

# Prospettive aree, deviazioni e spazi discreti. L'arcipelago dei luoghi immaginari da Ariosto a Calvino (e oltre)

Lara De Lena

Publicato: 16 luglio 2018

## **Aerial perspectives, detours and discrete spaces. The archipelago of imaginary places from Ariosto to Calvino (and more)**

L'articolo considera la dicotomia tra luoghi della memoria e dell'immaginario dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. La narrazione dei tempi esplosi e dei mondi discreti del poema avviene nella rivisitazione di Italo Calvino attraverso geometrie mentali, con incursioni nell'arte concettuale di Franco Vaccari e nelle sperimentazioni teatrali e televisive di Luca Ronconi. La prospettiva "aerea" del poema è accostata all'altrove nichilista e introspettivo de *Le città invisibili* e i suoi personaggi rivivono, tra fughe e ritorni, nelle storie narrate dai Tarocchi de *Il castello dei destini incrociati*.

---

[Aerial perspectives, detours and discrete spaces. The archipelago of imaginary places from Ariosto to Calvino (and more)] The paper focuses on the dichotomy between places of memory and place of imaginary in Ludovico Ariosto's *Orlando furioso*. The narration of exploded times and discrete worlds is provided through a reading by Italo Calvino across mental geometries, with hints to Franco Vaccari's conceptual art and Luca Ronconi's television and theatre experimentations. The "aerial" perspective of the poem is compared to the nihilistic and introspective elsewhere in *Invisible Cities* and its characters come alive, escaping and returning, as well as in the stories told by the Tarots in *The Castle of Crossed Destinies*.

**Keyword:** Orlando furioso; Città invisibili; Ludovico Ariosto; Italo Calvino; moon

**Lara De Lena:** Università di Bologna (Italy)

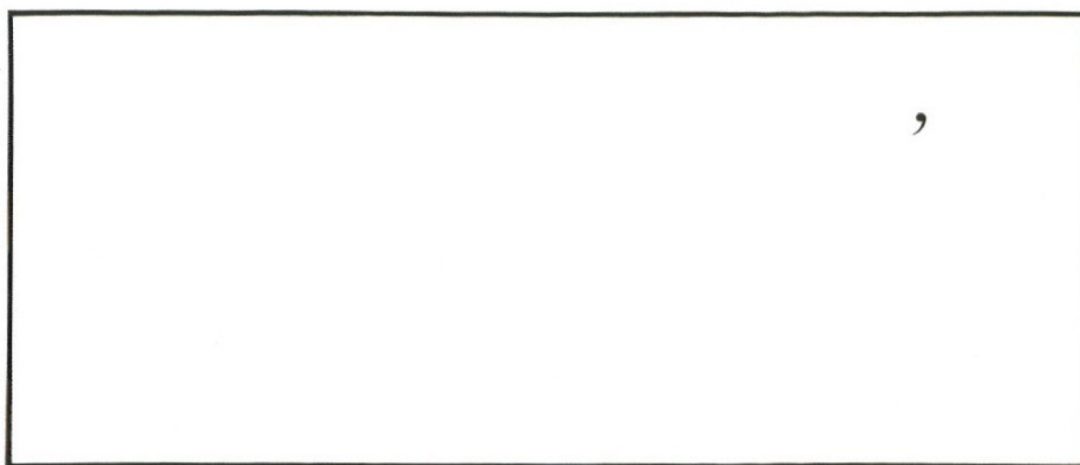
✉ [lara.delena@unibo.it](mailto:lara.delena@unibo.it)

She obtained the Specialization in Historical and Artistic Heritage, and had an internship at the Pinacoteca Nazionale di Bologna helping with the preparation of the exhibition *Sessanta/Ottanta*; she participated in the editing process for the exhibition catalogue *Vedere l'invisibile: Lucrezio nell'arte contemporanea*. She currently collaborates with MAMbo and the Academy of Fine Arts of Bologna on a study project about the works of Roberto Daolio.

## Il reale non è razionale (e viceversa)

Partiamo da note questioni storiche. Il 3 febbraio 1507 è la data di nascita ufficiale dell'*Orlando furioso*. L'opera vede la luce all'interno della corte ferrarese, sotto l'egida del cardinal Ippolito d'Este, il quale, nonostante i rapporti altalenanti con l'autore, seguirà sempre da vicino la complessa elaborazione del poema. L'inizio della stesura è databile tra il 1504 e il 1505; non si sa quindi se sotto il ducato estense di Ercole I o di Alfonso I, che proprio in quegli anni si passano il testimone.<sup>1</sup> Sicuramente la diarchia di potere del duca Alfonso e del cardinale Ippolito, che durerà fino al 1517, getterà le basi alla sua complessa genesi.

La trama del poema è un universo in sé, un labirinto in cui entrare e peregrinare in ogni direzione fino a perdersi; in esso la visione finita del cosmo di Tolomeo è soppiantata da un'incalcolabile pluralità di mondi, prestandosi a diverse interpretazioni e fornendo materiale per uno sconfinato immaginario, tanto verbale quanto visivo. Gianni Venturi nel 2011 osserva come, già per i suoi contemporanei "la trasformazione in immagini del Furioso costituisce un episodio emblematico di *ut pictura poësis*, un'occasione per affrontare concretamente, con delle scelte precise, le questioni che animavano il dibattito teorico sui rapporti tra linguaggio iconico e verbale".<sup>2</sup>



VIRGOLA TRATTA DALL' « ORLANDO FURIOSO » DI LODOVICO ARIOSTO

Fig. 1 – Emilio Isgrò, *Virgola dall'Ariosto*, 1972, tela emulsionata, 67 x 110 cm, Milano, Collezione Ciampalini.

In Ariosto le immagini diventano icastiche, forme definite e autosufficienti, pronte a popolare tanta arte visuale e ovviamente tanta letteratura a lui contemporanea

<sup>1</sup> Il 25 gennaio 1505 muore Ercole e gli succede Alfonso.

<sup>2</sup> Venturi (2011, p. 292).

e successiva. Umberto Eco ha evidenziato e teorizzato la natura dell'opera aperta, secondo cui qualunque produzione artistica – letteraria, visuale, performativa – può essere esperita da molteplici prospettive e prestarsi a qualunque fantasiosa interpretazione. Come è noto, nel suo celebre saggio del 1962, l'autore ci spiega che ogni opera non sarà mai foriera dello stesso significato per tutti e in qualunque momento. Ogni forma originaria, dunque, anche indipendentemente dalla volontà del proprio autore, dovrà sempre passare da una prospettiva individuale, determinata dai suoi fruitori, modificando in qualche modo se stessa.<sup>3</sup>



Fig. 2 – Nani Tedeschi, *Omaggio all'Ariosto*, 1983, tecnica mista su tavola, 169 x 310 cm, Reggio Emilia, Liceo classico-scientifico Ariosto-Spallanzani.

Alla coesistenza di più mondi possibili ispirata dall'*Orlando furioso*, nonché all'idea di opera aperta di Eco, allude la fabula onirica di Edoardo Sanguineti, che alla fine degli anni Sessanta cura la trasposizione teatrale del poema assieme a Luca Ronconi. In questo *Orlando* l'intreccio diventa spettacolo di piazza, spazio fisico e gestualità, che trasforma l'opera in "grande rumore" dove a spostarsi non sono solo gli attori/pupi ma gli stessi spettatori, che si muovono tra le varie stazioni. I cavalieri seguono uno spazio predefinito determinato da binari su cui scorrono le macchine; in un'intervista del 1970 Sanguineti racconta come il moto circolare dello spettacolo alluda metaforicamente al gioco di incontri e di inseguimenti che, inesorabilmente, si reitera immutato: la ripetitività del gesto nell'ingranaggio meccanico suggella così, in chiave postmoderna, la assoluta contemporaneità e simultaneità reciproca del poema. Lo stesso Ronconi ha recentemente ricordato di aver messo in scena l'"armonia di un 'disordine' ben governato" che "cambiò concretamente il modo di fare teatro e di assistervi".<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cfr. Eco (1962, p. 34).

<sup>4</sup> Ronconi Capitta (2012, p. 69). Si veda anche Bartoluzzi (1970) e Longhi (1996).



Fig. 3 – Franco Vaccari, *Orlando furioso di Luca Ronconi*, 1969, stampe fotografiche, 50 x 40 cm, Archivio Fondazione Festival dei Due Mondi.

La versione teatrale di Ronconi e Sanguineti dell'*Orlando furioso* è immortalata dalla serie fotografica del modenese Franco Vaccari (1969; Fig. 3), il quale, negli stessi anni, elabora l'idea di esposizione in tempo reale. In occasione del cinquecentenario della nascita di Ariosto, Vaccari realizzerà poi la serie *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto* (1974, Fig. 4), un pannello con venti polaroid incollate su cartoline di luoghi visitati dall'artista e spedite a Palazzo dei Diamanti, a Ferrara, luogo dell'esposizione. Attraverso la realizzazione e la spedizione delle cartoline/polaroid, Vaccari rivive i viaggi compiuti dall'Ariosto nella sua carriera diplomatica. È indubbio che anche in questo caso il progetto, attraverso una sorta di richiamo alla presenza dell'autore, rilegga l'*Orlando furioso* come opera aperta. Vaccari, infatti, ponendosi sul piano di uno spettatore attivo e non contemplativo, realizza una rielaborazione personale della genesi stessa dell'opera, tornando all'idea del suo autore, in viaggio su commissione del cardinal Ippolito. Nella dicotomia tra istantanee e immagini serializzate (definita dallo stesso artista una "interazione fra il persistente e l'occasionale"<sup>5</sup>) Vaccari viaggia tra il reale e l'immaginario, sostituendo un tempo esplosivo a una narrazione lineare e ripercorrendo idealmente i luoghi in cui Ludovico incontra personaggi e oggetti che, rielaborati nella memoria e filtrati dalla fantasia, andranno a comporre gli scenari del suo poema.

Fatte queste premesse, ci chiediamo: l'*Orlando furioso* potrebbe davvero essere visto come un'opera di poesia aperta? Può divenire terreno fertile per le più ardite sperimentazioni di poesia visiva? È un esempio di letteratura combinatoria alla Queneau? Sicuramente c'è chi ci ha visto questo e molto altro: Italo Calvino, ad esempio, per il quale l'opera "è un poema che si rifiuta di cominciare e si rifiuta di finire".<sup>6</sup> A suo avviso, questo poema del movimento non ha un vero inizio perché riprende le fila del racconto dall'*Orlando Innamorato* di Boiardo (ciò che nella narrativa contemporanea definiremmo *sequel*), ed è senza fine per via della lunga e complessa stesura. Nell'*Orlando* il lettore può viaggiare in lungo e in largo fino a perdersi.

<sup>5</sup> Vaccari (2011 p. 96). Si veda anche Alinovi, Marra (1981, pp. 293-295) e Marra (2012, pp. 214-217).

<sup>6</sup> Calvino (1995 p. 68).



Fig. 4 – Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 8: Omaggio all'Ariosto*, 1974, stampa fotografica su alluminio, cinque elementi, 60x80 ciascuno, Milano, Intesa San Paolo, collezione d'arte.

Il legame di Calvino con Ariosto è vivo fin dagli esordi della sua scrittura. L'esperienza nell'alta *maraviglia* in Ariosto – come in Calvino – impone di prendere le distanze dal quotidiano, dal normale e dal consueto in favore di un altro equilibrio, diverso e speculare, in cui il mondo può essere osservato a occhi chiusi. La fantasia di Calvino, com'è stato osservato da Vittorio Spinazzola, segna “una rivendicazione del primato della fantasia creatrice, contro ogni vincolo che ne modifichi l'insorgere spontaneo”.<sup>7</sup> Tuttavia, non è un flusso di coscienza; segue dei precisi meccanismi strutturali che la misurano e la controllano. È ludica e ironica. Sta di fatto che la dimensione del fantastico offre al lettore uno strumento di riflessione sui propri sogni (e sui propri incubi). La realtà non corrisponde alla razionalità, la quale tende a consumare il proprio potere entro se stessa, fornendo le strutture alla base della conoscenza ma, contemporaneamente, anche i suoi limiti: l'individuo si porta addosso un inesauribile mistero, qualcosa che sfugge a qualunque processo evolutivo. Del resto – come osserva Spinazzola –, “se qualsiasi fenomeno vitale ha la stessa carica di significatività e di assenza di significato, quale criterio di selezione potrà adottare la fantasia artistica nel ricrearne le parvenze? Del caos non si danno mappe: inutile disegnarle e ridisegnarle, perché si equivalgono tutte”.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Spinazzola (1987, p. 509).

<sup>8</sup> Ivi, (p. 517).

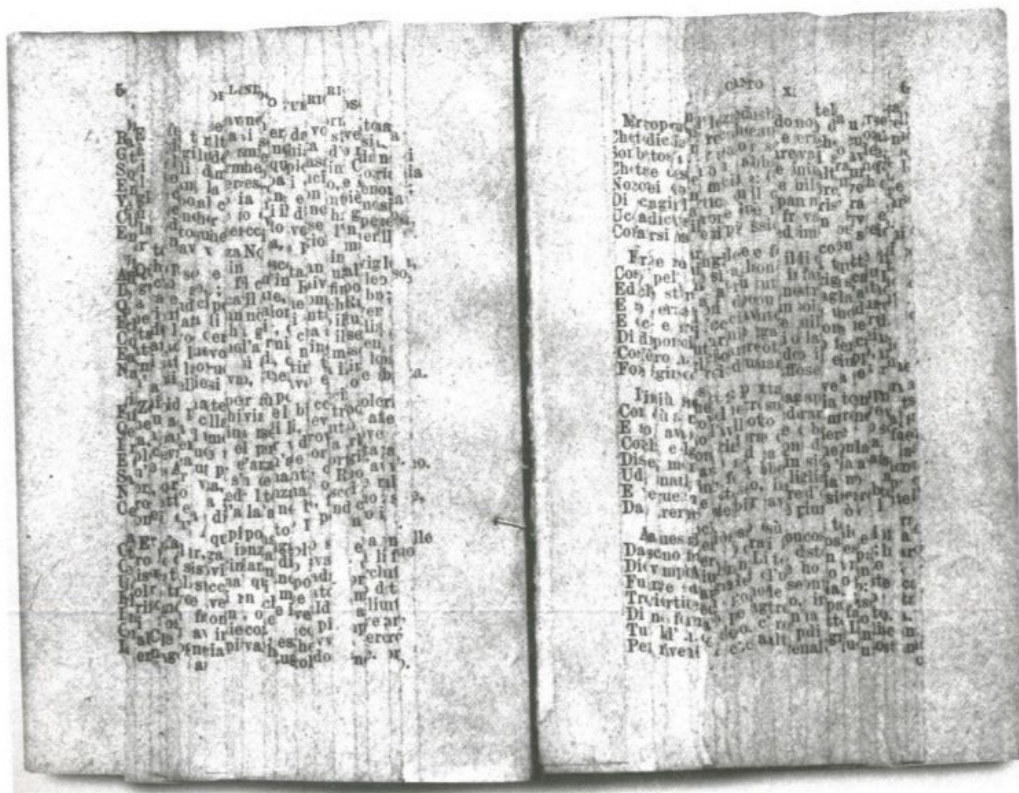


Fig. 5 – Claudio Parmiggiani, *Orlando furioso*, 1970, collage, 16 x 20,5 cm.

## Percorsi discontinui: fughe, voli e ritorni

Attraverso il movimento circolare, caro alla narrativa ariostesca, la “generosa erculea prole” di cui si fa menzione nel primo canto torna nel quarantaseiesimo, e ultimo, che si apre con la descrizione del pubblico ideale del poema, che lo attende all’approdo del suo viaggio testuale. Bradamante, guerriera “dall’unico amore”, sorella di Rinaldo di Montalbano, è la più valorosa guerriera del campo di Carlo Magno, e nel poema ariostesco è la figura femminile antitetica al personaggio dai “fuggenti amori”, Angelica. È proprio la fuga di Angelica che apre l’*Orlando innamorato* e l’*Orlando furioso* ma in una sorta di immagine antitetica e speculare. All’apertura del poema del Boiardo, Angelica, dopo aver bevuto alla fonte dell’amore, si innamora di Rinaldo, lo insegue ed è da lui rifuggita (avendo egli bevuto alla fontana del disamore). Nell’apertura del poema di Ariosto accade esattamente l’opposto: Angelica monta sul proprio destriero e fugge da Rinaldo, che detesta per averlo veduto subito dopo essersi abbeverata alla fonte del disamore, ed è inseguita con umana passione dal cavaliere, che ovviamente la ama perché l’ha incontrata dopo aver bevuto alla fonte dell’amore.

La fanciulla in perenne fuga, inseguita perché oggetto di desiderio e protagonista dei sogni di vari erranti, ricompare nella letteratura calviniana. Come la fuga di Angelica è il pretesto per l’avvio della narrazione per Boiardo e per Ariosto, una misteriosa donna nuda e con lunghi capelli che corre nella notte innesca la scintilla per la nascita della città di Zobeide nelle *Città invisibili*, le cui strade vengono disegnate dagli innamorati delusi secondo un percorso sognato che non avrebbe permesso alla donna di fuggire; la città è dunque una percezione dei loro sogni e, nel contempo, dei loro rimpianti – un tentativo di riscrivere un passato non vissuto ma sognato.<sup>9</sup>

Anche Bradamante ritorna in un personaggio femminile calviniano: è la voce narrante de *Il cavaliere inesistente*. La giovane, perennemente in bilico tra rigore e passione, si cela dietro una falsa identità per disvelarsi alla fine del racconto: “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”.<sup>10</sup> Anche qui dunque riconosciamo il complesso personaggio femminile diviso tra “appetiti amorosi” e “perfezione nella tenuta e nel maneggio delle armi”. Un personaggio dietro il quale può celarsi uno dei volti dello stesso Ariosto, diviso tra il suo lavoro di poeta e i viaggi diplomatici, ma anche dello stesso Calvino. Dicotomia e ambivalenza, dunque, tanto nei personaggi quanto negli autori.

E poi c’è il paladino Astolfo, un personaggio solitario che resta fuori dai giochi di ruolo perché è intento a riallacciare i nodi e creare le congiunzioni. Come Bradamante, anche lui si pone in antitesi con il personaggio di Angelica, avvolta dalle

<sup>9</sup> Cfr. Calvino (1993a, p. 45).

<sup>10</sup> Id. (2003, p. 409).

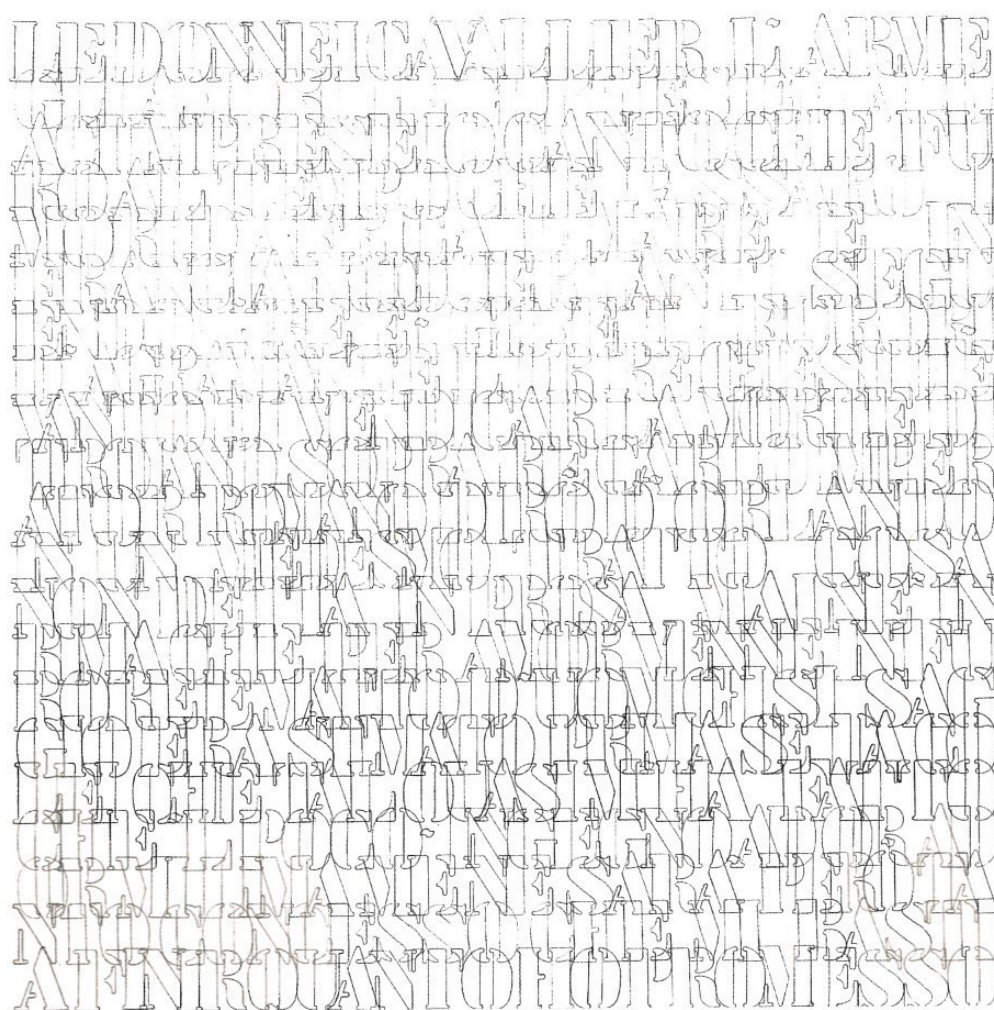


Fig. 6 – Guido Peruz, *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci imprese io canto*, 2014, olio su tela, 60 x 60 cm.



spire di un perenne moto centrifugo. Come è stato osservato da Eco, in lui si realizza l'incontro dell'eroico con il quotidiano, dell'eccezionale con l'ordinario, nel suo moto ascensionale dalla terra alla Luna e ritorno.<sup>11</sup> In Calvino, Astolfo appare ne *Il castello dei destini incrociati*, dove è rappresentato dall'arcano del Cavaliere di Bastoni dalla "ilare impennata", che allude al moto ascensionale del personaggio verso la volta celeste. Il suo volo sulla Luna rappresenta, secondo Turchi, "una sorta di mito mimetico" in cui "si allineano sembianze di opere e pensieri umani distorti e racchiusi in simboliche e allusive forme".<sup>12</sup>



Fig. 7 – Mimmo Paladino, illustrazione per *Ludovico Ariosto. Orlando furioso*, 2011, Roma, Treccani.

Accanto al paladino, per continuare nel gioco degli opposti, si pone l'Ippogrifo, essere mitologico e fantastico per antonomasia, nato dall'incrocio di una cavalla e di un grifone (a sua volta mezzo aquila e mezzo leone). Si tratta di "un'impossibilità scaturita da un'impossibilità, razionale come un sogno dentro un sogno"<sup>13</sup> e questa caratteristica lo rende il viatico più adatto per attraversare la volta celeste e giungere nel mistero della Luna.

<sup>11</sup> Cfr. Eco (2001, p. 265).

<sup>12</sup> Turchi (1969, p. 319).

<sup>13</sup> Manguel, cit. in Parmiggiani (2014, p. 209).

## Dall'erculeo prole al Lettore

Nel Proemio dell'*Orlando*, Ariosto si rivolge al cardinal Ippolito, mettendosi al suo servizio come "umil servo", e ai lettori, l'"erculeo prole", augurandosi che possano far posto ai suoi versi tra i loro pensieri. All'inizio dell'ultimo canto, il poeta torna a superare la barriera che divide la narrazione dalla meta-narrazione, facendo convergere il termine del racconto con il ritorno da un vero e proprio viaggio, con l'approdo della propria nave.<sup>14</sup> Ariosto intraprende dunque un dialogo diretto con i suoi lettori, descrive personaggi a lui contemporanei ma lascia intendere di saper bene che ci saranno lettori lontani da lui, nello spazio e nel tempo.

Troviamo lo stesso dialogo aperto in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui Calvino si augura di trattenere l'attenzione del Lettore, di non deluderne le aspettative, o almeno non troppo. Già dal principio, infatti, lo tranquillizza sul fatto che il testo che questi si accinge a leggere è abbastanza breve:

Non è troppo lungo, per fortuna. I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esplosivo, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta.<sup>15</sup>

Si tratta, evidentemente, di una delle differenze con la dimensione rinascimentale dell'Ariosto: la ricerca della brevità, la necessità della sintesi; con Calvino i personaggi dell'*Orlando* escono dall'immenso poema cinquecentesco per entrare in racconti brevi, basati su opposizioni elementari e archetipiche, dove il non detto vale come e più della parola scritta. In *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, Calvino definisce il mito "la parte nascosta d'ogni storia, la parte sotterranea, la zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là",<sup>16</sup> proprio a suggellare questa necessità di scarnificare il racconto per arrivare al suo centro nevralgico. Anche se in un ridotto numero di pagine, dunque, gli schemi narrativi calviniani esercitano le stesse suggestioni del poema ariostesco, aprendo la strada a infinite combinazioni, a scenari senza un inizio e una fine, perché è proprio nella mancanza di una via d'uscita al *labirinto* del mondo che si rivela la vera condizione dell'uomo (e questo assunto è chiaro a entrambi gli autori).

Nel 1967 Calvino si trasferisce a Parigi con la sua famiglia e vi resterà fino al 1980. Qui, com'è noto, inizia a nutrire un forte e radicato interesse per la semiologia, evidente nella produzione di quegli anni; cresce in questo periodo una tendenza a me-

<sup>14</sup> Cfr. Canto I, 1-4 e Canto XLVI, 1-2.

<sup>15</sup> Calvino (1993b, p. 8).

<sup>16</sup> Id. (1980, p. 174).

scolare filosofia e fantasia con la costante della logica aritmetica, che gli consente di mantenere il focus sulla realtà.

Tra il 1968 e il 1973 Calvino, come altri intellettuali dell'epoca (Queneau e Borges in primis), si interessa al pensiero di Charles Fourier, che egli stesso definisce "l'Ariosto degli utopisti".<sup>17</sup> In quegli anni, rileggere Fourier – cioè colui che, secondo Breton, era stato il progenitore del Surrealismo più eversivo – significa ripercorrere i temi delle avanguardie storiche e contestualizzarli in un clima post moderno, dove alla razionalità matematica si contrappone il motivo del dubbio; dubbio inteso non tanto come sperdimento quanto come radice di ogni riflessione dialettica. Nella rivisitazione degli intellettuali del XX secolo, Fourier viene analizzato tanto nei suoi aspetti razionali quanto in quelli più visionari, erotici e scanzonati. Non a caso in Calvino l'interesse nei confronti del filosofo francese va in parallelo con quello per Ariosto. Il tema del fantastico ariostesco – già trattato nel 1959 in *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* – ha un seguito nel 1970 con il saggio *Definizioni di territori: il fantastico* dedicato a Todorov. Pubblicato su «Le Monde» in occasione dell'uscita dell'*Introduction à la littérature fantastique*, lo scritto ribadisce quanto certa letteratura sia distante dalla necessità di una narrazione lineare e sia piuttosto alla ricerca di continue deviazioni di senso: "Per i lettori d'Ariosto non si è mai posto il problema di credere o di spiegare; per loro, come oggi per i lettori del *Naso* di Gogol', di *Alice in Wonderland*, della *Metamorfosi* di Kafka, il piacere del fantastico si trova nello sviluppo d'una logica le cui regole, i cui punti di partenza o le cui soluzioni riservano delle sorprese".<sup>18</sup>

Calvino, in quegli anni, mostra grande attenzione per Queneau, di cui apprezza la volontà di uscire dalla storia per trovarne un senso, un ordine cosmico. Proprio come lui, lo scrittore francese entra nel fantastico per raccontare meglio la sua contemporaneità: la sua rivoluzione sta nella sua abilità a maneggiare ogni storia secondo schemi letterari e retorici sempre diversi; il che porta il lettore a molteplici viaggi nelle infinite costellazioni della lingua. Attenzione però a voler leggere in questa varietà linguistica e semantica una sorta di casualità: nei testi di Queneau il concetto di logica esiste ed è pregnante, è matematica, solo che paradossalmente diventa sinonimo tanto di libertà espressiva quanto di coerenza testuale (dice Calvino "è la meno cartesiana, la meno prevedibile e meno finalizzata che si possa immaginare"<sup>19</sup>). Si prenda ad esempio un breve passaggio della traduzione calviniana di *Les fleurs bleues*, realizzata nel 1967 a dimostrazione di quanto la messa a fuoco delle immagini sia una dote comune ai due autori: "Ci sono sogni che si snodano come incidenti senza importanza, cose che nella vita a occhi aperti neppure se ne riterrebbe il ricordo, eppure ti occupano al mattino quando li afferra mentre si spingono in

<sup>17</sup> Id. (1971, p. VII). Per un approfondimento dei rapporti tra Calvino e Queneau e del comune interesse per Charles Fourier si veda Ossola (1987, pp. 227-232).

<sup>18</sup> Id. (1980, p. 215).

<sup>19</sup> Queneau (2003, p. 149).

disordine contro la porta delle palpebre. Avrò sognato?".<sup>20</sup>

Per Calvino la scrittura è un elemento visivo e concreto, ed è facile trovarne le radici nei suoi esordi come vignettista umorista: la sua è una scrittura disegnata in cui il campo del narrabile è sempre e costantemente soggetto a un'estensione. La stessa estensione che riguarda anche la sua capacità a cogliere l'urgenza del passaggio a nuove strutture di pensiero, in quegli anni quanto mai sentita. Non a caso, secondo Belpoliti, Calvino è stato l'unico scrittore a comprendere la vera rivoluzione del '68, il passaggio a nuove strutture di pensiero. Il critico osserva come in quegli anni "le categorie del mondo che lui e la sua generazione avevano in testa non andavano più bene [...]. Il mondo del discreto aveva preso il sopravvento sul mondo del continuo, il pensiero lineare – lo Spirito – aveva lasciato il posto a quello degli stati discontinui".<sup>21</sup> Il merito di Calvino è stato quello di intuire che questa trasformazione, in un certo senso, sanciva la morte dell'autore in seguito alla quale "il processo di composizione letteraria non spettava più all'io scrivente, ma all'occhio del lettore"<sup>22</sup> – in armonia con quanto, negli stessi anni, intuiva Franco Vaccari, con le sue esposizioni in tempo reale. È l'"inconscio tecnologico", che Vaccari, più tardi, commentava così:

Si era fatta strada l'idea che, in fondo, si vede solo quello che si sa; *ma quello che si sapeva era diventato sospetto*. Non c'era maestro del pensiero che non insistesse sugli abbagli presi dalla coscienza e non presentasse il soggetto come il ruolo privilegiato di tutte le diversioni. [...]. Con il concetto di "inconscio tecnologico" applicato al mezzo fotografico avevo visto la possibilità di scardinare i miei condizionamenti visivi e arrivare così a vedere *quello che non sapevo*.<sup>23</sup>

## Tempi esplosi, labirinti e utopie sospese

*Il Castello dei destini incrociati* è per Calvino il primo romanzo in cui è manifesto il processo di decostruzione del tempo lineare a cui accenna Belpoliti. L'omaggio ad Ariosto è evidente già nel titolo, trasposizione del Palazzo del Mago Atlante di cui si parla nel XII Canto, "labirinto nel quale si aprono altri labirinti", e ancora "un vortice di nulla, nel quale si rifrangono tutte le immagini del poema".<sup>24</sup> Nel *Castello* il mezzo di composizione e di svolgimento della trama narrativa è il quadrato dei tarocchi e il mazzo di carte diventa paradigma del disfarsi e rifarsi ininterrotto: è come se si fosse su un tavolo da gioco in cui la situazione è soggetta a ogni possibile e continua mutazione e dove il mazzo di carte racchiude potenzialmente qualsiasi

<sup>20</sup> Id. (1995, pp. 12-13).

<sup>21</sup> Belpoliti, cit. in Bertone (1998, p. 191).

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Vaccari (2011, pp. XXVI-XXVII).

<sup>24</sup> Calvino (2015, p. 152).

storia – non solo quelle già narrate. Qui Calvino scompagina le sue stesse regole: il Re di Bastoni di *Anch'io cerco di dire la mia* è l'alter-ego tramite il quale entrare liberamente in conversazione con il Lettore:

Per cominciare devo richiamare l'attenzione sulla carta detta *Re di Bastoni*, in cui si vede seduto un personaggio che se nessun altro lo reclama potrei bene essere io: tanto più che regge un arnese puntuto con la punta in giù, come io sto facendo in questo momento, e difatti questo arnese a guardarlo bene somiglia a uno stilo o calamo o matita ben temperata o penna a sfera, e se appare di grandezza sproporzionata sarà per significare l'importanza che il detto arnese scrittorio ha nell'esistenza del detto personaggio sedentario.<sup>25</sup>

Nell'episodio conclusivo del *Castello*, lo strumento di combinazione automatica delle storie passa dai Tarocchi ai quadri dei musei: è "la lettera che non va presa alla lettera",<sup>26</sup> la regola che ha sempre una sua libera deviazione.

Nello stesso anno in cui Calvino scrive questo episodio all'interno del libro, il 1973, cura anche l'ultimo del trittico di saggi dedicati a Charles Fourier, *L'utopia pulviscolare*, in cui afferma: "l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa".<sup>27</sup> Si tratta in entrambi i casi di digressioni sul passaggio dal mondo continuo, dato da immagini fluide e lineari, al mondo discreto, ovvero composto di tante parti separate, dalla consistenza aerea. Inoltre, sempre in contemporanea agli studi su Fourier e alla rielaborazione del *Castello* con l'aggiunta della sezione *La taverna dei destini incrociati*, Calvino pubblica nel 1970 il volume *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, in cui rielabora il materiale di un ciclo di trasmissioni radiofoniche degli anni immediatamente precedenti. In un passaggio del testo, l'autore, parlando del viaggio lunare di Astolfo, introduce il tema della levitazione, intesa come innalzamento, un metaforico volo per guardare le cose da altra prospettiva, una prospettiva aerea: "Terra e Luna, così come si scambiano dimensioni e immagine, così invertono le loro funzioni: vista da quassù, è la terra che può esser detta il mondo della Luna; se la ragione degli uomini è quassù che si conserva, vuol dire che sulla Terra non è rimasta che pazzia".<sup>28</sup>

Diversi anni dopo la pubblicazione della rilettura calviniana, per Mondadori esce un'edizione del poema ariostesco illustrata da Grazia Nidasio (2009, Fig. 8), celebre creatrice di personaggi del *Corriere dei piccoli*. La Nidasio, in una recente intervista, ricorda l'importanza della sfida nell'affrontare un classico di tale portata, e di aver

---

<sup>25</sup> Id. (1994b, p. 93).

<sup>26</sup> Ivi, p. 94.

<sup>27</sup> Id. (1980, p. 254).

<sup>28</sup> Id. (2015, p. 223).

scelto di seguire le orme dello stesso Calvino come a “stringere un poema antico in un suo (e nostro) abbraccio letterario”.<sup>29</sup> Secondo la fumettista:

La selezione dello scrittore, soprattutto la presentazione, fa capire quanto il poema fosse stato da lui assorbito e metabolizzato. Tanto da nutrirne la sua stessa fantasia. Calvino ha reso accessibile il lessico cinquecentesco e ha isolato ogni dettaglio, o fotogramma, proprio come in un grande affresco, o in un film, interpretandolo, e invitando ciascuno a capire il lavoro del regista, dell’autore, in questo caso di Ludovico poeta. [...] La storia, vista così, è molto divertente: è come mettersi disarmati davanti ai miti.<sup>30</sup>



Fig. 8 – Grazia Nidasio, illustrazioni per *l’Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, 2009, Milano, Mondadori.

Questa definizione per fotogrammi è la dimostrazione dell’icasticità narrativa di Italo Calvino, della sua abilità nel prendere la mira, nel focalizzare un punto ben preciso dal quale far partire una costellazione di possibili narrazioni. “*L’Orlando furioso* è un’immensa partita di scacchi che si gioca sulla carta geografica del mondo, una partita smisurata, che si dirama in tante partite separate”<sup>31</sup> dice Calvino mentre rivisita il poema. La messa a fuoco del dettaglio, che a parere di Nidasio lo scrittore compie sull’opera di Ariosto, è evidente anche nelle *Città invisibili*, che segue *l’Orlando* di due anni. Qui la macchina narrativa – che nel *Castello* era rappresentata dai tarocchi – passa il testimone proprio alla scacchiera, aumentando il campo delle combinazioni possibili di narrazione: come osservava lo scrittore in *Cibernetica e fantasmi*, “come nessun giocatore di scacchi potrà vivere abbastanza a lungo per esaurire le combinazioni delle possibili mosse dei trentadue pezzi sulla scacchiera, così [...] neppure in una vita che durasse quanto l’universo s’arriverebbe a giocare tutte le partite possibili”.<sup>32</sup>

La struttura reticolare della scacchiera consente di riempire le caselle di un’allegorica partita in cui i due giocatori, Marco Polo e Kublai Khan, possono inserire i propri

<sup>29</sup> Nidasio, cit. in Bacci (2014, p. 86).

<sup>30</sup> Ivi, p. 87.

<sup>31</sup> Calvino (2015, p. 75).

<sup>32</sup> Calvino (1980, p. 168).

ricordi e le proprie riflessioni. I dialoghi tra i due personaggi fungono da cornice del racconto in un gioco di scatole cinesi, ponendosi a inizio e fine dei racconti delle città: in questa alternanza tra descrizione e riflessione gli aspetti narrativi e metanarrativi si susseguono omogeneamente e ciò che li distingue, come è stato osservato da Renato Barilli, “è un cambiamento di tono, che [...] riporta l’attenzione, ancora una volta, alle molteplici possibilità dell’immaginario”.<sup>33</sup>

## Spazi discreti: immagini di città come riflessi di realtà

Se in Ariosto la realtà offre una molteplicità di motivi dissimulati in cui ogni personaggio guarda il proprio riflesso, lo stesso accade nei mondi creati dalla penna di Calvino. In entrambi gli autori lo specchio non restituisce mai una semplice copia rovesciata ma attua piuttosto una serie di variazioni in un’infinita moltitudine di combinazioni possibili. Ariosto intreccia storie diverse attraverso meccanismi d’interruzione, ripresa e interconnessione, Calvino riprende la tendenza del poeta a un approccio parziale e stratificato alle cose, soprattutto negli universi distinti e complementari delle *Città invisibili*. Accade nella città di Eusapia, in cui i vivi, perché il salto dalla vita alla morte sia meno brusco, costruiscono sottoterra la città dei morti a immagine e somiglianza di quella esterna. La città seconda vive modificando lentamente ma continuamente la propria trama, sino a influenzare la città dei vivi: ne consegue una vera e propria confusione tra le due parti, e non c’è più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti. Oppure accade in Valdrada, dove il viaggiatore arrivando si imbatte in due città: una diritta sopra il lago e una riflessa capovolta ma in cui lo specchio non riporta l’immagine fedele bensì un’immagine che “ora accresce il valore delle cose, ora lo nega”.<sup>34</sup>

La città diventa in questo testo un simbolo da cui si diramano molteplici traiettorie, descrizioni di luoghi immaginari che tanto immaginari non sono: tra il racconto delle realtà urbane e sub urbane e l’utopica descrizione della città ideale, Calvino sceglie una terza via, quella della metafora per immagini, piena di disincanto e spogliata di quell’ironia che permea le pagine dell’*Orlando* e che era sopravvissuta nel ciclo de *I nostri antenati*.

Lo schema simmetrico del testo ha al centro Bauci, il cui nome rievoca la leggenda della fedele moglie di Filemone narrata nelle *Metamorfosi*.<sup>35</sup> Carlo Ossola definisce questa città sospesa sulle nubi come il “centro invisibile del ‘quadrato magico’ ma anche il punto vuoto, il gran tao che s’apre alla fine del viaggio verso l’interno”.<sup>36</sup> Calvino ce la descrive così:

---

<sup>33</sup> Barilli (1974, p. 260).

<sup>34</sup> Calvino (1993a, p. 54).

<sup>35</sup> Libro VIII. Per i rapporti della scrittura di Calvino con Ovidio si veda Rizzarelli (2008, pp. 23-46).

<sup>36</sup> Ossola (1987, p. 247).

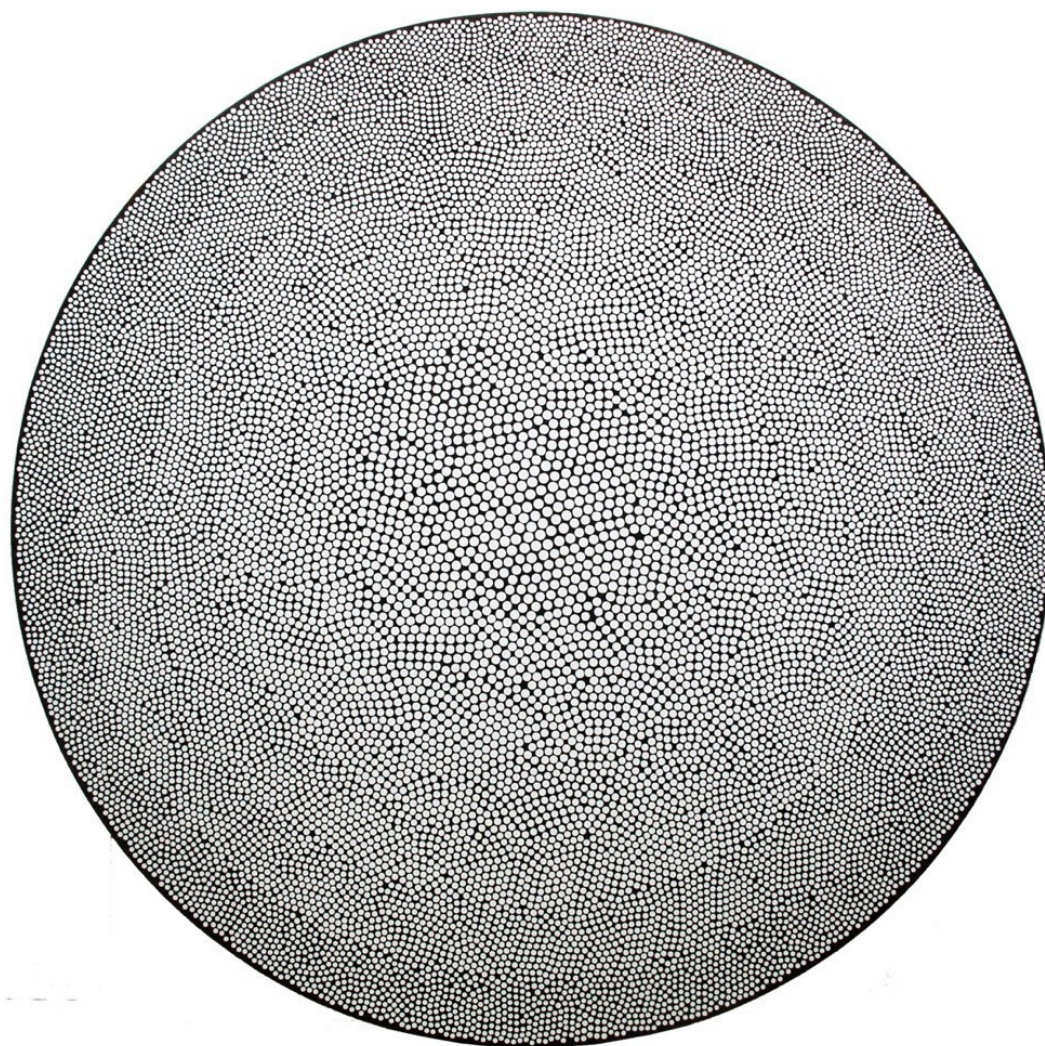


Fig. 9 – Giulia Napoleone, *Viaggio oltre*, 2014, acrilico e inchiostro su tavola, Ø 150 cm.



Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame. Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la Terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza.<sup>37</sup>



Fig. 10 – Silke De Vivo, *Bauci*, 2002, illustrazione per *Le storie invisibili*.

Il movimento ascensionale di Bauci caratterizza anche Isaura, città dalle “aeree impalcature [...] che si muove tutta verso l’alto”.<sup>38</sup> Il tema della città sospesa, “i cui tetti toccavano la volta del cielo”, compare anche nel *Castello* in *Storia d’un ladro di sepolcri*, quando appare al viandante “una città galleggiante su onde o nuvole, e sollevata da due putti alati”.<sup>39</sup> Per Calvino questi luoghi sono il punto di approdo del viaggiatore ma convergono verso un orizzonte vuoto. È ancora il vuoto il punto d’arrivo di Astolfo – sempre nel *Castello* – che, giunto sulla Luna, apprende la rivelazione dal poeta: “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”.<sup>40</sup> Anche Parsifal farà la stessa esperienza di fronte alla Lu-

<sup>37</sup> Calvino (1993a, p. 77).

<sup>38</sup> Ivi, p. 20.

<sup>39</sup> Id. (1994b, p. 27).

<sup>40</sup> Ivi, pp. 38-39.

na, affermando che il “nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell’universo è lo spazio del niente, attorno all’assenza si costruisce ciò che c’è”.<sup>41</sup>

Nelle *Città invisibili*, attraverso una radicalizzazione degli eccessi e delle idiosincrasie delle moderne metropoli e megalopoli, ogni luogo descritto mette in luce lo scontro inconciliabile tra il reale e il fantastico. Pierpaolo Pasolini pone l’attenzione sulle suggestioni surrealiste offerte dal libro:

Calvino non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un’impressione reale – uno dei tanti shock intollerabili, che meriggi o crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo – e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di sogno, lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni.<sup>42</sup>

Per Pasolini il sogno in Calvino passa per un processo di decostruzione dei tanti ricordi e delle tante suggestioni date dal contatto costante con le realtà urbane, che si ammassano nella coscienza in modo frammentato e discontinuo. In questo labirinto di ricordi reali e immagini simboliche ogni cosa è soggetta a una perenne trasformazione; la bianca valle lunare, che per Ariosto è “acciar che non ha macchia alcuna”,<sup>43</sup> si arricchisce di un nuovo valore e diventa, in virtù della sua natura siderale, una sorta di specchio interiore. “L’uomo della seconda rivoluzione industriale si rivolge all’unica parte non cromata, non programmata dell’universo” ovvero “l’interiorità, il *self*, il rapporto non mediato totalità-io”:<sup>44</sup> così Calvino scrive nel 1962 su «Il menabò». Siamo in una dimensione poetica ed evocativa, un umanesimo crepuscolare che soccombe alla veloce e inesorabile meccanizzazione dell’era “pan-meccanica”.

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 91.

<sup>42</sup> Pasolini, cit. in Chiarocossi (1996, p. 63).

<sup>43</sup> Cfr. Canto XXXIV, 70.

<sup>44</sup> Calvino (1980, p. 92).

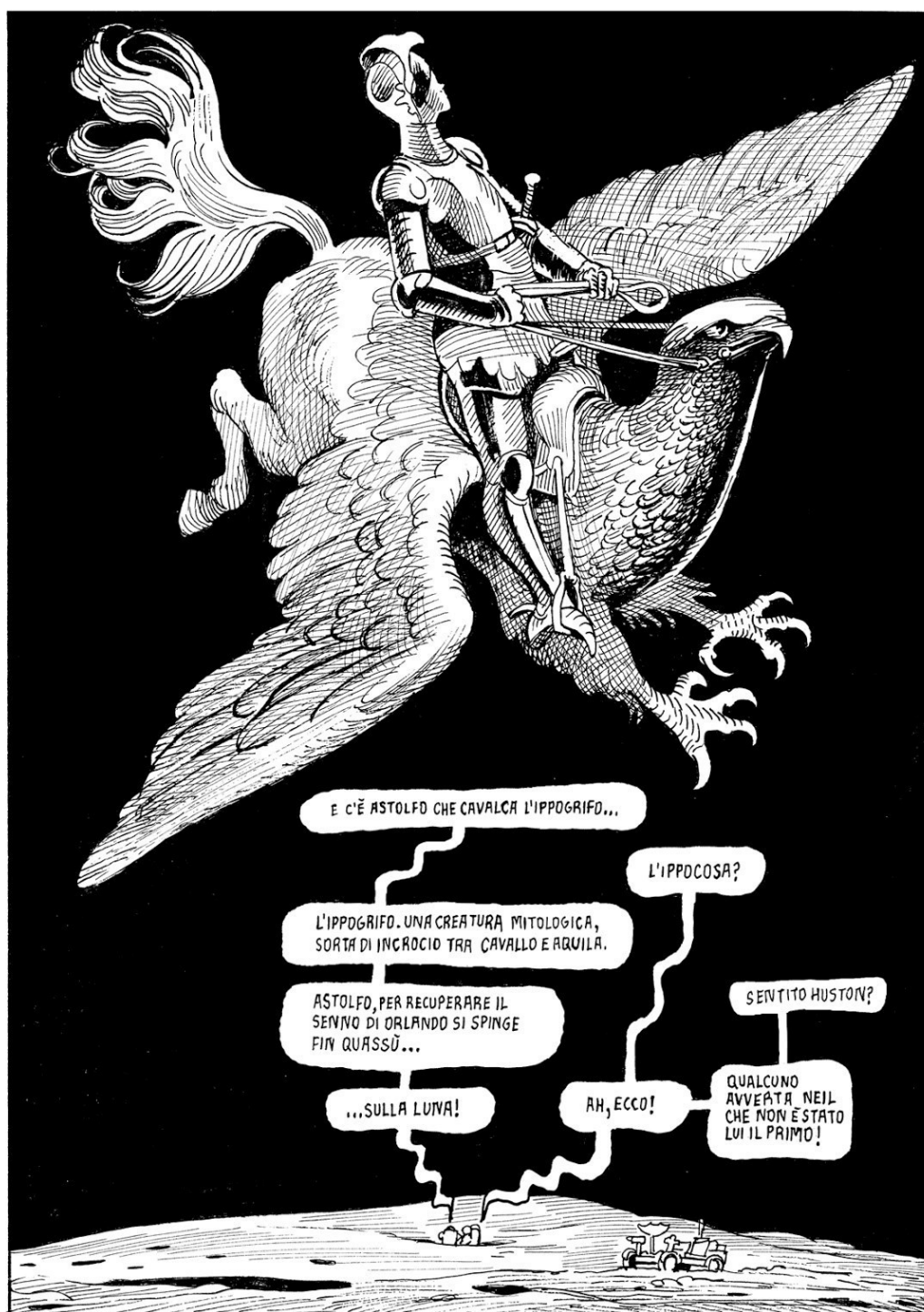


Fig. 11 – Paolo Bacilieri, *Apollo 17*, 2014, china su carta, 29,7 x 21 cm, Reggio Emilia, Collezione Fondazione Palazzo Magnani.

## Bibliografia

- Alinovi F., Marra C. (1981). *La fotografia. Illusione o rivelazione?*. Bologna: il Mulino.
- Asor Rosa A. (2001). *Lezioni americane di Italo Calvino*. In Id., *Stile Calvino*. Torino: Einaudi, pp. 953-996.
- Bacci G. (2014). "Dal Dottor Oss alla Stefi, passando per l'Orlando furioso. Intervista a Grazia Nidasio". In *Arabeschi*, 3, pp. 84-88.
- Barilli R. (1974). *Tra presenza e assenza*. Milano: Bompiani.
- Baroni G. (1990). *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier.
- Bartoluzzi G. (1970) (a cura di). *Un teatro dell'ironia (a colloquio con Luca Ronconi e Edoardo Sanguineti)*, in *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, riduzione di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, Roma: Bulzoni.
- Bertone G. (1998) (a cura di). *Italo Calvino. A writer for the next millennium*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Calligaris C. (1973). *Italo Calvino*. Milano: Mursia.
- Calvino I. (1971). *Introduzione a Ch. Fourier, Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso*. Torino: Einaudi.
- Id. (1980). *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi.
- Id. (1993a). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- Id. (1993b). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.
- Id. (1994a). *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori.
- Id. (1994b). *Il castello dei destini incrociati*. Milano: Mondadori.
- Id. (1995). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- Id. (2003). *I nostri antenati*. Milano: Mondadori.
- Id. (2011). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Id. (2015). *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*. Milano: Mondadori.
- Corti M. (1978). *Trittico per Calvino*. In Ead., *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, pp. 169-220.
- Eco U. (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Id. (2001). *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Milano: Bompiani.

- Longhi C. (1996) (a cura di). *Conversazione con Luca Ronconi*. In Id., *Orlando furioso: un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*. Bologna: Edizioni il Nove.
- Marra C. (2012). *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*. Milano: Bruno Mondadori.
- Milanini C. (1990). *L'utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti.
- Ossola C. (1987). "L'invisibile e il suo 'dove': 'geografia interiore' di Italo Calvino". In *Lettere italiane*, 39, pp. 220-251.
- Parmiggiani S. (2014) (a cura di). *L'Orlando furioso: l'arte contemporanea legge l'Ariosto: incantamenti, passioni e follie*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Pasolini P.P. (1996). *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Milano: Garzanti.
- Pierantoni R. (1988). *Calvino e l'ottica*. In *Italo Calvino*, a cura di G. Falaschi, Milano: Garzanti, pp. 277-283.
- Queneau R. (1995). *I fiori blu di Raymond Queneau nella traduzione di Italo Calvino*. Torino: Einaudi.
- Id. (2003). *Piccola cosmogonia portatile*. Torino: Einaudi.
- Rizzarelli M. (2008). *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Ronconi L., Capitta G. (2012). *Teatro della conoscenza*. Roma-Bari: Laterza.
- Segre C. (1979), *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*. In Id., *Teatro e romanzo* (1984). Torino: Einaudi, pp. 135-173.
- Spinazzola V. (1987). "L'io diviso di Italo Calvino". In *Belfagor*, 42, pp. 509-531.
- Turchi M. (1969). *Ariosto o della liberazione fantastica*. Ravenna: Longo.
- Vaccari F. (2011). *Fotografia e inconscio tecnologico*. Torino: Einaudi.
- Vazzoler F. (1988) (a cura di). "La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti". In *L'immagine riflessa*, XI, 2, pp. 349-379.
- Venturi G. (2011) (a cura di). *L'uno e l'altro Ariosto. In corte e nelle delizie*. Firenze: Olschki.
- Waage Petersen L. (1991). *Calvino lettore dell'Ariosto*. In *Revue Romane*, 26, 2. [https://tidsskrift.dk/revue\\_romane/article/view/29772/27153](https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29772/27153) (ultima consultazione: 7/6/2018).
- Zinelli A. (2013). "I 'viaggi' di Franco Vaccari. 1971-1974: Il ruolo del viaggio come meccanismo di attivazione del reale nella poetica di Franco Vaccari". In *Ricerche di S/Confine*", IV, 1. <http://www.riceredisconfine.info/IV-1/index.htm> (ultima consultazione il 18/5/2018).