

Antonio Saccone
(Università degli Studi di Napoli "Federico II")

ARIOSTO LETTO DA CALVINO¹

«L'*Orlando Furioso* è un poema che si rifiuta di cominciare, e si rifiuta di finire. Si rifiuta di cominciare perché si presenta come la continuazione di un altro poema, l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, lasciato incompiuto alla morte dell'autore. E si rifiuta di finire perché Ariosto non smette mai di lavorare». ² A queste argomentazioni Calvino consegna l'incipit di un suo testo critico, dedicato al capolavoro ariostesco, scritto per la radio nel 1974. La data è da segnare con una forte sottolineatura. Il saggio cade tra la pubblicazione del *Castello dei destini incrociati*, del 1973, nel quale trova la realizzazione più radicale l'idea della narrativa come processo combinatorio e quella di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979, che l'autore aveva peraltro iniziato a scrivere due anni prima. Ricordo che Calvino aveva già lavorato intorno all'opera di Ariosto, pubblicando nel 1967 l'*Orlando furioso raccontato da Italo Calvino* e tre anni dopo ne aveva proposto un'edizione ampliata con una scelta del poema. Per quanto riguarda il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, vera e propria apoteosi dell'opera costituita di soli inizi, esso, com'è noto, comprende dieci inizi di romanzi, allestiti su storie che cominciano e non finiscono. Tra un romanzo e l'altro si affacciano riflessioni sulla scrittura e sull'importanza attribuita agli inizi:

La fascinazione romanzesca che si dà allo stato puro nelle prime frasi del primo capitolo di moltissimi romanzi non tarda a perdersi nel seguito della narrazione: è la promessa d'un tempo di lettura che si stende davanti a noi e che può accogliere tutti gli sviluppi possibili. Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. ³

¹ Il presente saggio sviluppa e rielabora una relazione letta al Convegno internazionale *Witches and faires before and after Ariosto* organizzato dall'Università di Pennsylvania (Filadelfia 13-14 aprile 2017).

² I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, t. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 759.

³ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori 1992, p. 785.

Anche nella *Giornata di uno scrutatore* leggiamo: «quello che conta d'ogni cosa è solo il momento in cui comincia, in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro».⁴ Non si trascuri, poi, quel che Calvino dirà a proposito delle *Cosmicomiche* per le quali vengono approntati «gli appunti dell'inizio»:

È difficile datare con precisione un racconto: c'è un momento in cui fisso l'inizio, che può essere molto prima di quando sviluppo il resto.⁵

Non si dimentichino, inoltre, le annotazioni di quella che avrebbe dovuto essere la conferenza inaugurale delle famose *Lezioni americane* consacrata al tema del cominciare e del finire. Qui Calvino a proposito dell'inizio sostiene che esso è ogni volta il «momento di distacco dalla molteplicità dei possibili», «d'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che [il narratore] ha deciso di raccontare»;⁶ è l'ingresso dal mondo non scritto, dal mondo vissuto o vivibile in un mondo completamente verbale. Nella molteplicità potenziale del narrabile sembra riproporsi ogni volta la costruzione dell'universo dal caos originario, in cui lo stesso uomo è stato per miliardi di anni una pura potenzialità. Calvino lo scrive presentando nelle *Cosmicomiche* quel singolare personaggio che è Qfwfq, essere apparso dal nulla, fatto di pura potenzialità, pronto a ricominciare sempre da capo. In lui è proprio la mancanza di mondo a stimolare il linguaggio:

Quando non si può fare nessuna cosa per mancanza del mondo esterno, l'unico fare che ci si può permettere disponendo di pochissimi mezzi è quello speciale tipo di fare che è il dire.⁷

A proposito dei finali, portando sotto la sua attenzione una delle ultime *pièces* di Samuel Becket *Ohio impromptu*, di fronte ad un autore che racconta l'esaurirsi di tutte le storie Calvino sostiene che «per esaurite che siano quelle storie, per poco che sia rimasto da raccontare, si continua a raccontare ancora».⁸ Un racconto insomma non abolirà mai la pluralità potenziale del narrare. Se la letteratura è defunta, cioè ha perso

⁴ I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 17.

⁵ M. Barenghi, B. Falcetto, C. Milanini (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit. vol. II, p. 1319.

⁶ I. Calvino, *Lezioni americane (Appendice. Cominciare e finire)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 735.

⁷ I. Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 281.

⁸ I. Calvino, *Lezioni americane (Appendice. Cominciare e finire)*, cit., p. 753.

le sue funzioni vitali, questo non impedisce di ricominciare a rianimarla e riattivarla.

Ad Angelo Guglielmi che lo interroga sull'estinzione della letteratura, sul fatto che «la realtà non ha senso», Calvino risponde:

A me, tutte le riduzioni a zero mi interessano e rallegrano per vedere cosa ci sarà dopo lo zero, cioè come riprenderà il discorso, cioè come la totalità della cultura, che di terremoti e rasature al suolo ne ha subito parecchi e soprattutto attraverso ad essi ha vissuto finora [...]. Ma la mia contentezza è perché già penso che arrivato all'estremo di questa abrasione della soggettività, l'indomani mattina potrò mettermi – in questo universo completamente oggettivo e asemantico – a re-inventare una prospettiva di significati, con la stessa giuliva aderenza alle cose dell'uomo preistorico [...].⁹

Rileggendo tali argomentazioni non si può non riandare con la mente alle postille dedicate all'*Orlando Furioso*, al suo rifiuto di cominciare e finire. A proposito dell'inesausta resistenza ad ogni conclusività del poema ariostesco Calvino annota:

E si rifiuta di finire perché Ariosto non smette mai di lavorarci. Dopo averlo pubblicato nella prima edizione del 1516 in quaranta canti, continua a cercare di farlo crescere, dapprima tentando di dargli un seguito, che restò tronco (i cosiddetti *Cinque canti*, pubblicati postumi), cosicché nella terza e definitiva edizione, che è del 1532, i canti sono saliti a quarantasei. In mezzo c'è stata una seconda edizione del 1521, che testimonia di un altro modo del poema di non considerarsi definitivo.¹⁰

Calvino rimarca questa informazione non solo per correttezza filologica, ma anche per esprimere una sua implicita solidarietà intellettuale e compositiva con quel metodo di lavoro, a cui Ariosto continua ad attendere, fondato su un'ininterrotta messa a punto. Tra l'altro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, come accade di frequente in Calvino, ha una lunga gestazione. In un'intervista l'autore affermerà: «L'inizio, la situazione, il meccanismo me li sono portati dietro diversi anni, poi ho cominciato a scrivere il libro nel '77 e ho lavorato per più di due anni».¹¹

Ma è tempo ora di ritornare più distesamente sulle pagine con cui Cal-

⁹ I. Calvino, *Corrispondenza con Angelo Guglielmi a proposito della «Sfida al labirinto»*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 1771.

¹⁰ I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, cit., p. 759.

¹¹ M. Barenghi, B. Falcetto, C. Milanini (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, p. 1381.

vino illustra l'*Orlando Furioso* non senza, tuttavia, rivolgere uno sguardo all'opera la cui stesura precede immediatamente quelle pagine, cioè *Il castello dei destini incrociati*, palesemente governata ed animata da una tonalità e da una logica nettamente ariostesche. Sul castello calviniano, che richiama quello inscenato nell'*Orlando Furioso*, incombe un incantesimo: chi vi arriva, compreso il viaggiatore narrante, diventa muto. I personaggi raccontano ognuno una storia utilizzando le carte dei tarocchi: tale impiego predispone una macchina narrativa combinatoria. Il significato di ogni singola carta è legato al posto che essa occupa tra le carte che la precedono e quelle che seguono.

Delle otto storie di cui si compone il libro quelle che nella pubblicazione appaiono per ultime richiamano inequivocabilmente Ariosto: *Storia dell'Orlando pazzo per amore* e *Storia di Astolfo sulla luna*. La prima versione del testo nasce nel '69 quando Franco Maria Ricci chiese all'autore un testo per un volume sui tarocchi miniati da Bonifacio Bembo (artista del XV secolo). L'iconografia delle carte sollecita lo scrittore ad imbastire vicende ispirate all'*Orlando Furioso*; nasce l'incrocio centrale del Castello, un «quadrato magico» attorno al quale i tarocchi sono collocati in modo da comporre una sorta di cruciverba «fatto di figure anziché di lettere»,¹² in cui ogni sequenza è leggibile nei due sensi, orizzontale e verticale. Alla fine del gioco le carte si sparpagliano. Vediamo agire sul mosaico narrativo allestito da Calvino Orlando innamorato, il suo senno smarrito, la Durlindana, Angelica, Medoro, Carlomagno, Astolfo che va alla ricerca della ragione di Orlando sulla luna, dove incontra Ariosto «intento a interpolare nel suo ordito le rime delle ottave, le file degli intrecci, le ragioni e le sragioni». ¹³ Ad Ariosto Astolfo chiede se è vero che la luna contenga «il rimario universale delle parole e delle cose», se essa costituisca «il mondo pieno di senso, l'opposto della Terra insensata». ¹⁴ Il poeta, basandosi sull'ultima carta che è sul tavolo («la calva circonferenza dell'Asso di Denari»), risponde:

[...] da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto.¹⁵

¹² I. Calvino, *Nota a «Il castello dei destini incrociati»*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 1277-1278.

¹³ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit. vol. II, p. 536.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, pp. 536-537.

È del tutto congruente allora che nel saggio del '74 Calvino ponga in forte rilievo il fatto che l'infinita dilatazione dall'interno, in cui episodi innescano altri episodi, creando nuove simmetrie e nuovi contrasti, spieghi bene il metodo costruttivo di Ariosto, la sua «struttura policentrica e sincronica», affidata a «vicende che si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo». ¹⁶ Con sagace acribia Calvino illustra «il movimento a linee spezzate, a zig zag» ¹⁷ che percorre da cima a fondo l'*Orlando Furioso*, mostrando di conoscere a fondo la sapienza di Ariosto nell'affidare il montaggio narrativo a meccanismi di interruzione della continuità, di solito circoscritti nei due ultimi versi delle ottave, in cui il racconto, mentre sta seguendo un personaggio, se ne distacca sul più bello per seguire un altro («Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge: ma seguitiamo Angelica che fugge»: è uno degli esempi segnalato da Calvino). ¹⁸ Calvino sottolinea che mentre queste sospensioni dell'azione si ritrovano all'interno dei canti, la chiusa di ogni singolo canto annuncia invece, creando un effetto di *suspence*, che il racconto continuerà nel canto successivo. L'avvio del canto successivo implica, invece, «quasi sempre uno slargarsi dell'orizzonte», ¹⁹ depistando l'attesa del lettore, decantando l'urgenza della narrazione, sotto forma di riflessione sentenziosa, di metafora raffinata o di invocazione amorosa, prima di riallacciare la narrazione al punto in cui era stata arrestata. Nell'attacco di ogni canto sono collocate le digressioni sul presente italiano: «È come se attraverso queste connessioni il tempo in cui l'autore vive e scrive facesse irruzione nel tempo favoloso della narrazione». ²⁰ Si ricordi ciò che aveva scritto Pirandello settant'anni prima di Calvino, incastonando nel suo celebre saggio *L'umorismo* un'interpretazione di alcune ottave del *Furioso*. Per lo scrittore siciliano l'interesse di Ariosto, consapevole dell'irrealtà della sua creazione, non è rivolto alla tradizione leggendaria tramutatasi in «realtà fantastica», ma alle «ragioni del presente, trasportate e investite in quel mondo lontano» ²¹: «di tratto in tratto, il velo sottilissimo si squarcia; attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, e allora l'ironia

¹⁶ I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, cit., p. 759.

¹⁷ Ivi, p. 762.

¹⁸ Ivi, p. 760.

¹⁹ Ivi, p. 761.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L. Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2006, p. 869. Sul tema mi permetto di rinviare a A. Saccone, *Ariosto letto da Pirandello*, in Id., *Qui vive / sepolto / un poeta*. Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri, Napoli, Liguori, 2008, pp. 17-28.

diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'appalesa»,²² Non mi dilungo ora sulla decifrazione pirandelliana dei meccanismi costitutivi del poema cinquecentesco, su cui mi sono soffermato altrove, ma ribadisco che, al pari di Calvino, anche Pirandello non può non sentire la sintonia tra i procedimenti digressivi, antilineari, non conclusivi della sua narrazione con «il movimento "errante" della poesia d'Ariosto» (per stare ai termini di Calvino).²³

Ma torniamo sul sentiero principale del nostro percorso, nell'altra metà del secolo, cioè a Calvino che definisce il *Furioso* un universo labirintico in cui «si può viaggiare in lungo e largo, entrare, uscire, perdersi»,²⁴ come nel palazzo incantato del mago Atlante che, centro di rifrazione di tutte le visioni del poema, si rivela «una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i personaggi principali»: «deserto di quel che si cerca», è destinato a riempirsi solo di «cercatori». ²⁵ L'annotazione non può non richiamare il saggio *La sfida al labirinto*, che si raffigura secondo una doppia possibilità, quella di delineare da un lato «la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile», dall'altro di suscitare «il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo». ²⁶ Calvino ci avverte che non si possono distinguere nettamente i due atteggiamenti, perché nel tentativo di trovare l'uscita persiste anche un'attrazione per il labirinto in sé; e nel gioco di rimanere intrappolati nel labirinto c'è la forte sollecitazione a cercare la via d'uscita. Quella che Calvino vuole salvaguardare è, dunque, «una letteratura della *sfida al labirinto*», da contrapporre alla «letteratura della *resa al labirinto*». ²⁷ Ed è quella che ritrova nell'operare poetico di Ariosto, nel suo procedere ellittico, centrifugo, che non è solo dei personaggi (es. gli inseguitori di Angelica), ma del poema stesso. Nel rimarcare il ritmo discontinuo e rapido dell'azione e del livello espressivo, «l'agilità del poeta nel movimentare l'ottava», nel ribaltare di continuo la temporalità narrativa «saltando dal passato remoto all'imperfetto al presente al futuro», ²⁸ organizzando un intreccio di prospettive, senza alcun dubbio Calvino incrocia con la memoria la formula che Cesare Pavese coniò per lui nella stagione del suo esordio di narratore: «scoiattolo della penna». ²⁹

²² L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 859.

²³ I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, cit., p. 762.

²⁴ *Ivi*, p. 761.

²⁵ *Ivi*, p. 766.

²⁶ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., p. 122.

²⁷ *Ivi*, p. 122.

²⁸ I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, cit., p. 764.

²⁹ C. Pavese, «Il sentiero dei nidi di ragno», in *Id.*, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 244.

L'allusione era all'abilità del giovane autore del *Sentiero dei nidi di ragno* «d'arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosamente, variopinta, "di-versa"». ³⁰ Con quel giudizio Pavese intravedeva quella che sarebbe stata la vocazione di Calvino a imboccare continue fughe in avanti, a realizzare di velocità, di ritmo e di atteggiamento intellettuale, nelle brusche svolte, negli *anticlimax* su cui si fonda la struttura dell'ottava ariostesca («ai sei versi legati da una coppia di rime alterne succedono i due versi a rima baciata»). ³¹ Calvino rinviene sue linee di lavoro, protese a sperimentare una molteplicità di forme conoscitive e letterarie. Allo stesso modo la sveltezza della battuta ironica, la concisione memorabile che riconosce come tratto distintivo del poeta emiliano, sono elementi con cui il narratore ligure esprime piena congruenza. Anche quando attribuisce ad Ariosto l'*understatement*, cioè lo speciale spirito d'ironia verso se stessi che porta a minimizzare le cose grandi e importanti, ³² che gli interpreti hanno attribuito a lui, talora leggendo in esso la manifestazione di un gioco squisitamente ed esclusivamente formale, Calvino lo associa ad una responsabilità etica dello scrivere. E difatti lo legge come «segno d'una concezione del tempo e dello spazio che rinnega la chiusa configurazione del cosmo tolemaico, e s'apre illimitata verso il passato e il futuro, così come verso una incalcolata pluralità di mondi». ³³ Una glossa che si potrebbe applicare alle sue *Cosmicomiche*, all'andirivieni ubiquo e camaleontico del suo mobilissimo protagonista, al disorientamento temporale, al decentramento spaziale che regola l'opera calviniana.

Ho già detto che Calvino dimostra come palazzo di Atlante non sia solo il regno degli incantesimi del mago, ma anche un astuto stratagemma strutturale del narratore che, non potendo sviluppare simultaneamente vicende parallele, accantona delle carte per tenere in vita il suo «gioco» e impiegarle quando sarà più fruttuoso, come aveva fatto lui stesso nell'organizzare il *Castello dei destini incrociati*. Calvino usa più volte nella sua analisi del *Furioso* la parola «gioco», precisando che «i giochi, da quelli infantili a quelli degli adulti, hanno sempre un fondamento serio», definendoli «tecniche d'addestramento di facoltà e attitudini che saranno necessarie nella vita». ³⁴ In questa prospettiva «quello d'Ariosto è il gioco d'una società che si sente elaboratrice e depositaria d'una visione del mon-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ I. Calvino, *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, cit., p. 763.

³² *Ivi*, p. 762.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 767.

do, ma sente anche farsi il vuoto sotto i suoi piedi, tra scricchiolii di terremoto». ³⁵ È fin troppo agevole constatare che Calvino, approntando il suo commento agli straordinari esiti di un capolavoro della letteratura italiana ed europea, investighi gli stessi suoi procedimenti narrativi e le sue prospettive etico-intellettuali. L'ultima annotazione calviniana citata ne è una dimostrazione tra le più eloquenti. Ma si ricordi anche il romanzo X di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* preannunciato come libro «che dà il senso del mondo dopo la fine del mondo, il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c'è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo». ³⁶ Calvino legge se stesso attraverso Ariosto, rimette in campo le sue meditazioni sulla complessità del mondo, sull'instabilità delle strutture portanti della società postmoderna, sulla necessità di porsi ad una certa distanza, di guardare e capire l'abisso senza precipitarsi dentro (il famoso «pathos della distanza», ³⁷ formula impiegata da Cases per difendere Calvino da chi lo ha accusato di proiettare i suoi procedimenti espressivi nella dimensione del puro divertimento). Quel pathos della distanza Calvino nelle vesti di critico lo estende al capolavoro ariostesco, al disincanto ironico, al romanzesco, all'avventuroso, alla complessità labirintica dell'esperienza da cui esso è regolato. Calvino si sofferma, infine, sull'ultimo canto, il XLIV, che si apre con l'enumerazione d'una folla di persone che costituiscono il pubblico a cui Ariosto pensava nello scrivere il suo poema. Per lo scrittore-critico è questa la vera dedica del *Furioso*, più dell'omaggio tributato in apertura del primo canto, alla «generosa erculeo prole», cioè al cardinale Ippolito d'Este. La rassegna dei suoi contemporanei tracciata da Ariosto, dame italiane belle e gentili, cavalieri, poeti e dotti, definisce il suo pubblico perfetto, configurando un'immagine di società ideale. In tal modo il poema stesso trova la sua definizione attraverso i lettori, non solo quelli coevi ma anche quelli a venire, che partecipano al suo gioco, collaborandovi attivamente, riconoscendosi in esso. Sappiamo che peso abbia nei testi di Calvino il lettore. L'ultimo capitolo di *Se una notte* si apre con un'allocuzione al lettore così formulata: «Lettore, è tempo che la tua sballottolata navigazione trovi un approdo» quasi sulla scia dell'ultimo capoverso del saggio sul *Furioso* avviato su queste parole: «La nave del poema sta arrivando in porto». ³⁸

Nel 1975 in un'altro saggio, *Piccola antologia di ottave*, in occasione del cinquecentenario ariostesco, Calvino precisa che per lui la quintessenza

³⁵ Ivi, pp. 767-768.

³⁶ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 853.

³⁷ C. Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in Id., *Patrie lettere*, Liviana editrice, Padova, 1974, p. 160.

³⁸ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 768.

dello «spirito ariostesco» ³⁹ è da individuarsi nei versi che preannunciano una svolta avventurosa. Ancora una volta Calvino è attratto dall'immagine di un'imbarcazione che si approssima alla riva dove il poeta si trova per caso, come avviene nel canto IX alla nona ottava: «con gli occhi cerca or questo lato or quello / lungo le ripe il paladin, se vede...». È questa la situazione che intrica maggiormente Calvino: «una riva di mare o di fiume, un personaggio sulla riva e una barca a breve distanza, apportatrice d'una notizia o d'un incontro da cui nasce la nuova vicenda». ⁴⁰ Calvino ci confessa che gli piacerebbe studiare anche altre questioni: l'onomastica del *Furioso* che induce sempre un risvolto di nonsense. La sonorità bizzarra di alcuni nomi, specialmente quelli di origine inglese, ⁴¹ induce immagini stravaganti, come nei rebus araldici del canto X e richiama indubbiamente ancora la propensione calviniana per i meccanismi dell'acrobazia ludica dell'intelligenza e dell'immaginazione che lo porta ad aderire all'esperienza dell'Oulipo. Non manca di sottoporre ad attenta analisi la truculenza di alcune ottave, privilegiando quelle in cui si concentrano più carneficine (in un ambito in cui non c'è che l'imbarazzo della scelta Calvino opta per il quarto dei *Cinque canti*, ottava 7: «dui ne partì fra la cintura e l'anche; / restâr le gambe in sella e cadde il busto»). Allo stesso modo esaminando l'ottava centrata sulla strategia del desiderio non può non porre, lui che è attratto dallo scatto iniziale, dalla fase di avvio della narrazione, in primo piano «l'attesa» i «prodromi» come «il vero momento erotico per Ariosto». Tra i tanti esempi sono riportati i versi relativi alla svestizione d'Alcina (Canto VII, ottava 28: l'ottica del poeta si approssima al nudo come se utilizzasse una lente per osservare una miniatura e poi se ne distacca, ottenendo un effetto di sfumatura nel vago). ⁴² Insomma sembra che Calvino tenga a mettere in evidenza una sensibilità governata da un'ottica di specie leopardiana o novecentesca avanti lettera. Quello che a Calvino preme rilevare con maggior forza è la coniugazione perseguita da Ariosto tra precisazione tecnica, ricchezza di dettagli e capacità di sfumare nel vago. Quest'argomentazione ci riporta alle considerazioni espresse in una delle *Lezioni americane*, in cui Calvino punta a difendere il valore dell'*Esattezza*, che vuol dire per lui incisiva trasparenza di immagini, precisione lessicale e messa in evidenza delle sfumature concettuali e immaginative. Di qui il rifiuto di ogni appros-

³⁹ I. Calvino, *Piccola antologia di ottave*, in Id., *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., p. 769.

⁴⁰ Ivi, p. 770.

⁴¹ «Specialmente la toponomastica inglese fornisce il materiale verbale con cui Ariosto si diverte di più, qualificandosi come il primo anglofane della letteratura italiana» (*ibidem*).

⁴² Ivi, p. 772.

simulazione, casualità, sbadatezza comunicativa. Immediato è il ricorso a Leopardi, che potrebbe apparire ideale contraddittore di quell'apologia dell'esattezza, invece si rivela un decisivo teste a favore, come scrive lo stesso commentatore: «Il poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri». ⁴³ La ricerca del vago si tramuta in tal modo in «osservazione del molteplice, del formicolante, del pulviscolare», ⁴⁴ in tanti tutti pienamente sottoscrivibili da Calvino: a conferma, se mai ce ne fosse bisogno, che i grandi poeti e narratori del 900, quando si sono cimentati nel ruolo di esegeti di altri grandi scrittori del passato remoto o prossimo, (e l'hanno svolto, quel ruolo, con esiti altissimi) hanno discusso di sé e della loro opera, non hanno fatto altro che riflettere sui motivi fondanti delle loro invenzioni narrative o poetiche.

Può risultare opportuno e produttivo richiamare alla mente le due famose interviste su scienza e letteratura, in cui discorrendo su Galileo, per lui il maggior prosatore italiano, Calvino afferma:

Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della luna. È la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione. Ci si innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto. ⁴⁵

Calvino segna insomma una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura.

Ma già in una conferenza, tenuta una prima volta nel dicembre del 1959 alla Colombia University e poi ad Harvard e a Yale nei primi mesi del 1960, sulla letteratura italiana, Calvino individua «tre correnti del romanzo italiano d'oggi» e conclude la sua indagine nel nome di Ariosto, che tra tutti i poeti della nostra tradizione egli sente «più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante». ⁴⁶ Per questo non smette di rileggerlo. Lo definisce «assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nell'occultare se stesso». ⁴⁷ È estremamente realista, anticonsolatorio, al pari di Machiavelli ma, a

⁴³ I. Calvino, *Lezioni americane (Esattezza)*, in Id. *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., p. 681.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., p. 232.

⁴⁶ I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in Id., *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., p. 74.

⁴⁷ *Ibidem*.

differenza di quest'ultimo che fonda sul medesimo disincanto della realtà una aspra nozione di scienza politica, Ariosto «si ostina a disegnare una fiaba» ⁴⁸. Sappiamo che Calvino, per usare una sua espressione, si è immerso nel mare della fiabistica italiana con il volume, concluso nel 1956, *Fiabe italiane* raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte da lui in lingua dai vari dialetti. Già Pavese nella già citata recensione al primo romanzo di Calvino aveva parlato di «sapore ariostesco» ⁴⁹ nel cogliere la trasfigurazione in forma fiabesca e avventurosa di una materia dura e opaca, caotica e tragica. A distanza di anni Calvino dirà che la sua storia era tutta segnata e contenuta in quella definizione. In effetti tracce dell'universo fiabesco permangono oltre quell'esordio, divenendo consapevole adesione a un orizzonte in cui intrecciandosi strettamente invenzione e norma, immaginazione e declinazione realistica, il fiabesco non ha, proprio come avviene in Ariosto, il valore di una scelta evasiva.

Ad ulteriore dimostrazione che attraverso Ariosto continua a confrontarsi con se stesso, Calvino ci confessa che quando affronta i romanzieri interessati a narrare «l'appassionata e razionale partecipazione attiva alla storia», da Stendhal a Hemingway e a Malraux, gli accade «di trovar[si] verso di loro nell'atteggiamento [...] in cui Ariosto si trovava verso i poemi cavallereschi». ⁵⁰ Tiene a ribadire che il suo culto per Ariosto (e più in generale per lo scrivere) non significa evasione. La vitalità intellettuale, lo scatto della fantasia, i depistaggi dell'ironia e la scrupolosità della composizione che intessono la versificazione del *Furioso* non sono «doti fini a se stesse», sono un punto di vista sul mondo, strumenti di orientamento intellettuale ed etico, utili a farci comprendere il presente, «l'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali», a cui Calvino in quegli anni dedica molte delle sue riflessioni: «È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Rugiero, Bradamante, Astolfo...» ⁵¹. Così conclude la sua conferenza Calvino e così concludo anch'io il mio contributo, *si parva licet*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ C. Pavese, «Il sentiero dei nidi di ragno», cit., p. 246.

⁵⁰ I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in Id. *Saggi 1945-1985*, t. I, cit., p. 74.

⁵¹ *Ivi*, p. 75.