

Margareth Hagen
Universitetet i Bergen

La seduzione del cavaliere inesistente

L'ammirazione e l'amore di Calvino verso Ludovico Ariosto sono ben noti e testimoniati, sia dall'autore stesso nei suoi saggi e nella prosa, che dalla ricezione critica degli ultimi decenni. Tra i critici che più sistematicamente hanno rivelato i legami Ariosto-Calvino si trova Lene Waage Petersen che in un articolo del 1991 intitolato «Calvino lettore dell'Ariosto», segnala una «funzione Ariosto» in quattro periodi o momenti dell'attività letteraria di Calvino (Waage Petersen 1991). Gli ideali ariostici costituiscono una base ideale anche dei saggi critici di Calvino, come afferma anche Gian Carlo Ferretti, «a ben vedere, Ariosto e i poemi cavallereschi diventano volta per volta, lungo l'intero itinerario di Calvino, espressione e motivazione di questa e di quella poetica» (Ferretti 1989:108).

L'impronta dell'Ariosto sui testi narrativi di Calvino perdura indubbiamente fino a *Palomar*, sull'ultimo romanzo, e concerne più aspetti dei suoi testi, narratologici, strutturali e tematici. Una delle caratteristiche più palesi è proprio il personaggio calviniano che, come quello dell'*Orlando Furioso*, non è psicologicamente approfondito ma anzitutto relazionale in quanto intrattiene relazioni con gli altri personaggi in un sistema simbolico e geometrico d'opposizioni, d'equivalenze e di contiguità.

Scriva Calvino nella presentazione alla sua lettura dell'*Orlando Furioso*:

Occorre dire che gli eroi del *Furioso*, benché siano sempre ben riconoscibili, non sono mai dei personaggi a tutto tondo (...) ad Ariosto, che pur ha la finezza d'un pittore di miniature, è il vario movimento delle energie vitali che sta in cuore, non la corposità dei ritratti individuali. (1970:23)

Calvino è spesso stato criticato per la sua totale mancanza d'interesse della psiche umana, e per creare personaggi monodimensionali, che sono funzioni e simboli più che esseri umani. Negli anni Novanta il progetto di Calvino è però stato compreso ed acclamato dalla ricezione critica come un progetto letterario che intende costituire un'alternativa filosofica, e anche giocosa, alla prosa sociologica e realista. In Calvino, e in particolar modo nei racconti dell'ultimo decennio della sua vita, i protagonisti appaiono però spesso isolati o irrelati, come in *Palomar* dove l'azione dinamica è sostituita da una ricerca epistemologica, e s'indaga sulle relazioni tra l'individuo e il mondo esterno. Personaggi isolati o relazionali, sta fermo il fatto che in Calvino il personaggio è semantico e simbolico, più che realistico; fin dall'esordio narrativo lo scrittore ligure ha cercato una distanza dal mondo per poterlo descrivere. Come dice il barone rampante: «Chi vuole guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria».

Il presente intervento intende leggere *Il cavaliere inesistente* in relazione alla funzione didattica che Calvino stesso attribuisce alla trilogia allegorica nell'introduzione agli *Antenati*. L'intenzione è anche quella di tenere presente il modello ariostico dell'*Orlando furioso* cercando di scoprire una parte dell'intricata narrazione implicita, cioè delle nozioni e delle figure geometriche che organizzano la materia narrata del romanzo di Calvino.

Il cavaliere inesistente è l'ultimo degli «antenati» di Calvino, uscito nel 1959. Le vicende di questo romanzo cavalleresco-allegorico saranno note ai più, ma può comunque essere utile ricordarne le tappe essenziali. A narrare la storia è Suor Teodora, una monaca cui è stato assegnato il compito di scrivere per penitenza. Agilulfo, paladino nell'esercito di Carlo Magno, è un'armatura vuota, un'identità senza sostanza che esiste solo mediante la forza di volontà, la disciplina e i costanti esercizi geometrici e strutturali. L'azione prende via durante l'assedio di Parigi e con l'incontro tra Agilulfo e il giovane Rambaldo, il quale si è arruolato nell'esercito per vendicare la morte del padre. A queste due figure si aggiungono poche altre di rilievo, personaggi simbolici che formano opposizioni e collaborano a creare un intrigo filosofico più che cavalleresco. Come lo scudiero Gurdulù, che rappresenta l'esatto opposto di Agilulfo perché, essendo privo di autocoscienza, si confonde e s'immedesima con le cose che gli stanno intorno. Gurdulù è affondato nel «mare dell'oggettività», che è il titolo del famoso saggio scritto contemporaneamente al romanzo e che Calvino in una lettera del 1960 propone come un corrispettivo teorico del romanzo. L'intrigo del romanzo narra la maturazione di Rambaldo. Vendicato il padre, il giovane Rambaldo passa subito ad un altro progetto che possa dare senso alla sua vita: si innamora di Bradamante, la principale figura femminile. Bradamante è invece innamorata di Agilulfo. L'ultimo tra i personaggi principali è Torrismondo, giovane paladino senza illusioni e senza ideali, se non quelli mitici sui Cavalieri del San Gral.

La prima metà del romanzo funge come esposizione e presentazione dei caratteri e delle diverse opposizioni simboliche. Esattamente al centro del romanzo, e più precisamente all'inizio del settimo capitolo, è situata la scena che porta allo scatenarsi del tema tipicamente ariostico e romanzesco della ricerca dell'oggetto del desiderio. Durante un banchetto Torrismondo offende e sfida il cavaliere inesistente, sostenendo di essere figlio della vergine che questo aveva salvato dalla violenza carnale, guadagnandosi così il titolo di cavaliere. Agilulfo rischia quindi di perdere i suoi titoli. Un'altra conseguenza della testimonianza di Torrismondo è che anche lui stesso perde il titolo di paladino essendosi svelato come figlio illegittimo. Bisogna correre ai rimedi. È questa la «serata delle partenze». Agilulfo parte, accompagnato dallo scudiero Gurdulù, per rintracciare la vergine Sofronia e dopo quindici anni dimostrarne le verginità. Torrismondo parte in cerca dei Cavalieri del San Gral, per farsi riconoscere come il loro figlio legittimo. Parte Bradamante per inseguire il suo amato cavaliere inesistente e, infine, parte Rambaldo per inseguire la sua amata Bradamante.

Agilulfo ritrova infine Sofronia, le salva la verginità per la seconda volta, e la porta in Francia. Torrismondo ritrova i Cavalieri di San Gral, ma perde le sue ultime illusioni quando i Cavalieri si rivelano come una setta mistica, priva di coscienza etica. Maturato, al suo ritorno Torrismondo incontra Sofronia, e senza conoscere la sua identità, passa una notte d'amore con lei. La verginità di Sofronia è quindi per sempre perduta proprio quando Agilulfo la vuole dimostrare a Carlo Magno, e il cavaliere decide di sparire, lasciando in eredità la sua armatura a Rambaldo, che la indossa. Bradamante scambia quindi Rambaldo per l'amato cavaliere inesistente, accorgendosi dell'errore solo dopo l'amplesso. Disperata Bradamante si rifugia in un convento, prende il nome di Suor Teodora, scrive la propria storia per penitenza e aspetta Rambaldo, che in fine la ritrova. Il romanzo si conclude con i due amanti che cavalcano insieme verso il futuro.

Un riassunto non renderebbe giustizia al romanzo senza includere l'altro piano del testo - quello della narrazione, che è tematizzata, descritta e discussa all'inizio di ogni capitolo a partire dal quarto, occupando sempre più spazio fino all'autosmascheramento della narratrice nel *deus ex machina* finale. La focalizzazione del testo vacilla dunque tra il narrato e la narrazione, con frequenti commenti sul testo come discorso e sui rapporti problematici tra realtà e testo. E, come avviene anche in Ariosto, sono gli inizi dei capitoli che s'impongono con particolare spicco come spazio della riflessione metanarrativa. Lo ammette Calvino stesso nell'introduzione ai *Nostri antenati*: «A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco» (1960:xix).

I personaggi del *Cavaliere inesistente* sono indubbiamente allegorici, ma che cosa simbolizzano? Sono allegorie medievali, degli *exempla* didattici di virtù e vizi umani, sono simboli politici che perciò sarebbero relati alla situazione italiana degli anni Cinquanta, fatto contestato da Calvino stesso, oppure sono atteggiamenti filosofici e esistenziali? Le risposte della critica sono varie. Kathryn Hume avvicina *Il cavaliere inesistente* a *Il sentiero dei nidi di ragno* perché i due romanzi indagherebbero sul nostro desiderio di crearci un'identità mediante l'appartenenza a un gruppo (Hume 1992). Per Giuseppe Bonura il cavaliere inesistente è «il simbolo dell'uomo "robotizzato", che compie gesti burocratici con incoscienza quasi assoluta» (Bonura 1972); mentre per Hanna Fleiger *Il cavaliere inesistente* è una specie di romanzo di formazione metaletterario, dove la forza motrice del racconto è la ricerca della definizione del proprio essere (letterario) nei confronti del mondo (Fleiger 1994).

Forse possiamo avvicinarci a una comprensione delle figure del romanzo tenendo presente l'approccio che Calvino in quegli anni aveva verso l'opera dell'Ariosto. In un articolo pubblicato nel 1964 intitolato «Ariosto geometrico», Calvino descrive gli eroi del poema dell'Ariosto come energie vitali, come figure in una «geometria dei sentimenti e dei destini», partecipanti in un «disegno tutto contrapposizioni e ribaltamenti» (Calvino 1974). Nell'introduzione ai *Nostri antenati*, pubblicata nel 1960, e per volere dell'autore non

ripubblicata, Calvino spiega di aver voluto fare una trilogia d'esperienze sul come realizzarsi esseri umani, e che *Il cavaliere inesistente* racconta della conquista dell'essere (Calvino 1960:XV). Nella stessa introduzione Calvino afferma che tra i tre antenati, *Il cavaliere inesistente* è quello composto «con maggior sforzo d'interrogazione filosofica», e offre quindi anche una chiave dell'interpretazione delle diverse figure. La coppia antitetica Agilulfo/Gurdulù significa due tipi umani, il cavaliere è l'uomo artificiale e tutto doveri che è inesistente perché non ha più rapporto con ciò che gli sta intorno, mentre Gurdulù è l'uomo primitivo, indifferenziato dalla materia organica, privo di autocoscienza.¹ La vicenda si rivela così come un romanzo di formazione con il giovane Rambaldo come protagonista, che cerca la verifica dell'essere nel fare, nell'esperienza. Quando Rambaldo in fine si veste dell'armatura di Agilulfo, è maturato e si è meritato l'amore di Bradamante.

Il romanzo è diviso in 12 capitoli, che formano quattro parti principali; la prima parte concerne l'introduzione dei personaggi fino alla vendetta del padre da parte di Rambaldo, la seconda parte introduce Bradamante, l'innamoramento e la figura della scrittrice Suor Teodora, con la terza parte ha un inizio le richieste dei personaggi, mentre la quarta parte narra la sparizione definitiva del cavaliere inesistente e la miracolosa unione delle due coppie.

È la seconda metà del romanzo con le inchieste di Agilulfo e Torrismondo, dove seguiamo i cavalli che corrono in cerca degli oggetti desiderati, a adoperare più scopertamente le strutture narratologiche dell'*Orlando Furioso*. Nel poema dell'Ariosto i sentieri si biforcano, così anche in Calvino che riprende la tecnica strutturale che consiste nel portare avanti contemporaneamente più fili narrativi per poi intrecciarli. È però palese che Calvino con questo romanzo non aspira a ricreare la varietà movimentata dell'Ariosto, con fili interrotti, riprese e intrecci, secondo la tecnica dell'inchiesta continuamente fallimentare. Calvino aveva definito *Orlando furioso* come «il poema del movimento», con lo «zig zag tracciato dai cavalli al galoppo e dalle intermittenze del cuore umano» (Calvino 1974), ma nel suo romanzo più scopertamente ariostico, le inchieste sono poche, semplici, e le attese non sono frustrate all'infinito. Questa scelta di una struttura lineare e semplice non è solo dovuta alla brevità del romanzo: pochi anni dopo, con il *Castello dei destini incrociati*, Calvino dimostrerà di non aver affatto bisogno di molte pagine per creare intrecci infiniti. Il progetto

¹ Nell'introduzione Calvino racconta anche come ha costruito i vari personaggi creando opposizioni; Agilulfo e il suo scudiero Gurdulù, il giovane e imprendioso Rambaldo trova la sua controparte nell'idealista Torrismondo, che incarna «la morale dell'assoluto». Come nel *Furioso* il romanzo di Calvino cerca di creare la varietà e il movimento armonici mediante una duplice «amorosa inchiesta», nella quale le donne formano una coppia antitetica: Sofronia rappresenta l'amore come pace, mentre Bradamante incarna l'amore come guerra. L'ultima coppia è costituita da due gruppi: i Cavalieri del San Gral, «l'esistere come esperienza mistica, d'annullamento nel tutto», e in contrasto a questo il popolo dei Curvaldi, «l'esistere come esperienza storica». Il risultato è le quattro coppie antitetiche, con le quali Calvino ha creato uno schema narratologico, una geometria allegorica. Va tenuto presente che la figura dell'antitesi non è solo caratteristica dell'Ariosto, ma anche della letteratura didattica, dove si cerca di mostrare chiaramente i vizi da fuggire, mettendoli in rilievo mediante le virtù premiate.

di Calvino con questo romanzo è diverso, e la struttura lineare è più congeniale al suo ideale settecentesco dell'ottimismo illuminista e del romanzo di formazione. *Il cavaliere inesistente* segnala l'inizio di una nuova fase della narrativa di Calvino che alla fine degli anni Cinquanta sta lasciando la scrittura allegorica per avvicinarsi a una prosa autoriflessiva, che discute la propria capacità di costituire un significante di un significato esterno, le proprie condizioni, compiti e possibilità di fronte al mondo esterno.

La figura del cavaliere è immagine emblematica di un rapporto intertestuale con Ariosto. Il termine di cavaliere è denso di significati; nella tradizione cavalleresca le due figure dominanti sono quelle del paladino e dell'amante, come viene esplicitamente delineato nel famoso chiasmo che dà inizio al poema dell'Ariosto, «le donne, i cavalier, l'arme, gli amori». Nell'*Orlando furioso* i due filoni portanti dell'azione sono la follia d'Orlando e le chiare gesta di Ruggiero. Anche le vicende del *Cavaliere inesistente* comprendono battaglie e duelli, ma è indubbiamente l'amore a costituirne il tema principale, e quindi che i cavalieri di Calvino si rivelano principalmente come amanti.

L'amore gioca un ruolo fondamentale nella letteratura cavalleresca e in ogni romanzo di formazione. La ricerca dell'amore, che accomuna i quattro giovani che formano le due coppie del libro, non viene legata alla pazzia, come in Ariosto, ma alla maturazione individuale. Come scrive Calvino nell'introduzione agli *Antenati*: «per il giovane, la donna è quel che sicuramente c'è», e nel romanzo la voce narrante commenta: «Così sempre corre il giovane verso la donna: ma è davvero amore per lei a spingerlo? o non è amore soprattutto di sé, ricerca d'una certezza d'esserci che solo la donna gli può dare?» (CI: 57) La ricerca dell'amore vuol dire la ricerca dell'identità: Rambaldo cerca prima nell'azione e poi nell'amore la certezza della propria esistenza. Alla fine del romanzo Rambaldo e Bradamante sono maturati e degni di diventare gli antenati di eroi letterari futuri, come Ruggiero e Bradamante dell'Ariosto sono celebrati come gli antenati della famiglia estense.

Le ultime parole del romanzo di Calvino riguardano il futuro, come paese da conquistare, come terra promessa. Esclama Suor Teodora/Bradamante: «ecco, o futuro, sono salita in sella al tuo cavallo. Quali nuovi stendardi mi levi incontro dai pennoni delle torri di città non ancora fondate? quali fiumi di devastazioni dai castelli e dai giardini che amavo? quali imprevedute età dell'oro prepari, tu malpadroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro... » (CI: 125).

È chiaro che questo congedo finale di Suor Teodora/Bradamante sembra anche un commento autoironico da parte di un autore che con questo romanzo lascia alle spalle gli *Antenati*, per dedicare gli anni sessanta alla letteratura di fantascienza per descrivere antenati milioni di anni remoti nel tempo e nello spazio. Il congedo del romanzo è chiaramente metaletterario, e ricorda l'affermazione che conclude la conferenza che Calvino teneva sempre nel 1959 presso alcune università statunitensi sul romanzo italiano d'oggi. «È

un'energia volta verso l'avvenire, - scrive Calvino - ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...» (Calvino 1995:75).

Molti modelli intertestuali dei personaggi nel *Cavaliere inesistente* si trovano nel poema dell'Ariosto. Il modello ariostico più ovvio e scontato è senz'altro Ruggiero, sul quale si sono formate le vicende di Rambaldo: ambedue maturano e crescono moralmente in modo da conquistare alla fine le loro Bradamanti. Il modello di Torrismondo è Rinaldo, figura utilizzata da Ariosto come supporto per inseriti digressivi. Mentre Rinaldo è riformatore che lotta contro le ingiuste leggi di Scozia che puniscono con il rogo le donne che si sono concesse ai loro amanti, Torrismondo ha successo nella sua lotta contro lo sfruttamento del popolo locale da parte dei Cavalieri del Gral. Ma dove è andata a finire Angelica nella riscrittura di Calvino? Proporrei nella figura del cavaliere inesistente. Tra i protagonisti del *Furioso*, Angelica è l'unica irrelata; lei è solitaria nella sua continua fuga, è l'oggetto del desiderio principale, ma è anche quella che non esiste, che alla fine si rivela essere un'illusione come l'amata di Don Quijote. Il desiderio irrealizzabile è motore principale dell'azione e dell'intreccio dell'*Orlando furioso*, dove è la sempre sfuggente Angelica a simbolizzare l'oggetto perennemente assente. Com'è noto, Angelica si fa moglie di un povero fante prima di uscire definitivamente dal poema con una caduta dal cavallo, e con le gambe all'aria.

Un altro legame palese è quello tra le due Bradamanti, ambedue valorose guerriere dell'esercito di Carlo Magno che alla fine si lasciano vincere dall'amore. La Bradamante di Calvino si svela però infine come identica con la narratrice Suor Teodora, la quale lungo la storia lotta con la scrittura, tentando di avvicinarsi alla realtà, che discute i vari metodi da scegliere, tra figure con frecce e disegni, e che alla fine lascia la scrittura e la vita del convento per riunirsi alla propria storia. Anche *Orlando Furioso* contiene molti commenti autonarrativi, spesso ironici, con la differenza fondamentale però che lì non ci sono dubbi sullo statuto extradiegetico del narratore. La monaca di Calvino non si lascia facilmente circoscrivere. Si tratta di una narratrice inaffidabile che cerca di convincerci della propria veridicità, ricorrendo alla testimonianza di un'antica cronaca storica: «Io che scrivo questo libro seguendo su carte quasi illeggibili una antica cronaca» (CI: 94), e insiste sulla sua ignoranza su materie mondane ed erotiche: «Cosa può sapere del mondo una povera suora?» (CI: 32). Lo sdoppiamento della figura della narratrice in guerriera e suora, ambedue con una propria visione soggettiva, serve perciò a dimostrare la necessaria falsificazione d'ogni descrizione del reale.

Come detto, tutte le figure del romanzo costituiscono un polo di un'opposizione. La doppiezza della protagonista rappresenta un'antitesi, essendo Suor Teodora e Bradamante due figure ideologicamente opposte che rappresentano l'avventura militare e la contemplazione religiosa. Nell'*Orlando furioso* le donne guerriere servono a rilevare la doppia natura del progetto dell'Ariosto, vale a dire quello di creare un intreccio sia romanzesco sia epico.

Questa stessa funzione viene anche svolta dalla Bradamante di Calvino, guerriera e amante del proprio narrato, figura romanzesca e metanarrativa.

Non voglio in questo luogo indagare sulle questioni narratologiche connesse al piano metanarrativo; interessa invece la figura di suor Teodora-Bradamante, che riflette sulla propria storia, e che vive la scrittura come penitenza. «A ognuna è data la sua penitenza qui in convento, il suo modo di guadagnarsi la salvezza eterna. A me è toccata questa di scrivere storie: è dura, è dura» (CI: 64). Andando avanti con la sua storia e la sua scrittura, suor Teodora si rassegna al suo destino. All'inizio dell'ottavo capitolo scrive:

Forse non è stata scelta male questa mia penitenza, dalla madre badessa: 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 che mi venga incontro, dal fondo di una pagina bianca (...) (CI: 78).

All'inizio del capitolo successivo ha capito di più:

Ecco che questa disciplina da scrivana da convento e l'assidua penitenza del cercare parole e di meditare la sostanza ultima delle cose mi hanno mutata: quello che il volgo - ed io stessa fin qui - tiene per il 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 pensiero. (CI: 81)

Un nesso casuale importante si capovolge, dallo scrivere come strumento di penitenza, la penitenza diviene strumento, o qualità imprescindibile dello scrivere. Quale evento o comprensione le ha fatto cambiare gusto?

Come possiamo interpretare la scena finale dove il piano della narrazione e quello del racconto si fondono nella felice coppia di Bradamante/Suor Teodora e Rambaldo che cavalcano verso il futuro? Chi è Suor Teodora, questa monaca temporanea che lotta con la carta e la penna e che si rivela come protagonista della propria storia, una storia ricavata da vecchie carte, forse da appunti scartati dall'Ariosto? Se non si conoscesse il pessimismo di Calvino riguardante la possibilità di creare un ponte sull'abisso che separa la realtà esterna dal segno letterario, si potrebbe leggere la conclusione come una metafora della conciliazione tra la letteratura e il mondo esterno. Ma, alla fine è la storia a venire incontro alla scrittrice, galoppando. Il testo è un cavallo che corre. Scrive Calvino più di vent'anni dopo nelle *Lezioni americane*: «La novella è un cavallo: un mezzo di trasporto, con una sua andata, trotto o galoppo, secondo il percorso che deve compiere, ma le velocità di cui si parla è una velocità mentale.» (1988: 47) Bradamante corre dietro il cavaliere inesistente dal suo primo apparire nel romanzo, ammirando il suo rigore e la sua disciplina. Il suo desiderio è naturale, in quanto tensione verso il diverso da sé. Bradamante è insoddisfatta del disordine e dell'imperfezione, cerca quindi la perfezione rappresentata da Agilulfo: «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» (CI: 56). Il suo desiderio pare tutto rivolto verso l'armatura del cavaliere inesistente, immacolata, «candida, senza un graffio». Quando Agilulfo sparisce, l'armatura, ereditata e indossata da Rambaldo, diviene tutta «incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri» (CI: 118). Ma anche l'amore di Suor Teodora per Agilulfo è scontato nel senso che è meno complicato di quello per Rambaldo; essendo lei una scrivana e lui solo forma astratta, l'unione creerebbe poche frizioni rispetto a quell'unione utopica tra il giovane e caloroso Rambaldo e la scrittura.

Il campo di maggior tensione del romanzo sta indubbiamente nei luoghi dove i due piani, quello della narrazione e quello del racconto, s'incontrano. La lotta di Teodora rivela l'impossibilità di una relazione trasparente tra il linguaggio letterario e la realtà, la disparità tra i segni sulla carta e gli oggetti del mondo. Solo invertendo la direzione la narratrice supera il varco tra testo e realtà: non sarà più il testo ad inseguire una realtà esterna, ma lei come parte di quella realtà ad avvicinarsi al testo, fino a lasciarsi assorbire totalmente da esso, strappandosi «la cuffia, le bende claustrali, la sottana di saio» e traendo dal cassone la tunichetta, la corazza, l'elmo e gli speroni.

In questo campo di tensione speculativa si trova un episodio indicativo che è stato ignorato da chi si è occupato del romanzo, forse perché ad una prima lettura sembra semplicemente una digressione divertita e ironica.

L'episodio, che è molto ariostesco, si trova nell'ottavo capitolo che narra la mancata seduzione del cavaliere inesistente da parte della strega Priscilla. Il cavaliere e il suo scudiero attraversa una selva ove incontrano una fanciulla che gli supplica di liberare la vedova Priscilla che è catturata in un castello circondato da un branco di orsi feroci. Nonostante sia avvertito da un eremita della trappola, Agilulfo non esita ad affrontare il suo compito perché per lui la scortesia è inconcepibile. Giunto al castello inizia la lunga notte della seduzione, in cui Calvino riesce a trovare un equilibrio finissimo tra il comico e il poetico, come possono rivelare alcune delle repliche che cadono tra il cavaliere e Priscilla nella tarda notte:

- Alle dame ignude si consiglia, - dichiarò Agilulfo, - come la più sublime emozione dei sensi, l'abbracciarsi a un guerriero in armatura.

- Bravo: lo vieni a insegnare a me! - fece Priscilla. Non sono mica nata ieri! - E in così dire, spiccò un salto e s'arrampicò ad Agilulfo, stringendo gamba e braccia attorno alla corazza.

Provò uno dopo l'altro tutti i modi in cui un'armatura può essere abbracciata, poi, languidamente, entrò nel letto. (...)

- E neppure vi slacciate la spada dal budriero?

- La passione amorosa non conosce vie di mezzo.

Priscilla chiuse gli occhi, estasiata. (CI: 90-91)

Nel castello di Priscilla i ruoli dei due sessi sono invertiti, qui, come spesso in Calvino, le figure femminili sono tutt'altro che ingenui. È noto come le descrizioni del sesso e dell'amore nei testi di Calvino hanno spesso un'impronta umoristica, creata dalla collisione di codici semantici diversi (Gabriele 1994). La notte della castellana Priscilla e Agilulfo si sviluppa come un progressivo e lento avvicinarsi al letto mediante i vari pretesti che Agilulfo riesce a trovare per evitare di giungere allo scopo della donna: la conversazione, la cena, la musica, il riscaldamento della camera, il canto dell'usignolo, l'ammirazione della natura notturna e della luna, la spogliazione dei vestiti (di lei) e lo scioglimento dei capelli, l'acconciamento dei capelli, e si conclude con la coppia distesa nel letto, lei nuda e bellissima nei primi raggi dell'alba vicino all'armatura vuota di Agilulfo, che si alza continuamente per spostare il letto affinché resti esposto alla luce del sole nascente.

Questa notte di non amore è un racconto stupendo. Un suo parallelo in Ariosto potrebbe essere il canto settimo dove Ruggiero si lascia sedurre dalla maga Alcina nel palazzo di lei. La scena fa pensare però più all'erotismo del Settecento, altra epoca favorita di Calvino, che non quello sbrigativo e vivace dell'Ariosto. La seduzione di Priscilla ricorda, infatti, il bellissimo racconto erotico *Senza domani*, che Milan Kundera riprendeva e faceva rivivere nella sua esaltazione alla *Lentezza*.

A una prima lettura l'ottavo capitolo sembra una digressione a forma di una novella, apparentemente sciolta dallo sviluppo delle inchieste principali, ma il significato di Priscilla non sta certamente solo nell'ostacolare l'inchiesta di Agilulfo e così rallentare l'azione. Agilulfo è l'esperto d'amore, ma non sa praticarlo. L'amore è qui rappresentato come energia verso un compimento impossibile, come la scrittura è tensione e desiderio verso la realtà. Alla fine della seduzione la perfezione di Agilulfo fa pensare alla morte: «E lentamente, senza gualcire le lenzuola, entrò armato di tutto punto e si stese composto come in un sepolcro» (CI: 91) Il racconto di Priscilla è così un'allegoria della scrittura stessa, come costante assenza di significato, un'assenza che diviene motore e tensione della scrittura.

Nicola Longo, uno dei pochi a soffermarsi su questo episodio, fa notare che il racconto contiene anche l'elemento moralistico-didascalico rappresentato dal vecchio eremita e della sua predizione (Longo 1995). Anche in Orlando furioso ci sono molti racconti inseriti per l'educazione dei protagonisti, e molti di questi trattano della natura dell'amore. La più nota tra questi episodi è forse quello in cui Orlando incontra il pastore che gli rivela dell'amore tra Angelica e Medoro, ragione dello scatenarsi della pazzia dell'eroe.

Secondo uno spirito tipicamente ariostesco, quelli che infine vincono e sopravvivono sono gli adattabili, che sanno cambiare, mentre non c'è spazio per la coerenza e la costanza di Agilulfo, che deve soccombere. Infine Bradamante ha guadagnato una prospettiva critica della storia; lei è una lettrice esemplare in quanto sa imparare dai testi, ma come ogni eroina degna del titolo, deve soffrire e dimostrarsi degna del suo destino. E la scrivana ricava un

significato dall'avventura erotica di Agilulfo, come dice all'inizio del nono capitolo, dopo questa scena inizia la sua storia:

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 (...) (CI: 94, corsivo mio)

Ed è negli ultimi tre capitoli che corre verso Rambaldo. Da quel momento le sue frasi sono più brevi, le osservazioni narrative più ampie, e la forma del diario interiore più palese. Dall'inizio del nono capitolo Suor Teodora lotta con il linguaggio, tenta anche di disegnare per avvicinarsi ai protagonisti e agli oggetti. Ha fretta di uscire del convento per entrare in un altro mondo.

Con l'entrata della narratrice all'inizio del quarto capitolo ha inizio un processo di autonomizzazione del testo, che prima si libera dall'autore sostituendolo con la scrivana, e poi, con lo svelamento finale del 12. capitolo, del racconto verso la realtà estera. Il risvolto finale del romanzo rivela una *mise en abyme*, figura amata da Calvino: suor Teodora viene raggiunta dalla realtà fantastica e rientra a farne parte per conoscere l'amore. È un rifiuto dell'idea stessa di una letteratura mimetica, a favore del gioco fantastico e geometrico con diverse sfere logiche. Il mondo fantastico non deve essere solo uno; numerosi mondi possono essere inscatolati l'uno nell'altro in un gioco intricato di piani, proprio come lo stemma del cavaliere inesistente: «uno stemma tra due lembi d'un ampio manto drappeggiato, e dentro lo stemma s'aprivano altri due lembi di manto con in mezzo uno stemma più piccolo, (...) e in mezzo ci doveva essere chissà che cosa, ma non si riusciva a scorgere» (CI: 5).

La *mise en abyme* viene assunta come simbolo della complessità del mondo letterario, spesso in connessione alla metafora del libro come mondo e quella del mondo come libro. Scrive Calvino in una relazione a un convegno nel 1978: «L'opera letteraria potrebbe esser definita come un'operazione nel linguaggio scritto che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà, perciò, conclude «la letteratura non conosce *la* realtà ma solo *livelli*. (...) La letteratura conosce la *realtà dei livelli* e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto. (Calvino 1995: 381, 398)

Bibliografia

- Bologna, C. 1993: «Orlando Furioso di Ludovico Ariosto» in AAVV: *Letteratura italiana*. II. Torino: Einaudi. 218-352.
- Bonura, G. 1987: *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia.
- Calvino, I. 1960: *I nostri antenati*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. 1970: *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*. Torino: Einaudi.

- Calvino, I. 1974: «Ariosto geometrico» in *Italianistica*. Settembre-ottobre.
- Calvino, I. 1988: *Lezioni americane*. Milano: Garzanti, 1988.
- Calvino, I. 1995: «Tre correnti del romanzo italiano d'oggi» in Calvino: *Saggi*. Milano: Mondadori. 61-75.
- Calvino, I. 1995: «I livelli della realtà in letteratura» in Calvino: *Saggi*. Milano: Mondadori. 381-398.
- Calvino, I. 2002: *Il cavaliere inesistente*. Milano: Mondadori
- Calvino, I. 2002: «Una lettera di Calvino» in *Il cavaliere inesistente*. Milano: Mondadori.
- Ferretti, G.C. 1989: *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista*. Roma: Ed. Riuniti.
- Fleiger, H. 1994: *Il rapporto varianti / costanti nella poetica di Italo Calvino*. Poznan: Torún.
- Gabriele, T. 1994: *Italo Calvino: Eros and Language*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Hume, K. 1992: *Calvinos Fiction: Cogito and Cosmos*. Oxford: Clarendon Press.
- Longo, N. 1995: *Il peso dell'imponderabile*. Roma: Euroma.
- Pampaloni, L. 1971: «Per un'analisi narrativa del Furioso» in *Belfagor* XXVI.
- Waage Petersen, L. 1991: «Calvino lettore dell'Ariosto» in *Revue Roman*. Vol. 26, n. 2. 230-245.