome sparse, le vesti lacere e si buttò in ginocchio. Agilulfo fermò il cavallo. - Aiuto, nobile cavaliere, -essa invocava, - a mezzo miglio di qui un feroce branco d'orsi stringe d'assedio il castello della mia signora, la nobile vedova Priscilla. Ad abitare il castello siamo solo poche donne inermi. Nessuno può più entrare né uscire. Io mi son fatta calare con una corda giù dai merli e sono uscita dalla unghie di quelle fiere per miracolo. Deh, cavaliere, vieni a liberarci!<sup>157</sup>

Al pericolo degli orsi che assediano la dimora della vedova Priscilla, si somma il potere seduttivo dell'ammaliatrice: la donna infatti addestra lei stessa gli animali per chiamare in propria difesa i cavalieri che si aggirano nei pressi del castello. Agilulfo ne viene messo a conoscenza da un cavaliere ridotto ad aggirarsi nel bosco come un mendicante, dopo essere stato vinto dall'"insaziabile lascivia" di Priscilla. Tuttavia Agilulfo decide di non sottrarsi all'impresa, che riesce a superare senza difficoltà:

---

<sup>157</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1024- 1025.

dopo aver sbaragliato gli orsi, accetta di passare la notte con la vedova, ma all'alba riprende con decisione la propria *quête*, lasciando Priscilla ancora inebriata dalla lunga conversazione sull'amore, che li aveva impegnati per tutta la notte. Giunto in Inghilterra, presso il monastero in cui si era ritirata Sofronia quindici anni prima, Agilulfo viene indirizzato verso una nuova avventura: deve recarsi in Marocco, dove la ragazza è stata condotta dopo il rapimento, e sottrarla al sultano prima che possa essere violata. Anche questa prova è superata senza esitazione da Agilulfo, che riporta Sofronia ancora vergine in Bretagna, per provare a Carlomagno la legittimità del proprio titolo di cavaliere. Tuttavia, come abbiamo detto, quando sembra già conquistato l'obiettivo della *quête* per Agilulfo, sopraggiunge Torrismondo a cambiare l'esito della vicenda.

Il meccanismo dell'agnizione, che interessa l'inchiesta di Torrismondo,<sup>158</sup> si ripresenta anche nelle *quête* amorose di Rambaldo e Bradamante. Se Rambaldo può conseguire l'amore della guerriera, è inizialmente solo grazie alle finte sembianze con cui le si presenta davanti, dopo aver indossato l'armatura che era stata di Agilulfo:

«Non sono Agilulfo, l'armatura di cui ti innamorasti guarda ora come risente della gravezza d'un corpo, ancorché giovane e agile come il mio. Non vedi come questa corazza ha perso il suo immune candore ed è diventata un abito dentro il quale si fa la guerra, esposto a tutti i colpi, un paziente e utile arnese?» Questo vorrebbe dirle, e invece sta lì con le mani che gli tremano, muove passi esitanti verso di lei [...]

- Oh, sì, ne ero certa! - esclama Bradamante, a occhi chiusi. - Era sempre stata certa che fosse una cosa possibile! - e si stringe a lui, ed in una febbre che è pari da parte d'entrambi, si congiungono. - Oh sì, o sì, ne ero certa! Ora che anche questo si è compiuto, è il momento di guardarsi negli occhi. [...]

---

<sup>158</sup> Attraverso il riconoscimento di Azira / suor Palmira come Sofronia, la donna può finalmente rivelare le vere origini di Torrismondo. In questo modo viene dato al giovane quello che cercava, ovvero la conoscenza delle proprie origini: egli è il figlio della regina di Scozia e dei Cavalieri del Graal, e può quindi finalmente sposare Sofronia.

- Tu! Tu! - grida con la bocca piena di rabbia, gli occhi che schizzano lacrime: - Tu! Impostore!<sup>159</sup>

Il rifiuto di Bradamante, che sembra condannare la ricerca amorosa di Rambaldo ad un esito negativo, si converte infine in un sentimento di amore reciproco. Il felice scioglimento della vicenda viene fatto precedere da un'altra agnizione: sotto le spoglie della narratrice suor Teodora, si cela in realtà la guerriera Bradamante, conquistata ormai dalla passione per Rambaldo. Costatiamo allora che solo la *quête* di Rambaldo si svolge in modo prevedibile: il guerriero partito per conquistare Bradamante, riesce alla fine a conquistarla. Tutte le altre inchieste modificano invece le aspettative iniziali: Agilulfo ritrova Sofronia ma, pensando di aver perso la possibilità di dimostrare la verginità della ragazza, non supera l'ultima vera prova, ossia quella dell'esistenza. Torrismondo, partito per conoscere le proprie origini, scopre di non aver mai saputo chi fossero i suoi genitori e si innamora di quella che credeva essere sua madre; infine Bradamante, che decide di inseguire Agilulfo sperando di conseguire l'amore, ritrovandosi però vinta dalla passione di Rambaldo. Nel *Barone rampante* la *quête* amorosa di Cosimo sembra dialogare a distanza con quella del protagonista dell'*Orlando furioso*, tanto che l'esito sarà lo stesso per entrambi gli innamorati. In realtà, mentre nel *Furioso* Angelica è inseguita consapevolmente da Orlando fin dall'apertura del poema, nel romanzo di Calvino il protagonista si mette sulle tracce di Viola senza nemmeno esserne cosciente, seguendo il cane Ottimo Massimo:

Un giorno Ottimo Massimo era inquieto. Pareva fiutasse un vento di primavera. Alzava il muso, annusava, si ributtava giù. Due o tre volte s'alzò, si mosse intorno, si risdraiò. Tutt'a un tratto prese la corsa. Trotterellava piano, ormai, e ogni tanto si fermava a riprender fiato. Cosimo di sui rami lo seguì. [...] Il bassotto trotterellava seguendo un suo segreto richiamo e il Barone era preso da un'impaziente curiosità di scoprire dove mai andava il cane. [...] Così il bassotto giunse a un punto in cui la foresta finiva e c'era un prato. [...] Per Cosimo quel prato era una vista che riempiva di sgomento. [...] Cosimo sul frassino si torceva le mani. A fughe e ad assenze del bassotto

---

<sup>159</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1059- 1060.

era pur abituato, ma ora Ottimo Massimo spariva in questo prato invalicabile, e la sua fuga diventava tutt'uno con l'angoscia provata poc'anzi, e la caricava d'una indeterminata attesa, d'un aspettarsi qualcosa al di là di quel prato.<sup>160</sup>

Nonostante Cosimo non sappia in che direzione stia correndo il suo cane, viene colto da un sentimento di inquietudine, che si trasforma in speranza non appena scorge nel prato un'amazzone. Sembra infatti che il ragazzo, ben lungi dal dimenticare la sua vicina di casa, partita senza salutarlo, abbia continuato a pensare a lei e a cercarla inconsapevolmente:

A Cosimo cominciò a battere il cuore e lo prese la speranza che quell'amazzone si sarebbe avvicinata fino a poterla veder bene in viso, e che quel viso si sarebbe rivelato bellissimo. Ma oltre a quest'attesa del suo avvicinarsi e della sua bellezza c'era una terza attesa, un terzo ramo di speranza che s'intrecciava agli altri due ed era il desiderio che questa sempre più luminosa bellezza rispondesse a un bisogno di riconoscere un'impressione nota e quasi dimenticata, un ricordo di cui è rimasta solo una linea, un colore e si vorrebbe far riemergere tutto il resto o meglio ritrovarlo in qualcosa di presente.<sup>161</sup>

Ritrovare Viola e diventare il suo amante, non equivale per Cosimo a conquistare la ragazza: con lei infatti l'amore è un'inesauribile ricerca, nella quale l'oggetto desiderato fugge continuamente.

Ma la Marchesa ormai non tralasciava occasione per accusare Cosimo d'aver dell'amore un'idea angusta.

- Cosa vuoi dire? Che sono geloso?

- Fai bene a esser geloso. Ma tu pretendi di sottomettere la gelosia alla ragione.

- Certo: così la rendo più efficace.

- Tu ragioni troppo. Perché mai l'amore va ragionato?

- Per amarti di più. Ogni cosa, a farla ragionando, aumenta il suo potere.

---

<sup>160</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 701- 702.

<sup>161</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 705.

- Vivi sugli alberi e hai la mentalità d'un notaio con la gotta.

- Le imprese più ardite vanno vissute con l'animo più semplice.

Continuava a sputar sentenze, fino a che lei non gli sfuggiva: allora, lui, a inseguirla, disperarsi, a strapparsi i capelli.<sup>162</sup>

Cosimo, come Orlando, perde la ragione vedendosi abbandonato per sempre dalla donna amata. Tuttavia, se per far rinsavire il paladino cristiano ci sarà bisogno di una *quête* lunare, il senno di Cosimo ritorna autonomamente:

Quando guarì, si tornò a dirlo chi savio come prima, chi matto come sempre.

Fatto sta che non fece più tante stranezze.<sup>163</sup>

In conclusione possiamo costatare che nell'*Orlando furioso*, per quasi tutti i personaggi del poema, viene raccontata un'inchiesta, cioè un viaggio da un punto all'altro di uno spazio bidimensionale e prodigioso. La durata del tempo narrativo è perciò elastica, in quanto si espande o si condensa per dare conto delle diverse avventure, che possono consistere in veloci imprese o in complicate e lunghe peripezie; mentre il tempo della cronologia serve principalmente a misurare le distanze che i personaggi devono percorrere per incontrarsi in una nuova tappa.<sup>164</sup> Calvino nella trilogia araldica riprende il motivo narrativo della *quête*, dando priorità allo spazio rispetto al tempo, specialmente nel *Cavaliere inesistente*, dove il tempo è disgregato nei differenti segmenti dell'avventura.<sup>165</sup> Le direzioni prese dai personaggi calviniani impegnati nelle inchieste, seguono quel "movimento a zig zag" e "a linee spezzate" che lo stesso scrittore individua come peculiarità dell'opera del

---

<sup>162</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 724- 725.

<sup>163</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 740- 741.

<sup>164</sup> Cfr. M. Beer, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Bulzoni editore, Roma 1996.

<sup>165</sup> Cfr. M. M. Bahtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 298- 305.

Pensiamo che la *quête* di Agilulfo per ritrovare Sofronia viene segmentata temporalmente in due giorni, per dare modo al cavaliere di superare la prova con Priscilla: passata con lei la notte si rimette in cammino all'alba del nuovo giorno. La percorrenza di lunghe distanze (Francia, Inghilterra, Marocco) è condensata in poco tempo.

*Furioso*.<sup>166</sup> Il risultato è il susseguirsi di azioni rapide, in funzione delle quali vengono organizzati lo spazio e il tempo.

## 2.4 Il meraviglioso come elemento quotidiano

Nel genere cavalleresco, l'elemento meraviglioso ricorre con frequenza: le avventure dei personaggi subiscono le interferenze degli interventi divini, di azioni magiche o del destino ed avvengono molto spesso in spazi prodigiosi.<sup>167</sup> Solitamente l'inserimento di elementi meravigliosi viene orchestrato e preparato dall'autore, che pone all'attenzione del lettore il passaggio dalla normalità del reale, alla rottura della norma nell'irrealtà. Proprio per questo il caso dell'*Orlando furioso* si distingue per la propria peculiarità, dal momento che Ariosto utilizza l'elemento prodigioso senza nessun avvertimento per il lettore, "anzi è spesso introdotto in sordina, un meraviglioso in chiave minore, inserito sommessamente nel corso della narrazione senza squillo di trombe".<sup>168</sup> Nel *Furioso* l'elemento magico e soprannaturale, che è inframmezzato nel poema con la normalità senza definirne il confine, è decisivo nella costruzione della vicenda e nello scioglimento della trama. Il palazzo di Atlante, ad esempio, tenendo lontani dal campo di battaglia i principali guerrieri, consente di ritardare la vittoria cristiana e l'unione di Bradamante e Ruggiero. Al contrario, il viaggio sulla luna di Astolfo permette, attraverso il rinsavimento di Orlando, di restituire all'esercito cristiano il suo più forte paladino e di riportare la narrazione sulle imprese militari. I personaggi fanno uso di oggetti magici per portare a termine

---

<sup>166</sup> Cfr. I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso da Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 762: " Fin dall'inizio il Furioso si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig zag. Potremmo tracciare il disegno generale del poema seguendo il continuo intersecarsi e divergere delle linee su una mappa d'Europa e d'Africa".

<sup>167</sup> Cfr. M. M. Bahtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in cit., p. 299.

<sup>168</sup> G. Almansi, *Tattica del meraviglioso ariostesco*, in AA.VV., *Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 176.

le loro avventure: si pensi all'anello che rende invisibile Angelica, o al corno e al libro che permettono ad Astolfo di uscire illeso dal palazzo di Atlante. A questo tipo di magia positiva, che agevola i cavalieri nel superamento delle varie prove, si aggiunge un tipo di magia di segno opposto: pensiamo agli incantesimi di Alcina che trasforma i guerrieri in piante dopo averli sedotti, o al mostro marino che divora ogni giorno una fanciulla nell'isola di Ebuda, o alla maledizione divina che condanna il re Senàpo ad essere perseguitato dalla Arpie. L'inserimento di questo tipo di avvenimenti soprannaturali, equivale ad inserire nel poema delle prove che i diversi personaggi saranno chiamati a superare mediante l'uso di altri elementi meravigliosi. Così Ruggiero con l'anello magico vince Alcina e libera Astolfo che era stato trasformato in mirto; Angelica, che sta per essere mangiata dall'orca, viene salvata da Ruggiero in sella all'Ippogrifo; Astolfo con lo stesso Ippogrifo scioglie la maledizione che tormenta il re Senàpo. Armature ed oggetti con particolari poteri vengono inoltre scambiati continuamente tra i personaggi, anche tra i due differenti schieramenti: ad esempio l'elmo che era stato di Almonte passa ad Orlando, ed è rivendicato da Ferrau; mentre l'anello magico passa in continuazione dalle mani di Angelica, a quelle di Bradamante, a quelle di Ruggiero.

Calvino, nella trilogia dei *Nostri antenati*, sembra fare proprio il trattamento ariostesco del meraviglioso, introducendo nel testo elementi fuori dalla norma del reale, come fossero però comuni, o accettandoli come dato di fatto. Partiamo dal *Visconte dimezzato*, in cui il protagonista è un uomo che, colpito da un'esplosione di cannone, viene diviso longitudinalmente in due metà speculari che cominciano a vivere separatamente.

Gli spararono una cannonata in pieno petto. Medardo di Terralba saltò in aria.

Alla sera scese la tregua, due carri andavano raccogliendo i corpi dei cristiani per il campo di battaglia. Uno era per i feriti e l'altro per i morti. [...] In quei giorni viste le perdite crescenti, s'era data la disposizione che nei feriti era meglio abbondare. Così i resti di Medardo furono considerati un ferito e messi su quel carro. [...]

Tirato via il lenzuolo, il corpo del visconte apparve orrendamente mutilato. Gli mancava un braccio e una gamba, non solo, ma tutto quel che c'era di

torace e d'addome tra quel braccio e quella gamba era stato portato via, polverizzato da quella cannonata presa in pieno. Del capo restano un occhio, un orecchio, una guancia, mezzo naso, mezza bocca, mezzo mento e mezza fronte: dall'altra metà del capo c'era solo metà, la parte destra, che peraltro era perfettamente conservata, senza neanche una scalfittura, escluso quell'enorme squarcio che l'aveva separata dalla parte sinistra andata in bricioli.<sup>169</sup>

Quello che è interessante notare in questo passo è come un avvenimento così fuori dalla norma, come il dimidiamento del visconte, non viene introdotto come un fatto prodigioso, verificatosi per l'intervento di forze soprannaturali o magiche, ma è presentato con ironia. Se i resti di Medardo non vengono gettati nel cesto dei morti o lasciati in pasto alle cicogne, è solamente perché viene data "la disposizione che nei feriti era meglio abbondare": nessun destino, o intervento magico, o spiegazione razionale è fornita per giustificare perché il visconte non muoia o non riporti ferite comuni dopo aver preso una cannonata in pieno petto. La descrizione del corpo mutilato è fatta attraverso un'elencazione asidentica che ritarda l'esito della visione: non viene detto subito al lettore che è rimasta solo la metà destra di Medardo, ma si riportano ad una ad una le parti della metà sinistra che mancano ("gli mancava un braccio e una gamba"), o quelle che sono rimaste della metà destra ("del capo restava un occhio, un orecchio,.."). Inoltre la metafora "dell'altra metà del capo c'era più solo una pappetta" ci fa capire come sia intenzione dell'autore far corrispondere ad una scena di per sé tragica, come la mutilazione di un soldato, un registro comico, che ha un effetto straniante sulla visione del lettore. Lo stesso esito viene conseguito con la descrizione dei medici che curano Medardo:

I medici: tutti contenti. - Uh, che bel caso! - Se non moriva nel frattempo, potevano provare anche a salvarlo. E gli si misero d'attorno, mentre i poveri soldati con una freccia in un braccio morivano di setticemia. Cucirono, applicarono, impastarono: chi lo sa cosa fecero. Fatto sta che l'indomani mio

---

<sup>169</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 374- 375.

zio aperse l'unico occhio, la mezza bocca, dilatò la narice e respirò. La forte fibra dei Terralba aveva resistito. Adesso era vivo e dimezzato.<sup>170</sup>

L'esclamazione di felicità dei dottori davanti al corpo mutilato di Medardo e lo zelo con cui si occupano di un caso tanto complicato, a fronte della negligenza con cui lasciano morire gli altri pazienti meno gravi, fanno sì che, più che medici, appaiano al lettore a metà tra alchimisti e scienziati senza scrupoli. Anche l'operazione con cui viene salvato il visconte assomiglia più ad un esperimento di magia, che ad un intervento chirurgico ("cucirono, applicarono impastarono: chi lo sa cosa fecero"). Il narratore, tuttavia, non indugia sulla natura meravigliosa dell'operazione, che permette ad un uomo dimezzato di continuare a vivere; ne comunica invece il buon esito, riprendendo l'elencazione in endiadi che aveva già utilizzato prima ("aperse l'unico occhio, la mezza bocca, dilatò la narice e respirò"). Le due frasi finali, con le quali si chiude il resoconto del dimezzamento, sono asciutte e concise, ma fuori posto rispetto alla situazione: è chiaro come il narratore, con il dimezzamento di Medardo, stia presentando una situazione fuori dalla norma della realtà, ma ne parla come fosse un fenomeno normalissimo. Così la sopravvivenza del visconte viene giustificata dalla buona costituzione della famiglia dei Terralba e due termini, normalmente in contraddizione ("vivo" e "dimezzato"), vengono uniti senza problemi.<sup>171</sup> La figura del medico-alchimista si ripropone nel personaggio del dottor Trelawney:

Il dottor Trelawney s'era fatto la sua abitazione in una bicocca vicino al cimitero, che serviva una volta da casa del becchino, in quei tempi di fasto e guerre e epidemie in cui conveniva tenere un uomo a fare solo quel mestiere. Là il dottore aveva impiantato il suo laboratorio, con ampole d'ogni forma per imbottigliare i fuochi e reticelle come quelle da pesca per acchiapparli; e lambicchi e crogiuoli in cui egli scrutava come dalle terre dei cimiteri e dai miasmi dei cadaveri nascessero quelle pallide fiammelle [...].

---

<sup>170</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 375.

<sup>171</sup> Calvino però sa bene che altre tipologie di dimidiamento e di incompletezza erano non soltanto compatibili con la vita, ma molto comuni nell'uomo contemporaneo: "Marx lo disse «alienato», Freud «represso». Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1211.

La sua passione per i fuochi fatui ci spingeva a lunghe marce notturne per raggiungere i cimiteri dei paesi vicini, dove si potevano vedere talvolta fiamme più belle per colore e grandezza di quelle del nostro camposanto abbandonato.<sup>172</sup>

Gli esperimenti con “ampolle” e “lambicchi” in un cimitero e le ricerche su un fenomeno soprannaturale, vengono presentati come il terzo oggetto di studio di cui il dottore si occupa, dopo “una malattia dei grilli” e “i segni di quando le nostre terre erano ricoperte dal mare”. Ancora una volta, dunque, l’elemento meraviglioso viene introdotto come se facesse parte della normalità e al lettore non viene fornita nessuna spiegazione che permetta di razionalizzarlo: perché a Terralba compaiono fuochi fatui? Che tipo di esperimenti sta facendo il dottore? Si tratta di un normale medico o di uno stregone?

La stessa ambiguità riscontrata per il dottor Trelawney, si ripresenta anche per un altro personaggio del romanzo, ovvero la balia Sebastiana:

Sebastiana era vestita in panni viola chiaro di foggia quasi monacale e già qualche macchia deturpava le sue guance senza rughe. Io era felice di aver ritrovato la balia, ma disperato perché mi aveva preso per mano e attaccato certamente la lebbra. E glielo dissi.

- Non aver paura, - rispose Sebastiana, - mio padre era un pirata e mio nonno un eremita. Io so le virtù di tutte le erbe, contro le malattie sia nostrane che moresche. Loro si stuzzicano con l’origano e la malva; io invece zitta zitta con la borragine e il crescione mi faccio certi decotti che la lebbra non la piglierò mai finché campo.

- Ma quelle macchie che hai in faccia, balia? - chiesi io, molto sollevato ma non ancora del tutto persuaso.

- Pece greca. Per far loro credere che ho la lebbra anch’io. Vieni qui da me che ti faccio bere una delle mie tisane calda calda, perché a girare in questi posti la prudenza non è mai troppa.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 387.

<sup>173</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 413.

Confinata ingiustamente nel villaggio dei lebbrosi, la balia Sebastiana evita il contagio grazie alla sua conoscenza e domestichezza con le erbe. La pericolosità di una malattia tanto infettiva come la lebbra viene azzerata grazie a certi “decotti”, tenuti però segreti dalla balia, che con la pece simula sul proprio viso i segni dell’infermità. Sembrerebbe la descrizione di una fattucchiera, ma anche in questo caso i confini tra la normalità e il meraviglioso restano vaghi, dal momento che la balia spiegherebbe le capacità miracolose dei propri decotti attraverso le conoscenze trasmesse tra le generazioni della propria famiglia (“mio padre era un pirata e mio nonno un eremita. Io so le virtù di tutte le erbe”).

Anche nel *Barone rampante* elementi al di fuori dell’ordinario sono disseminati nel testo, senza però essere segnalati come tali. Partiamo ad esempio con il cavallo di Viola:

E in realtà il cavallo a forza di correre per quel terreno di salite e dirupi era diventato rampante come un capriolo, e Viola ora lo spingeva di rincorsa contro certi alberi, per esempio vecchi olivi dal tronco sbilenco. Il cavallo arrivava talvolta sino alla prima forcella di rami, ed ella prese l’abitudine di legarlo non più a terra, ma là sull’olivo. Smontava e lo lasciava brucare foglie e ramoscelli.

Cosicché, quando un pettegolo passando per l’oliveto e levandò gli occhi curiosi vide lassù il Barone e la Marchesa abbracciati e poi andò a raccontarlo e aggiunse: - E il cavallo bianco era anche lui in cima a un ramo! - fu preso per fantastico e non creduto da nessuno.<sup>174</sup>

Il cavallo sembra subire una metamorfosi magica, tanto straordinaria da non essere creduta possibile dalla gente che ne ascolta il resoconto dal ragazzo-testimone; tuttavia il narratore ce lo presenta come un avvenimento normale, frutto dell’esperienza dell’animale, che allenatosi a correre in un terreno tanto impervio, acquisisce abilità estranee alla propria specie. Anche la fine di Cosimo sembra sconfinare nel campo del meraviglioso:

Certi aeronauti inglesi facevano esperienze di volo in mongolfiera sulla costa. [...] L’agonizzante Cosimo, nel momento in cui la fune dell’ancora gli

---

<sup>174</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 720.

passò vicino, spiccò un balzo di quelli che erano consueti nella sua gioventù, s'aggrappò alla corda, coi piedi sull'ancora e il corpo raggomitato, e così lo vedemmo volar via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare...

La mongolfiera, attraversando il golfo, riuscì ad atterrare poi sull'altra riva. Appesa alla corda c'era solo l'ancora. Gli aeronauti, troppo affannati a cercar di tenere una rotta, non s'erano accorti di nulla. Si suppose che il vecchio morente fosse sparito mentre volava in mezzo al golfo.<sup>175</sup>

Il barone raggiunge una tale leggerezza<sup>176</sup> da salire in cielo senza mai più toccare terra. La sospensione dopo "mare" non sembra, infatti, alludere ad un annegamento, ma piuttosto ad un estraniamento definitivo dalla pesantezza della terra. Non per niente l'epigrafe di Cosimo recita "Cosimo Piovasco di Rondò - Visse sugli alberi - Amò la terra - Salì al cielo".<sup>177</sup>

Straordinario è inoltre il cortocircuito cui storia e letteratura danno luogo ad Ombrosa, dove il tolstojano principe Andrej è trattato come un personaggio storico, mentre Napoleone mostra le caratteristiche di un personaggio letterario.

L'ufficiale era rimasto a piè del pino. Era alto, esile, d'aria nobile e triste; teneva il capo nudo verso il cielo venato di nuvole. [...] Era malconco e inquieto, eppure era un vincitore. [...] Parlò ancora a Cosimo:

- *Vous voyez... La guerre... Il y a plusieurs années que je fais le mieux que je puis une chose affreuse: la guerre... et tout cela pour des idéal que je ne saurait presque expliquer moi-même..*

---

<sup>175</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 775- 776.

<sup>176</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 639.

Proprio alla leggerezza Calvino dedica una delle *Lezioni americane*. Tra gli esempi di leggerezza viene fatto riferimento ad una novella del Decameron (VI, 9) dove compare il poeta Guido Cavalcanti. Quest'ultimo, importunato da una brigata di giovani fiorentini, se ne va spiccando un grande salto. "Ciò che ci colpisce è l'immagine visuale che Boccaccio evoca: Cavalcanti che si libera d'un salto «sì come colui che leggerissimo era». Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi del nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta- filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza [...]". Mi sembra appropriato accostare il salto di Cavalcanti a quello Cosimo, che si alza in cielo «sì come colui che leggerissimo era».

<sup>177</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 776.

- Anch'io, - rispose Cosimo, - vivo da molti anni per degli ideali che non saprei spiegare neppure a me stesso: *mais je fais une chose tout à fait bonne: je vis dans les arbres.*

L'ufficiale da malinconico s'era fatto nervoso. - *Alors,* - disse, - *je dois m'en aller.* - Salutò militarmente.

- *Adieu, monsieur... Quel est votre nom?*

- *Le Baron Cosme de Rondeau,* - gli gridò dietro Cosimo, che già lui era partito. - *Proščajte, gospodin... Et le vötre?*

- *Je suis le Prince Andréj...* - e il galoppo del cavallo si portò via il cognome.<sup>178</sup>

L'ufficiale, cosciente ormai che nessun ideale può giustificare l'atrocità della guerra, si confronta con Cosimo in un dialogo breve ma profondo. Il suo cognome si perde nel galoppo del cavallo che si allontana, ma è chiaro che il principe Andréj, vincitore di Austerlitz, è lo stesso Bolkonskij, protagonista di *Guerra e pace*.<sup>179</sup> Tuttavia è chiaro come nel testo di Calvino, l'ufficiale russo non è una semplice citazione letteraria, ma un personaggio reale inserito nella storia. Lo stesso non si può dire invece per Napoleone che passa per Ombrosa per far visita al "patriota in cima agli alberi". A differenza dell'incontro fortuito, ma significativo col principe Andréj, quello con l'imperatore francese è programmato nei minimi particolari:

Non fu un incontro alla buona. Era tutta una cosa predisposta dal comitato municipale dei festeggiamenti per far bella figura. Si scelse un bell'albero; lo volevano di quercia, ma quello meglio esposto era di noce, e allora truccarono il noce con un po' di fogliame di quercia, ci misero dei nastri col tricolore francese e il tricolore lombardo, delle coccarde, delle gale. Mio

---

<sup>178</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 771- 772.

<sup>179</sup> Cfr. G. Palumbo, *Le prince Andréj e il volo di Cosimo: chiose sul finale del Barone rampante*, cit., p. 453- 482.

Ricordiamo che Calvino parla di *Guerra e pace* anche nel saggio *Natura e storia nel romanzo* come esempio di opera in cui compaiono i tre elementi che costituiscono l'epica moderna. "Che cosa c'è in queste pagine di Tolstoj, che tanto ci affascina? C'è un uomo [ il principe Andréj] con la sua coscienza di sé, della finitezza della sua, c'è la natura, come simbolo di una vita ultraindividuale che c'è stata e ci sarà dopo di noi, c'è la storia, il suo trascorrere, il suo cercare un senso, il suo essere intessuta nelle nostre vite individuali nelle quali continuamente entra a far parte. Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare epica moderna." I. Calvino, *Natura e storia del romanzo da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 30.

fratello lo fecero appollaiare lassù, vestito da festa ma col caratteristico berretto di pel di gatto, e uno scoiattolo in spalla.<sup>180</sup>

Il confronto diretto con Napoleone consiste in una recita, a parti invertite, di un brano delle *Vite* di Plutarco (testo peraltro posseduto e letto da Cosimo), dove l'imperatore Alessandro dialoga con Diogene:

Venne l'imperatore, col seguito tutto beccheggiante di feluche. Era già mezzogiorno, Napoleone guardava su tra i rami verso Cosimo e aveva il sole negli occhi. [...] Vedendo l'inquietudine di Bonaparte, Cosimo domandò, cortese: -Posso fare qualcosa per voi, *mon Empereur*?

- Sì, sì, - disse Napoleone, - starvene un po' più in qua, ve ne prego, per ripararmi dal sole, ecco, così, fermo... - Poi si tacque, come assalito da un pensiero, e rivolto al Viceré Eugenio: - *Tout cela me rappelle quelque chose... Quelque chose que j'ai déjà vu...*

Cosimo gli venne in aiuto: - Non eravate voi, Maestà: era Alessandro Magno.

- Ah, ma certo! - fece Napoleone. - L'incontro di Alessandro e Diogene!

- Vous n'oubliez jamais votre Plutarque, mon Empereur, - disse Beauharnais.

- Solo che allora, - soggiunse Cosimo, - era Alessandro a domandare a Diogene cosa poteva fare per lui, e Diogene a pregarlo di scostarsi...

Napoleone fece schioccare le dita come avesse finalmente trovato la frase che andava cercando. S'assicurò con un'occhiata che i dignitari del seguito lo stessero ascoltando, e disse, in ottimo italiano: - Se io non era l'Imperator Napoleone, avria voluto ben essere il cittadino Cossimo Rondò!

E si voltò e andò via. Il seguito gli tenne dietro con un gran rumore di speroni.<sup>181</sup>

Nel *Cavaliere inesistente* a rientrare nella sfera del meraviglioso è lo stesso protagonista Agilulfo, che esiste senza esserci. Il suo vivere e le sue azioni sono al di fuori della normalità, eppure il resto dei personaggi non sembra stupirsi molto:

---

<sup>180</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 765- 766.

<sup>181</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 766- 767.

Carlomagno ad esempio, se ne meraviglia solo in un primo momento, ma poi lo aggiunge alle altre stranezze viste nella sua lunga vita.

- Dico a voi, ehi, paladino! - insisté Carlomagno. - Com'è che non mostrate la faccia al vostro re?

La voce uscì netta dal barbazale. - Perché io non esisto, sire.

- O questa poi! - esclamò l'imperatore. - Adesso ci abbiamo in forza anche un cavaliere che non esiste! Fate un po' vedere. [...]

- Mah, mah! Quante se ne vedono! - fece Carlomagno. - E com'è che fate a prestar servizio se non ci siete?

- Con la forza di volontà, - disse Agilulfo, - e la fede nella nostra santa causa!

- E già, e già, ben detto, e così che si fa il proprio dovere. Be', per essere uno che non esiste, siete in gamba!<sup>182</sup>

Notiamo che a scoprire per la prima volta l'inesistenza di Agilulfo, insieme a Carlomagno, è anche il lettore: il narratore non lo prepara in nessun modo all'elemento meraviglioso e nessun indizio è dato prima delle battute di Agilulfo. Le straordinarie peculiarità del protagonista sono introdotte in sordina, senza creare nessun colpo di scena e nessuna demarcazione netta tra normalità e meraviglia. Così vediamo Agilulfo iniziare, di punto in bianco, a camminare sul fondo dell'oceano e arrivare in Marocco a piedi:

A un colpo di coda, la nave si rovescia. Agilulfo con l'armatura di ferro non può che colare dritto a picco. Prima d'essere del tutto sommerso dalle onde, grida allo scudiero: - Ritrovati al Marocco! Io vado a piedi!

Difatti, calando giù per la profondità di miglia e miglia, Agilulfo scende in piedi sulla sabbia del fondo del mare, e prende a camminare di buon passo.<sup>183</sup>

Straordinario è anche il modo in cui il cavaliere scompare per sempre, lasciando come prova del suo passaggio solamente la sua armatura:

---

<sup>182</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 957- 958.

<sup>183</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1039.

L'armatura è vuota, non vuota come prima, vuota anche di quel qualcosa che era chiamato il cavaliere Agilulfo e che adesso è dissolto come una goccia nel mare.<sup>184</sup>

L'inconsistenza del cavaliere sembra richiamare alla memoria quella dell'ariostesco castello di Atlante, che si dissolve nel nulla in un solo istante.<sup>185</sup>

## 2.5 Personaggi eccentrici

Il Settecento, gran secolo di eccentrici, pareva fatto apposta per situare questa galleria di tipi strambi. Ma allora anche Cosimo poteva essere inteso come un eccentrico che cerca di dare un significato universale alla sua eccentricità? [...] È chiaro che oggi viviamo in un mondo di non eccentrici, di persone cui la più semplice individualità è negata, tanto che sono ridotte a una astratta somma di comportamenti prestabiliti.<sup>186</sup>

Con queste parole Calvino definisce nella *Postfazione ai Nostri antenati*, una delle caratteristiche più peculiari dei suoi personaggi, ovvero il loro essere eccentrici, discostandosi dalle regole comuni. Se il Settecento, nel quale sono ambientati i primi due romanzi della trilogia, è di per sé un secolo che offre una galleria di tipi "strambi", nemmeno per il *Cavaliere inesistente* cambia la predilezione di Calvino per i personaggi eccentrici. L'obiettivo è quello di contrapporsi alla tendenza contemporanea di livellare le particolarità e le coscienze individuali su un

---

<sup>184</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1057.

<sup>185</sup> Cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., XXII, 23:

Astolfo, poi ch'ebbe cacciato il mago,  
levò di su la soglia il grave sasso,  
e vi ritrovò sotto alcuna imago,  
et altre cose che di scriver lasso:  
e di distrugger quello incanto vago,  
di ciò che vi trovò, fece fracasso,  
come gli mostra il libro che far debbia;  
e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia.

<sup>186</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1215.

comportamento stereotipato e imposto dall'ideologia dominante.<sup>187</sup> Per conseguire questo proposito, Calvino si serve anche del modello ariostesco: dal *Furioso* infatti rielabora e riscrive episodi e situazioni, che configurano le azioni dei personaggi e il loro profilo eccentrico. Pensiamo nel *Barone rampante* l'importanza che ricopre la storia d'amore con Viola, per definire il personaggio di Cosimo; se vi riflettiamo un momento, l'abbandono totale di Cosimo al sentimento amoroso e la sua successiva perdita di senno, rimandano allo stesso atteggiamento dell'Orlando ariostesco. Mettiamo a confronto la descrizione della pazzia di Orlando e di quella di Cosimo per scoprirne i punti di contatto:

Quel letto, quella casa, quel pastore  
Immantinente in tant'odio gli casca,  
che senza aspettar luna, o che l'albóre  
che va dinanzi al nuovo giorno nasca,  
piglia l'arme e il destriero, et esce fuore  
per mezzo il bosco alla più oscura frasca  
con gridi et urli apre le porte al duolo.

Di pianger mai, mai di gridar non resta;  
né la notte né'l dí si dà mai pace.

Fugge cittadi e borghi, e alla foresta  
Sul terren duro al discoperto giace.

Di sé si meraviglia ch'abbia in testa

Una fontana d'acqua sì vivace,  
e come sospirar possa mai tanto;  
e spesso dice a sé così nel pianto:

- Queste non sono più lacrime, che fuore  
Stillo dagli occhi con sì larga vena.

Non suppliron le lacrime al dolore:  
finîr, ch'a mezzo era il dolore a pena.

Dal fuoco spinto ora il vitale umore  
Fugge per quella via ch'agli occhi mena;  
et è quel che si versa, e trarrà insieme

---

<sup>187</sup> Cfr. C. Imberty, *Calvino scrittore eccentrico*, cit., p. 31- 50.

e'l dolore e la vita all'ore estreme.

Questi ch'indizio fan del mio tormento,  
sospir non sono, né i sospir son tali.

Quelli han triegua talora; io mai non sento  
Che'l petto mio men la sua pena esali.

Amor che m'arde il cor , fa questo vento,  
mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.

Amor, con che miracolo lo fai,  
che'n fuoco il tenghi, e nol consumi mai?

Non son, non sono io quel paio in viso:  
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;  
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:  
sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.  
Io son lo spirto 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. - [...]

Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,  
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.  
Senza cibo e dormir così si serba,  
che'l sole esce tre volte e torna sotto.  
Di crescer non cessò la pena acerba,  
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.  
Il quarto dì, da gran furor commosso,  
e maglie e piastre si stracciò di dosso.

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo  
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:  
l'arme sue tutte , in somma vi concludo,  
avean pel bosco differente albergo.  
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo  
L'ispido ventre e tutto'l petto e'l tergo;  
e cominciò la gran follia, sì orrenda  
che de la più non sarà mai ch'intenda.

In tanta rabbia, in tanto furor venne,

che rimase offuscato in ogni senso.  
Di tor la spada in man non gli sovenne;  
che fatte avria mirabil cose, penso.  
Ma né quella, né scure, né bipenne  
Era bisogno al suo vigore immenso.  
Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,  
ch'un alto pino al primo crollo svelse:  
    e svelse dopo il primo altri parecchi,  
come fosser finocchi, ebuli o aneti;  
e fe' il simil di querce e d'olmi vecchi,  
di faggi e d'orni e d'illici e d'abeti.  
Quel ch'un uccellator che s'apparecchi  
Il campo mondo, fa, per por le reti,  
dei giunchi e de le stoppie e de l'urtiche,  
facea de cerri e d'altre piante antiche.  
    I pastor che sentito hanno il fracasso,  
lasciando il gregge sparso alla foresta,  
chi di qua, chi di là, tutti a gran passo  
vi vengono a veder che cosa è questa.<sup>188</sup>

Orlando continua a piangere e sospirare senza trovare tregua, tormentato da un dolore incessante; dopo tre giorni di inappetenza e insonnia, spogliatosi dell'armatura, sfoga il suo malessere contro gli alberi con una violenza ed una forza inaudite. Vediamo ora Cosimo:

Cosimo restò per lungo tempo a vagabondare per i boschi, piangendo, lacero, rifiutando il cibo. Piangeva a gran voce, come i neonati, e gli uccelli che una volta fuggivano a stormi all'approssimarsi di quell'infallibile cacciatore, ora gli si facevano vicini, sulle cime degli alberi intorno o volandogli sul capo, e i passeri gridavano, trillavano i cardellini, tubava la tortora, zirlava il tordo, cinguettava il fringuello e il lui; e dalle alte tane uscivano gli scoiattoli, i ghiri, i topi campagnoli, e univano i loro squittii al coro, e così si muoveva mio fratello in mezzo a questa nuvola di piante.

---

<sup>188</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, Fabbri editori, Milano 1995, XXIII, 124- 128 e 132- 136.

Poi venne il tempo della violenza distruttrice: ogni albero, cominciava dalla vetta e, via una foglia via l'altra, rapidissimo lo riduceva bruco come d'inverno, anche se non era d'abito spogliante. Poi risaliva in cima e tutti i ramoscelli li spezzava ancora, e con un temperino cominciava a staccare la corteccia, e si vedevano le piante scorticate scoprire il bianco con abbrividente aria ferita. [...]

Per alcune settimane si tenne nel bosco, solo come mai era stato; non aveva più neanche Ottimo Massimo, perché se l'era portato via Viola. Quando mio fratello tornò a mostrarsi a Ombrosa, era cambiato. Neanch'io potevo più farmi illusioni: stavolta Cosimo era proprio diventato matto. [...] Se prima andava vestito di pelli da capo a piedi, ora cominciò ad adornarsi la testa di penne, come gli aborigeni d'America, penne d'upupa o di verdone, dai colori vivaci, ed oltre che in testa ne portava sparse sui vestiti. Finì per farsi delle marsine tutte ricoperte di penne, ed a imitare le abitudini degli uccelli, come il picchio, traendo dai tronchi lombrichi e larve e vantandoli come gran ricchezza.<sup>189</sup>

La pazzia di Cosimo ricalca quella di Orlando nelle manifestazioni di incontenibile dolore: il pianto e i sospiri inarrestabili del paladino, diventano nel *Barone* prima una regressione infantile (“piangeva a gran voce, come i neonati”) e poi un coro di animali che uniscono i loro lamenti a quelli di Cosimo in una “nuvola di pianti”. A ripresentarsi uguali sono inoltre l'inappetenza, che colpisce sia Orlando che il barone; la ricusazione del normale abbigliamento (Orlando getta l'armatura e Cosimo si veste di penne) e la furia distruttrice con cui i due si accaniscono contro gli alberi. Anche Viola, d'altra parte, sembra richiamare in molte sue caratteristiche l'ariostesca Angelica: come l'irraggiungibile principessa del Catai, incessantemente inseguita dai guerrieri più valorosi che per lei trascurano i doveri militari, così l'affascinante Viola conquista uomini di diverse età e di diversi caratteri. La marchesa d'Ondariva sposa il vecchio duca Tolemaico perché i genitori non vogliono che continui a fare la “civetta” stando senza marito, e rimasta presto vedova, inizia una storia d'amore con Cosimo, senza che questo le precluda di ricevere le attenzioni

---

<sup>189</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 733- 735.

di un ufficiale inglese ed uno napoletano e di allontanarsi periodicamente da Ombrosa, frequentando i salotti parigini e dando adito a certi pettegolezzi:

- Di rado tanta bellezza s'è accompagnata a tanta irrequietudine, - disse il mio amico. - I pettegolezzi vogliono che a Parigi ella passi da un amante all'altro, in una giostra così continua da non permettere a nessuno di dirla sua e dirsi privilegiato. Ma ogni tanto sparisce per mesi e mesi e dicono si ritiri in un convento, a macerarsi nelle penitenze.

Io trattenni a stento le risa, vedendo come i soggiorni della Marchesa sugli alberi d'Ombrosa era creduti dai Parigini periodi di penitenza.<sup>190</sup>

Con i due ufficiali l'atteggiamento di Viola ricorda ancor più quello di Angelica, dal momento che la donna ottiene continue prove d'amore solo in cambio di false speranze, al punto che i due uomini preferiscono farsi dichiarare disertori, piuttosto che allontanarsi da lei. Tuttavia Viola parte da Ombrosa per non tornarvi più e sposato un Lord della Compagnia delle Indie, si stabilisce a Calcutta.

Come abbiamo visto, Cosimo può rispettare la propria regola fino alla fine, grazie al volo in mongolfiera, che gli consente di non scendere mai a terra nonostante la malattia e la vecchiaia. Quest'ultimo gesto del barone ricopre una grandissima importanza per la costruzione del personaggio, che nelle intenzioni dell'autore è:

una persona che si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe se stesso né per sé né per gli altri.<sup>191</sup>

Non deve esserci nessuna eccezione alla regola perché Cosimo possa realizzarsi davvero come uomo completo, ma deve “imporre testardamente a sé ed agli altri quella sua incomoda singolarità e solitudine, in tutte le ore e in tutti i momenti della sua vita, così come è vocazione del poeta, dell'esploratore, del rivoluzionario”.<sup>192</sup> Così, quelle parole che sembrano dette per gioco da Viola nel secondo capitolo, sono invece utili per esemplificare la situazione:

---

<sup>190</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 723.

<sup>191</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1213.

<sup>192</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1214.

- Lascia che ti spieghi come stanno le cose. Tu hai la signoria degli alberi, va bene?, ma se tocchi una volta terra con un piede, perdi tutto il tuo regno e resti l'ultimo degli schiavi. Hai capito? Anche se ti si spezza un ramo e caschi, tutto perduto!<sup>193</sup>

Capiamo così come sia importante l'espedito narrativo di far aggrappare Cosimo alla mongolfiera, con una conseguente uscita di scena in volo. A rifletterci, anche questo "eccentrico" gesto del barone ne ricorda un altro dell'*Orlando Furioso* di Ariosto, dove a volare è Astolfo, "esploratore lunare con la leggerezza di una farfalla";<sup>194</sup> in entrambi i casi la scelta dell'autore è per "una sottrazione di peso" ed i corpi dei personaggi vincono la forza di gravità, innalzandosi nell'aria.<sup>195</sup>

Nel *Cavaliere inesistente* i rimandi al *Furioso* sono ancora più espliciti, dal momento che entrambi i testi sono ambientati durante le imprese dei paladini di Carlomagno, e già dai nomi dei personaggi è evidente il rimando ad Ariosto, specialmente per quel che riguarda la guerriera Bradamante.<sup>196</sup> L'amazzone appare improvvisamente, combattendo a fianco di Rambaldo, senza palesare la propria identità ed andandosene dopo aver sbalzato di sella il nemico:

[Rambaldo] li aveva addosso entrambi. Arretrava. Teneva stretta l'elsa della spada come ci fosse aggrappato: se la perde è perso. Quando, proprio in quell'estremo momento, udì un galoppo. A quel suono, come a un rullo di tamburo, i due nemici insieme si staccarono da lui. Si facevano schermo con gli scudi alzati, arretrando. Anche Rambaldo si voltò: vide al suo fianco un cavaliere dalle armi cristiane che sopra la corazza vestiva una guarnacca color pervinca. Un cimiero di lunghe piume anch'esse color pervinca sventolava sul suo elmo. Volteggiando veloce una leggera lancia teneva discosti i saracini. [...] La zuffa si è fatta più serrata. Ecco che il guerriero pervinca sbalza di sella il suo saracino; quello, appiedato, scappa nella macchia. [...]

---

<sup>193</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 567- 568.

<sup>194</sup> I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. XIX.

<sup>195</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 631.

<sup>196</sup> Fanno la loro apparizione anche Orlando, Astolfo, Rinaldo di Montalbano, Guidon Selvaggio, Uliviero, Salomon di Bretagna, Bernardo di Monpolier, Sansonetto, Dudone. Cfr. I. Calvino, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1363.

- Grazie, fratello, - fa Rambaldo al suo soccorritore, scoprendo il viso, - mi hai salvato la vita! - e gli tende la mano. - Il mio nome è Rambaldo dei marchesi di Rossiglione, bacelliere.

Il cavaliere pervinca non risponde: né dice il proprio nome, né stringe la destra tesa di Rambaldo, né scopre il viso. [...] grida Rambaldo, ma il cavaliere pervinca è già lontano.<sup>197</sup>

Accostiamo questo passo del *Cavaliere inesistente* ai seguenti versi del primo canto del *Furioso*:

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.  
Re Sacripante, che non può patire  
Che quel con l'importuno suo sentiero  
Gli abbia interrotto il gran piacer ch'avea,  
con vista il guarda disdegnosa e rea.

Come è più presso, lo sfida a battaglia;  
che crede ben fargli votar l'arcione. [...]  
Fe' lo scontro tremar dal basso all'alto  
L'erbose valli insino ai poggi ignudi;  
e ben giovò che fur buoni e perfetti  
gli osberghi sì, che lor salvaro i petti.  
Già non fêro i cavalli un correr torto,  
anzi cozzaro a guisa di montoni:  
quel del guerrier pagan morì di corto,  
ch'era vivendo in numero de' buoni;  
quell'altro cadde ancor, ma fu risorto  
tosto ch'al fianco si senti gli sproni.  
Quel del re saracin restò disteso  
Adosso al suo signor con tutto il peso.  
L'incognito campion che restò ritto,

---

<sup>197</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 987- 988.

e vide l'altro col cavallo in terra,  
stimando avere assai di quel conflitto,  
non si curò di rinovar la guerra;  
ma dove per la selva è il camin dritto,  
correndo a tutta briglia si disserra;  
e prima che di briga esca il pagano,  
un miglio o poco meno è già lontano.<sup>198</sup>

Le caratteristiche principali dell'apparizione di Bradamante nel *Furioso*, vengono riprese da Calvino: la guerriera appare d'improvviso, combatte valorosamente e galoppa lontano appena riesce a sbalzare di sella il nemico. Riguardo la sua identità, il lettore sa solamente che è molto forte e che indossa un'armatura che si distingue dalle altre (nel *Furioso* un'armatura candida come la neve e un cimiero di penne bianche; nel *Cavaliere* una guarnacca pervinca sopra la corazza ed un elmo piumato dello stesso colore). Calvino parte da queste caratteristiche per dare l'immagine di una guerriera fiera ed indipendente, ma insoddisfatta di sé e degli altri cavalieri, tanto da vedere solo in Agilulfo la perfezione e il rigore a cui lei aspira:

Dopo tutto il suo vivere da amazzone guerriera, un'insoddisfazione profonda s'era fatta strada nel suo animo. Aveva intrapreso la vita della cavalleria per l'amore che portava verso tutto ciò che era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale e - nel maneggio delle armi e dei cavalli - a un'estrema precisione di movenze. Invece, cosa aveva intorno? Omacci sudati, che ci davan dentro a far la guerra con approssimazione e incuranza, e appena fuori dall'orario di servizio erano sempre a prender ciucche o a ciondolare goffi dietro a lei per vedere chi di loro si sarebbe decisa a portarsi nella tenda quella sera. Perché si sa che la cavalleria è una gran cosa, ma i cavalieri sono tanti bietoloni, abituati a compiere magnanime imprese ma all'ingrosso [...] Bradamante non era diversa da loro, in fondo: forse questi suoi vagheggiamenti di severità e rigore se li era messi in testa per contrastare la sua vera natura. Per esempio, se c'era una sciattona in tutto l'esercito di Francia, era lei. La sua tenda, per dirne una, era la più

---

<sup>198</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, cit., I 60- 61 vv. 1,2 e 62 vv. 5-8 – 64.

disordinata di tutto l'accampamento. [...] Tanto lei non ci stava mai; la sua giornata cominciava quando indossava l'armatura e montava in sella; difatti, appena aveva le sue armi indosso era un'altra, tutta lucente dal coppo dell'elmo ai gambe ruoli, facendo sfoggio dei pezzi d'armatura più perfetti e nuovi, e con l'usbergo infiocchettato di nastri color pervinca, che guai se ce n'era uno fuori posto. In questa sua volontà d'essere la più splendente sul campo di battaglia, più che una vanità femminile esprimeva una continua sfida ai paladini, una superiorità su di loro, una fierezza. Nei guerrieri amici o nemici pretendeva una perfezione nella tenuta e nel maneggio delle armi che fosse segno d'altrettanta perfezione d'animo.<sup>199</sup>

Nell'ottavo capitolo del *Cavaliere inesistente* fa la sua comparsa Priscilla, la vedova dall'"insaziabile lascivia",<sup>200</sup> che con l'inganno degli orsi attira il cavaliere al proprio castello e li conduce in miseria dopo una notte di lussuria. Anche Agilulfo si trova coinvolto nel piano di Priscilla e dopo aver sconfitto i feroci animali che circondavano il castello, viene invitato ad entrarvi:

S'aperse la porta del castello. -Nobile cavaliere, potrà la mia ospitalità ripagarvi di quanto io vi devo? - Sulla soglia era apparsa Priscilla, attorniata dalle sue dame e fantesche. [...] La vedova Priscilla era una non tanto alta, non tanto in carne, ma ben lisciata, dal petto non vasto ma ben in fuori, certi occhi neri che guizzano, insomma una donna che ha qualcosa da dire. [...] Priscilla aveva condotto Agilulfo a una tavola apparecchiata per due persone. - Conosco la vostra abituale temperanza, cavaliere, -gli disse, - ma non so come cominciare a farvi onore se non invitandovi a sedere a questo desco. Certamente, - aggiunse maliziosa, - i segni della mia gratitudine che ho in animo d'offrivi non si fermano qui. [...] - È ora che comincino i canti, - fece Priscilla e batté le mani. Entrarono nella sala le suonatrici di liuto. Una intonò una canzone che dice: « Il licorno coglierà la rosa». [...] -Il cielo s'imbruna, - osservò Priscilla. - È notte, è notte fonda, - ammise Agilulfo.

---

<sup>199</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1001- 1002.

<sup>200</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1026.

- La stanza che vi ho riservato...
- Grazie. Udite l'usignolo là nel parco.
- La stanza che vi ho riservato ... è la mia...<sup>201</sup>

Questa pericolosa ammaliatrice sembra servirsi delle stesse armi erotiche con cui nel *Furioso* la maga Alcina incanta Ruggiero: entrambe con un aspetto provocante offrono cibi e bevanda al cavaliere, invitandolo a trascorrere la notte nella propria stanza alla fine del banchetto.

Tolte che fur le mense e le vivande,  
facean, sedendo in cerchio, un giuco lieto:  
che ne l'orecchio l'un l'altro domande,  
come più piace lor, qualche secreto;  
il che agli amanti fu commodo grande  
di scoprir l'amor lor senza divieto:  
e furon lor conclusioni estreme  
di ritrovarsi quella notte insieme.

Finîr quel giuoco tosto, e molto inanzi  
Che non solea là dentro esser costume:  
con torchi allora i paggi entrati inanzi,  
le tenebre cacciâr con molto lume.  
Tra bella compagnia dietro e dinanzi  
Andò Ruggiero a ritrovar le piume  
In una adorna e fresca cameretta,  
per la miglior di tutte l'altre eletta.

E poi che di confetti e di buon vini  
Di nuovo fatti fur debiti inviti,  
e partîr gli altri riverenti e chini,  
et alle stanze lor tutti sono iti;  
Ruggiero entrò ne' profumati lini  
Che pareano di man d'Aracne usciti,  
tenendo tuttavia l'orecchie attente,  
s' ancor venir la bella donna sente. [...]

---

<sup>201</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1027- 1030.

Alcina, poi ch'a preziosi odori  
Dopo gran spazio pose alcuna meta,  
venuto il tempo che più non dimori,  
ormai ch'in casa era ogni cosa cheta  
de la camera sua sola uscì fuori;  
e tacita n'andò per via secreta  
dove a Ruggiero avean timore e speme  
gran prezzo intorno al cor pugnato insieme.<sup>202</sup>

Per quel che riguarda il personaggio di Agilulfo, secondo Andrea Battistini,<sup>203</sup> i riferimenti al *Furioso* sarebbero più d'uno. Mentre infatti il suo rigore e la sua perfezione si ispirerebbero al personaggio dell'integerrimo paladino Orlando dei cantari popolari, immune dalle passioni amorose ed impeccabile guerriero, la sua inesistenza rimanderebbe invece al palazzo di Atlante dissolto "in fumo e in nebbia",<sup>204</sup> ed il modo in cui abbandona disordinatamente i pezzi della propria armatura, è lo stesso con cui Orlando impazzito si spoglia.

I piedi di una quercia sparsi in terra, erano un elmo rovesciato dal cimiero color dell'iride, una corazza bianca, i cosciali i bracciali le manopole, tutti insomma i pezzi dell'armatura di Agilulfo, alcuni disposti come nell'intenzione di formare una piramide ordinata, altri rotolati al suolo alla rinfusa.<sup>205</sup>

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,  
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:  
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,  
avean pel bosco differente albergo.<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> L. Ariosto, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., VII, 21-23 e 26.

<sup>203</sup> A. Battistini, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, anno 2001, n.2, p. 147- 170.

<sup>204</sup> L. Ariosto, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., XXII, 23 v.8.

<sup>205</sup> I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1056.

<sup>206</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* , cit., XXIII 133 v. 1-4.

## 2.6 Il divertimento come fatto serio

È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello.<sup>207</sup>

Con il mito di Perseo, Calvino apre la prima delle *Lezioni americane* sulla *Leggerezza*. Ora, questa stessa immagine mitologica mi sembra calzante anche per introdurre una riflessione sul significato dell'ironia nell'opera di Calvino, specialmente all'interno della trilogia araldica. Come Perseo l'autore non rifiuta il reale, emarginando la propria letteratura ad uno spazio di evasione, ma decide di relazionarsi con essa in modo indiretto, attraverso lo "scudo di bronzo" del distanziamento ironico, che riflette decostruendo i meccanismi del mondo circostante.

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dire almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui chi la dice vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. L'ironia ariostesca, il comico shakespeariano, il picaresco cervantino, lo humor sterniano, la fumisteria di Lewis Carroll, di Edgar Lear, di Jarry, di Queneau valgono per me in quanto attraverso ad essi si raggiunge questa specie di distacco dal particolare, di senso della vastità del tutto.<sup>208</sup>

L'ironia calviniana punta, dunque, a combattere la rigidità di una visione unilaterale o semplicistica delle cose ed educa il lettore a mantenere un atteggiamento di scetticismo e riflessione, che permette di cogliere le varie sfaccettature del reale.

---

<sup>207</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 644.

<sup>208</sup> I. Calvino, *Definizioni di territorio: il comico da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 197- 198.

Questo atteggiamento è rintracciabile nella scelta di alcuni aspetti testuali, come ad esempio quello di affidare l'esposizione della storia a personaggi che mettono continuamente in dubbio la veridicità di quanto narrano, come Biagio nel *Barone rampante*:

Parecchi episodi di queste memorie della sua vita, sono riportati tal quali egli li narrava sotto le sollecitazioni del suo uditorio plebeo, e lo dico per farmi perdonare se non tutto ciò che scrivo sembra veritiero e conforme a un'armoniosa visione dell'umanità e dei fatti.<sup>209</sup>

Il meccanismo con cui Calvino decostruisce la narrazione univoca e rassicurante della realtà è presente già nel *Furioso*, con Ariosto che mette in dubbio l'attendibilità della storia, suggerendone il capovolgimento:

Omero e Agamennòn vittorioso,  
e fe' i Troian parer vili et inerti;  
e che Penelopea fida al suo sposo  
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.  
E se tu vuoi che'l ver non ti sia ascoso  
tutta al contrario l'istoria converti:  
che i Grecci rotti, e che Troia vittrice  
E che Penelopea fu meretrice.<sup>210</sup>

A tracciare i punti di contatto tra Ariosto e Calvino, per quanto concerne la rappresentazione del reale è Cesare Caes nel celebre saggio "Calvino e il «*pathos* della distanza»". Secondo Caes se gli scrittori di romanzi partono dall'accettazione della disarmonia tra individuo e società, tra uomo e mondo, seppur come dato di fatto problematico, lo scrittore ligure invece si avvicina di più ad un poeta epico, che non ancora rassegnato continua ad aspirare ad una integrazione totale.

Se l'Ariosto riesce a superare le dissonanze del mondo guardandolo, come dice Croce, «con gli occhi di Dio», Calvino, più moderatamente e modestamente, ci riesce guardandolo con gli occhi di un arboricolo.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 675.

<sup>210</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., XXXV, 27.

In entrambi questi punti di vista, l'elemento fondamentale e ricorrente è la distanza di una visione che dialoga con la realtà, ma che ne rimane distinta; così come Cosimo dagli alberi, che “sa che per essere *con* gli altri veramente, la sola via è d'essere separato dagli altri.”<sup>212</sup> Per raggiungere questo obiettivo i mezzi usati sia da Ariosto che da Calvino, sono il rifiuto dell'emotività e dei toni patetici, l'intreccio elaborato e lo scetticismo contro ogni struttura ideologica e rappresentazione unilaterale. Per smorzare i toni più tragici e la tensione emotiva, Calvino fa ricorso proprio all'ironia, che svolge una funzione di filtro e di mediazione, per ottenere sempre sentimenti trattenuti. Si pensi, ad esempio, all'episodio del *Barone rampante* in cui si comprende che la generalezza è morta attraverso il gioco delle bolle di sapone:

Le bolle di sapone le arrivavano fin sul viso e lei col respiro le faceva scoppiare, e sorrideva. Una bolla giunse fino alle sue labbra e restò intatta. Ci chinammo su di lei. Cosimo lasciò cadere la ciotola. Era morta.<sup>213</sup>

Dunque possiamo concludere che l'ironia calviniana ha una componente riflessiva ed educativa, che porta il lettore a mantenere uno sguardo critico ed una padronanza emotiva sulla realtà. La letteratura di Calvino è una “sfida al labirinto”, che rifiuta le visioni semplicistiche che non fanno altro che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; Calvino al contrario punta ad offrire, non solo una mappa particolareggiata del labirinto in cui viviamo, ma soprattutto un'immagine cosmica.<sup>214</sup> Ecco che in questa direzione il modello ariostesco ritorna più contemporaneo che mai:

Ariosto così lontano dalla tragica profondità che un secolo dopo avrà Cervantes, ma con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed

---

<sup>211</sup> C. Caes, *Patrie lettere*, cit., p. 161- 162.

<sup>212</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1214.

<sup>213</sup> I. Calvino, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 699- 700.

<sup>214</sup> Si fa riferimento a I. Calvino, *La sfida al labirinto da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945, 1985*, cit., p. 105- 123.

“Oggi cominciamo a richiedere dalla letteratura qualcosa di più d'una conoscenza dell'epoca o d'una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano. Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica [...] cioè a livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco”.

eleganza; Ariosto così abile a costruire ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto abile da dare talora il senso d'una ostinazione ossessiva in un lavoro folle; Ariosto così pieno d'amore per la vita, così realista, così umano...

È evasione il mio amore per l'Ariosto? No, egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...<sup>215</sup>

## 2.7 La tecnica dell'*entrelacement*

La tecnica dell'*entrelacement* permette all'autore di segmentare i nuclei narrativi, portando avanti contemporaneamente più d'una azione in parallelo, enfatizzando proprio le concomitanze spazio/temporali tra i diversi episodi.<sup>216</sup> L'intreccio di differenti fili narrativi è una prassi frequente nella tradizione del romanzo ed è da questa che Ludovico Ariosto mutua la tecnica dell'*entrelacement*, servendosene però con incredibile perizia e maestria. Nei quarantasei canti dell'ultima edizione del *Furioso* sono numerosissimi i personaggi primari e secondari che agiscono contemporaneamente in spazi e contesti molto diversi, segmentando fino alla frammentazione i nuclei narrativi, tanto da ottenere molecole di diversa materia che

---

<sup>215</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 74- 75.

Anche in Ariosto, come in Calvino, l'ironia destruttura gli abituali meccanismi concettuali e cognitivi del lettore, permettendo un diverso apprendimento della realtà. Nel *Furioso* il possibile e l'impossibile sfuggono alla logica quotidiana, facendo vacillare ogni certezza. Allo stesso tempo la grande "macchina del *Furioso*" ingloba dentro di sé tutto il reale, senza conoscere limiti di spazio e senza perdere durante il lungo viaggio testuale l'armonia e l'ordine, con cui Ariosto dispone la grande materia narrativa.

Cfr. C. Bologna, *La macchina dell'«Orlando Furioso»*, cit. p.187- 188.

<sup>216</sup> Cfr. M. L. Meneghetti, *Il romanzo medievale*, cit., p. 22.

si riorganizzano in un solo testo. La grandezza di Ariosto sta allora nel saper conferire armonia all'immenso corpo del *Furioso* attraverso un'alternanza di ritmo narrativo, tra condensazione e digressione della materia e mediante un sapiente intreccio, che a volte allontana ed a volte avvicina i diversi fili della trama. Calvino, per definire la struttura dell'*Orlando Furioso*, parla di un montaggio:

Per seguire le vicende di tanti personaggi principali e secondari il poema ha bisogno d'un «montaggio» che permetta d'abbandonare un personaggio o un teatro d'operazioni e passare a un altro. Questi passaggi avvengono talora senza spezzare la continuità del racconto, quando due personaggi s'incontrano e il racconto, che stava seguendo il primo, se ne distacca per seguire il secondo; talora invece mediante tagli netti che interrompono l'azione nel bel mezzo d'un canto. Sono di solito i due ultimi versi dell'ottava che avvertono della sospensione e discontinuità del racconto: come di versi rimati come questa:

*Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:  
ma seguiamo Angelica che fugge.*

oppure:

*Lasciandolo andar, che farà buon camino  
E torniamo a Rinaldo paladino.*

o ancora:

*Ma tempo è ormai di ritrovar Ruggiero  
Che scorre il ciel su l'animal leggiere.<sup>217</sup>*

Con gli esempi selezionati da Calvino risulta già chiaro in che modo Ariosto renda la simultaneità di tempo, in un continuo rompere e riprendere le fila, palesando la macrostruttura testuale e l'intervento dell'autore. Quest'ultimo non interviene nel testo per riservarsi spazi di intervento di carattere ideologico e morale, o per commentare e approfondire i comportamenti dei personaggi, ma è presente

---

<sup>217</sup> I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 760.

costantemente per dirigere la rotta del poema- nave.<sup>218</sup> Il continuo cambio di scena fa sì che rimanga alto l'interesse del lettore, che si vede sempre posticipato il piacere di conoscere l'esito delle vicende, narrate molte volte proprio fino al raggiungimento dell'apice della tensione e poi abbandonate, per essere riprese molto più tardi. Non a caso, infatti, la cesura tra un nucleo narrativo ed un altro, avviene solitamente all'interno del medesimo canto; mentre è promessa una continuazione del racconto tra la fine di un canto e l'inizio di quello successivo.<sup>219</sup> Come mette in evidenza Calvino nel saggio sulla struttura del *Furioso*, Ariosto molte volte, per chiudere il canto, si mostra o nei panni di un aedo che sta recitando il testo, oppure nell'atto di scrivere:

Non più Signor, non più di questo canto;  
ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto.

Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio,  
finire il canto, e riposar voglio.<sup>220</sup>

I continui intrecci narrativi portano il lettore a seguire una moltitudine di vicende di personaggi differenti, impegnati in percorsi molto diversi: il risultato finale è un testo che restituisce la complessità del reale ed offre una pluralità di punti di vista che si

---

<sup>218</sup> Ricordo che nel canto XLVI Ariosto costruisce una metafora tra la narrazione del poema e la navigazione. Frequente è inoltre la metafora tessile, come allegoria della costruzione testuale, ad esempio:

*Ma perché varie fila a varie tele  
Uopo mi son, che tutte ordine intendo,  
lascio Rinaldo e l'agitata prua,  
e torno a dir di Bradamante sua.* (II, 30, 5-8)

*Di molte fila esser bisogno parme  
A condor la gran tela ch'io lavoro.* (XIII, 81, 1-2)

<sup>219</sup> Rimando all'esempio utilizzato da Calvino in I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 760:

*Come a Parigi appropinquasse, e quanto  
Carlo aiutò, vi dirà l'altro canto.*

<sup>220</sup> Questi due esempi si trovano in I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 760- 761.

intersecano continuamente.<sup>221</sup> Dunque, come per l'impiego dell'ironia, anche il largo uso dell'*entrelacement* serve sì a rendere la lettura piacevole, questa volta nel segno della *varietas* e della *curiositas*, ma soprattutto ha come effetto quello di educare il lettore ad uscire dai propri schematismi mentali ed a rifuggire da una visione unilaterale della realtà. Lo spazio del poema sembra prendere la forma di un'immensa scacchiera, sulla quale le pedine dei due schieramenti (cristiani ed infedeli) si spostano combinando le infinite mosse possibili; la sfida del poema di Ariosto è proprio quella di dare ordine al caos dell'infinite combinazioni, mediante l'intreccio narrativo.

Potremmo tracciare il disegno generale del poema seguendo il continuo intersecarsi e divergere di queste linee su una mappa d'Europa e d'Africa.<sup>222</sup>

Il *Furioso* è il poema del movimento e della rapidità dell'azione, proprio perché i fili narrativi si distendono, incrociandosi, per tutta la "mappa geografica" che è il poema stesso, in un rapporto spaziale-temporale che quasi azzera il tempo, consentendo ai personaggi di percorrere istantaneamente distanze immense.<sup>223</sup>

Il *Cavaliere inesistente* di Calvino si configura, analogamente al poema ariostesco, come un testo policentrico e multiprospettico, in cui il narratore, attraverso la tecnica dell'*entrelacement*, porta avanti il racconto attraverso differenti fili narrativi. Certo che rispetto al poema ariostesco, le pedine e le mosse nella scacchiera testuale del *Cavaliere* sono limitate, ma la struttura testuale è pur sempre acentrica ed aperta. Il narratore, come nel *Furioso*, non occulta la macrostruttura testuale costruita dagli

---

<sup>221</sup> Cfr. I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 74

"Questo poeta [Ariosto] così assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso".

<sup>222</sup> I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando furioso* da *Narratori, poeti, saggisti*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 762.

<sup>223</sup> Pensiamo ad esempio all'Ippogrifo che permette di sorvolare vasti spazi in poco tempo.

Cfr. I. Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, cit., p. 25, 169- 170.

"Ruggiero monta sull'Ippogrifo e l'Ippogrifo vola via portandoselo in sella. [...] Sta già sorvolando l'Oceano, oltrepassando le colonne d'Ercole. L'isola dove l'Ippogrifo è atterrato è certamente incantata."

"Così l'Ippogrifo e il corno magico erano rimasti in mano ad Astolfo, che se ne serviva per viaggiare incolume attraverso l'Africa impervia e incantata."

"Levatosi dal nerofumo infernale, Astolfo rimonta in sella. L'Ippogrifo vola oltre le nuvole, fuori dalla sfera terrestre, e raggiunge la cima della montagna, che s'innalza nel cielo della Luna."

intrecci narrativi, ma, al contrario, la palesa tanto da dedicare l'apertura dei capitoli alle difficoltà della scrittura, incontrate il più delle volte proprio nel districare i fili della matassa testuale. Vediamo l'esempio più significativo:

Io che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca, mi rendo conto solo adesso che ho riempito pagine e pagine e sono ancora al principio della mia storia; ora comincia il vero svolgimento della vicenda, cioè gli avventurosi viaggi di Agilulfo e del suo scudiero per rintracciare la prova della verginità di Sofronia, i quali si intrecciano con quelli di Bradamante inseguitrice e inseguita, di Rambaldo innamorato e di Torrismondo in cerca dei Cavalieri del Gral. 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. Ecco che questa disciplina da scrivana del convento e l'assidua penitenza del cercare parole e meditare la sostanza ultima delle cose m'hanno mutata: quello che il volgo - ed io stessa fin qui - tiene per massimo diletto, cioè l'intreccio d'avventure in cui consiste ogni romanzo cavalleresco, ora mi pare una guarnizione superflua, un freddo fregio, la parte più ingrata del mio penso.<sup>224</sup>

Dove nel *Furioso* emerge la figura di un narratore che sa gestire i molteplici intrecci, qui la narratrice suor Teodora denuncia la propria incapacità di dare ordine alla materia, rischiando di farsi sopraffare dal caos della moltitudine, senza poterla ricondurre al cosmo dell'intreccio ben congeniato.<sup>225</sup> In questa messa a fuoco sulle difficoltà della composizione del testo e in più in generale sulla complessità della

---

<sup>224</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1036.

<sup>225</sup> Per la contrapposizione di *káos* e *kósmos* nel *Furioso*, rimando a C. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, cit., p. 188- 189:

“Si entra nel *Furioso* inconsapevoli, e uscendo, storditi dalla vastità e dalla labirinticità del viaggio testuale, dall'affollamento e dal ribollito della scena, si sa. Si è scesi nel *káos* e si è riemersi nel *kósmos*.”

Ancor più utile la citazione riportata da Bologna dal saggio *Il canone delle opere* di Asor Rosa:

“I grandi classici, dunque, sono esperti, più che della regolarità e della sistemazione, del “caos” e del “disordine”. [...] I grandi classici trovano le “parole”, cioè la “forma comunicabile”, per “dire” questo stato di caos e di disordine. [...] Solo menti borghesi di esemplare educazione filistea hanno potuto leggere nell'*Orlando Furioso* il poema dell'ordine elevato ad “armonia” universale, senza scorgere, dietro la poderosa sistemazione poetica, il corredo immenso d'inquietanti bagliori sotterranei e di dolorose percezioni della tragicità dell'esistenza umana, che quel poema ospita nel suo senso.”

scrittura, l'attenzione si sposta dalla storia, al modo in cui la stessa viene rappresentata:

La presenza di 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.<sup>226</sup>

Lo statuto extradiegetico, che permane fino alla fine per il narratore del *Furioso*, nel *Cavaliere inesistente* viene ribaltato dal colpo di scena con cui le identità della guerriera Bradamante, personaggio della storia, e di suor Teodora, narratrice delle vicende, finiscono per sovrapporsi e coincidere. Tale capovolgimento, che riconduce ad unità le due visioni soggettive dell'amazzone passionale e della monaca scrivana, provoca la falsificazione della descrizione del reale e la decostruzione delle certezze del lettore, che è portato a rileggere la storia con scetticismo.<sup>227</sup>

Vediamo ora in dettaglio in che modo i fili narrativi del *Cavaliere inesistente* vengono gestiti nella narrazione. Innanzitutto possiamo identificare quattro nuclei narrativi di partenza: il primo riguarda le vicende della coppia Agilulfo-Gurdulù, impegnata a ritrovare Sofronia ed a portarla al cospetto di Carlomagno; il secondo ed il terzo vedono come protagonisti rispettivamente Bradamante e Rambaldo; il quarto è dato dalla avventure di Torrismondo, partito per ritrovare le proprie origini. Tutti e cinque i personaggi partono dall'accampamento cristiano, in successione:

Serata di partenze, quella sera, là nel campo dei Franchi. Agilulfo preparò meticolosamente il suo equipaggio e il suo cavallo, e lo scudiero Gurdulù arraffò a casaccio coperte, striglie, pentole, ne fece un mucchio che gli impediva di vedere dove andava, prese dalla parte opposta del suo padrone, e galoppò via perdendo per strada ogni cosa. [...] la partenza del cavaliere inesistente fu considerata degna di silenzio come per intesa generale.

L'unica a restarne commossa, anzi sconvolta, fu Bradamante. Corse alla sua tenda, - Presto! - chiamò governanti, squattere, fantesche, - Presto! - e

---

<sup>226</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1218.

<sup>227</sup> Cfr. G. Cimador, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del Web*, in *Studi Novecenteschi*, anno 2009, n. 1, p. 162.

gettava all'aria panni e corazze e lance e finimenti, - Presto!- e lo faceva non come suo solito nello spogliarsi o in uno scatto d'ira, ma per mettere in ordine, per fare un inventario delle cose che c'erano, e partire. - Preparatemi tutto, parto, parto, non resto qui un minuto di più, lui se n'è andato [...] - E così dicendo indossava pezzo a pezzo l'armatura [...], spronò il cavallo al galoppo travolgendo palizzate e funi di tende e bancarelle di salumai, e presto sparì in un alto polverone.

Quel polverone vide Rambaldo che correva a piedi a cercarla e gridò: - Dove vai, dove vai, Bradamante, ecco io son qui, per te, e tu te ne vai via! - [...] E in questa furia Rambaldo correva alla sua tenda, preparava cavallo armi bisacce, partiva anch'egli. [...]

Anche Torrismondo partiva quella sera, triste anche lui, anche lui pieno di speranza.<sup>228</sup>

Una volta partiti, la coppia Agilulfo-Gurdulù precede di poco Bradamante che cavalca nella loro stessa direzione ed anche Rambaldo segue a poca distanza; mentre il filo narrativo di Torrismondo è momentaneamente tralasciato. Agilulfo, Bradamante e Rambaldo non si incontrano per un soffio arrivando alla città fortificata, dalla quale il cavaliere inesistente si allontana dopo aver catturato un brigante:

- Oh, che tu sia benedetto, bianco cavaliere! Ma dicci chi sei, e perché tieni chiusa la celata dell'elmo.

- Il mio nome è al termine del viaggio, - dice Agilulfo, e fugge. [...]

Qui dove finisce il bosco, passa un'altra strada, che raggiunge anch'essa la città. È la strada che percorre Bradamante. Dice a quelli della città: - Cerco un cavaliere dall'armatura bianca. So che è qui.

- No. Non c'è, - le rispondono.

- Se non c'è è proprio lui.

- Allora va' a cercarlo dov'è. Di qui è corso via.

- L'avete visto davvero? Un'armatura bianca che pare ci sia dentro un uomo...

- E chi è se non è un uomo?

---

<sup>228</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1019- 1020.

- Uno che è più d'ogni altro uomo!
- Mi paiono tante diavolerie le vostre, - dice un vecchio, - anche le tue, o cavaliere dalla voce dolce dolce!
- Bradamante sprona via.
- Dopo poco, nella piazza della città è Rambaldo che frena il suo cavallo. - Avete visto passare un cavaliere?
- Quale? Due ne sono passati e tu sei il terzo.
- Quello che correva dietro all'altro.
- È vero che uno non è un uomo?
- Il secondo è una donna.
- E il primo?
- Niente.
- E tu?
- Io? Io...sono un uomo.
- Vivaddio!<sup>229</sup>

Da qui viene dato spazio alle vicende di Agilulfo e Gurdulù, impegnati prima nell'avventura della vedova Priscilla e poi nella corsa verso l'Inghilterra, poi dirottata verso Marocco dove Sofronia è stata condotta a seguito di un rapimento. Il narratore fa però, durante il racconto di Agilulfo, un breve accenno agli altri tre personaggi, per sottolineare la simultaneità delle diverse linee narrative:

Per raccontare come vorrei, bisognerebbe che questa pagina bianca diventasse irta di rupi rossicce, si sfaldasse in sabbietta spessa, ciottolosa, e vi crescesse un'ispida vegetazione di ginepri. In mezzo, dove serpeggia un malsicuro sentiero, farei passare Agilulfo. [...] Quanto mi riesce più difficile segnare su questa carta la corsa di Bradamante, o quella di Rambaldo, o del cupo Torrismondo! [...] Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi, con il dolce paese di Francia, e la fiera Bretagna, ed il canale d'Inghilterra colmo di neri flutti, e lassù l'alta Scozia, e quaggiù gli aspri Pirenei, e la Spagna ancora in mano infedele, e l'Africa madre di serpenti. Poi, con frecce e con crocette e con numeri potrei segnare

---

<sup>229</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1019.

il cammino di questo o quell'eroe. Ecco che già poso con una linea rapida nonostante alcune giravolte, far approdare in Inghilterra Agilulfo.<sup>230</sup>

In Marocco, alla linea narrativa di Agilulfo e Gurdulù si aggiunge un terzo personaggio, ovvero Sofronia, che fa ritorno in Bretagna, assieme a loro. A questo punto, il percorso seguito fin qui da Torrismondo, lo porta esattamente nel punto in cui Sofronia è stata lasciata sola da Agilulfo. La tangenza della due diverse linee di movimento, apparentemente casuale, permette l'innamoramento dei due giovani, fornendo quindi il motivo per un inaspettato intreccio tra i due fili narrativi differenti:

Sofronia è stanca. Agilulfo decide di farla rifugiare in una grotta e di raggiungere insieme allo scudiero il campo di Carlomagno per annunciare che la verginità è ancora intatta e così la legittimità del suo nome. Ora io segno la grotta con una crocetta in questo punto della costa bretone per poterla ritrovare poi. Non so cosa sia questa linea che pure passa in questo punto: ormai la mia carta è un intrico di righe tracciate in tutte i sensi. Ah, ecco, è una linea che corrisponde al percorso di Torrismondo. Dunque il penseroso giovane passa proprio di qui, mentre Sofronia giace nella caverna. Anch'egli s'approssima alla grotta, entra, la vede.<sup>231</sup>

La narrazione lascia Sofronia per seguire a ritroso le vicende di Torrismondo, permettendo di ricostruire in che modo egli sia giunto alla grotta in quel preciso momento, dopo aver seguito una direzione differente dagli altri. Il nucleo narrativo Agilulfo- Gurdulù- Sofronia viene lasciato, mentre quello di Torrismondo ripreso, al principio del nuovo capitolo:

Com'era giunto là, Torrismondo? Nel tempo che Agilulfo era passato di Francia in Inghilterra, d'Inghilterra in Africa e d'Africa in Bretagna, il cadetto putativo dei duchi di Cornovaglia aveva percorso in lungo e in largo le foreste delle nazioni cristiane in cerca dell'accampamento segreto dei

---

<sup>230</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1036- 1038.

<sup>231</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1043.

Si noti come la narratrice finga di non avere il controllo sulla materia narrata, all'inizio dicendo di non riconoscere le linee lungo le quali si spostano i personaggi, e poi mostrandosi sorpresa all'apparire di Torrismondo. Tuttavia l'architettura testuale risulta ben congeniata attraverso l'intreccio tra i due nuclei narrativi di Agilulfo e Torrismondo.

Cavalieri del San Gral. Poiché d'anno in anno il Sacro Ordine usa cambiare le sue sedi e non palea mai la sua presenza ai profani, Torrismonso non trovava alcun indizio da seguire nel suo itinerario. Andava a caso, rincorrendo una sensazione remota che per lui era tutt'uno con il nome del Gral. [...]

Riprese il suo vagabondaggio per le nazioni. Ogni onore e ogni piacere egli aveva sdegnato fin allora, vagheggiando come solo ideale il Sacro Ordine dei Cavalieri del Gral. E ora che quell'ideale era svanito, quale mèta poteva dare alla sua inquietudine?

Si cibava di frutti selvatici nei boschi, di minestrone di fagioli nei conventi che incontrava per via, di ricci di mare sulle coste rocciose. E sulla spiaggia di Bretagna, cercando ricci appunto in una grotta, ecco che scorge una donna addormentata.<sup>232</sup>

Alla fine del capitolo la narrazione riprende al tempo presente, concludendo l'analessi sulle vicende di Torrismondo, avvenute in parallelo e simultaneamente a quelle di Agilulfo. Ora sappiamo che è in un momento particolare del suo percorso formativo che Torrismondo incontra Sofronia: dopo aver perduto gli ideali legati all'infanzia, si muove senza un obiettivo preciso, cercando qualcosa che possa mettere a freno la sua inquietudine e trovandolo proprio nell'apparizione della donna. Il quadro idillico dei due amanti nella grotta è interrotto dal ritorno di Agilulfo, accompagnato dall'imperatore Carlomagno: a questa altezza Agilulfo esce di scena, mentre ricompare d'improvviso Rambaldo, lasciato nell'ombra della narrazione dal suo passaggio nella città fortificata.

Torrismondo balza in sella. - Ho commesso un incesto nefando! Non mi vedrete mai più! - sprona e corre verso il bosco, sulla dritta.

Agilulfo sprona a sua volta. - Non vedrete neppur più me! - dice. - Non ho più nome! Addio! - e s'addentra nel bosco, a mano manca. [...]

S'ode un galoppo a dritta. È Torrismondo che torna fuori dal bosco a gran carriera. Grida: - Ma come? Ma se fino a poco fa eravate vergine! Non può essere mia madre! [...]

---

<sup>232</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1044, 1052.

- Mi pare tutto si risolva per il meglio...- dice Carlomagno, fregandosi le mani.- Ma non tardiamo a rintracciare quel nostro bravo cavalier Agilulfo e a rassicurarlo che il suo nome e il suo titolo non corrono più alcun pericolo.  
- Andrò io, maestà! - dice un cavaliere correndo avanti. È Rambaldo.<sup>233</sup>

Il ritorno in scena di Rambaldo avviene esattamente al momento giusto per permettergli di prendere in eredità la bianca armatura, ormai priva “di quel qualcosa che era chiamato il cavaliere Agilulfo”, che quest’ultimo gli aveva lasciato in eredità. La linea narrativa di Agilulfo si è ormai conclusa, dal momento che il cavaliere è svanito nel nulla ed il suo scudiero Gurdulù si mette al servizio di Torrismondo presso la terra di Curvaldia. Rambaldo si lancia in battaglia con la nuova armatura, attirando a sé Bradamante alla conclusione degli scontri, ma i fili narrativi dei due paladini si devono allontanare ancora una volta. Rambaldo continua la sua vita di “impavido soldato”, cercando la sua amata dietro ogni armatura pervinca, mentre Bradamante esce dalla narrazione fino al colpo di scena finale: la narratrice suor Teodora è la guerriera Bradamante, che si è rifugiata in convento dopo la delusione d’amore per Agilulfo.

Ma non è questa la voce, o sbaglio? Sì, è proprio quella! È la voce di Rambaldo che ho fatto tanto a lungo risuonare per queste pagine! Cosa vuole qui, Rambaldo?

- Ehi, buone suore, sapreste dirmi di grazia se ha trovato rifugio in questo convento una guerriera, la famosa Bradamante? [...]

Ora sono io che corro alla finestra e grido: - Sì, Rambaldo, sono qui, aspettami, sapevo che saresti venuto, ora scendo, partirò con te! [...]

Si libro. Suor Teodora che narra questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po’ galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po’ mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsomi, per cercare di capirle. Quando venni a chiudermi qui ero disperata d’amore per Agilulfo, ora ardo per il giovane e appassionato Rambaldo.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1054- 1056.

<sup>234</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1063- 1064.

Ora che le *quête* dei due amanti hanno trovato compimento in un amore reciproco e che le loro vicende vengono finalmente a convergere in un solo punto, la storia si conclude perché è tempo per la narratrice di rimettersi in sella. Il futuro ed i suoi interrogativi sono gli ultimi protagonisti sulla scena della narrazione:

Dal raccontare al passato, e dal presente che mi prendeva la mano nei tratti concitati, ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali nuovi stendardi mi levi incontro dai pennoni dalle torri di città non ancora fondate? Quali fumi di devastazioni dai castelli e dai giardini che amavo? Quali impreviste età dell'oro prepari, tu mal padroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro...<sup>235</sup>

## **2.8 La *Gerusalemme Liberata* letta dal Buono**

Pamela stava sempre nel bosco. S'era fatta un'altalena tra due pini, poi una più solida per la capra e un'altra più leggera per l'anatra e passava le ore a dondolarsi insieme alle bestie. Ma a una certa ora, arrancando tra i pini, arrivava il Buono, con un fagotto legato alla spalla. Era roba da lavare e rammendare [...] Poi lei stendeva tutto a asciugare sulle corde dell'altalena, e il Buono seduto su una pietra le leggeva la *Gerusalemme Liberata*.

A Pamela della lettura non importava niente e se ne stava sdraiata in panciolle sull'erba, spidocchiandosi (perché vivendo nel bosco s'era presa un bel po' di bestioline), grattandosi con una pianta detta pungiculo, sbadigliando, sollevando sassi per aria con i piedi scalzi, e guardandosi le gambe che erano rosa e cicciose quando basta. Il Buono, senz'alzar l'occhio dal libro, continuava a declamare un'ottava dopo l'altra, nell'intento di ingentilire i costumi della rustica ragazza.

---

<sup>235</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1064.

Ma lei, che non seguiva il filo e s'annoiava, zitta zitta incitò la capra a leccare sulla mezza faccia il Buono e l'anatra a posarglisi sul libro. Il Buono fece un balzo indietro e alzò il libro che si chiuse; ma proprio in quel momento il Gramo sbucò di tra gli alberi al galoppo, brandendo una gran falce tesa contro il Buono. La lama della falce incontrò il libro e lo tagliò di netto in due metà per il lungo. La parte della costola restò in mano al Buono, e la parte del taglio si sparse in mille mezze pagine per l'aria. Il Gramo sparì galoppando; certo aveva tentato di falciar via la mezza testa del Buono, ma le due bestie erano capitate lì al momento giusto. Le pagine del Tasso con i margini bianchi e i versi dimezzati volarono sul vento e si posarono sui rami dei pini, sulle erbe e sull'acqua dei torrenti. Dal ciglio d'un poggio Pamela guardava quel bianco volare e diceva: - Che bello!

Qualche mezzo foglio arrivò fin sul sentiero per il quale passavamo il dottor Trelawney e io. Il dottore ne prese una al volo, lo girò e rigirò, provò a decifrare quei versi senza capo o senza coda e scosse la testa: - Ma non si capisce niente...Zzt...zzt...<sup>236</sup>

Come abbiamo visto fin qui, risulta chiaro che Calvino nutre una predilezione per Ariosto, riscontrabile non solamente nelle sue opere saggistiche e nel commento all'edizione Einaudi dell'*Orlando furioso*, ma anche negli scritti di invenzione letteraria, compresi i tre romanzi dei *Nostri antenati*. Lorenzo Carpanè, nell'articolo *Medardo liberato e ricostruito*, mette in luce come la presenza della *Gerusalemme liberata* nel *Visconte dimezzato*, oltretutto come unico testo letterario citato, sia particolarmente inaspettata e perciò degna di essere indagata.<sup>237</sup> Se raffrontiamo la *Liberata* con il *Visconte* possiamo notare alcuni dati interessanti: innanzitutto dal punto di vista numerico il testo calviniano si articola in dieci capitoli, cioè esattamente la metà dei venti canti del poema tassiano. Sempre numericamente poi, si può notare come a livello strutturale l'esordio del *Visconte* sia collocato al secondo

---

<sup>236</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 425.

<sup>237</sup> Cfr. L. Carpanè, *Medardo liberato e ricostruito: per una lettura del Visconte dimezzato attraverso Tasso*, cit., p. 119- 135.

“Si può parlare di un Calvino ‘ariostista’ a fronte di un Franco Fortini ‘tassista’, quasi una riedizione moderna della querelle cinquecentesca tra opposte fazioni poetiche o, se si vuole, in una anticipazione di quell'*Ariosto e Tasso* di Lanfranco Caretti, edito, e non sarà per caso, dall'editrice Einaudi nel 1970, che poi è per la medesima casa editrice, Alfredo Giuliani si cimenta con la *Gerusalemme liberata*.” (p.123).

capitolo, con il dimidiamento di Medardo, mentre è al quarto canto che il Concilio infernale determina una svolta della medesima importanza; perfino la scena dell'ottavo capitolo, col Buono che legge a Pamela la *Liberata*, si potrebbe affiancare ad un altro passaggio idilliaco, quello di Armida e Rinaldo nel sedicesimo canto del poema tassiano. Dal punto di vista tematico, in entrambe le opere ricorre il tema della guerra tra cristiani e Turchi;<sup>238</sup> inoltre, la divisione di Medardo in una metà buona ed una malvagia, rimanda alla dualità Bene/Male che nella *Liberata* è messa in scena dallo scontro tra l'esercito di Dio e le forze infernali, sostenitrici dei musulmani. Basandoci su queste osservazioni potremmo dire che di primo impatto il testo di Calvino sembra configurarsi simbolicamente come il dimezzamento della *Liberata*. Tuttavia sappiamo che nella *Nota 1960*, a proposito del dualismo di Medardo, Calvino scrive che non è il problema del bene e del male ad interessarlo:

E i critici potevano cominciare ad andare su una falsa strada: dicendo che quel che mi stava a cuore era il problema del bene e del male. No, non mi stava a cuore per niente, non avevo pensato neanche per un minuto al bene e al male. Come un pittore può usare un ovvio contrasto di colori perché gli serve a dare evidenza a una forma, così io avevo usato un ben noto contrasto narrativo per dare evidenza a quel che mi interessava, cioè il dimidiamento. Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso è l'uomo contemporaneo; Marx lo dice «alienato», Freud «represso»; uno stato d'antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'aspira.<sup>239</sup>

Se quindi Tasso mette in scena una contrapposizione netta tra due forze esterne e opposte, di cui la parte positiva trionfa su quella negativa, in Calvino la scissione è interna e problematica, le due metà sono egualmente imperfette e non si può arrivare ad una vittoria decisiva di una parte sull'altra, ma solamente ad una risoluzione del dualismo nella molteplicità del reale. Per Calvino questo tipo di atteggiamento nei confronti di un'interpretazione del reale di tipo manicheo è una costante, come mette in luce Starobinski:

---

<sup>238</sup> Va però ricordato che nella *Gerusalemme Liberta* Goffredo e il suo esercito stanno combattendo la prima crociata per liberare Gerusalemme dagli infedeli, mentre nel *Visconte* si fa riferimento alle guerre turco- austriache del XVII secolo.

<sup>239</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1211.

Quando Calvino pensa o racconta l'opposizione tra la superficie e la profondità, l'interno e l'esterno, il chiaro e l'opaco, l'ordine e il disordine, i modelli geometrizzanti e la resistenza del mondo umano, quando riassume tutte queste opposizioni in quella tra la forma e l'informe, o tra mondo scritto e mondo non scritto, lo vediamo muovere dalla dualità non per schierarsi a favore di uno dei due termini, né per ricomporre le opposizioni, ma per fare della dualità la fonte del molteplice.<sup>240</sup>

Allora la *Gerusalemme Liberata* potrebbe rappresentare nel *Visconte* proprio l'antimodello, dal quale Calvino prende le distanze. In questo senso vanno interpretati anche gli atteggiamenti del Buono-lettore e di Pamela-ascoltatrice del poema tassiano: la metà sinistra di Medardo cerca di usare la *Liberata* come lettura edificante e formativa, per "ingentilire" Pamela; mentre la ragazza, annoiata, fa in modo che la capra e l'anatra interrompano la lettura. L'intento educativo e militante non è estraneo neppure a Tasso, che si prefigge, dopo l'esperienza romanzesca di Ariosto, di esaltare la fede cristiana, attraverso un poema a soggetto storico e religioso. Nel *Visconte* però, il poema di Tasso, non riesce a raggiungere l'attenzione di Pamela, ragazza rustica e semplice, ma dotata di un'intelligenza naturale, che le permette ad esempio di interpretare correttamente i segni che le lascia il Gramo. Si potrebbe allora spiegare l'atteggiamento di Pamela con la preferenza accordata da Calvino al genere romanzesco e meraviglioso, molto più ariostesco che tassiano, a cui per altro appartiene anche lo stesso *Visconte*.

Un'altra possibile interpretazione è quella di vedere in Pamela la rappresentante del popolo e nel Buono la figura dell'intellettuale-pedagogo, allora il fatto che il testo proposto dal Buono non riesca a raggiungere la ragazza, potrebbe simbolicamente rimandare a quella che Calvino chiama la "mancata integrazione" della narrativa italiana:

La narrativa italiana contemporanea è nata dunque sotto il segno d'una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico; dall'altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricolo-ancestrale. I tentativi di *Bildung-roman*

---

<sup>240</sup> J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., p. XXX.

politico, le storie dei noviziati cospirativi o partigiani d'un protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato [...] non riuscirono a rappresentare con accenno di verità né il travaglio interiore dei protagonisti né quello epico e collettivo del popolo. [...] Si perpetua [...] l'antitesi tra i due termini: coscienza intellettuale e mondo popolare, e qui più che mai la coscienza intellettuale si piega verso il mondo popolare come a qualcosa di contrapposto e estraneo, proprio nell'accettarlo come un suggestivo spettacolo, nel compiacersi delle sue tinte aspre e mosse e nel ricercarne le nascoste finezze.<sup>241</sup>

Nemmeno il lettore razionalistico, rappresentato dal dottor Trelawney, riesce a comprendere il poema tassiano, che arriva a lui in forma frammentata; Carpanè propone una strada interpretativa che rimandi alla realtà letteraria di cui Calvino è parte e alla quale lo scrittore rivolge le proprie riflessioni critiche:

Questo è appunto ciò che non fa la critica italiana d'oggi. Alla quale non si vuole contestare coerenza e meriti storici e matura civiltà: ma dar conto di quel sospetto di superfluità che sulla sua funzione si fa ogni giorno più insistente [...] Ne risulta però una critica tutta segni marginali, che può approvare o biasimare riga per riga il testo ma solo attraverso l'addizione di quanti segni ottiene un giudizio generale. [...] La cosa che mi sembra vada detta con urgenza è che la critica muore se continua a perdere in «ampiezza», cioè se non ha un angolo visuale abbastanza ampio da comprendere il suo oggetto, la letteratura.<sup>242</sup>

Dunque è necessaria una critica che ricomponga i frammenti, esattamente come avviene per il protagonista del *Visconte*, ricomposto dopo aver sperimentato il dimidiamento. Ad essere ricondotte ad unità nel romanzo, non sono solamente le due metà di Medardo, ma anche i corpi dei feriti sul campo di battaglia "racconciati" in qualche modo:

---

<sup>241</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 12, 17.

<sup>242</sup> I. Calvino, *Necessità di una critica letteraria* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1502- 1503.

Morto per morto, a ogni cadavere facevano di tutto per farlo tornar vivo. Segna qui, cuci là, tampona falle, rovesciavano le vene come guanti e le rimettevano al suo posto, con dentro più spago che sangue, ma rattoppate e chiuse. Quando un paziente moriva, tutto quello che aveva di buono serviva a racconciare le membra di un altro, e così via. La cosa che imbrogliava di più erano gli intestini: una volta srotolati non si sapeva più come rimetterli.<sup>243</sup>

Secondo Carpanè questo passo potrebbe essere letto dunque, come metafora dell'operato della critica, che deve cercare i mezzi per poter approdare ad una nuova unità, all'interno di una realtà frammentata:

In un mondo fatto a pezzi, in cui tutto è staccato e insieme confuso a tutto, cerchiamo gli strumenti utili insieme a unificare e a distinguere. La letteratura non s'alimenta del proprio fuoco, né può ridursi ad attendere che Mamma Storia se la tiri dietro come una bambina timida, con uno strattone ogni tanto. Se tutti i nessi della civiltà di cui vive non sono vivi a livello dei tempi, questa che noi crediamo una primavera di gemme e nuvole non darà che riaccartocciarsi di foglie e ricomparsa d'antichi banchi l'estate.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 374- 375.

<sup>244</sup> I. Calvino, *Per una letteratura d'impegno* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1504.



## Capitolo terzo: La contemporaneità del passato

Per comprendere fino in fondo la scelta di Calvino di adottare generi e stili provenienti dalla tradizione letteraria del passato, ed in particolare tutti gli elementi ripresi dal modello ariostesco, è necessario estendere l'indagine al contesto socio-culturale nel quale le prime opere dello scrittore sono da ascrivere. Calvino prende infatti le mosse dalla letteratura neorealista, che nell'immediato dopoguerra anima la narrativa italiana, con un romanzo sulla Resistenza uscito nel 1947 con il titolo *Sentieri dei nidi di ragno*. Tuttavia, fin dal suo esordio, Calvino mostra il proprio sperimentalismo, introducendo in un'opera di impianto realistico sulla lotta partigiana, elementi provenienti dal genere fiabesco, soprattutto presentando i fatti attraverso la prospettiva di un ragazzino, ancora incapace di distinguere il bene dal male. Sono presenti, inoltre, già alcune delle caratteristiche che diventeranno peculiarità dell'autore anche nella trilogia araldica, ovvero l'interesse per l'azione e lo sviluppo rapido della storia, la focalizzazione sul rapporto tra l'individuo, la storia e la natura, l'utilizzo di parole capaci di creare immagini nitide davanti agli occhi del lettore. Riferendosi allo stile dei *Sentieri*, Cesare Pavese definisce Calvino uno "scoiattolo della penna",<sup>245</sup> mentre Elio Vittorini parla di questo romanzo come un'opera realistica a carica fiabesca.<sup>246</sup>

Il riuso del materiale della tradizione letteraria del passato è giustificato dal grande sforzo di Calvino nel trovare sempre nuove forme espressive, che consentano allo scrittore di non abdicare dalla propria funzione di intellettuale e di interprete della realtà, adattando la letteratura al nuovo scenario contemporaneo. Ciò a cui Calvino non vuole rinunciare è l'impegno, è una letteratura che sia anche ricerca, progetto e costruzione e che possa "saldare sul piano morale le scelte individuali e le grandi

---

<sup>245</sup> I. Calvino, *Nota introduttiva 1954 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., p.1205.

<sup>246</sup> Cfr. A. A. Rosa, *Stile Calvino*, cit., p. 12.

Vittorini parlerà dei *Nostri antenati* come di una fiaba a carica realistica.

scelte collettive e storiche”.<sup>247</sup> L’unione inedita tra realismo critico e vena fantastica, tra recupero della tradizione del passato e volontà di mostrare ed interpretare la realtà contemporanea nella sua disgregazione, segnano la particolarità e la grandezza di uno scrittore come Calvino:

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 negli antichi cantari o gli esploratori nelle memorie di viaggio settecentesche.<sup>248</sup>

Il modello ariostesco allora, così come il genere favolistico e la tradizione settecentesca, offrono a Calvino degli efficaci strumenti di espressione (e non di evasione), che in un quadro storico e sociale molto complesso, sorprendono per la loro attualità.<sup>249</sup> Lo scrittore può così rappresentare la negatività del reale senza però limitarsi alla semplice accettazione dello *status quo* delle cose, richiamandosi ad una “linea dell’ostinazione *nonostante tutto*”:

Una resa dell’individualità, e volontà umana di fronte al mare dell’oggettività, al magma indifferenziato dell’essere non può corrispondere a una rinuncia dell’uomo a condurre il corso della storia, a una supina accettazione del mondo com’è. Per questo vogliamo richiamarci a una linea dell’ostinazione *nonostante tutto* che collega i più ardui esempi di atteggiamento verso il mondo che siamo andati tratteggiando, come alla lezione più priva di illusioni e più carica ancora d’una forza positiva che possiamo trarre oggi dai libri e dalla vita.<sup>250</sup>

La riscoperta dell’*Orlando furioso* come testo ancora vivo ed efficace, promossa da Calvino come saggista e come scrittore, trova un terreno fertile nella sensibilità e nei

---

<sup>247</sup> A. A. Rosa, *Stile Calvino*, cit., p. XI.

<sup>248</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 23.

<sup>249</sup> Cfr. I. Calvino, *Il midollo del leone* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 22.

“Questa coscienza di vivere nel punto più basso e tragico di una parabola umana, di vivere tra Buchenwald e la bomba H., è il dato di partenza d’ogni nostra fantasia, d’ogni nostro pensiero. Ma non possiamo sopportare la sufficienza, il cinismo freddo, lo sguardo di chi sa tutto e non si brucia, di chi non rispetta e ammira il fare, l’ardire, il durare degli uomini e delle donne.”

<sup>250</sup> I. Calvino, *Natura e storia del romanzo* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 51.

gusti della realtà contemporanea. Partendo da un saggio di Remo Ceserani,<sup>251</sup> ci soffermeremo brevemente sugli elementi che avvicinano il poema cinquecentesco di Ariosto, ai lettori dell'ultimo Novecento e del nuovo millennio. Questa analisi mette in luce come la trilogia dei *Nostri antenati*, composta durante gli anni Cinquanta, abbia anticipato alcune tendenze successive, come il riuso di generi ed opere del passato, la commistione tra registri stilistici differenti e lo sguardo ironico e distaccato con cui osservare il mondo. Uno dei motivi della grandezza di Calvino sta allora nell'aver capito le possibilità espressive derivanti dal modello ariostesco, riadattandole e riformulandole in uno stile personalissimo ed adatto ad interpretare la realtà contemporanea.

### **3.1 Dal Neorealismo alla favola realistica**

Il primo romanzo pubblicato da Calvino esce nel 1947 con il titolo di *Il sentiero dei nidi di ragno*: come numerose opere della narrativa neorealista dell'immediato dopoguerra, si tratta di un testo ambientato nel periodo della Resistenza, che propone una rilettura della vicenda bellica appena trascorsa. Tuttavia l'ottica, attraverso la quale vengono filtrati gli avvenimenti, è quella di un ragazzino, Pin, che ha appena varcato le soglie dell'infanzia, ma che pur ne conserva gli atteggiamenti indifesi ed avventati. Ancora incapace di distinguere il bene dal male, Pin restituisce i fatti legati alla lotta partigiana sotto un aspetto quasi fiabesco: per impressionare i grandi, il ragazzo ruba la pistola ad un soldato tedesco nascondendola nel bosco, dove i ragni fanno il nido e quando la riprende in mano, lo fa come fosse "un giocattolo"; per non perdersi di notte, Pin lascia dietro di sé i noccioli delle ciliegie, proprio come nella fiaba di Pollicino. La prospettiva con cui vengono riportati i fatti, che porta quindi

---

<sup>251</sup> R. Ceserani, *Ariosto, il moderno e il postmoderno*, in *Horizonte*, anno 2005, vol.9, p. 27- 44.

lontano da una rappresentazione di tipo naturalistico e documentario, fa di questo romanzo un vero e proprio *unicum* all'interno della letteratura postbellica.

Nella *Prefazione* del 1964 Calvino parla del *Sentiero* in questi termini:

Più che un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. [...] La carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua voglia di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo.<sup>252</sup>

È lo stesso autore ad inserirsi dunque nel solco di una tendenza letteraria come quella del Neorealismo, nata da una necessità di "espressione", dopo un'esperienza traumatica come quella della guerra e della lotta partigiana. Tuttavia l'autore marca quelle caratteristiche che fanno del *Sentiero* un romanzo *sui generis* e che tracciano già la direzione che Calvino percorrerà negli anni Cinquanta, quando sarà impegnato a scrivere i tre testi della trilogia dei *Nostri antenati*:

Credo che ogni volta che si è stati testimoni o attori d'un'epoca storica ci si sente presi da una responsabilità speciale...

A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo...

---

<sup>252</sup> I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1185-1207.

Questo romanzo è il primo che ho scritto. Come posso definirlo, ora, a riesaminarlo tanti anni dopo? Posso definirlo un esempio di «letteratura impegnata» nel senso più ricco e pieno della parola. [...] Quello che si chiama l'«*engagement*», l'impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida.<sup>253</sup>

Se ne deduce che i valori letterari<sup>254</sup> conseguiti da Calvino nella trilogia araldica, sono obiettivi che l'autore si prefigge fin dal suo primo romanzo, e consistono nella rapidità e nell'interesse per l'azione ( «ritmo»/ «scatto»/ «piglio»); nell'efficacia e nella precisione delle parole, atte a configurare immagini visibili nella mente del lettore («una storia che rendesse il colore»/ «l'impegno qui vuole essere immagini»),<sup>255</sup> nella sfida.<sup>256</sup> Quest'ultima si delinea anche come «sfida al labirinto»:

È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare [...] Così soltanto si supera quell'«atteggiamento disperato» che Vittorini («Menabò 4», p. 19) rimprovera alla vecchia avanguardia e all'eredità che essa ha lasciato alla nuova: la non-speranza nel determinante della cultura. [...] E a chi vorrebbe che in cambio rinunciassimo (e a chi è pronto ad accusarci di rinunciare) alla nostra continua esigenza di significati storici, di giudizi morali, risponderò che anche ciò che ora si pretende (e forse ha le sue ragioni per pretendersi) metastorico, quel che conta per noi è la sua incidenza nella storia degli

---

<sup>253</sup> I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1191-1192.

<sup>254</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 629.

Nella parte introduttiva alle *Lezioni americane* l'autore scrive: «Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore.»

<sup>255</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 676.

Nella lezione dedicata all'esattezza, Calvino afferma: «Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose:

- 1) Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;
- 2) L'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, «icastico», dal greco *εικαστικός*;
- 3) Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione.»

<sup>256</sup> Nella *Prefazione 1964* Calvino continua dicendo: «Già nella scelta del tema c'è un'ostentazione di spavalderia quasi provocatoria. Contro chi? Direi che volevo combattere contemporaneamente su due fronti, lanciare una sfida ai detrattori della Resistenza e nello stesso tempo ai sacerdoti d'una Resistenza agiografica ed edulcorata.»

uomini; che anche di ciò che ora si rifiuta (e forse ha le sue ragioni per rifiutarsi) a un giudizio morale, quel che conta per noi è quello che ci insegna.<sup>257</sup>

Cesare Pavese è il primo a segnalare le peculiarità che distinguono il romanzo di Calvino rispetto al filone neorealista, mettendone in evidenza il connubio tra impegno ed impostazione fantastica, per quel che riguarda il taglio con cui Calvino affronta il tema della Resistenza e la prospettiva dalla quale sceglie di rappresentare la vicenda:

Stimolato da una materia spessa e opaca, caotica e tragica, passionale e totale, - la guerra civile, la vita partigiana, da lui vissuta sulla soglia dell'adolescenza, - Italo Calvino ha risolto il problema di trasfigurarla e farne racconto colandola in una forma fiabesca e avventurosa, di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica di tutti i ragazzi. Il suo protagonista, il bimbo Pin, passa attraverso le miserie, gli eroismi e gli orrori di quella vita, col perenne distacco, il perenne sarcasmo del vero ragazzo, dell'innocente che non sa di esserlo e a chi glielo rivelasse risponderebbe con un'insolenza o un gestaccio.<sup>258</sup>

Abbiamo messo in luce nei precedenti capitoli, come il distacco e il sarcasmo siano strumenti di cui Calvino fa largo uso anche all'interno della trilogia araldica ed ai quali conferisce soprattutto finalità conoscitive e critiche; i punti di osservazione sono di estrema importanza nelle opere calviniane, in quanto l'autore cerca di trovarne sempre di imprevedibili, conseguendo visioni stranianti che sottraggono la realtà dall'automatismo delle percezioni.<sup>259</sup> L'espedito di presentare i fatti attraverso il punto di vista di un bambino, lo si ritrova come abbiamo visto anche nel *Visconte dimezzato*, con un narratore ancora incapace di distinguere il bene dal male; mentre nel *Barone rampante* la prospettiva arboricola di Cosimo offre un'inedita possibilità di osservazione e partecipazione alla realtà circostante. La componente

---

<sup>257</sup> I. Calvino, *La sfida al labirinto* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 122- 123.

<sup>258</sup> I. Calvino, *Nota introduttiva 1954 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1205.

<sup>259</sup> Cfr. AA.VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003.

fiabesca che Pavese sottolinea per il *Sentiero*, ricompare come predominante nella trilogia dei *Nostri antenati*, dove si mescola agli elementi mutuati dal genere cavalleresco, in particolare dal modello ariostesco:

Ho anche studiato le fiabe popolari, e ho pubblicato una raccolta di fiabe italiane di tutte le regioni. Mi interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità il modo in cui il senso d'una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi. Così mi sono interessato del rapporto tra la fiaba e le più antiche forme di romanzo, come il romanzo cavalleresco del Medioevo e i grandi poemi del nostro Rinascimento.

Tra tutti i poeti della nostra tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto, e non mi stanco di rileggerlo.<sup>260</sup>

Così Calvino, esordiente con un romanzo neorealistico *sui generis*, nel 1949 pubblica una silloge di racconti con il titolo *Ultimo viene il corvo*, dove sviluppa tre linee tematiche, tra le quali ancora una volta ritorna il tema della Resistenza.<sup>261</sup> Sulla stessa linea prova a scrivere un vero romanzo realistico rispecchiante i problemi della società, ma durante la realizzazione dei *Giovani del Po* incontra numerose difficoltà ed anche a lavoro concluso, ne rimane tanto insoddisfatto da pubblicarlo non come libro autonomo, ma a partire dal gennaio 1957 in cinque puntate sulla rivista *Officina*.

---

<sup>260</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 74.

Il saggio citato viene letto per la prima volta nel dicembre 1959, cioè l'anno in cui Calvino scrive il *Cavaliere inesistente*, ultimo dei tre romanzi dei *Nostri antenati*. La pubblicazione delle *Fiabe italiane* risale invece al 1956.

<sup>261</sup> Cfr. I. Calvino, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1263: “ Qui preferirei dividere la materia in tre parti, per mettere in evidenza tre linee tematiche del mio lavoro di quegli anni. La prima è il racconto “della Resistenza” (o comunque di guerra o violenza) visto come avventura di *suspance* o di terrore, un tipo di narrativa che eravamo in parecchi a fare a quell'epoca. La seconda linea è pure comune a molta narrativa di quegli anni, ed è il racconto picaresco del dopoguerra, storie colorate di personaggi e appetiti elementari. Nella terza domina il paesaggio della Riviera, con ragazzi o adolescenti e animali, come personale sviluppo d'una “letteratura della memoria”. È superfluo osservare che spesso le tre linee si congiungono.”

Io, prima, facevo dei racconti «neorealistici», come si diceva allora. Cioè raccontavo delle storie successe non a me ma ad altri, o che immaginavo che fossero successe o potessero succedere, e questi altri erano gente, come si dice, «del popolo» [...] Anche un breve romanzo avevo scritto, nel '46, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in cui ci davo dentro a tutto spiano con la brutalità neorealista, e invece i critici cominciarono a dire che ero «favoloso». Io stavo al gioco: capivo benissimo che il pregio è d'essere favolosi quando si parla di proletariato e di fattacci di cronaca, mentre parlando di castelli e di cigni non c'è nessuna bravura.

Così provai a scrivere altri romanzi neorealistici, su temi della vita popolare di quegli anni, ma non riuscivano bene, e li lasciai manoscritti nel cassetto. Se pigliavo a raccontare su un tono allegro, suonava falso; la realtà era troppo complessa; ogni stilizzazione finiva per essere leziosa. Se usavo un tono più riflessivo e preoccupato, tutto sfumava nel grigio, nel triste, perdevo quel timbro che era mio, cioè l'unica giustificazione del fatto che a scrivere fossi io e non un altro. [...] Così, in uggia di me stesso e con tutto, mi misi, come per un passatempo privato, a scrivere *Il visconte dimezzato*, nel 1951.<sup>262</sup>

Il *Visconte* nasce quando la strada del realismo si fa difficile da percorrere, come una sorta di passatempo e di evasione, dove poter però recuperare quel timbro particolare e capace di dare all'opera una firma riconoscibile. Tuttavia, il *Visconte* e i due seguenti romanzi della trilogia, lungi dall'essere semplici evasioni, risentono a fondo del clima politico e culturale dell'autore:

Non avevo nessun proposito di sostenere una poetica piuttosto che un'altra né alcuna intenzione dell'allegoria moralistica o, meno che mai, politica in senso stretto. Certo risentivo, pur senza rendermene ben conto, dell'atmosfera di quegli anni. Eravamo nel cuore della guerra fredda, nell'aria era una tensione, un dilaniamento sordo, che non si manifestava in immagini visibili ma dominavano i nostri animi. Ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senza accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel momento ma anche la spinta ad uscirne; cioè

---

<sup>262</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1209- 1210.

non accettavo passivamente la realtà negativa ma riuscivo a rimettervi il movimento, la spacconeria, la crudezza, l'economia di stile, l'ottimismo spietato che erano stati della letteratura della Resistenza.<sup>263</sup>

La natura fantastica del romanzo non conduce allora Calvino ad un atteggiamento di disimpegno e non gli impedisce nemmeno di servirsi della propria esperienza di scrittore neorealista, per introdurre in un tipo di testo molto differente, la stessa “carica propulsiva” e lo stesso “ottimismo spietato” di chi è stato protagonista della storia e si sente depositario di un nuovo senso della vita. In questo modo Calvino passa dal “realismo favolistico” dei *Sentieri*, alla “favola realistica” dei *Nostri antenati* senza contraddirsi; è curioso osservare, dunque, come Calvino paragoni un testo come quello di Beppe Fenoglio sulla Resistenza, all'*Orlando furioso*:

*Una questione privata* (che ora si legge nel volume postumo di Fenoglio *Un giorno di fuoco*) è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta [...] Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché.<sup>264</sup>

Il modello ariostesco ed i temi più problematici della realtà contemporanea sembrano coniugarsi felicemente, nel conseguimento di un rapporto tra forma e contenuto, all'insegna di un ritratto veritiero della vicenda storica (“c'è la Resistenza così com'era, di dentro e di fuori, vera come non mai era stata scritta”) e di uno stile basato sull'esattezza e la rapidità. Inoltre, in questo modo, è possibile mettere in

---

<sup>263</sup> I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati* (Nota 1960), in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1209- 1210.

<sup>264</sup> I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1202.

Si noti come l'inseguimento sia sottolineato come elemento chiave dell'opera di Fenoglio: tale elemento richiama con evidenza l'espedito narrativo della *quête* tanto caro ad Ariosto, dove pure i protagonisti sono impegnati in ricerche che mai portano al conseguimento dell'oggetto desiderato. Abbiamo dimostrato come Calvino, specialmente nel *Cavaliere inesistente*, faccia propria questa tecnica.

scena il rapporto tra l'uomo, la natura e la storia, travalicando il confine del genere romanzo, per approdare a quello epico.<sup>265</sup>

Ariosto diventa allora un modello narrativo ed ideologico, per una scrittura che prenda le mosse da una spinta conoscitiva, nell'idea di un'opera letteraria che sia mappa del mondo e dello scibile:

*L'Orlando furioso* è un libro che contiene tutto il mondo e questo mondo  
contiene un libro che vuol essere mondo.<sup>266</sup>

Fondamentale per comprendere il tipo di sguardo che Calvino riserva al passato è il saggio del 1972 intitolato *Lo sguardo dell'archeologo*, in cui lo scrittore denuncia i grandi cambiamenti che hanno coinvolto il mondo contemporaneo, non più interpretabile attraverso "rassicuranti categorie basate sull'antropocentrismo".<sup>267</sup> L'intellettuale allora deve farsi archeologo o paleoetnografo, descrivendo ogni coccio delle produzioni umane frammentate, senza presumere di poter subito spiegarle, ma con l'imperativo di "indicare e descrivere", servendosi degli strumenti delle diverse discipline.

È la letteratura - è venuto il momento di dirlo - il campo d'energie che sostiene e motiva questo incontro e confronto di ricerche e operazioni in discipline diverse, anche se apparentemente distanti ed estranee. È a letteratura come spazio di significati e di forme che valgono non solo per la letteratura. Noi crediamo che le poetiche letterarie possano rimandare a una poetica del fare, anzi: *del farsi*.<sup>268</sup>

Calvino propone di affrontare i cambiamenti contemporanei, attraverso un rinnovamento della memoria del passato, non all'insegna del ripiegamento

---

<sup>265</sup> Cfr. I. Calvino, *Natura e storia del romanzo* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 30: "Individuo, natura, storia: nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna."

<sup>266</sup> I. Calvino, *Il libro, i libri* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1849.

<sup>267</sup> S. Nicosia, *Le lenti del cavalleresco nel secondo Novecento*, in *Quaderni del Novecento*, anno. 2012, vol. XII, p. 27.

<sup>268</sup> I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 327.

nostalgico, ma per recuperare l'energia e i mezzi necessari a saltare in avanti, verso il futuro:

Insoddisfatti come siamo del nostro mondo sempre meno abitabile e persuasi che gli strumenti per cambiarlo non si danno se non insieme a quelli per capirlo, ogni occasione per ripensare qualcosa da capo ci rallegra. Non si va avanti se non rimettendo in gioco qualcosa che già si credeva punto d'arrivo, acquisto consolidato, certezza. Ma con questa avvertenza: altro è essere pronti a retrocedere per meglio saltare, altro è idoleggiare (ideologizzare) la regressione; anche nel giorno in cui meno siamo sicuri (sperimentalmente) di cosa sia progresso, la regressione resta il nome di un pericolo preciso (sperimentato).<sup>269</sup>

Il genere cavalleresco e Ariosto fanno quindi parte di quella tradizione recuperata e rinnovata, che può costituire il trampolino dal quale saltare efficacemente in avanti, nella costruzione di un solido futuro. Il riuso dei generi letterari è allora da intendersi come recupero di energia da immettere nel discorso culturale contemporaneo, per poter conseguire quella letteratura di "sfida al labirinto" tanto cara a Calvino, anche dopo la fine delle grandi narrazioni e per recuperare la spinta attiva dell'uomo nella storia.

### **3.2 La struttura aperta del poema ariostesco e l'evoluzione del romanzo nel dopoguerra**

In *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* Calvino delinea le caratteristiche del genere romanzo dall'immediato dopoguerra, fino ad arrivare alle soglie degli anni

---

<sup>269</sup> I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 325.

Sessanta: l'esperienza neorealista dà una spinta propulsiva alla narrativa italiana, all'interno della quale vengono alla luce numerosi romanzi, alcuni della qualità delle opere di Cesare Pavese e Elio Vittorini,<sup>270</sup> altri meno notevoli dal punto di vista letterario, ma sicuramente importanti per registrare il clima culturale e sociale di quel periodo.

Una stagione straordinaria dello spirito italiano, quella che accompagnò e seguì la Resistenza, la vittoriosa lotta popolare contro il fascismo. Fu un periodo crudo e miracoloso, un risveglio unico nella nostra storia, che neanche durante il Risorgimento aveva conosciuto una così generale partecipazione di popolo, tali esempi d'abnegazione e di coraggio, tanto fervore di rinnovamento nella cultura. La Resistenza fece credere possibile una letteratura come epica, carica d'un'energia che fosse insieme razionale e vitale, sociale ed esistenziale, collettiva ed autobiografica. Quella sorta di tensione mitica che anima le opere di Pavese e Vittorini è il frutto più prezioso e irripetibile di quel clima. [...] Bisogna dire che in questo clima le poche voci di veri scrittori furono soverchiate da una fiumana di libri grezzi, di voci anonime, di testimonianze sulle esperienze più crude, di nudi documenti della vita popolare, di tentativi letterari immaturi, di bozzetti naturalistici regionali, di una retorica popolaresca che si sovrapponeva alla realtà: tutti questi aspetti, buoni e cattivi insieme, caratterizzarono quello che è stato chiamato il neorealismo italiano, e che fu, pur con tutti i suoi difetti, un'epoca letteraria piena di vita, che coincide all'ingresso col primo decennio o forse solo col primo quinquennio del dopoguerra.<sup>271</sup>

Dall'immediato dopoguerra, alle soglie degli anni Sessanta il clima politico e sociale è cambiato, l'entusiasmo collettivo per la libertà riconquistata attraverso la

---

<sup>270</sup> Cfr. I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 66- 67.

“L'opera creativa di Cesare Pavese, una serie di brevi romanzi che sono il ciclo narrativo più denso e drammatico dell'Italia moderna, è stato interrotta dalla morte dell'autore, suicida nel 1950. L'opera creativa di Elio Vittorini- che è stato soprattutto l'autore d'un romanzo che possiamo considerare il manifesto della nuova letteratura, *Conversazioni in Sicilia* (scritto tra il 1937 e il 1939) - è interrotta da un lungo silenzio dell'autore che da diversi anni interviene soltanto in funzione critica e come scopritore di nuovi scrittori”.

<sup>271</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 66- 67.

Liberazione, lascia il posto ad orizzonti politici sempre più inquietanti, segnati dalle tensioni della guerra fredda e dalle repressioni sovietiche nei Paesi satelliti. Dal punto di vista economico e sociale, l'Italia si prepara ad entrare in una straordinaria e traumatica fase di progresso economico, che vede passare il Paese da uno stato prevalentemente agricolo e preindustriale, ad uno stato di capitalismo avanzato. Anche l'intellettuale diventa una figura economico-sociale, inserita nel settore dell'intrattenimento, attento ai gusti e alle richieste del grande pubblico.<sup>272</sup> In questo contesto la narrativa comincia a mostrare i primi contraccolpi e sembra arrancare; così Calvino scrive in un articolo comparso in *Ulisse* nel volume IV dell'autunno-inverno 1956-1957:

La narrativa è il mezzo di espressione più in crisi di tutti e da più tempo, ed è anche perché è quella che ha più fiato in corpo di tutti e può vivere in crisi ancora chissà per quanto.

Un tempo dicevamo: no, non è in crisi, ve lo faremo vedere noi. Era il dopoguerra, ci pareva d'avere un motore dentro, i termini della crisi della narrativa li vedevamo ma credevamo che non ci riguardassero. Mi capitò anche di sostenere che il romanzo non poteva morire: però non mi riusciva di farne stare in piedi uno.<sup>273</sup>

La narrativa, e soprattutto il romanzo è in crisi: lo stesso Calvino prova a scrivere "romanzi neorealistici, su temi della vita popolare",<sup>274</sup> ma incontra invalicabili difficoltà che aggira avvalendosi di generi diversi dal romanzo realista, adottando ad esempio il registro fantastico per *I nostri antenati*, o preferendo il genere del

---

<sup>272</sup> Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1209.

Nella *Nota 1960* Calvino registra così i cambiamenti sociali degli anni Cinquanta: "Era la musica delle cose che era cambiata: la vita sbandata del periodo partigiano e del dopoguerra s'allontanava nel tempo, non s'incontravano più tutti quei tipi strani che ti raccontavano storie eccezionali, o magari s'incontravano ancora, ma non veniva più da identificarsi con loro e nelle loro storie. La realtà entrava in binari diversi, esteriormente più normali, diventava istituzionale; le classi popolari era difficile vederle se non attraverso le loro istituzioni; e anch'io ero entrato a far parte d'una categoria regolare: quella del personale intellettuale delle grandi città, in abito grigio e camicia bianca."

<sup>273</sup> I. Calvino, *Le sorti del romanzo da Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1512.

<sup>274</sup> Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1209.

racconto.<sup>275</sup> Procedendo nell'articolo citato precedentemente, Calvino segue indicando traiettorie alternative al genere tradizionale del romanzo, per far in modo che la letteratura mantenga un ruolo attivo nel processo di cambiamento globale:

Io auspico un tempo di bei libri pieni d'intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. Ma non penso che saranno romanzi; penso che certi agili generi della letteratura settecentesca - il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale - devono riprendere un posto di protagonisti della letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale.<sup>276</sup>

Le soluzioni proposte sono quelle del riuso di generi provenienti dalla tradizione, in questo caso del periodo illuminista (il "gran secolo d'eccentrici"),<sup>277</sup> nel quale Calvino, come sappiamo, ambienta il *Barone rampante*. La contaminazione tra uno stile e l'altro è "l'eccentricità o irregolarità della narrativa di Calvino"<sup>278</sup> e se con il *Sentiero dei nidi di ragno*, "decostruisce" dall'interno le forme narrative del realismo, introducendovi elementi fantastici, nel *Barone rampante* ad essere decostruita, secondo Claude Imberty, è la struttura ideologica dei romanzi postbellici. Se infatti nella letteratura neorealista è la centralità del popolo ad essere protagonista, nel *Barone* è l'eccentricità di Cosimo, che partecipa agli eventi politici pur conservando la propria posizione periferica (proprio come Calvino, fuoriuscito dal PCI). Ancora una volta si ha la conferma di quanto la fantasia e la realtà non siano mai autoescludenti nelle opere di Calvino e di come l'urgenza espressiva non possa relegare e confinare la produzione artistica dello scrittore dentro un unico genere. La grandezza di un'opera contemporanea consiste, dunque, anche nel poter essere letta

---

<sup>275</sup> Tra i racconti degli anni Cinquanta ricordiamo quelli realistici de *La nuvola di smog* e *La speculazione edilizia*, che parlano dei cambiamenti socio- economici del boom, e i brevi racconti di *Marcivaldo ovvero le stagioni in città*, che possiamo classificare come fiaba metropolitana. Cfr. I. Calvino, *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 73: Calvino si colloca nella terza via che i romanzieri italiano possono percorrere, cioè non in quella elegiaca, né in quella dialettale, ma in quella della trasfigurazione fantastica.

<sup>276</sup> I. Calvino, *Le sorti del romanzo* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1514.

<sup>277</sup> Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1215.

<sup>278</sup> C. Imberty, *Calvino scrittore eccentrico*, cit., p. 36- 37.

su molti piani ed è per questo che Calvino arriva a dare una nuova definizione di romanzo:

Devo riconoscere [...] che oggi esiste un bisogno di letture che non si esauriscano in una dimensione sola, un bisogno che non viene sfamato da tante opere magari perfette ma che hanno la loro perfezione proprio nella loro unidimensionalità. [...] Ecco che giunto a questo punto mi sembra di poter azzardare una nuova definizione di quel che oggi (e perciò sempre) il romanzo è: un'opera narrativa fruibile e significativa su molti piani che si intersecano. Considerato alla luce di questa definizione, il romanzo non è in crisi. È anzi la nostra un'epoca in cui la plurileggibilità della realtà è un dato di fatto fuori del quale nessuna realtà può essere accostata. E c'è corrispondenza tra alcuni dei romanzi che oggi si scrivono o si leggono o si rileggono e questo bisogno di rappresentazioni del mondo per via d'approssimazioni pluridimensionali, magari composite, in cui un'unità di nucleo mitico, un rigore interno - senza il quale non esiste opera di poesia - sia da scoprire al di là delle varie lenti di cultura, di coscienza, di estro e mania personale che compongono il loro cannocchiale. Insomma romanzi come era romanzo - faccio un nome solo tra quelli che mi vengono in mente - il *Don Chisciotte*.<sup>279</sup>

Se ci ricolleghiamo a quanto scritto in *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, non sembra un azzardo pensare che tra i romanzi del passato, validi anche in una contemporaneità segnata dal bisogno di plurileggibilità, che Calvino ha in mente, oltre all'opera di Cervantes, vi sia anche l'*Orlando furioso* di Ariosto:

Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante. Ariosto così lontano dalla tragica profondità che un secolo dopo avrà Cervantes, ma con tanta tristezza pur nel suo continuo

---

<sup>279</sup> I. Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1524- 1525.

esercizio di levità ed eleganza [...] Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...<sup>280</sup>

Coerente al modello ariostesco è allora anche l'auspicio di Calvino perché il "romanzo- romanzo" in Italia possa colmare la mancanza dell'avventura ("prova razionale dell'uomo sulle cose a lui contrarie")<sup>281</sup> presente invece nelle letterature straniere e nella nostra tradizione cavalleresca e che la prima preoccupazione di uno scrittore dovrebbe essere quella di divertire i propri lettori:

In questi ultimi tempi mi sono affezionato a Brecht, oltre che ai drammi alle pagine teoriche, che avevo, prima, ingiustamente trascurato. Un Brecht della narrativa non c'è purtroppo, e questo suo modo di intendere il teatro si è continuamente tentati di trasporlo, di tradurlo in altri termini per la narrativa. A cominciare da quel suo primo, meraviglioso assioma: che lo scopo del teatro è di divertire. Che sì, ci sono nella storia del teatro tutte le ragioni religiose, etiche, sociali, ma a condizione di divertire la gente. Anche per la narrativa è lo stesso. E ce lo si dimentica troppo.<sup>282</sup>

Possiamo allora rintracciare nelle prospettive indicate e seguite da Calvino per il romanzo, una ripresa del modello ariostesco, in cui le avventure dei personaggi costituiscono la vera ossatura del poema, che rimane così aperto alla molteplicità del reale. Così come nessun disegno provvidenziale guida i protagonisti del *Furioso*, allo stesso modo un'interpretazione unica e rassicurante della realtà sfugge nella contemporaneità di Calvino, dove una pluralità di significati si sono sedimentati uno sopra l'altro e dove non l'unità, ma il frammento fa da padrone.<sup>283</sup> Tuttavia la

---

<sup>280</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 75. Si noti che questo saggio e il precedente articolo citato risalgono entrambi all'anno 1959.

<sup>281</sup> I. Calvino, *Mancata fortuna del romanzo italiano* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1511.

<sup>282</sup> I. Calvino, *Le sorti del romanzo* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1514.

<sup>283</sup> I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 324- 327. La frammentazione del reale è la premessa iniziale del saggio *Lo sguardo dell'archeologo*.

letteratura, può far fronte alla complessità del reale, servendosi dell'ironia critica, attraverso la quale demolisce e ricostruisce,<sup>284</sup> recuperando lo scarto attivo sui fatti:

Noi siamo pure tra quelli che credono in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione, di grado e di qualità insostituibile. [...] Abbiamo detto che un rapporto affettivo con la realtà non ci interessa; non ci interessa la commozione, la nostalgia, l'idillio, schermi pietosi, soluzioni ingannevoli per difficoltà dell'oggi: meglio la bocca amara e un po' storta di chi non vuole nascondersi nulla della realtà negativa del mondo. Meglio sì, purché lo sguardo abbia abbastanza umiltà e acume per esser continuamente capace di cogliere il guizzo di ciò che inaspettatamente ti si rivela giusto, bello, vero.<sup>285</sup>

Il modello ariostesco inoltre, attraverso la centralità dell'azione, permette a Calvino, evitando le vie del ripiegamento lirico-soggettivo e dello sperimentalismo linguistico,<sup>286</sup> di recuperare la "carica epica ed avventurosa, di energia fisica e morale" e la dimensione dell'individuo:

Intelligenza e volontà: già proporre questi due termini vuol dire credere nell'individuo, rifiutare la sua dissoluzione. E nessuno più di chi ha imparato a porre i problemi storici come problemi collettivi, di masse, di classi, e milita tra coloro che seguono questi principî, può oggi imparare quanto vale

---

<sup>284</sup> Cfr. I. Calvino, *Ingegneri e demolitori* da *Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1480-1482.

In questo saggio Calvino parla della necessità dello scrittore socialista di accompagnare la "denuncia" ed "il documento della crisi", ad una fase di ricostruzione, mettendo al centro dell'azione una nuova gamma di personaggi. "Questa è la condanna della nostra debolezza di fronte a un tale compito, il marchio della società che ci ha nutriti: amiamo più le macerie che le capriate e i ponti; la coscienza dei mali della nostra società ci ha presi fino al midollo ma è rimasta stagnante. [...] Ci vincola un'incapacità, una paura: costruire il personaggio positivo. Che il male sia più poeticamente rappresentabile del bene è un pregiudizio che comunemente viene detto romantico. [...] Ogni civiltà ha avuto i suoi ingegneri delle anime nuove come i suoi demolitori delle anime antiche. [...] I paladini dei cantori di gesta codificarono così solidamente l'etica feudale che fu molto faticoso il demolirla a colpi d'Ariosto e di Cervantes. [...] Bisognerà far nascere una gamma di personaggi che inaugurino tutto un mondo di nuove fantasie, di nuovi contatti con la vita, la morte, l'amor, la città, la natura, una gamma di personaggi positivi ma non legnosi e retorici, che sia possibile sempre anche criticare, canzonare e compatire come ammirare e esaltare, se si vuole che veramente siano di paradigma agli uomini nuovi, e che gli uomini nuovi possano criticarsi e migliorarsi riconoscendosi in loro."

<sup>285</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 23.

<sup>286</sup> Si fa sempre riferimento a I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, cit., p. 61-75.

la personalità individuale, quanto è in essa di decisivo, quanto in ogni momento l'individuo è arbitro di sé e degli altri, può conoscere la libertà, la responsabilità, lo sgomento. I romanzi che ci piacerebbe scrivere o leggere sono i romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera.<sup>287</sup>

### 3.3 Ariosto, Calvino e il postmoderno

Se confrontiamo il giudizio di Benedetto Croce, che in un saggio critico del 1920 descrive l'*Orlando furioso* come il poema dell'armonia,<sup>288</sup> con alcune osservazioni di Calvino sullo stesso poema e in generale sull'autore Ariosto, notiamo subito una divergenza interpretativa:

Questo poeta [Ludovico Ariosto] così assolutamente limpido ed ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso [...] con tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza.<sup>289</sup>

In realtà, nel secondo Novecento, sono in molti tra critici, interpreti e filologi, a condividere lo stesso tipo di lettura di Calvino, mettendo in luce nel poema di Ariosto una forte componente di disarmonia e d'irrequietudine, dietro una superficie di apparente ordine ed equilibrio. Già a partire dalla stesura del testo, vediamo Ariosto continuamente impegnato ad aggiungere, revisionare ed escludere parti del poema, lavorando in un contesto storico e politico di instabilità e cambiamento. Un

---

<sup>287</sup> I. Calvino, *Il midollo del leone* da *Una pietra sopra*, *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 23.

<sup>288</sup> B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Laterza, Bari 1968.

<sup>289</sup> I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano oggi* da *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 74- 75.

approccio al testo di questo tipo, che non si limita quindi a coglierne solamente l'apparente armonia, favorisce l'avvicinamento tra il poema cinquecentesco e la sensibilità ed i gusti del secondo Novecento. Calvino quindi, non solo attraverso la propria attività di saggista e curatore di un'edizione del poema ariostesco, favorisce la riscoperta del *Furioso*, mettendone in luce la contemporaneità e l'efficacia comunicativa, ma anche, come abbiamo dimostrato, mediante le opere di invenzione letteraria fa propri alcuni degli strumenti espressivi e narrativi di Ariosto, reinterpretandoli in uno stile personalissimo.<sup>290</sup>

Remo Ceserani in un articolo intitolato *Ariosto, il moderno e il postmoderno* si sofferma sulle caratteristiche del *Furioso*, che giustificano una "riscoperta da parte della sensibilità postmoderna" del poema cinquecentesco ed "un'adesione quasi istintiva per quel mondo di gesti, valori, avventure" da parte dei giovani lettori "postmoderni",<sup>291</sup> la cui "sensibilità romanzesca e metanarrativa, digitale e multimediale", si accende di entusiasmo di fronte al testo di Ariosto.<sup>292</sup> Prima di tutto Ceserani individua nel "gusto postmoderno della contaminazione dei generi e del *pastiche*", una corrispondenza nel modo in cui Ariosto mette insieme il genere romanzesco ed epico, inserendo inoltre elementi narrativi di tipo novellistico e fiabesco, figurazioni mitologiche, costruzioni allegoriche. In particolare la commistione tra epos e romanzo, crea un continuo alternarsi tra una linea che tende alla chiusura ed un'altra che porta invece alla digressione ed a forme di deviazione narrativa. Dal punto di vista della trama allora, se da una parte l'elemento romanzesco si manifesta nell'*entrelacement* e nell'incessante *quête* dei personaggi che si muovono in uno spazio labirintico, dall'altra parte, l'elemento epico si mostra nella struttura equilibrata, armonica e controllata, soprattutto quando verso la fine del poema, le magie si dissolvono e le linee divaganti sono abbandonate, in direzione

---

<sup>290</sup> Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1209.

Lo scrittore afferma che usando un tono "più riflessivo e preoccupato tutto sfumava nel grigio, nel triste" e perdeva "quel timbro" che lo rendeva unico e riconoscibile. Potremmo affermare che il particolare "stile Calvino", come lo definisce il critico Asor Rosa, si nutre anche del modello ariostesco, in particolare dello scetticismo conoscitivo (che si riflette soprattutto sulle riflessioni metanarrative) e dell'ironia critica e de costruttiva del *Furioso*.

<sup>291</sup> Cfr. R. Ceserani, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, in *La modernità letteraria*, anno 2010, n.3, p. 11- 25.

<sup>292</sup> R. Ceserani, *Ariosto, il moderno e il postmoderno*, in *Horizonte*, anno 2005, vol. 9, p. 27- 44.

della conclusione. Il *Furioso* si configura allora come un testo instabile e spurio, non classificabile all'interno di un unico genere codificato nel Cinquecento;<sup>293</sup> se ripensiamo allora a quello che Calvino scrive nel saggio *Risposte a 9 domande sul romanzo*, risulta evidente che la commistione di generi e stili differenti, rende il poema ariostesco estremamente vivo e contemporaneo:

[...] oggi esiste un bisogno di letture che non si esauriscano in una direzione sola, un bisogno che non viene sfamato da tante opere magari perfette ma che hanno la loro perfezione nelle loro rigorosa unidimensionalità. Ad esse è possibile contrapporre una non vasta serie di libri contemporanei la cui lettura e rilettura ci ha dato un particolare nutrimento proprio perché ci possiamo immergere in esse verticalmente (cioè perpendicolarmente alla direzione della vicenda) con continue scoperte ad ogni strato o livello [...]<sup>294</sup>

Un altro elemento del poema di Ariosto che contribuisce ad avvicinare l'opera alla sensibilità postmoderna (e mi riallaccio sempre all'articolo di Ceserani), è la continua messa in discussione delle certezze, che investe i comportamenti dei personaggi ed il loro modo di affrontare le prove della vita. Questo sostanziale "relativismo epistemologico" si manifesta in espressioni come "forse era ver", "io dico forse", "non ch'io ve l'accerti", e nell'ironia critica che permette all'autore, attraverso una visione dall'alto e con un prospettiva perciò distaccata dalle vicende, di mettere in luce le contraddizioni e le debolezze dei personaggi e della natura umana in generale. In questo modo Ariosto si distacca dal particolare, conseguendo una visione del reale non più limitata e rassicurante, che tiene conto delle

---

<sup>293</sup> Proprio per la sua struttura contraddittoria ed il suo carattere spurio, il *Furioso* fu al centro della *querelle* cinquecentesca che lo comparò con la *Gerusalemme Liberta* del Tasso. Mentre infatti i sostenitori dell'ortodossia neo-aristotelica si schierarono dalla parte di Tasso, gli estimatori del "gioco ariostesco tra spinta centrifuga e centripeta", tra i quali Galileo Galilei, preferirono il *Furioso*. Certamente anche la questione linguistica risultò di primaria importanza, con Leonardo Salviati e l'Accademia della Crusca detrattori del Tasso, al quale contestavano l'uso di voci estranee alla tradizione toscana.

Cfr. G. Dell'Aquila, *Galileo tra Ariosto e Tasso*, in *La prosa di Galileo. La lingua, la retorica, la storia*, a cura di Mauro Di Giandomenico e Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2006, p. 239-264.

<sup>294</sup> I. Calvino, *Risposte a 9 domande sul romanzo da Altri discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 1524.

molteplicità e delle ambivalenze del mondo e dell'uomo.<sup>295</sup> L'ironia di Ariosto, inoltre, è accompagnata da un sentimento di nostalgia verso un passato, di cui si prende consapevolmente atto della fine: da una parte infatti il poeta si sente legato ai valori e agli ideali del periodo cavalleresco, dall'altra è consapevole di aderire ad un codice che la storia ha messo definitivamente in crisi.

Abbiamo visto quanto Calvino, già a partire dagli anni Cinquanta, si serva di questa visione dall'alto, di questo distacco ironico, per poter osservare ed interpretare una realtà sempre più frammentata e complessa. Tale caratteristica calviniana sembra precorre una delle tendenze più utilizzate dagli scrittori nei decenni successivi, tanto che Linda Hutcheon sostiene che l'ironia e la parodia sono le figure dominanti del Postmoderno.<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> I. Calvino, *Definizioni di territori: il comico da Una pietra sopra*, in *Saggi 1945- 1985*, cit., p. 197-198.

<sup>296</sup> Cfr. L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and Postmodern*, in *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory, Studies in Comparative Literature*, Editions Rodopi, Amsterdam, Atlanta 2000, p. 189-207.

L'ironia, secondo la Hutcheon, crea quella necessaria distanza per riflettere sul presente e sul passato, senza rimanere schiacciati da uno sguardo nostalgico e sterile.



## Bibliografia

### EDIZIONI:

- I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori Editore, Milano 2001, vol. I.
- I. Calvino, *Saggi 1945- 1985*, a cura di M. Berenghi, Mondadori Editore, Milano 2001, vol. I- II.
- I. Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino 1970.
- L. Ariosto, *Orlando furioso*, Fabbri Editore, Milano 1995.

### SAGGI CRITICI:

- M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.
- L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and Postmodern*, in *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory, Studies in Comparative Literature*, Editions Rodopi, Amsterdam, Atlanta 2000, p. 189-207.

- *Il Novecento*, in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno Editore, Milano 2000, vol. 9, tomo II.
- AA. VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003.
- *Il Novecento* vol. II da *Letteratura italiana* a cura di G. Fenocchio, Mondadori, Milano 2004.
- R. Ceserani, *Qualche considerazione sulla modernità liquida*, in *LA MODERNITÀ LETTERARIA*, anno 2010, n.3, p. 11- 25.
- M. L. Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo*, Il mulino, 2010 Bologna.
- S. Nicosia, *Le lenti del cavalleresco nel Secondo Novecento*, in *QUADERNI DEL '900*, anno 2012, n.12, p. 21- 29.

Su Ludovico Ariosto:

- A. Gustarelli, *Personaggi del poema ariostesco*, Antonio Vallardi editore, Milano 1941.
- B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Laterza, Bari 1968.
- L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1970.
- AA. VV., *Ariosto: Lingua, stile e tradizione*, Feltrinelli, Milano 1976.
- AA. VV., *Studi sull'Ariosto*, Vita e pensiero, Milano 1977.
- S. Verdino, *Ariosto in Calvino*, in *NUOVA CORRENTE*, anno 1987, n. 100, p. 251- 258.
- S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1990.

- G. Mazzacurati, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Bulzoni editore, Roma 1996.
- G. Mazzacurati, *Rinascimenti in transito*, Bulzoni editore, Roma 1996.
- C. Bologna, *La macchina del «Furioso»*, Einaudi, Torino, 1998.
- A. Battistini, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, in RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE, anno 2001, n. LIV, p. 146- 170.
- V. Bagnoli, *La mappa del labirinto. L'Ariosto in Calvino*, in *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Pendragon, Bologna 2003.
- R. Cesarani, *Ariosto, il moderno e il postmoderno*, in HORIZONTE, anno 2005, vol. 9, p. 27- 44.
- G. Dell'Aquila, *Galileo tra Ariosto e Tasso*, in *La prosa di Galileo. La lingua, la retorica, la storia*, a cura di M. Di Giandomenico e P. Guaragnella, Lecce, Argo 2006, p. 239- 264..
- G. Cimador, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del web*, in STUDI NOVECENTESCHI, anno 2012, n.1, p. 157- 188.

Su Italo Calvino:

- C. Caes, *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1987.
- V. Coletti, *L'italiano di Italo Calvino*, in NUOVA CORRENTE, anno 1987, n. 100, p. 293- 296.
- E. Gianola, *Modalità del fantastico nell'opera di I. Calvino*, in NUOVA CORRENTE, anno 1987, n. 100, p. 259- 281.

- C. Milanini, *Le metafore dei "Nostri antenati"*, in NUOVA CORRENTE, anno 1987, n. XXXIV, p. 57- 84.
- S. Verdino, *Ariosto in Calvino*, cit.
- C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.
- AA. VV., *Calvino e il comico*, a cura di L. Clerici e B. Falcetto, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.
- F. Di Carlo, *Come leggere i Nostri antenati di Italo Calvino*, Mursia editore, Milano 1997.
- A. Battistini, *Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino*, cit.
- *Introduzione* di C. Milanini, in *Romanzi e racconti*, cit., p. XXXVII-LIX.
- *Prefazione* di J. Starobinski, in *Romanzi e racconti*, cit., p. XI-XXXIII.
- *Note e notizie sui testi*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto e C. Milanini, in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1241- 1393.
- A. A. Rosa, *Stile Calvino*, Einaudi, Torino 2001.
- F. Salvemini, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Edizione Associate editrice internazionale srl, Roma 2001.
- G. Adamo, *Limina testuali nello sperimentalismo di Italo Calvino*, in STRUMENTI CRITICI, anno 2003, n. 1, p. 1- 27.
- V. Bagnoli, *La mappa del labirinto. L'Ariosto in Calvino*, cit.

- G. Palumbo, *Le Prince Andréj e il volo di Cosimo: chiose sul finale del "Barone rampante"*, in *CRITICA LETTERARIA*, anno 2004, n. 3, p. 453- 482.
- D. Abdulla, *Frammentazione e interezza ne "I giovani del Po" e "Il visconte dimezzato" di Italo Calvino*, in *NARRATIVA*, anno 2005, n. 27, p. 15- 30.
- G. Gargiulo, *Calvino, narratore ricorsivo e strutturalista inesistente*, in *NARRATIVA*, anno 2005, n. 27, p. 189- 207.
- C. Imberty, *Calvino scrittore eccentrico*, in *NARRATIVA*, anno 2005, n. 27, p. 31- 50.
- C. Terrile, *"Il barone rampante" ovvero 'l'intelligenza del piede'*, in *NARRATIVA*, anno 2005, n. 27, p. 51- 66.
- M. L. Venuti, *I personaggi-osservatori di Calvino dalla trilogia "I nostri antenati" a "La giornata d'uno scrutatore"*, in *NARRATIVA*, anno 2005, n. 27, P. 83- 96.
- M. Berenghi, *Calvino*, Il Mulino, Torino 2009.
- L. Carpanè, *Medardo liberato e ricostruito: per una lettura del "Visconte dimezzato" attraverso Tasso*, in *STUDI NOVECENTESCHI*, anno 2009, n.1, p. 119- 135.
- G. Cimador, *Ariosto rivisitato da Calvino ai tempi del web*, cit.
- C. M. Farina, *I nostri antenati postumani. Storie di formazione e metamorfosi nella trilogia di Calvino*, in *STRUMENTI CRITICI*, anno 2014, n.1, p. 75- 91.

## SITOGRAFIA:

- <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Attualita>. Ultima consultazione: 07/09/2015.
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-miracolo-economico-italiano\\_\(Il\\_Contributo\\_italiano\\_alla\\_storia\\_del\\_Pensiero:\\_Tecnica\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-miracolo-economico-italiano_(Il_Contributo_italiano_alla_storia_del_Pensiero:_Tecnica)/). Ultima consultazione: 07/09/2015.