

**GEOMETRIE LETTERARIE:
CALVINO – ARIOSTO – CERVANTES**

Treball de recerca
Màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals

Giulia Lo Monaco

Director: Prof. Francesco Ardolino
juliol de 2010

Vorrei essere Mercuzio.

Delle sue virtù, ammiro soprattutto la Leggerezza, in un mondo pieno di brutalità, la fantasia sognante – il poeta della regina Mab – e al tempo stesso la saggezza, la voce della ragione in mezzo agli odi fanatici fra Capuleti e Montecchi.

Egli si attiene al vecchio codice della cavalleria a prezzo della vita forse solo per ragioni di stile, eppure è un uomo moderno, scettico e ironico: un Don Chisciotte che sa benissimo che cosa sono i sogni e che cos'è la realtà, e li vive entrambi ad occhi aperti.

Italo Calvino

Les Phares

[...]

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium!*

*C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!*

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!*

Charles Baudelaire

Indice:

Legenda

Prefazione	Pag. 5
1. Geometrie letterarie: Calvino — Ariosto — Cervantes	
1.1 Ariosto comune denominatore	Pag. 9
1.2 La follia: Don Quijote e Orlando	Pag.12
1.3 Angelica, doncella distraída	Pag.16
1.4 Un compromesso con la realtà: la Cueva de Montesinos	Pag.20
1.5 Credere e conoscere: «el Curioso impertinente»	Pag.22
1.6 La leggerezza: Calvino e Ariosto	Pag.25
2. Affinità e specificità: alla ricerca di riflessi lungo una retta discontinua	
2.1 Due cavalieri sui generis: Don Quijote e Agilulfo	Pag.31
2.2 Don Quijote: un cavaliere inesistente	Pag.35
2.3 L'identità in viaggio	Pag.41
2.4 Dilatazione temporale e dilatazione scenica	Pag.48
2.5 L'amore irrealizzabile	Pag.52
2.6 Un «mezzo magico»: il balsamo di Fierabrás	Pag.57
3. La metaletterarietà	
3.1 Due prologhi che si compiono negandosi	Pag.59
3.2 L'ambiguità narrativa: Cide Hamete Benengeli e Suor Teodora	Pag.62
3.3 La sfida al labirinto	Pag.69
Conclusioni	Pag.73
Bibliografia	Pag.78

Legenda:

- CI: Italo Calvino, *Il Cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959.
- NA: Italo Calvino, *I nostri antenati*, Milano, Garzanti, 1987.
- OF: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* (a cura di L. Caretti), presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1992.
- DQ1: Miguel De Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1991, Decimocuarta edición, Primera Parte.
- DQ2: Miguel De Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1991, Decimocuarta edición, Segunda Parte.

Prefazione

L'idea di questo lavoro nasce da quella che può essere definita una fortuita vicenda esperienziale: la coincidenza, cioè, di aver affrontato, in periodi temporalmente contigui, la lettura del *Don Quijote* di Miguel de Cervantes e de *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino, due romanzi ricchi di significato, che, però, di rado sono stati oggetto di comparazione diretta, verosimilmente, perché entrambe le opere sono state più spesso sottoposte ad analisi critiche sulla base di relazioni più immediate ed evidenti. La comparazione tra il *Quijote*, romanzo del XVII secolo, e il *Cavaliere*, potrebbe apparire come una forzatura, ma, nonostante i tre secoli e mezzo che distanziano temporalmente i nostri due autori, il periodo storico in cui essi vivono, la molteplicità della difficile realtà che li circonda e la diffusa sensazione di disillusione, caratteristica delle epoche in rapido mutamento, cooperano alla rappresentazione di un contesto labirintico, davanti al quale i due scrittori non indietreggiano né si smarriscono, ma cercano di penetrare in esso, per indagarne la complessità. Il progetto, concretamente, ha cominciato a prender forma dal momento in cui sono affiorati, quasi spontaneamente, collegamenti, indizi e caratteri comuni ai due romanzi «cavallereschi», legittimati dal costante fascino che ha esercitato l'*Orlando Furioso* sui due autori e dalla convinzione che una trama di connessioni letterarie unisce tra loro Cervantes, Ariosto e Calvino. I legami risultano così stretti da richiamare spontaneamente l'attenzione di qualunque lettore: Cervantes non fa mistero dei riferimenti ad Ariosto; Calvino esterna con entusiasmo il suo amore per Ariosto, legge, apprezza e commenta il *Don Quijote* ed analizza l'ironia ariostesca, la comicità cervantina e l'umorismo pirandelliano come strumenti di lettura critica.

Il primo capitolo, infatti, per apportare attendibilità e concretezza alla nostra tesi, ha come oggetto l'analisi dei continui richiami all'opera dell'Ariosto, che assume così il ruolo di comune denominatore tra le opere materia di questo studio: ecco quindi l'indagine sulla distinta natura della follia di Don Quijote e di Orlando, arricchita, però, dai riferimenti disseminati lungo l'intera traccia del romanzo cervantino. Ed è lo stesso hidalgo a segnalare, nel capitolo XXVI della Primera Parte, che la «la lettura» e il «racconto» sono i due elementi scatenanti per una follia, quella del paladino di Francia,

guarda caso etiologicamente sovrapponibile a quella del Caballero manchego. L'analisi prosegue con l'esposizione degli ulteriori riferimenti che plasmano questo processo di continui rimandi tra Calvino, Ariosto e Cervantes, da noi denominato, appunto, «geometrie letterarie»: la metamorfosi dell'Angelica ariostesca, doncella destraída, operata da Don Quijote; l'episodio della Cueva de Montesinos, in cui la dimensione magico — ironica del contesto ariostesco si stempera nel realismo parodistico dell'universo cervantino; la novella intercalata del «Curioso impertinente», che rappresenta una frattura rispetto al consueto meccanismo mutativo praticato da Cervantes sulla falsariga dell'Ariosto. In questa occasione, infatti, al sorriso rinascimentale, l'autore spagnolo sceglie di non rispondere con una risata dissacrante e carnevalesca, decidendo, invece, di concludere l'episodio sotto il segno della morte. Per terminare l'analisi del triplice processo di rimandi, vengono successivamente esaminate le influenze ariostesche nell'opera di Calvino, riconoscendo, come elemento essenziale e fondante, la leggerezza, cioè, la contemplazione, la serenità e la mancanza di tragicità, riconducibili ad una profonda affinità dell'autore sanremese col poeta reggiano. Vengono quindi presentate le innumerevoli suggestioni, di carattere tematico o strutturale, mutate dall'*Orlando*: la riproduzione del movimento narrativo condensato nella dispersione dei personaggi, alla ricerca dell'oggetto del desiderio, nel corso della nota «serata delle partenze»; la dichiarazione di Calvino sulla materia della sua storia — «Questa storia che ho intrapreso a scrivere è ancora più difficile di quanto io non pensassi. Ecco che mi tocca rappresentare la più gran follia dei mortali, la passione amorosa» [NA, p. 350] – costruita proprio sulla stessa follia provocata da quell'«ingiustissimo Amor» [OF, II, 1] che rende furioso Orlando; infine, la decisione di optare per un finale «aperto»: come nella fine del *Furioso* il pubblico, fermo sul molo ad accogliere il testo/nave, viene inglobato nel testo stesso diventando personaggio, così la narratrice Suor Teodora conclude il suo racconto nel segno della parola «futuro...». È opportuno specificare che in questa fase ci siamo avvalsi dell'edizione dell'*Orlando Furioso* curata proprio da Italo Calvino, ed edita da Mondadori.

Il secondo capitolo — forse la parte più analitica, in ogni caso, il nucleo centrale di questo lavoro — è dedicato ad una comparazione più profonda e ragionata della serie di

elementi che ci ha convinto ad accostare l'autore sanremese a quello manchego. I punti di contatto sono, in effetti, numerosi: la scelta di due cavalieri come protagonisti e del mondo cavalleresco come sfondo; il tema del viaggio, profondamente legato alla questione della legittimazione della propria identità; la compresenza delle coppie oppostive di cavaliere e scudiero; il contrasto tra realtà ed illusione; il rapporto tra verità storica e letteratura; il contesto di comicità e di tensione umoristica, cui non è estranea la lezione pirandelliana.

Ma vi è di più. Assumono un particolare rilievo le rispettive prefazioni compiute dai due scrittori come stratagemmi espositivi, e i rimandi metaletterari presenti in entrambe le opere: l'invenzione, cioè, dell'arabo Cide Hamete Benengeli, come autore primo delle avventure di Don Quijote, e di Suor Teodora, la monaca narratrice, che per raccontare le vicende di Agilulfo sfrutta vecchie carte e testimonianze d'altri, ma che si scoprirà, tramite agnizione, essere totalmente coinvolta nei fatti. Come diffusamente esposto nel terzo capitolo, la dimensione metaletteraria non si esaurisce nel ricorso ad autore e narratrice fittizi, ma rappresenta un espediente i cui effetti dilagano, creando una marcata ambiguità narrativa: ed ecco la cattura, operata da Cervantes, dei personaggi del *Quijote* apocrifo dell'Avellaneda; la consapevolezza di Don Quijote e Sancho d'esser divenuti personaggi romanzeschi; la moltiplicazione, attuata in entrambi i romanzi, dei narratori intradiegetici e la conseguente, costante variazione dell'attendibilità che accompagna questa focalizzazione.

Non resta, quindi, che sperare che, dalla lettura di questo lavoro, possa trapelare – senza debordare – l'interesse e il coinvolgimento di chi l'ha scritto. O, per dirla con Calvino:

M'accorgo che finora ho parlato poco del divertimento che si può provare scrivendo: se uno non ci si diverte almeno un po', non può riuscirci niente di buono. Per me fare cose che mi divertono vuol dire fare cose nuove. Scrivere in sé è un'occupazione monotona e solitaria, se ci si ripete, si viene presi da uno sconforto infinito. Certo, bisogna dire che anche la pagina che sembra essermi venuta più spontanea mi costa una fatica cane; la soddisfazione viene dopo, a opera finita. Ma quel che importa è che

si divertano quelli che mi leggono, non che mi diverta io.¹

¹ Italo Calvino, «Dietro il successo», in ID., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, pag. 80.

1. GEOMETRIE LETTERARIE: CALVINO – ARIOSTO – CERVANTES

1.1 Ariosto comune denominatore

A legittimare il confronto tra il *Cavaliere inesistente* e il *Don Quijote* assume rilievo particolare la costante impronta che esercitò sui due testi narrativi l'Ariosto. Per cui, l'*Orlando Furioso* si afferma come comune denominatore anzitutto per la sua tecnica narrativa, che permetteva ad Ariosto di tenere in mano le complicate fila del racconto con un movimento insieme centrifugo e centripeto. Così, quando un episodio rischiava di raggiungere un'acme drammatica, l'autore spostava immediatamente l'attenzione verso un'altra avventura che aveva precedentemente interrotto, in modo da ottenere un costante tono medio: ad una scena idillica ne seguiva una drammatica, ad una comica una tragica, ad una patetica una satirica.

Ariosto poteva mantenere il tono medio contemplando in modo sereno e distaccato il complicato svolgersi di quelle avventure narrate, disposte secondo una sapiente tecnica di montaggio. Da qui nasceva il procedimento dello straniamento che è costante nel *Furioso* e che consiste in un improvviso mutamento nella prospettiva da cui è presentata la materia, allontanandola e guardandola con occhi estranei, in modo da impedire l'immedesimazione emotiva nel mondo narrato e costringere anche il lettore ad osservare personaggi, situazioni e sentimenti come da lontano.

Un simile effetto è ottenuto con vari procedimenti; il più tipico è il continuo intervenire della voce narrante con giudizi e commenti in genere maliziosi ed ironici che spezzano l'illusione narrativa. La contemplazione serena e distaccata e la varietà dei registri stilistici determinano l'ironia e l'umorismo con cui l'autore osserva le ambizioni, gli errori e le sconfitte dei suoi personaggi, in un misto di dolore e di sorriso.

La religio hominis di Ariosto è la gioia di vivere con cuore sereno, dominando orazianamente il ritmo delle passioni, senza esaltarsi e senza abbattersi, con la capacità di non superare il limite, al di là del quale è la pazzia; chi vuole andar oltre, fa la fine di Orlando. L'opera rispecchia inoltre l'abilità di Ariosto di comporre le intricate e multiformi vicende della trama in equilibrate architetture e geometriche simmetrie,

mantenendo una struttura aperta capace di espandersi all'infinito in un susseguirsi ininterrotto di avventure, dominate tuttavia dal rigoroso controllo dell'autore. La molteplicità della materia rivela la concezione di una realtà mutevole, condizionata dalla fortuna, imprevedibile, caotica, non dominabile dall'uomo. L'unico ordine possibile per l'Ariosto è la letteratura, l'universo del fittizio; solo la letteratura consente un dominio simbolico del reale, che si manifesta nella struttura limpida e simmetrica del poema.

L'ammirazione e la stima di Calvino verso il Poeta sono ben noti e le testimonianze dirette si palesano al largo della sua produzione saggistica e narrativa.

Tra tutti i poeti della nostra tradizione, quello che sento più vicino e nello stesso tempo più oscuramente affascinante è Ludovico Ariosto, e non mi stanco di rileggerlo. Questo poeta così assolutamente limpido e ilare e senza problemi, eppure in fondo così misterioso, così abile nel celare se stesso; questo incredulo italiano del Cinquecento che trae dalla cultura rinascimentale un senso della realtà senza illusioni e mentre Machiavelli fonda su quella stessa nozione disincantata dell'umanità una dura idea di scienza politica, egli si ostina a disegnare una fiaba...²

Calvino continua la sua dissertazione in *Una pietra sopra* sottolineando la distanza tra l'ironia e la deformazione fantastica — che però mai degenera in critica delle virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva — del capolavoro ariostesco, da quella che a lui appare come la tragica profondità che un secolo dopo avrà Cervantes.

Molti commentatori dell'opera dello scrittore sanremese hanno posto l'accento sull'importanza dei continui richiami all'Ariosto. Particolarmente lucido appare il giudizio di M. Hagen³ laddove sostiene che l'impronta del Poeta sui testi narrativi di Calvino perdura fino a *Palomar*, l'ultimo romanzo pubblicato in vita, e concerne molteplici aspetti dei suoi testi nell'ambito narratologico, strutturale e tematico. Una delle caratteristiche più palesi è proprio quella del personaggio calviniano che, come quello dell'*Orlando Furioso*, non è psicologicamente approfondito ma, in fin dei conti,

² Italo Calvino, *Una pietra sopra, Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pag. 56.

³ Margareth Hagen, *La seduzione del cavaliere inesistente*, XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12-17 agosto – 2002, pag. 875.

relazionale, in quanto intrattiene rapporti con gli altri attanti in un sistema simbolico e geometrico di opposizioni, di equivalenze e di contiguità. E, nella presentazione alla sua lettura dell'*Orlando Furioso*, Calvino stesso, dopo aver analizzato la natura degli eroi ariosteschi, sempre ben riconoscibili, ma mai costituiti come personaggi a tutto tondo, paragona il Poeta ad un fine pittore di miniature cui sta a cuore il vario movimento delle energie vitali, ma non la corposità dei ritratti individuali.

Il giudizio di Bonura, che vede l'essenza poetica e umana dell'intera *Trilogia* proprio «nella fusione tra una fantasia di specie ariostesca e l'acre impegno di denunciare le storture del mondo di oggi senza mai nominarle»,⁴ ci consente di realizzare un'ulteriore riflessione. Se *Il cavaliere inesistente* è il testo più ariostesco per le situazioni narrative che ne costituiscono la trama, e su questo torneremo con più ampie argomentazioni, Ariosto è, senza dubbio, il nume tutelare di tutti e tre i romanzi. Al Poeta rimandano, infatti, sia l'osservazione distaccata degli eventi, sia lo stile, elegante, raffinato e garbatamente ironico. Come in Ariosto, anche in Calvino la limpidezza dello stile nasconde, dietro alla sua apparente semplicità, uno strenuo e assiduo esercizio, un lungo lavoro di affinamento; e come in Ariosto, limpidezza e semplicità sono, insieme, conseguenza di una costruzione narrativa razionale, di un ritmo ben calibrato e sapiente. Ingredienti, questi, che in Calvino concorrono a una precisione lessicale, a una leggerezza sintattica e allo stesso tempo a una densità tematica e ideologica d'eccezione.

Passando poi a Cervantes e ai rapporti intertestuali con Ariosto, eviteremo, in questa sede, la prospettiva positivista della ricerca di relazioni di causa/effetto, di prestiti e debiti; molto più vantaggioso risulta qui rilevare un dialogo, intertestuale appunto, tra due interlocutori che rivendicano a buon diritto il titolo di colossi della letteratura mondiale:

Un dialogo che si sviluppa su un piano di assoluta parità tra due individui qualificabili (jakobsonianamente) come «mittente» e «destinatario» sulla base di un *codice* comune (quello cavalleresco) i cui parametri, opportunamente veicolati dal *canale* della comunicazione, appaiono soggetti a vari processi di trasformazione attivati soprattutto

⁴ Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1974, pag. 17.

dall'ironia e dalla parodia.⁵

È indubbio, comunque, che Ariosto resta riferimento costante anche per Cervantes. L'autore spagnolo, infatti, nel suo intento di demistificazione della mitologia cavalleresca, accoglie più di una suggestione dal poeta italiano che con varietà di prospettive e di modalità aveva già rivisitato la materia cavalleresca. Cervantes, chiaramente, si rivolge ad Ariosto non perché costretto da una sua carenza di creatività o di risorse narrative relative alla materia cavalleresca, ma in quanto mosso da profonda stima verso lo scrittore che egli riconosceva come il massimo esponente di quel genere letterario. Per cui, nei riferimenti cervantini ad Ariosto, nulla vi è di velato.

1.2 La follia: Don Quijote e Orlando

Sicuramente il tema della follia è uno degli elementi che più profondamente accomunano l'*Orlando Furioso* e il *Don Quijote*, ed è Don Quijote stesso ad indicarci il possibile punto d'incontro tra le due dimensioni, quando, nel capitolo XXVI della Primera Parte, sembra quasi voler capovolgere l'ordine delle referenze denunciando a chiare lettere che la pazzia di Orlando fu causata da «las señales que halló en la fontana y las nuevas que le dio el pastor» [DQ1, p.318]. Ciò significa che, a determinare il suo delirio, furono la «lettura» e il «racconto». Una pazzia, dunque, scaturita da meccanismi ben noti a Don Quijote, divenuto pazzo per aver appunto letto troppi libri di cavalleria.

Sulla genesi della follia del Caballero de la Triste Figura, Cervantes non lascia dubbi: avendo consumato tanti anni nella lettura di romanzi cavallereschi, «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera, que vino a perder el juicio» [DQ1, p.100]. Ma la pazzia di Don Quijote — follia che sia l'autore che il lettore si trovano obbligati a rispettare, affascinati dalla grandezza degli ideali e dei valori dell'hidalgo —

⁵ Aldo Ruffinatto, *Cervantes*, Roma, Carocci, 2005, pag. 193.

è di natura tutta particolare, è una «monomania»⁶ che lo ha colto in un momento ben determinato, lasciando ancor liberi alcuni lati della sua personalità: le cose a cui l'hidalgo crede non sono affatto ridicole, anzi nobilissime; quello che gli manca è la capacità di commisurarle alla realtà.

Traspare, dunque, un certo «volontarismo» della pazzia, sin dai primi capitoli del romanzo: può considerarsi esempio emblematico quel «yo pienso, y es así verdad» [DQ1, p.146] della celeberrima avventura dei mulini a vento. Chiaramente, la volontà di credere è bloccata dallo scontro con l'oggettività fenomenica; ma Don Quijote concepisce un preciso procedimento per il ribaltamento del rapporto illusione/realtà: la tesi dell'incantatore. Non è il cavaliere ad aver confuso i mulini a vento con giganti, ma Frestón, l'incantatore invidioso, ad aver trasformato i giganti in mulini a vento. Non è la sua fantasia a distorcere e nobilitare la realtà, ma è l'incantatore che la altera e svisisce.

Senza dubbio, la follia di Orlando è di natura differente, provocata dalla gelosia, la più umana delle passioni, e dilaga in ogni dove. Lo si capisce per contraria: nell'inventario degli oggetti ritrovati da Astolfo nella grande valle lunare manca infatti la pazzia. Gli uomini, quindi, non sanno di esserne dominati; anzi, sono fermamente convinti di essere padroni del proprio senno. All'interno di tale processo l'autore non manca di presentarsi, in prima persona, come prova vivente delle conseguenze dello stesso dramma della gelosia: «Credete a chi n'ha fatto esperimento / che questo è 'l duol che tutti gli altri passa» [OF, XXIII, 112]. Cervantes, di contro, nel prologo della Segunda Parte, parla di quelle «discretas locuras» [DQ2, p. 26] che colpiscono Don Quijote.

L'esplosione della follia di Orlando avviene esattamente alla metà del libro (al canto XXIII, dei 46 di cui è composta l'opera), al culmine di un movimento crescente di tensione. L'autore lo anticipa in modo esplicito: il paladino si è spogliato di ogni cosa, anche delle armi, e «cominciò la gran follia, sì orrenda, / che de la più non sarà mai ch'intenda» [OF, XXIII, 134]. Alla centralità tematica, già anticipata all'inizio del poema «Dirò d'Orlando [...] che per amor venne in furore e matto» [OF, I, 2], corrisponde dunque una centralità strutturale. Orlando esce letteralmente fuori di sé, compiendo

⁶ Erich Auerbach, *Dulcinea incantata*, in ID., *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Torino, Einaudi, 1964, p. 103.

quelle innumerevoli follie che Don Quijote elencherà durante l'episodio della Sierra Morena.

Condannando alla follia il suo protagonista, Cervantes attua un preciso disegno polemico, che viene minutamente esposto e giustificato nei due episodi critici inseriti nel romanzo: quello dello scrutinio della biblioteca, e quello della conversazione tra canonico e curato. Ma, un secolo prima, l'Ariosto, nel suo *Orlando Furioso*, aveva trasformato il poema cavalleresco in opera contemporanea, adattandolo cioè alle passioni e alle aspirazioni degli uomini del suo tempo. Le istituzioni cavalleresche, che erano ormai superate definitivamente dalla coscienza rinascimentale nelle ragioni storiche e spirituali su cui erano state originariamente edificate, si riducevano a puri elementi di più comoda mediazione letteraria.⁷

D'altra parte, l'atteggiamento di Cervantes rimane pieno di sfumature: molti esemplari di letteratura cavalleresca escono assolti, o persino celebrati, dal divertente processo. Tra questi, troviamo proprio il *Furioso*. Durante il celebre, e già citato, esame della libreria dell'hidalgo, narrato nel VI capitolo della Primera Parte, il curato, che secondo molti critici esprime il pensiero dell'autore, sostiene, rivolgendosi al barbiere e riferendosi ad alcuni libri di cavalleria, che:

[...] en verdad que estoy por condenarlos no más que a destierro perpetuo, siquiera porque tienen parte de la invención del famoso Mateo Boyardo, de donde también tejíó su tela el cristiano poeta Ludovico Ariosto, al cual, si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su idioma le pondré sobre mi cabeza. [DQ1, p. 133]

⁷ A tal proposito, Maria Corti, analizzando i lievi ma definitivi mutamenti del genere cavalleresco, scrive: «Si osservi, ad esempio, all'interno di uno stesso istituto letterario, il genere cavalleresco, l'azione di un grande scrittore che lo trasforma dall'interno portandolo a un alto grado di perfezione, l'Ariosto, e quella di uno scrittore il cui scarto è tale da produrre un effetto rivoluzionario, Cervantes. [...] Il Boiardo, che pure è un autentico, affascinante artista, non esce da queste regole del gioco. Ne esce l'Ariosto, e dopo di lui non si tornerà più indietro: le regole del gioco con lui cambiano. [...] L'Ariosto non ha rotto coi modelli, ma ha instaurato una relazione di forza con essi, una "scommessa" per usare il termine continiano. [...] Con Cervantes invece basilare e strutturale è l'offesa alla legge del genere cavalleresco, sicché l'esito è distruttivo nei riguardi dell'istituto [...] Una campana a morto per il genere cavalleresco» (Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pagg. 174 – 176).

Don Quijote è, lui stesso, «tutto intriso di letteratura»:⁸ conosce a memoria molti romanzi cavallereschi, ha tentato lui stesso di scriverne, e continua a comporre poesie amorose; ha in mente tutti i principali modelli dell'azione cavalleresca, ed è sufficiente che la realtà gli offra un tratto, una sembianza, per ritenere attendibile l'intero episodio e comportarsi di conseguenza; vive riproducendo le avventure dei cavalieri erranti; ma, soprattutto, si sente potenziale personaggio di romanzo.

Uno degli episodi più celebri del testo cervantino ben si adatta a chiarificare la natura del rapporto tra la follia di Don Quijote e quella di Orlando. Al XXV capitolo, infatti, l'hidalgo, decidendo di dare inizio alla sua penitenza d'amore per Dulcinea, nella Sierra Morena, in tal modo si rivolge a Sancho:

¿Ya no te he dicho –respondió Don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas e hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura? Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. [DQ1, pp. 303-304]

Don Quijote, eccezionale conoscitore delle gesta di Orlando, decide sì di imitarlo, ma selettivamente: la sua savia follia lo induce non a riprodurre tutte le centomila cose straordinarie compiute dal furioso, bensì limitarsi esclusivamente alla vera essenza della sua pazzia, accontentandosi quindi delle imprese di Amadís. Ciò che principalmente importa è, per l'appunto, giungere alla rinomanza e alla fama, per guadagnare le quali non gli appare necessario compiere pazzie dannose.

⁸ Cesare Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, p.196.

1.3 Angelica, doncella distraída

Per procedere nella presentazione dei riferimenti palesi all'opera dell'Ariosto, appare particolarmente esilarante l'episodio del capitolo I della Segunda Parte, in cui troviamo un commento di Don Quijote, tra l'ironico e il dissacrante, sulle virtù di Angelica:⁹

Esa Angélica –respondió Don Quijote—, señor cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura: despreció mil señores, mil valientes y mil discretos, y contentóse con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo. [DQ2, p.38]

Il comportamento di Angelica, che nella versione ariostesca rifiuta gli amplessi dei suoi numerosi, virili e focosi spasimanti per rifugiarsi tra le braccia dell'imberbe Medoro, non poteva che confluire nel commento apparentemente ingenuo, ma fortemente ingiurioso, che Cervantes mette in bocca al suo protagonista.

Don Quijote percepisce con fine sensibilità artistica l'impostazione antifrastica conferita alle azioni di Angelica, e la adatta alle sue esigenze di rovesciamento del mondo. Ciò appare magnificamente condensato nel giudizio che l'eroe manchego esprime a proposito della scelta dell'Ariosto di affidare ad altro «pletro» le avventure di Angelica successive al ritorno nel Catai:

El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse o por no querer cantar

⁹ Va puntualizzato che Angelica non partecipa della passione amorosa. Come scrive Marina Zancan: «Il valore, tuttavia, è in chi vive la passione d'amore, non in chi la induce: Angelica, in quanto simbolo erotico, è un personaggio che sfugge, privo di uno spessore proprio e di una propria passione» (Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, pag. 42). Di fatto, Angelica è, per sua stessa natura, un *être en fugue* di proustiana memoria. A tal proposito, Genette scrive: «L'adozione sistematica del "punto di vista" di uno dei protagonisti permette di lasciare in un'oscurità quasi totale i sentimenti dell'altro, costruendogli in tal modo, senza molta fatica, una personalità misteriosa e ambigua» (Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pag. 248).

lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasiadamente honestas, la dejó donde dijo: — E come del Catai s'ebbe lo scettro, / forse altri canterà con miglior plettro. [DQ2, p.38]

Verso, quest'ultimo, già citato a conclusione della Primera Parte, quando Cervantes suggella la fine del suo romanzo in ossequio ad Ariosto ed alla tradizione cavalleresca. Il dialogo intertestuale tra il *Don Quijote* e l'*Orlando furioso* è realizzato attraverso un canale di comunicazione in cui agiscono principalmente i motori dell'ironia e della parodia. Occorre però precisare che il «tono» del romanzo cervantino sarà oggetto d'una riflessione che realizzeremo più avanti, avvalendoci dello studio compiuto da Pirandello nel suo saggio *L'Umorismo*, del 1908.

La dimensione ironica risulta prevalente nell'universo ariostesco, mentre in quello cervantino predomina quella che in questa sede denomineremo «parodia»: questo sistema di trasformazione dipende dalle potenzialità generative dell'ironia stessa che può sfociare in processo parodico.

Vi è un esempio particolarmente adatto a descrivere la messa in opera di tale evoluzione metamorfica: il confronto tra un passo del *Furioso*, in cui il narratore esprime i suoi dubbi sulla veridicità della verginità di Angelica, ed un altro del *Quijote* nel quale sono espressi analoghi dubbi a proposito della purezza delle fanciulle che popolano «los libros de caballerías». Raccontando sinteticamente a Sacripante, re di Circassia, amante fedele ma sfortunato, ciò che le era accaduto dopo la loro separazione, Angelica, tra le altre cose, afferma:

e che l'fior virginal così avea salvo,
come se lo portò del materno alvo.
[OF, I, 55]

Informazione che l'Ariosto non esita a giudicare assai poco credibile, salvo agli occhi di un misero innamorato cui il capriccioso Amore fa apparire visibile l'invisibile, facendogli credere ciò che vuole.

Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore;
ma parve facilmente a lui possibile,
ch'era perduto in via più grave errore.
[OF, I, 56]

Al di là dell'ironia sottesa al commento del narratore, ciò che qui è necessario notare è la frase fatta alla quale Angelica ricorre per proclamare la propria illibatezza: «l' fior virginal così avea salvo, /come se lo portò del materno alvo». Questo modo di dire trova il suo esatto corrispondente in spagnolo nell'espressione «tan entera como la madre la había parido». Cervantes gioca proprio sulla facilità con cui questa frase può essere rovesciata fino ad acquisire un significato diametralmente opposto.

Il narratore, dopo aver lasciato in sospeso il duello tra Don Quijote e il vizcaíno, al capitolo IX della Primera Parte, assumendo un tono quasi solenne, scrive:

[...] doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido. [DQ1, p.158]

Ciò che qui conta è proprio il modo, apparentemente semplice, con cui Cervantes apre un canale di comunicazione tra il suo romanzo e l'opera dell'Ariosto, trasformando, come annunciato precedentemente, l'ironia tipica del *Furioso* in una materia nuova ed originale.

Il tema della verginità assume poi un'importanza fondamentale nella vicenda del *Cavaliere calviniano*. Nel VII capitolo si svolge, infatti, il banchetto dei paladini, dove avviene un colpo di scena: Torrismondo sbugiarda Agilulfo, sostenendo che l'impresa che questi aveva compiuto per esser fatto cavaliere non era valida, perché la fanciulla salvata a suo tempo da violenza non era vergine, e non era vergine poiché era sua madre. Così, il motivo della verginità e della purezza viene a trovarsi al centro del romanzo, al punto che «se si dimostrava l'inesistenza d'una verginità di Sofronia da lui salvata, anche il suo cavalierato andava in fumo, [...] e così ognuna delle sue

attribuzioni diventava non meno inesistente della sua persona» [NA, p. 363].

Ultimo riferimento che qui presentiamo è quello del capitolo XXI in cui Don Quijote sottrae ad un barbiere una bacinella, nella convinzione che fosse il famoso elmo incantato di Mambrino, appartenuto ad Orlando, capitato nelle mani di qualcuno che non aveva saputo conoscere né apprezzarne il valore, elmo che con sagacia popolare Sancho definirà come il «baciuelmo».

Per cui:

Cervantes non è ancora contento, e alla frattura stilistica del discorso aggiunge ancora una grossa frattura nella azione facendo cadere Dulcinea dall'asino e facendovela risalire con grottesca agilità, quando Don Chisciotte si dà ancora gran pena per salvare lo stile cavalleresco. Questo suo star così saldo nella sua illusione, sicché non lo possano far vacillare né la replica di Dulcinea, né la scenetta dell'asino, costituisce il culmine dell'elemento farsesco.¹⁰

Stesso scarto stilistico e stessa frattura nell'azione nel capitolo XXIX del *Furioso*, che ritroviamo proprio nel commento del nostro Calvino:

Angelica corre per la spiaggia inseguita dal matto, lei sulla sua puledra, lui a piedi ma coi suoi passi da cavallo. Orlando spicca un salto, sta per afferrare la puledra per la coda; Angelica si ricorda in quel momento dell'anello magico che ha al dito, lo ficca sotto la lingua e diventa invisibile. Un momento prima che la principessa del Catai sparisca definitivamente alla nostra vista, la puledra, trattenuta per la coda inciampa. Angelica vola via di sella, e finisce giù nel sabbione a gambe all'aria. Questa è l'ultima immagine che ci resta dell'irresistibile seduttrice.¹¹

¹⁰ Erich Auerbach, *Op. Cit.*, pag. 96.

¹¹ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* raccontato da Italo Calvino, Milano, Mondadori, 2002, pag. 227.

1.4 Un compromesso con la realtà: la Cueva de Montesinos

È ben noto che anche la struttura narrativa del *Don Quijote* richiama quella dell'*Orlando Furioso*. Analizzeremo quindi alcuni episodi emblematici che rivelano tali legami, e anzitutto l'episodio della Cueva de Montesinos — Segunda Parte, cap. XXII-XXIII —, che si svolge sulla falsariga dell'episodio ariostesco della grotta di Merlino in cui precipita Bradamante, sospinta dal traditore Pinabello.

Com'è noto, Bradamante, stordita per la caduta, ma illesa, apre una porta e scopre una meravigliosa stanza:

La stanza, quadrata e spaziosa, pare
una devota e venerabil chiesa,
che su colonne alabastrine e rare
con bella architettura era sospesa.
Surgea nel mezzo un bel locato altare.
[OF, III, 7]

Analogamente, Don Quijote, dopo essersi fatto calare nella «cueva», anch'egli stordito dopo un profondo sonno, s'imbatte dapprima in un prezioso palazzo e poi vien fatto accomodare in una «sala baja, fresquísima sobremodo y toda de alabastro» in cui si trova «un sepulcro de mármol, con gran maestría fabricado» [DQ2, p.199].

E, se nell'*Orlando Furioso* il compito di ricevere Bradamante viene affidato alla maga Melissa, una donna discinta e scalza — caratteristiche con cui convenzionalmente erano raffigurate le antiche sacerdotesse — che «sciolte avea le chiome», la cui uscita da una porta secondaria la qualifica, però, piuttosto come fantesca che come maga; nel *Quijote*, invece, il compito di accogliere l'eroe spetta nientemeno che al proprietario della grotta, Montesinos, che esce in pompa magna dalle due porte principali del sontuoso palazzo.

Potremmo proseguire a lungo nell'esposizione dei dettagli che rimbalzano da un testo all'altro: sia Bradamante che Don Quijote vengono riconosciuti come personaggi attesi lungamente; sia Melissa che Montesinos, agendo da ciceroni, forniscono indicazioni sul luogo e sui suoi abitanti ed entrambi promettono rivelazioni profetiche. Anche in questo

episodio la dimensione magico — ironica del contesto ariostesco si stempera nel realismo parodistico dell'universo cervantino.

L'elogio dei principi estensi, pronunciato da Merlino, segue e rispetta i modelli dell'epica antica, ma le circostanze che lo determinano destano inevitabilmente una certa perplessità: dall'eufemismo che usa Melissa per alludere alla caduta di Bradamante nella grotta — «insolito cammino» —, alla lapidarietà grottesca con cui si accenna alla tragica vicenda del maestro di re Artù, «vivo corcosi, e morto ci rimase».

Nel racconto di Don Quijote questa sottile ironia viene mutata in parodia esplosiva: dalla discinta e scalza Melissa nasce per contrasto l'eccessività dell'abbigliamento di Montesinos: dal sintetico racconto dell'esperienza di Merlino si origina l'analitico e particolareggiatissimo resoconto fatto da Montesinos sul cuore strappato a Durandarte e portato a Belerma, un racconto pieno di dettagli inutili e di aneddoti raccapriccianti, come quello che si riferisce al sale che Montesinos sparge sul cuore perché non puzzi e perché giunga alla presenza della signora «a lo menos, amojamado».

Sofferamoci per esporre alcune ambiguità dell'episodio, visto che l'avventura della cueva de Montesinos è stata definita come «un compromesso con la realtà».¹²Certamente, si tratta di una vicenda unica nel suo genere; un caso di autoincantesimo; un deliberato autoinganno che l'eroe, folle per metà, gioca a se stesso. L'indizio più evidente lo troviamo al capitolo XLI della Segunda Parte: Sancho sta raccontando le sue visioni in groppa a Clavileño, e ha sbirciato sotto la benda che gli copriva gli occhi; ma, quando accenna al fatto di aver giocato con le capre pascolanti nel segno del Capricorno, Don Quijote nega tale eventualità e Sancho, indignato, proclama l'attendibilità della sua storia, con grande spasso del duca e della duchessa. Proprio in chiusura di capitolo, Don Quijote, avvicinosi a Sancho, gli dice in un orecchio: «Sancho, pues vos queréis que os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mi lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» [DQ2, p. 337].

Cervantes non ci dà mai la certezza se Don Quijote sia consapevole o meno d'aver inventato l'intera vicenda, e risultano molto significative le varie allusioni al suo stato

¹² Vladimir Nabokov, *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, Garzanti, 1989, p. 91.

mentale in questa occasione; il nostro eroe racconta infatti d'essersi svegliato nella profonda grotta come dopo un lungo sonno e, una volta riemerso all'aria aperta, viene trovato beatamente privo di sensi, spingendoci così a supporre, indotti anche dall'affermazione dell'autore stesso — che non esita a definire l'avventura come «apócrifa» — che tutta la vicenda altro non sia se non un sogno.

1.5 Credere e conoscere: «el curioso impertinente»

Non è detto, però, che al sorriso ariostesco Cervantes risponda sempre con una risata dissacrante e carnevalesca, come ad esempio nel caso della novella del «Curioso impertinente», che occupa i capitoli XXXIII, XXXIV e XXXV della Primera Parte, per la quale la critica rimanda unanimemente alle strofe 13-46 del XLIII dell'*Orlando Furioso*.

Proprio nel *Furioso*, com'è noto, un cavaliere del Po, che ha dato ospitalità a Rinaldo, informandolo sulle virtù di una magica coppa rivelatrice della fedeltà o infedeltà delle donne, racconta la sua esperienza di marito, dapprima felice e poi infelice di una giovane donna. Istigato da una maga, che nel frattempo si era innamorata di lui e che gli aveva consegnato appunto la coppa rivelatrice dell'infedeltà, decide di mettere alla prova la giovane moglie prendendo, grazie alle arti magiche della sua istigatrice, le sembianze di un cavaliere ferrarese, bello, ricco e suo ipotetico rivale. Sotto queste mentite spoglie si presenta alla moglie, riuscendo a corromperla con l'ausilio di ricche gemme. Una volta riacquistata la sua vera identità, i rimproveri non sortiranno altro effetto che quello di allontanare la donna e sospingerla tra le braccia del suo rivale, questa volta autentico, che di buon grado l'accoglie nella sua dimora. A seguito della sua stoltezza, al cavaliere del Po non resta che piangere, avendo come unico conforto quello di invitare i suoi ospiti a bere nella coppa incantata.

Nel «Curioso impertinente» cervantino la struttura narrativa è sostanzialmente

analoga: la situazione iniziale è quella di un matrimonio felice in entrambi i racconti; comune è anche l'intenzione del marito di mettere alla prova la fedeltà della moglie; in entrambe le occorrenze, la moglie, dopo una resistenza iniziale, cede alla tentazione; la scoperta costringe tutte e due le donne a cercare riparo in casa dei loro rispettivi pretendenti.

Ma proprio qui cominciano le differenze che trasformano l'ironia in parodia: l'eroina dell'Ariosto viene accolta con tutti gli onori dal rivale del marito ed assapora con lui il piacere e la vendetta; la Camila cervantina, invece, viene rinchiusa dal suo amante in un convento, dopo che il marito e lo stesso amante trovano la morte a breve distanza l'uno dall'altro. L'opposizione che ne risulta è evidente: dalla parte dell'Ariosto si colloca la «vita», dal lato di Cervantes la «morte».

Ed anche in questa novella Cervantes non fa mistero dell'identità del suo interlocutore chiamandolo direttamente in causa: in prima istanza, servendosi di Lotario che, nel tentativo di dissuadere l'amico Anselmo dal suo insano proposito, allude tanto all'Ariosto (chiamandolo «nuestro poeta»), quanto alla «prueba del vaso», cioè allo specifico canto XLIII dell'*Orlando Furioso*:

Así que, no escusarás con el secreto tu dolor; antes, tendrás que llorar continuo, si no lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las lloraba aquel simple doctor que *nuestro poeta* nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que, con mejor discurso, se escusó de hacerla el prudente Reinaldos; que, puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados. [DQ1, p. 402, nostri i corsivi]

E, di seguito, sempre per bocca dello stesso Lotario, che ripete alla lettera, in forma di aforisma, alcuni versi del *Furioso*:

Hace de guardar y estimar la mujer buena como se guarda y estima un hermoso jardín que está lleno de flores y rosas, cuyo dueño no consiente que nadie le pasee ni manosee. [DQ1, p. 403]

Versi ripresi appunto dalla strofa 42 del I canto dell'opera dell'Ariosto:

La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina.

[OF, I, 42]

Se questi elementi non fossero ancora sufficienti a confermare il riferimento preciso di Cervantes all'Ariosto in questa sua novella intercalata, non sarà fuori luogo segnalare il fatto che il nome di Anselmo deriva da un altro episodio dello stesso canto XLIII, in cui un barcaiolo del Po racconta a Rinaldo la storia del giurista Anselmo che, dopo aver sposato una bellissima donna, viene subito colto dai morsi d'una folle gelosia.

Torniamo rapidamente sulle considerazioni che Lotario espone riguardo al messaggio trasmesso dall'Ariosto a Cervantes: «que, puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados».

I «secretos morales» degni d'essere emulati anche al di là della «ficción poética» si identificano non soltanto con la saggezza di Rinaldo che rifiuta la «prueba del vaso», ma anche con l'atteggiamento autonomo delle donne che riescono a ribaltare la prova mortificando la categoria poetica degli uomini, destinata tradizionalmente a ricoprire il ruolo di vincitori. Cervantes, cioè, fa dire a Lotario che converrebbe seguire i mandamenti morali tracciati dall'Ariosto nella sua finzione poetica, adattandoli alle necessità di un mondo che dovrebbe essere reale, ma che, in realtà, appartiene ad un'analoga dimensione poetica.

Così facendo si produce uno sconfinamento della realtà nella finzione, e viceversa; ne consegue che l'equilibrio vitale raggiunto dai personaggi dell'Ariosto, viene sostituito dall'equilibrio mortale verso cui si orientano, per contrasto dialettico, i personaggi cervantini.

Rimane da considerare un ultimo aspetto: il rapporto tra questa novella intercalata e la narrazione principale. Il racconto «el curioso impertinente», infatti, non soltanto occupa una posizione centrale all'interno della Primera Parte, ma possiede una centralità che consiste anche nell'espone un problema essenziale in tutto il *Quijote*: il rapporto tra credere e conoscere, determinante in tutta l'esperienza letteraria.

Nella novella si comparano tre ipotetici atteggiamenti di fronte alla realtà della vita e, metaforicamente, della letteratura tutta. Anselmo cerca la verità oltre l'apparenza; Lotario sente la necessità di un atto di fede, ma la verità cui si giunge attraverso tale procedimento è puramente soggettiva; la terza possibilità consiste nel credere a ciò a cui siamo indotti a credere in forma convincente.

Il «Curioso», quindi, è dominato dalla tematica della manipolazione, ed essendo essa tema fondamentale anche della storia principale, si fanno evidenti i richiami tra racconto inserito, e racconto principale.

1.6 La leggerezza: Calvino ed Ariosto

Alla luce di tali relazioni intertestuali, esaminiamo ora le influenze ariostesche nell'opera di Calvino, come da lui stesso indicate:

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

E non è da dire che questo sia risultato a cui giungono soltanto i grandi. È piuttosto un *metodo*, un tipo di rapporto col mondo, che può informare di sé manifestazioni svariate e quotidiane d'una civiltà. Si pensi a quanto il *sense of humour* abbia contato nella civiltà inglese, non solo, ma quanto abbia contato nell'arricchire l'ironia letteraria di dimensioni fondamentali, sconosciute al mondo classico: e non mi riferisco tanto al fondo di melanconica simpatia verso il mondo, quanto alla prima virtù d'ogni vero «umorista»: coinvolgere nella propria ironia anche se stesso.¹³

E proprio il genere favolistico, la stilizzazione allegorica e metaforica, e il carattere ironico, particolarmente evidenti nel *Cavaliere inesistente*, sono manifestazioni del legame di Calvino con Ariosto, ma anche dimostrazione del suo rapporto col mondo e dei meccanismi narrativi ed immaginativi da lui utilizzati nella scrittura.

Calvino, in una *lettera a F. Wahl* datata 1960¹⁴, riconosce come elementi essenziali e fondanti delle sue costruzioni narrative la contemplazione, la serenità, la mancanza di tragicità, ed infine il punto di osservazione, il modo di guardare — cioè di essere in mezzo al mondo — e sono tutti elementi riconducibili ad una profonda affinità con l'Ariosto.

A tal proposito, il premio Nobel per la letteratura Orhan Pamuk, in un recente articolo, proprio nella «leggerezza» individua l'atmosfera predominante nei romanzi calviniani:

Ho letto per la prima volta un libro di Italo Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, quando avevo vent'anni, nel 1973 [...] ma a impressionarmi di più a quel tempo era l'approccio sereno e la leggerezza usata dall'autore nell'affrontare un argomento politico di per sé pesante. Per me il lato più brillante di Calvino, nei momenti di grande drammaticità, in cui sembrava non entrarci nulla, era per l'appunto quello di riuscire a tenere sempre vivo il senso dello *humour* e a vedere la leggerezza delle cose.

All'inizio delle sue *Lezioni americane* Calvino dedica un capitolo proprio alla «leggerezza». La «leggerezza» è nell'anima, nel carattere di Calvino, ma nella letteratura questa specificità non si impara, bisogna averla dentro, nascerci. In seguito, dopo aver letto altri libri di Calvino, ho imparato da lui a vedere la «leggerezza» che si trovava dentro di

¹³ Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Op. Cit., pagg. 157 - 158.

¹⁴ Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991, pagg. 350 - 351.

me. Perché quel che possiamo apprendere da un grande scrittore, da un romanziere, non è come imitarlo, ma piuttosto vedere come guardare a noi stessi e alle nostre vite.¹⁵

Molti modelli intertestuali dei personaggi del *Cavaliere* si ritrovano nel poema dell'Ariosto. Il paradigma più facilmente riconoscibile è sicuramente Ruggiero, sul quale si sono formate le vicende di Rambaldo: entrambi maturano e crescono moralmente in modo da conquistare alla fine le loro Bradamanti.

La comparsa del giovane di belle speranze Rambaldo, nel capitolo II, dove l'opposizione portante dell'opera di Calvino si innerva per governare tutto il testo, è funzionale all'esistenza del personaggio Agilulfo, che per operare ha bisogno di un contrappeso emotivo, ed in qualche modo toccante, foriero dello struggimento per le cose imperfette o andate perse.

Il Rinaldo ariostesco è invece il modello di Torrismondo, impiegato da Ariosto come sostegno per inserti digressivi: mentre Rinaldo lotta contro le ingiuste leggi di Scozia che condannano al rogo le adultere, Torrismondo combatte contro lo sfruttamento dei poveri Curvaldi da parte dei Cavalieri del Gral.

Eccezionalmente manifesto è poi il legame tra le due Bradamanti, ambedue impavide guerriere che si battono per l'esercito di Carlo Magno, e che alla fine si lasciano vincere dall'amore. La Bradamante di Calvino si svela infine come maschera della narratrice Suor Teodora, ed in effetti anche l'*Orlando Furioso* contiene molti commenti autonarrativi, spesso ironici, con la differenza fondamentale che qui non ci sono dubbi sullo statuto extradiegetico del narratore.

Interrogandoci poi sul corrispettivo calviniano di Angelica, converrà seguire l'acuta riflessione di M. Hagen¹⁶ che propone di individuarlo nel cavaliere stesso. In effetti, il desiderio inappagabile è il motore principale della trama del *Furioso*, ed è la sempre sfuggente Angelica a simbolizzare l'oggetto perennemente assente: è solitaria, appunto, nella sua fuga perpetua, ma è anche colei che non esiste, che alla fine si rivela essere un'illusione, come Agilulfo, e come la Dulcinea cervantina.

Il fatto che Calvino adotti più di una suggestione della tecnica narrativa dell'Ariosto risulta

¹⁵ Orhan Pamuk, *I miei maestri italiani*, «La Repubblica», 3 maggio 2009.

¹⁶ Margareth Hagen, *Op. Cit.*, pag. 880.

ancor più evidente dalla famosa «serata delle partenze»: Agilulfo parte, accompagnato dallo scudiero Gurdulù, per rintracciare la vergine Sofronia; Torrismondo parte alla ricerca dei Cavalieri del San Gral, per farsi riconoscere come loro figlio legittimo; Bradamante parte per inseguire il suo amato cavaliere inesistente; ed infine parte Rambaldo per correre dietro alla sua amata Bradamante. La scena è posta esattamente al centro del romanzo, nel capitolo VII, e porta allo scatenarsi del tema tipicamente ariostesco e romanzesco della ricerca dell'oggetto del desiderio. Calvino disperde i suoi personaggi provocando quel movimento circolare, appunto centrifugo e centripeto insieme, costruito sul modello del *Furioso*. E, come avviene anche in Ariosto, è l'esordio di ogni capitolo che s'impone con marcata evidenza come spazio dedicato alla riflessione metanarrativa.

In particolare, nell'incipit del capitolo VI del *Cavaliere* la monaca narratrice scrive: «Questa storia che ho intrapreso a scrivere è ancora più difficile di quanto io non pensassi. Ecco che mi tocca rappresentare la più gran follia dei mortali, la passione amorosa» [NA, p. 350]; Suor Teodora dichiara quindi che la materia della sua storia è proprio la stessa follia provocata da «ingiustissimo Amor» [OF, II, 1] che rende furioso l'Orlando ariostesco.

Ma è la seconda metà del romanzo, con le inchieste di Agilulfo e di Torrismondo, in cui seguiamo i cavalli che corrono in cerca degli oggetti desiderati, ad adoperare più manifestamente le strutture narratologiche dell'*Orlando Furioso*.

Nel poema i sentieri si biforcano, ed è così anche nel *Cavaliere* in cui si riproduce la tecnica strutturale che consiste nel portare avanti contemporaneamente più fili narrativi per poi allacciarli. Va comunque puntualizzato il fatto che Calvino non giunge mai, in questo romanzo, alla complessità degli intrecci del *Furioso*, ma dimostrerà in seguito, con *Il Castello dei destini incrociati* del 1969, di non aver bisogno di molte pagine per creare intrecci infiniti.

Passiamo adesso all'analisi di un episodio in cui traspaiono altri contatti con l'opera dell'Ariosto: quello che narra della mancata seduzione del cavaliere inesistente da parte della strega Priscilla. La notte della castellana Priscilla e di Agilulfo, narrata nel capitolo VIII, appare come digressione in forma di novella che si indipendentizza ed allontana dallo sviluppo delle inchieste principali, ma, a ben guardare, rappresenta una sorta di allegoria della scrittura stessa, come costante assenza di significato, un'assenza che diviene motore e tensione della scrittura.

Agilulfo è il più fine esperto d'amore, ma non sa, e non può, praticarlo. L'amore è quindi rappresentato come energia tesa verso un compimento impossibile, come la scrittura è desiderio e tensione verso la realtà. Un parallelo in Ariosto di quest'episodio potrebbe essere rintracciato nel canto VII dove Ruggiero si lascia sedurre dalla maga Alcina nel palazzo di lei; ma qui troviamo uno sviluppo lento e progressivo della carica sensuale, molto distante dall'erotismo frettoloso e vivace caratteristico degli episodi dell'*Orlando Furioso*. Secondo uno spirito tipicamente ariostesco, nel *Cavaliere* quelli che infine vincono e sopravvivono sono gli adattabili, coloro che sanno cambiare, mentre non c'è spazio per la coerenza e la tenace costanza di Agilulfo, che deve soccombere. Bradamante, invece, ha guadagnato una prospettiva critica dalla storia; è lettrice esemplare in quanto capace di imparare dai testi, ma come ogni eroina è destinata a soffrire per dimostrarsi degna del suo destino.

E veniamo alle conclusioni che Ariosto e Calvino prospettano alle loro rispettive opere. Calvino stesso definisce il *Furioso* «un libro che si rifiuta di finire, come una nave sempre sospinta dal vento», anche in vista dell'approdo. Infatti, le vicende dell'*Orlando* seguono una linea continua e labirintica: dall'entrata al galoppo di Angelica proveniente da un tempo narrativo a monte del tempo del *Furioso*, da un «prima», cioè, del poema, costituito dalla tradizione cavalleresca, fino all'episodio finale, «oltre» il poema, lasciando aperto lo spazio per altre potenziali avventure.

Rispettando la lezione ariostesca, anche Calvino lascia «aperto» il finale del suo romanzo, in cui Suor Teodora/Bradamante corre, festosa ed irrequieta, in contro al suo Rambaldo ad alla vita, pur nell'incertezza di un futuro che «non sai se ti metterà a faccia con un drago, uno stuolo barbaresco, un'isola incantata, un nuovo amore» [NA, p. 409].

Proprio nella conclusione l'autore lascia emergere, nella maniera più convincente, la sovrapposizione tra parola scritta e vita, con «la penna che scorre spinta dallo stesso piacere che ti fa correre le strade».

Come nella fine dell'*Orlando* il pubblico, fermo sul molo ad accogliere il testo/nave, viene inglobato nel testo stesso diventando personaggio, così la narratrice Suor Teodora rivela, in un *coup de théâtre* conclusivo, d'essere il personaggio Bradamante, che, lanciata verso nuove avventure, conclude il suo racconto nel segno della parola

«futuro...».

E a riprendere la linea di *quelle* avventure, tenendo sempre ben presente il *Furioso* e la follia d'Orlando, sarà proprio Cervantes, il cui eroe rimane in bilico tra la possibilità di imitare Orlando nella sua pazzia furiosa, o Amadís in quella malinconica, ma essendo già protagonista di una pazzia tutta originale.

2. AFFINITÀ E SPECIFICITÀ: alla ricerca di riflessi lungo una retta discontinua

2.1 Due cavalieri sui generis: Don Quijote e Agilulfo

Per perseguire l'intento di confrontare i due romanzi, partiamo dalla scelta di due cavalieri come protagonisti e dall'esame del mondo cavalleresco come sfondo.

Don Quijote, un nobile di campagna, nasce in un paesino della Mancha «de cuyo nombre» – Cervantes scrive – «no quiero acordarme»; e lui stesso si rivela così anonimo da doversi creare un nome d'arte per poter accedere alla finzione narrativa. Bisogna riconoscere che la vita anteriore dell'hidalgo Alonso Quijano possedeva davvero poco d'interessante: era vacua, monotona e noiosa. Soltanto la lettura introduce in essa un elemento dinamico; egli compensa la sua vita tediosa sperimentando, per mezzo dell'immaginazione, le avventure e le azioni dei personaggi letterari. Era un tranquillo gentiluomo che badava alle sue proprietà, amava svegliarsi all'alba ed andare a caccia, ma, a cinquant'anni, si tuffa nella lettura di libri di cavalleria e prende l'insana, ma eroica, decisione di restituire a un'epoca prosaica il cangiante richiamo della cavalleria errante, col suo rigido codice e le sue brillanti azioni, le sue emozioni, le sue visioni.

La prima conseguenza della *letteralizzazione* sistematica della realtà è che Don Quijote percepisce, o vuole percepire, la serie di situazioni ed avvenimenti singolari che strutturano la sua vita come avventure; quest'ultime, perciò, si caratterizzano per una natura eminentemente libresca. L'avventura diviene il costituente essenziale di una nuova esistenza, e la ricerca di essa ingloba tutta una bizzarra visione del mondo.

Alla stregua dei suoi amati modelli letterari, gli eroi dell'epica cavalleresca — dai cantari di gesta medievali fino ai libri di cavalleria del XVI secolo — l'avventura rappresenta per l'hidalgo un momento eccelso e sublime, drammatico e generalmente pericoloso, in cui culmina il suo esemplare valore. In effetti, la concezione medievale, secondo lo spirito dell'epica cavalleresca, considerava l'avventura non come un avvenimento fortuito ma, con maggior aderenza al senso originale della parola «advenire», come frutto di un destino già assegnato all'eroe, preparato per lui. Che Don

Quijote sia pienamente convinto di ciò, lo dimostrano le sue stesse parole, pronunciate un attimo prima d'essere calato nella cueva de Montesinos: «que tal empresa como aquésta, Sancho amigo, para mí estaba guardada» [DQ2, p. 192].

Cervantes mostra costantemente che la realtà contemporanea in cui Don Quijote si muove è di natura ben differente; le circostanze e le situazioni con cui l'hidalgo si scontra non hanno nulla in comune con le anelate avventure ispirate dalle insane letture. La realtà è costituita esclusivamente da incontri quotidiani, casuali e banali; non vi è nulla di preparato per lui, nulla lo attende; il mondo moderno è uscito da quell'ordine garantito nel passato, e la sua vera indole dimostra resistenza, imponendosi costantemente contro le illusioni dell'hidalgo. Quando Don Quijote intraprende la sua missione cavalleresca, le condizioni e le congiunture dei tempi hanno sperimentato un cambiamento radicale: i cavalieri sono stati sostituiti da tempo dai soldati, i duelli dalla mobilitazione di massa e le armi da fuoco hanno compiuto il loro ingresso, insieme tragico e trionfale, nella storia. L'eroico Quijote, seguendo ancora una volta l'impronta ariostesca, pronuncia nel corso della sua dissertazione «de las armas y las letras» un'amara protesta contro quest'ultima moderna innovazione: «la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención» [DQ1, p. 461]. E, chissà, forse in questa sentenza possiamo ravvisare l'esistenza di un vincolo di simpatia ed affinità tra l'autore, soldato reduce della battaglia di Lepanto ed esperto conoscitore dello spirito cavalleresco, e la sua creatura fittizia.

La realtà di per sé, quindi, non offre più alcuna situazione che presenti le caratteristiche e la struttura propria dell'avventura che permetta all'individuo di manifestarsi come eroe. Don Quijote è, dunque, un personaggio che per poter attivare il mondo cavalleresco generato dalla sua fantasia malata deve inventarsi tutto: dall'armatura, costruita con la tecnica del bricolage, al cavallo, nobilitando il suo povero ronzino, allo scudiero, alla donzella amata, alle avventure, rese possibili da un intenso processo di deformazione della realtà. Un cavaliere sui generis la cui condizione fisica rivela quanto Cervantes si sia voluto allontanare dalla tradizione cavalleresca e dall'ideale eroico del paladino.

Quando don Chisciotte solleva la visiera di cartone, rivela un volto vizzo e coperto di polvere, un naso d'aquila, occhi affondati nelle orbite, spazi vuoti tra i denti davanti, e grandi baffi melanconici ancora corvini se li paragoniamo ai radi capelli grigiastri. È una faccia solenne, lunga e desolata; la carnagione all'inizio è terrea: alla fine, il sole torrido della piana castigliana l'avrà abbronzato come un agricoltore. Così magro è quel volto, così vuote le guance, così radi i molari superstiti, che quelle guance – dice l'autore – sembravano «baciarsi l'un l'altra dentro la bocca». [...] La compostezza, la gravità, il contegno mirabilmente calmo e l'autocontrollo contrastano curiosamente con gli accessi folli di rabbia bellicosa. Egli ama silenzio e decoro. La sua scelta di espressioni verbali è squisitamente attenta senza essere manierata. È un perfezionista, un purista. Non sopporta che qualche villano pronunci male una parola o usi una formula sbagliata. [...] Sebbene estremamente cortese e pronto a compiacere il prossimo, una cosa non potrà mai tollerare, ed è la minima ombra di dubbio su Dulcinea, la dama dei suoi sogni.¹⁷

Anche l'armatura di Don Quijote è nera, antica e muffosa; nei primi capitoli l'elmetto improvvisato è legato da nastri verdi, e ci vorranno parecchi capitoli per sciogliere quei nodi e indossare una bacinella da barbiere sul capo. Ronzinante è secco ed allampanato come il suo padrone, dotato dei suoi stessi occhi pensosi e della sua ossuta dignità.

In posizione diametralmente opposta si colloca il Cavaliere inesistente, con l'armatura tutta bianca, candida, immacolata, con solo una righina nera che corre sui bordi, senza un graffio, ben rifinita in ogni giunto e sormontata sull'elmo da un pennacchio di chissà che razza orientale di gallo, cangiante di tutti i colori dell'iride. La bianca e vuota armatura che va a spasso è l'immagine stessa del romanzo che non c'è, della narrazione che, senza un meccanismo razionale, non cammina. La sparizione del corpo in carne ed ossa del personaggio, equivale alla sparizione del vero romanzo realista degli anni Cinquanta, che avrebbe dovuto contenerlo; dopo la quale non rimane altro da fare che scrivere un romanzo che realisticamente non c'è, necessario «anche per una corretta lettura degli altri due antenati: per far intendere che senza la coscienza delle regole che

¹⁷ Vladimir Nabokov, *Op. Cit.*, pag. 40.

li proietta in un mondo puramente immaginario, neanche loro sarebbero più nulla, non sarebbero alla lettera nessuno, né dimezzati, né rampanti».¹⁸

E lo stemma del Cavaliere, uno stemma tra due lembi d'un ampio manto drappeggiato, e, dentro lo stemma, altri due lembi con in mezzo un altro stemma più piccolo, fino ad arrivare ad una miniatura impossibile da scorgere, in un gioco di folli scatole cinesi, simboleggia l'intricato gioco di piani tendente a confondere all'infinito l'essere con il non essere. Sta quindi al centro del romanzo il contrasto fra ciò che l'uomo è e ciò che crede di essere, che presuppone senza dubbio un accresciuto pessimismo circa le prospettive storiche che si aprivano, anzi si chiudevano, in un'età nella quale il protocapitalismo sembrava creare uno stuolo di burocrati. Allora, ci sembra abbia ragione Musarra nell'individuare che lo stemma di Agilulfo, «non solo descrive la natura particolare di Agilulfo, ma riflette anche la realtà testuale: la realtà di un testo che consiste in strati e strati di significanti che coprono un significato remoto posto molto lontano o forse del tutto assente».¹⁹

Il cavaliere è Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, armato cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez, un modello di soldato, ma a tutti antipatico.

La più piccola manchevolezza nel servizio dava ad Agilulfo la smania di controllar tutto, di trovare altri errori e negligenze nell'operato altrui, la sofferenza acuta per ciò che è fatto male, fuori posto... [...] la sua bianca ombra capitava sempre tra i piedi al capoposto, all'ufficiale di servizio, alla pattuglia che rovistava nella cantina cercando una damigianetta di vino avanzata dalla sera prima... Ogni volta, Agilulfo aveva un momento d'incertezza, se doveva comportarsi come chi sa imporre con la sola sua presenza il rispetto dell'autorità o come chi, trovandosi dove non ha ragione di trovarsi, fa un passo indietro, discreto, e finge di non esserci. In questa incertezza, si fermava, penseroso: e non riusciva a prendere né l'uno né l'altro atteggiamento. Sentiva solo di dar fastidio a tutti e avrebbe voluto far qualcosa per entrare in un rapporto qualsiasi col prossimo, per esempio mettersi a gridare degli ordini, degli

¹⁸ Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pag.193.

¹⁹ Ulla Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, pag. 137.

impropri da caporale, o sghignazzare e dire parolacce come tra compagni d'osteria. Invece mormorava qualche parola di saluto malintelligibile, con una timidezza mascherata da superbia, o una superbia corretta da timidezza, e passava avanti. [CI, pp. 19-20]

Il Cavaliere inesistente nasce, come confessa l'autore, da «un'immagine che mi gira per la testa, nata chissà come e che mi porto dietro magari per anni» [NA, p. 415], e comporta una rinuncia dalla doppia prospettiva: la cornice fantastica è un tributo diretto alla materia dei poemi cavallereschi — e, primariamente, al poema ariostesco, come già ampiamente spiegato nel capitolo precedente —, ma il protagonista è da considerarsi l'incarnazione di uno stile di vita dell'uomo contemporaneo. È, cioè, solitaria apparenza di vita protetta da una corazza caratteriale e da un'intelligenza spietatamente e lucidamente ossessiva, destinata poi ad acquistare maggior risalto dalla paradossale presenza dello scudiero Gurdulù che ha perso la consapevolezza della propria individualità nel tumultuoso torrente dell'inconscio collettivo.

2.2 Don Quijote: un cavaliere inesistente

Calvino, nella *Nota del 1960*, chiarifica la natura e la giustificazione dell'inesistenza del cavaliere:

Il problema oggi non è ormai più nella perdita d'una parte di se stessi, è della perdita totale, del non esserci per nulla. Dell'uomo primitivo che, essendo tutt'uno con l'universo, poteva esser detto ancora inesistente perché indifferenziato dalla materia organica, siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale che, essendo tutt'uno coi prodotti e con le situazioni, è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta attorno, ma solo astrattamente «funziona». Questo nodo di riflessioni s'era andato per me a

poco a poco identificando con un'immagine che da tempo mi occupava la mente:
un'armatura vuota che cammina e dentro è vuota. [NA, p. 419]

Ma anche Cervantes crea, a suo modo, la fabula di un cavaliere inesistente, perché la sua stessa impossibilità renda conto della penosa situazione di una società in cui non hanno senso i nobili propositi che si presentano nell'invenzione romanzesca.

La fiaba, per la prima volta in Calvino, si tinge programmaticamente di nero e l'intreccio tende a sciogliersi ed a semplificarsi in azioni sceniche prossime, per sobrietà ed evidenza, alle moralità medievali.

Il cavaliere non è una proiezione mentale degli ideali cavallereschi, ma un simbolo negativo, il paradossale risultato di una crudele ascesi intellettuale, una risposta nevrotica al mondo («un'immensa minestra senza forma in cui tutto si sfaceva e tingeva di sé ogni altra cosa»); quell'armatura bianca di «inumano candore» è una difesa contro la vita che è «un rotolarsi fra letti e bare».²⁰

Con l'ultimo «antenato» si comincia così a delineare il motivo centrale della riflessione di Calvino, destinato a permeare l'intera sua produzione successiva, quella, cioè, ascritta impropriamente al genere fantascientifico — benché, della realtà, la ricerca *cosmicomica* finirà per prescindere. Emerge, inoltre, il problema cruciale della *letteraturizzazione* della vita: la riduzione del caotico disordine dell'esistenza all'ordine della scrittura, della ricerca d'una strutturata geometria della vita, il segreto della quale solo il cavaliere presumeva di possedere.

Il guaio è che il rituale non lascia mai indenni, comporta un prezzo da pagare: *Il cavaliere inesistente* è il libro dove meglio si capisce a quanto ammonti questo tributo. L'assenza del corpo di Agilulfo è la cambiale pagata al puro meccanismo del rituale che lo salva. Da cosa? Dalla paura del nulla, dal caos dell'indistinto, della morte, insomma. Il cavaliere senza corpo si libra con perfetta destrezza celestiale sopra al gravido regno dei corpi dell'accampamento, «una distesa di vecchia carne d'Adamo, esalante il vino

²⁰ Enrico Ghidetti, *Il fantastico ben temperato di Italo Calvino*, in AA.VV. *Italo Calvino*, Atti del Convegno Internazionale (Milano 1987), Milano, Garzanti, 1988, p. 179.

bevuto e il sudore della giornata guerresca».²¹ Ma è proprio questa sua irrepreensibile meticolosità a costituire la frattura insanabile tra Agilulfo e gli altri «gloriosi paladini» di Carlo Magno, sempre alla ricerca di «taverne e deretani di serve», sudati, lerci, volgari, per i quali la sporca armatura è una «vuota ferraglia».

Anche Don Quijote, tra tutti i cavalieri, è il più coraggioso, il più ricco di nobiltà d'animo, del tutto privo di malizia ed egoismo, proprio come Agilulfo rispetto agli altri soldati dell'esercito di Carlo Magno. Il Cavaliere, quindi, paradossalmente, pur essendo «il migliore di tutti gli ufficiali», è solo ed emarginato; il mondo della cavalleria, con le sue regole ferree e codificate, pare esistere esclusivamente per lui, mentre il resto dell'esercito mostra solo stanchezza, confusione e approssimazione anche nella pianificazione della battaglia.

L'ideale cavalleresco sembra essere soltanto vacua apparenza: non è forse vuota armatura il Cavaliere inesistente? E Bradamante non s'innamora forse dell'unico cavaliere che non c'è, e di cui conosce solo la bianca ed immacolata armatura, pura forma priva di sostanza? Durante il banchetto del VII capitolo, Torrismondo, che rappresenta il nichilista negativo che non esita a danneggiare, danneggiandosi a sua volta, sostiene la nullità dell'impresa che ha legittimato l'investitura di cavaliere di Agilulfo, rivelando d'essere figlio di Sofronia. Senza voler troppo cedere alla tentazione di giocare con le parole, l'inesistenza della verginità di Sofronia determina l'inesistenza del titolo di cavaliere di un Cavaliere inesistente. L'identità di cavaliere resta dunque legata ad un elemento esterno e formale: la prova della verginità di Sofronia, quindici anni dopo; e sarà proprio la convinzione di aver fallito nell'impresa a determinare la dissoluzione di Agilulfo. Mentre Don Quijote, che ha piena consapevolezza della sua identità di cavaliere errante e mostra di esser pronto a compiere la sua nobile impresa, senza alcun indugio — già nel corso della sua «primera salida», al capitolo II della Primera parte —, viene assalito dall'atroce pensiero di non essere stato ancora investito formalmente ed armato cavaliere, nel rigoroso rispetto della tradizione cavalleresca, cui resta sempre fedele nelle sue, pur deliranti, imprese.

²¹ Francesca Serra, *Op. Cit.*, pagg.187 - 188.

Una mañana, antes del día, [...] salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo. Mas apenas se vio en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible, y tal, que por poco le hiciera dejar la comenzada empresa; y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero, y que conforme a ley de caballería ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero. [DQ1, p.104]

Il nostro hidalgo, lungi dal rinunciare al suo nobile proposito, decide di farsi armare cavaliere da un oste «no menos ladrón que Caco, ni menos maleante que estudiantado paje [...]» [DQ1, p. 109], il quale, sentendosi chiamare castellano, e cercando previamente una ragione logica che avesse potuto causare quest'equivoco, pensa d'esser stato scambiato per uomo di Castiglia, mentre lui era andaluso.

Così Don Quijote viene armato cavaliere nel cortile di una locanda, che egli crede sia un castello, da un oste, che gli pare un castellano, ed in compagnia di due giovani sgualdrine, che egli considera nobili donzelle:

El castellano [...] con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual (como que decía alguna devota oración), en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo [...]. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias». [DQ1, p. 115]

Anche Don Quijote, come Agilulfo, è un'anima solitaria: costruisce la propria identità man mano che procede nelle sue avventure, modellando, supportato dalla follia, la realtà secondo i suoi vagheggiamenti. L'evoluzione dell'individualità e della consapevolezza di Don Quijote, che acquisisce, in una parabola ascendente, sempre maggiore grandezza, ricchezza interiore e profondità, si rispecchia nella complessa struttura dell'opera cervantina. Lo sviluppo del *Don Quijote*, infatti, può essere rappresentato come una linea orizzontale, una dilatazione in cui al progresso dell'opera corrisponde un'enorme ricchezza d'idee e temi; ma va segnalata anche una sorta di estensione

verticale, una simultanea profondizzazione che si manifesta in una concezione sempre più globale della complessa e contraddittoria natura della vita umana. Servendoci d'una immagine grafica, coniata da Cesare Segre, possiamo definire l'opera come una «nebulosa en evolución».²²

Sul fenomeno dello sviluppo del *Don Quijote* si sono espressi innumerevoli critici — tra questi anche Thomas Mann, che considerava questo processo l'aspetto più affascinante del romanzo, rappresentando, addirittura, un romanzo in sé — coincidendo tutti su una certa *intensificazione* della Segunda Parte; in essa, infatti, assistiamo ad un delicato cambio di orientamento, un maggior grado di intellettualità; vi si impone, oltretutto, l'idea che Cervantes voglia proporci in termini universali una concezione della vita come teatro: un teatro non più dominabile, come quello organizzato dagli uomini e rappresentato sulla scena, ma condizionante. Nella Primera Parte, infatti, Don Quijote è vittima delle proprie fantasie; alle scelte che qualunque stimolo può naturalmente provocare, si aggiungono per lui quelle suggerite dal moltiplicarsi dei simulacri. Il mondo si sdoppiava nell'illusione. Adesso, nel corso della Segunda Parte, il nostro hidalgo è indotto, incitato o represso, dalla fantasia altrui, presentata, appunto, come teatralizzazione della realtà. Per cominciare, l'incontro col carro de «Las Cortes de la Muerte» [DQ2, cap. XI], in cui il passaggio dal travestimento alla vera natura dei personaggi, attori di una compagnia, è trapuntato di ripetuti scambi linguistici tra quello che essi appaiono e quello che sono; scambi che continuano anche dopo il riconoscimento. C'è poi la vicenda di Maese Pedro [DQ2, cap. XXV-XXVI] e dei suoi burattini che sembrano la concretizzazione, a un livello popolare degli eroi cavallereschi; ma dopo la strage di marionette è Maese Pedro a dire: «No hay media hora, ni aun un mediano momento, que me vi señor de reyes y emperadores, [...] y ahora me veo desolado y abatido, [...] y todo por la furia mal considerada deste señor caballero» [DQ2, p. 230], identificando così il simbolo col referente. Infine, troviamo al capitolo LVIII, sempre della Segunda parte, gli altorilievi, simboli ormai immobili nella loro significazione, trasportati da contadini per uno spettacolo sacro. Le tre avventure

²² Cesare Segre, «Líneas estructurales del Quijote», in F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Ediciones Crítica, 1980, pag. 679.

teatrali si svolgono entro l'esperienza di Quijote e degli altri: la ritualizzazione scenica rileva l'aspetto simbolico dei contenuti rappresentati, cioè soggetti a catarsi. Ma vi è anche un altro spazio, quello delle avventure presso il Duca e quelle di Barcellona: ormai alla fantasia di Don Quijote si lasciano poche iniziative; in azione è, casomai, l'ingegnosità dei Duchi, autori di copioni più vicini al gusto cortigiano e cerimoniale che a quello cavalleresco, orientati più alla ricerca degli effetti visivi ed ai colpi di scena, che a finezze psicologiche o concettuali.

Tornando alle affinità tra i due romanzi, ricordiamo che l'impresa di Don Quijote è motivata da un ideale letterario; ma la letteratura non è soltanto il punto di partenza, ma costituisce anche l'obiettivo cui l'hidalgo aspira. In breve, Don Quijote vuol entrare a far parte, a pieno titolo, del mondo letterario, non si limita ad emulare un modello letterario, ma, coscientemente, indirizza la sua intera, nuova, esistenza *verso* la letteratura: intraprende la sua ricerca di avventure per guadagnarsi con esse la fama letteraria e per conquistare l'immortalità tramite l'arte della scrittura. Che egli stesso desideri essere rappresentato come autentico eroe viene dimostrato sin dalla sua Primera salida, quando immagina come il suo futuro cronista plasmerà quest'iniziale avventura sulla pagina bianca:

Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas más, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. [DQ1, p. 106]

Poi, nella Segunda Parte:

Una de las cosas que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. [DQ2, p. 46]

Emerge, quindi, in entrambi i romanzi oggetto di questo studio, un uso della letteratura del tutto particolare: Don Quijote vuol diventare personaggio letterario, mentre Agilulfo utilizza le strutture proprie dell'universo letterario per applicarle ad una realtà che è

ormai priva di ogni forma d'ordine superiore. Agilulfo lotta per non perdere la propria identità, Don Quijote, con il distacco dell'attore che si compiace della sua aderenza al ruolo, lotta per costruirla e vederla riconosciuta nel racconto che di certo un dotto avrebbe scritto sulle sue gloriose imprese — ma di questo tratteremo più diffusamente nel capitolo dedicato alla metaletterarietà.

2.3 L'identità in viaggio

D'altra parte, in entrambi i romanzi, la legittimazione dell'identità di cavaliere è strettamente correlata al tema del viaggio.

Il viaggio. Don Chisciotte lo ha già cominciato tra le pareti chiuse e protettive della sua biblioteca, percorrendo senza soste i sentieri talora tortuosi e fuorvianti dell'avventura cavalleresca: lettore accanito e competente, egli conosce perfettamente le strutture narrative del genere preferito, potrebbe scrivere un romanzo cavalleresco. Ma, per una singolare follia, decide invece di immettere la vita in queste strutture o, meglio, di imporre queste strutture alla vita: di vivere la finzione.²³

Don Quijote non vuole indugiare, sa di dover subito partire per raddrizzare i torti, riparare i soprusi e le offese, realizzare insomma il suo ideale: per farlo deve appunto errare e per ben tre volte esce dal suo anonimo paesino per spingersi lontano, fino a raggiungere Barcellona.

Agilulfo, terminato il banchetto, parte, dopo aver meticolosamente preparato il suo equipaggiamento, alla ricerca della prova della verginità di Sofronia e dunque della propria identità. Ma c'è di più: anche Torrismondo, che, dichiaratosi nato fuori dal matrimonio, rischia di non poter più rivestire il grado di cavaliere, parte per farsi

²³ Maria Teresa Cattaneo, «Don Chisciotte: le maschere della finzione», in Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Rileggere Cervantes: antologia della critica recente*, Milano, Ambrosiana, 1994, pag. 184.

riconoscere figlio dell'Ordine dei Cavalieri del Gral, anch'egli alla ricerca dell'identità di cavaliere. Nella «serata delle partenze» Calvino libera tutti i personaggi, con un movimento creato sul modello dello spazio circolare del *Furioso* dell'Ariosto: lì l'autore, pur mantenendo un perfetto dominio e una perfetta consapevolezza registica, crea infiniti movimenti di infiniti personaggi che si intersecano, contrastandosi l'un l'altro. Le vicende narrative del romanzo calviniano rimangono meno complesse rispetto a quelle dell'*Orlando*, ma anche qui, oltre ad Agilulfo e Torrismondo, parte Bradamante, che brucia d'amore per il Cavaliere inesistente e, infine, se ne va anche Rambaldo per inseguire la sua amata Bradamante.

Ed il tema del viaggio ci induce a fare alcune considerazioni sul rapporto, presente in entrambi i nostri romanzi, tra cavaliere e il suo scudiero: Don Quijote e Sancho Panza, Agilulfo e Gurdulù.

Don Quijote stesso, dopo il fallimento della prima uscita, per essere cavaliere secondo i canoni, va a cercarsi uno scudiero, quasi a fiuto, e lo trova in «un labrador vecino suyo, hombre de bien (si es que este título se puede dar al que es pobre), pero muy de poca sal en la mollera» [DQ1, p. 142], convincendolo a seguirlo, con promesse di compensi, fino a quello d'un governato in un'isola. Il loro rapporto viene singolarmente replicato anche dalla coppia delle rispettive appendici che li accompagnano, il cavallo e l'asino, Rocinante e il Rucio, anche loro complementari e elementi costitutivi del romanzo, come quando, al capitolo XXII della Segunda Parte, la narrazione abbandona i protagonisti e segue nella notte i due animali, la cui amicizia e collaborazione viene paragonata persino a quella fra Eurialo e Niso ed a quella fra Oreste e Pilade.

Affiancando i due personaggi, il cavaliere e lo scudiero — l'uno ossuto e allampanato, l'altro grasso e tarchiato —, l'opera affonda le sue radici in una tradizione del riso, eversivo e popolare, della gerarchia capovolta e scombinata dei valori del mondo.

La tensione più varia e la gaiezza più saggia si rivelano nella relazione in cui Don Chisciotte di continuo si trova: nella sua relazione con Sancio Panza. [...] Spessissimo Don Chisciotte si lascia cogliere da tale ira contro Sancio da insultarlo e maltrattarlo, talvolta si vergogna di lui, e una volta, nel capitolo 27 della parte II, addirittura lo pianta in asso nel pericolo. Da parte sua Sancio lo segue dapprima per stoltezza ed

egoismo grossolano, perché immagina fantastici profitti dall'impresa, e anche perché l'andare in giro per il mondo, nonostante tutti gli strapazzi, gli va più a genio che il lavoro regolare e la vita monotona di casa. Presto egli comincia a intuire che nel cervello di Don Chisciotte dev'esserci qualche rotella fuori posto, e da ciò deriva che lo inganni, che si prenda gioco di lui e ne parli con poco rispetto [...] È innamorato della pazzia del suo signore e anche della propria parte; ha subito una trasformazione meravigliosa [...] Nessuno accetta interamente come lui la personalità di Don Chisciotte, e nessuno la rivive così immediatamente entro di sé [...] Sancio si immedesima in Don Chisciotte la cui pazzia e saggezza si fecondano in lui.²⁴

L'hidalgo ed il suo scudiero costituiscono, in primo luogo, due punti di vista in collisione sul mondo, ed è dal loro attrito che la realtà quotidiana si rivela nella sua concretezza.

Ma l'ossimoro principale è costituito, nel loro rapporto e nella loro natura, dai due stessi personaggi, e non tanto, come con accento ancora romantico si dice, dall'opposizione che essi impersonerebbero, lo scontro tra mondo ideale e mondo reale, fra il sogno e la banale realtà del quotidiano. La loro relazione oppositiva è più ricca e complessa, acuita anche dalle coincidenze e dalle contiguità che non mancano di manifestarsi a sorpresa, nel progressivo avvicinamento dei due lungo la prima e più ancora nella *Segunda parte*.²⁵

In effetti, il capitolo X della Segunda Parte, in cui Sancho s'industria per «incantare» Dulcinea, fra i tanti episodi in cui è rappresentato lo scontro tra l'illusione di Don Quijote e la realtà quotidiana, assume particolare valore. La scena è, infatti, singolare perché per la prima volta le parti appaiono invertite. Fino a questo punto era stato Don Quijote a vedere e a trasmutare spontaneamente le manifestazioni della vita quotidiana in scene di romanzo cavalleresco, mentre Sancho il più delle volte dubitava e, spesso, contestandole, cercava d'impedire le assurde azioni del suo signore; adesso, invece, è Sancho che improvvisa una scena di romanzo, e la capacità modificatrice di Don

²⁴ Erich Auerbach, *Op. Cit.*, pagg. 108 - 109.

²⁵ Mario Socrate, *Il riso maggiore di Cervantes. Le opere e i tempi*, Firenze, La nuova Italia, 1998, pag. 63.

Quijote viene meno dinanzi alla sgraziata immagine delle contadine. Se ci si limita semplicemente a leggere il testo di Cervantes, ci si trova di fronte ad una burla irresistibilmente comica, ma soltanto il contrasto nello stile dei discorsi e il grottesco movimento finale — quello, già citato, di Dulcinea/Aldonza che cade dall'asino e si rialza con rozza agilità — concedono il pieno godimento dell'episodio. La frattura stilistica si sviluppa gradualmente, essendo inizialmente le contadine eccessivamente sbalordite: le prime parole di Dulcinea, con cui chiede di lasciar libero il cammino, sono ancora moderate. Ma, quando Sancho entra nel dialogo come rappresentante dell'eloquenza cavalleresca, ci sorprende per il modo eccellente con cui recita la sua parte: metafore ed epiteti, descrizione del contegno del suo signore e implorazione di grazia, tutto gli riesce egregiamente, nonostante la sua educazione consista esclusivamente nell'imitazione di Don Quijote. Adesso è l'hidalgo che si inginocchia accanto a lui. Si potrebbe supporre che con ciò si giunga ad uno scompensamento, ma Don Quijote supera prontamente lo shock, trovando un espediente proprio nella sua idea fissa: Dulcinea è incantata, ed è questa la soluzione che incontriamo ogni volta che la situazione esterna viene a trovarsi in una posizione insuperabilmente contraddittoria con l'illusione. In tali occasioni, Don Quijote s'irrigidisce nel contegno dell'eroe invincibile, perseguitato da un potente incantatore invidioso della sua fama e della sua gloria.

Possiamo quindi affermare che, nel corso della Segunda Parte, Don Quijote rivela d'essersi «sanchificato», mentre Sancho si «chisciottizza»: una contaminazione tra padrone e servitore che si sviluppa progressivamente — fino a raggiungere il culmine della tensione dialettica, ma ormai invertita, proprio nella scena finale della morte dell'hidalgo.

A dimostrazione di ciò, basterebbe accennare a due episodi. Quello, già citato nel capitolo interamente dedicato all'avventura della Cueva de Montesinos, del capitolo XLI, in cui Sancho racconta la sua strabiliante cavalcata in groppa al famoso cavallo Clavileño, mentre Don Quijote, mostrandosi accorto e ben lungi dal farsi ingannare, gli sussurra all'orecchio: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» [DQ2, p.337]. Nell'altro episodio, nei capitoli XLII-XLV, Sancho, oggetto

del crudele scherzo ordito a suo danno dai duchi, è convinto di essere governatore dell'isola di Barataria; ma, dopo essere stato brutalmente malmenato nel burlesco assalto all'isola, rinuncia al potere per il quale aveva tanto sospirato. Così il nostro scudiero, che appariva prima avido ed interessato, chiede ora di poter tornare alla sua antica libertà.

Los motivos recurrentes indican, así, las etapas de la lenta evolución de Sancho, quien, si es cierto que no llega nunca a identificarse con la ideología de su amo [...] por lo menos acaba reconociendo que el viajar en su compañía le ha proporcionado uno de los máximos placeres de su vida.[...] Incierto entre una actitud de admiración y otra de incredulidad o de burla, Sancho revela ser *figura* del lector, igualmente vacilante; de un lector que al final de su experiencia textual no olvidará el hecho de haber viajado en compañía de un loco, pero que, no obstante, estará complacido y dispuesto siempre a reprendre el camino.²⁶

Poiché Agilulfo è anche una silhouette, una «macchietta», come in certo modo è pure Don Quijote, col quale condivide l'ascetico scorporamento misto all'idealismo, non può mancare il suo Sancho, ovvero il perfetto rovescio, incarnato da Gurdulù, un personaggio affondato nel «mare dell'oggettività», che è poi il titolo del famoso saggio scritto contemporaneamente al romanzo e che Calvino propone come un corrispettivo teorico de *Il Cavaliere inesistente*.

Anche la coppia Agilulfo/Gurdulù risponde, infatti, alla logica oppositiva cara alla letteratura di tutti i tempi, ed ancora oggi efficace, dei due tipi comici o semicomici che affiancati per contrasto si completano: il lungo e il corto, il magro e il grasso, l'astuto e l'ingenuo, il padrone e il servitore, il saggio e il folle, il nobile e il villano. Come l'uno è tutto mente e volontà, ma niente corpo, così l'altro invece è tutto «corpaccione carnoso» e niente coscienza. Il compito di Gurdulù è quello di mostrare cosa accade a chi perde completamente la coscienza di sé, cosa succederebbe se, all'alba, Agilulfo smettesse di contare tutto ciò che vede e si lasciasse andare, mescolandosi al tutto e al niente.

Il principio di fondo è, a ben guardare, lo stesso: cavaliere e scudiero stanno agli

²⁶ Georges Guntert, *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993, pag. 47.

estremi di una stessa corda, tesa sulla vertigine della perdita di sé nella metamorfosi e nella fusione. Ad Agilulfo, meticoloso, irreprensibile, burocrate ed inesistente, viene quindi assegnato come scudiero Gurdulù, un mezzo matto che crede d'essere ciò che vede, al punto da oggettivarsi nella realtà che lo circonda e divenire e comportarsi di volta in volta come anatra, rana, minestra, pero o addirittura re. Così come la sua identità è molteplice, anche i nomi pare che «gli scorrano addosso senza mai riuscire ad appiccicarglisi» [CI, p. 38]: Gurdulù, Gurdurù, Gudi-Ussuf, Ben-Va-Ussuf, Ben-Stanbùl, Pestanzùl...un nome per ogni luogo, per ogni stagione o per ogni esercito cui si accoda. Tale immedesimazione nella realtà lo porta anche a dissociare le parti del suo corpo, come nell'assurdo episodio dell'invettiva contro il proprio piede:

O piede – prese a dire Gurdulù, — piede, ehi, dico a te! Cosa fai piantato lì come uno scemo? Non lo vedi che quella bestia ti spuncica? O piedeee! O stupido! Perché non ti tiri in qua? Non senti che ti fa male? Scemo di un piede! Basta tanto poco, basta che ti sposti di tanto così! Ma come si fa ad essere così stupidi! Piedeee! [CI, p. 41]

Il rapporto paradossale tra Agilulfo e Gurdulù è colto sinteticamente da Carlomagno: «O bella! Questo suddito qui che c'è ma non sa d'esserci e quel mio paladino là che sa d'esserci e invece non c'è. Fanno un bel paio, ve lo dico io!» [CI, p. 37].

Tanto diversi sono il candido paladino ed il rozzo scudiero, così dissonanti sono i loro rispettivi comportamenti dinanzi alla morte, cioè di fronte alla «cessazione dell'esistenza». A conferma di ciò sta il passo chiave, in cui sono riportati i pensieri di Agilulfo, Gurdulù e Rambaldo, intenti a seppellire i paladini caduti sul campo di battaglia: i tre lavorano fianco a fianco senza parlare, esprimendo fra sé e sé giudizi intorno al vivere in faccia alla morte, tutti in qualche misura terribilmente esatti, e tuttavia inconciliabili fra loro. In realtà, Agilulfo e Gurdulù sono simboli di una situazione culturale ed esistenziale dai piani divaricanti e diversi rispetto ad una costruzione umana che Rambaldo cerca e che in seguito raggiungerà.

Agilulfo trascina un morto e pensa: «O morto, tu hai quello che io mai ebbi né avrò: questa carcassa. Ossia, non l'hai: tu *sei* questa carcassa, cioè quello che talvolta, nei

momenti di malinconia, mi sorprende a invidiare agli uomini esistenti. Bella roba! Posso ben dirmi privilegiato, io che posso farne senza e fare tutto. [...] Questa valle di corpi nudi che si disgregano non mi fa più ribrezzo del carnaio del genere umano vivente».

Gurdulù trascina un morto e pensa: «Tu butti fuori certi peti più puzzolenti dei miei, cadavere. Non so perché tutti ti compiangano. Cosa ti manca? [...] Vedi che sei più bravo a vivere tu di me, o cadavere?».

Rambaldo trascina un morto e pensa: «O morto, io corro corro per arrivare qui come te a farmi tirar per i calcagni. [...] Ci penso, o morto, mi ci fai pensare; ma cosa cambia? Nulla. Non ci sono altri giorni che questi nostri giorni prima della tomba, per noi vivi e anche per voi morti. Che mi sia dato di non sprecarli, di non sprecare nulla di ciò che sono e di ciò che potrei essere. Di compiere azioni egregie per l'esercito franco. Di abbracciare, abbracciato, la fiera Bradamante. Spero che tu abbia speso i tuoi giorni non peggio, o morto. Comunque per te i dadi hanno già dato i loro numeri. Per me ancora vorticano nel bussolotto. E io amo, o morto, la mia ansia, non la tua pace». [CI, pp. 69 – 71]

L'uso di piani stilistici differenti, rapidi, intensi, ma d'ironica incisività, in cui Calvino mostra raffinata abilità, sottolinea e favorisce la rappresentazione, quasi cinematografica, della diversità sostanziale tra i due personaggi. Calvino utilizza, quindi, per evidenziare la frattura tra i due estremi, quello stesso scarto stilistico praticato nella scrittura cervantina, che assolve alla medesima funzione:

[Gurdulù] Si strofinò la pianta indolenzita, saltò su, si mise a fischiettare, spiccò una corsa, si gettò attraverso i cespugli, mollò un peto, poi un altro, poi sparì [...]. La bianca armatura di Agilulfo, alta sul costone della valle, incrociò le braccia sul petto. [CI, p. 42]

Agilulfo e Gurdulù, Don Quijote e Sancho sono quindi personaggi complementari, radicati nel racconto con corporea (sia permesso utilizzare il termine, benché risulti a dir poco incongruente in riferimento al nostro cavaliere inesistente) sussistenza; insieme a loro si affacciano, in entrambi i romanzi, altre presenze doppie, altri personaggi

ossimorici. Plasmata nella fantasia trasformatrice di Don Quijote, dalla proiezione di una senile ed inconfessata passione per una ragazza di campagna del luogo, si delinea la figura, sebbene *in absentia*, di Dulcinea del Toboso, «nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto» [DQ1, p. 103] che basta a smaterializzare la concreta Aldonza Lorenzo, per elevarla a nobile signora e dama ideale. Ed anche la Bradamante calviniana, l'impavida guerriera dell'esercito di Carlo Magno, incarna in realtà anche il suo esatto contrario: la timida e ritrosa Suor Teodora, monaca temporanea che, ritiratasi dalle battaglie, lotta adesso con il linguaggio, tentando anche di disegnare per avvicinarsi delicatamente ai protagonisti ed agli oggetti della sua storia, ricavata da vecchie carte e forse, chissà, da appunti scartati dall'Ariosto.

2.4 Dilatazione temporale e dilatazione scenica

Ma come concludono i nostri due autori le storie dei loro protagonisti? Sembra che i due finali, pur essendo paradossali, rappresentino l'unica possibile conclusione in rapporto ai molteplici piani di significazione delle rispettive strutture narrative. Al momento di abbandonare la propria creatura, Cervantes, pare quasi voler dilatare il momento dell'addio, come se il distacco risultasse oltremodo doloroso. Ma:

Don Chisciotte avrebbe potuto finire i suoi giorni in un altro modo? E' la domanda che si pone Thomas Mann. Condannarlo in piena follia ad una morte violenta sarebbe stato riservargli una sorte assurda; ma preparargli una tranquilla vecchiaia equivaleva a condannarlo a una fine indegna di lui. Alonso Quijano ritorna in sé solo per passare dalla vita alla morte; ma non è né per espiare il suo errore né per proibire a qualche Avellaneda di rimetterlo nuovamente in cammino, ma solo perché questa soluzione è il logico finale di un piano che lo vota a essere sconfessato proprio quando crede di

portarlo a compimento.²⁷

Quel che più colpisce è il gesto che riassume la morte di Don Quijote: il duplice movimento che fa sì che, quanto più l'eroe si ostina ad affrontare il mondo, tanto più questo gli sfugge e gli resiste, accrescendo così lo scarto fra il tragico ed il comico esistente tra il reale e la rappresentazione che di esso si era creato l'eroe. Don Quijote, durante la visita a Barcellona, è sconfitto dal bachiller Sansón Carrasco mascherato da Caballero de la Blanca Luna: essendosi impegnato, su richiesta del suo avversario, a non indossare più le armi per la durata di un anno, l'hidalgo fa ritorno a casa, vestito da viaggio, essendosi già spogliato della sua «gloriosa» armatura, adesso impilata sulla groppo dell'asino di Sancho. Un intenso pathos differenzia tale ritorno da quello della fine del *Quijote* del 1605. In quell'occasione Don Quijote rientrò come cavaliere sotto incantesimo, dentro una gabbia posta su di un carro trainato da buoi che procedevano a passo lento. Adesso, invece, l'hidalgo è accolto dal barbiere e dal curato, ma l'effetto comico delle coppie è ormai ridotto a ben poca cosa. Alcuni presagi inquietano l'hidalgo che informa il curato e Carrasco sulla sua nuova decisione di intraprendere la vita arcadica; ma ormai la sua carica vitale è spenta ed infusa in Sancho, cui passa il testimone dell'illusione:

¡Ay! —respondió Sancho, llorando—. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo, y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. [DQ2, p. 575]

Don Quijote è il cavaliere dell'ideale e Sancho è lo scudiero dell'agire positivo e realistico: ma qual è la vera differenza tra i due? Non sono in fondo, e ciascuno a suo modo, entrambi folli, l'uno nel suo eroismo e l'altro nell'esperienza pratica? L'uomo

²⁷ Jean Canavaggio, *Cervantes*, Roma, Lucarini, 1988, pagg. 305 - 306.

non può vivere senza un progetto e quando tralascia di perseguire degli ideali, di sentirsi immune dal contagio della follia, cessa di vivere. Così avviene per il nostro hidalgo: appena rinsavisce, la vita lo abbandona. Dulcinea è disincantata. È la morte. Sul suo letto continuano ad agitarsi le ombre della follia, che stavolta sono invocate da Sancho.

¡Oh heroico Sancho, y cuán pocos advierten el que ganaste la cumbre de la locura cuando tu amo se despeñaba en el abismo de la sensatez y que sobre su lecho de muerte irradiaba tu fe, tu fe, Sancho, la fe de ti, que no has muerto ni morirás! Don Quijote perdió su fe y murióse; tú la cobraste y vives; era preciso que él muriera en desengaño para que en engaño vivificante vivas tú.²⁸

Come sostiene Segre, «la pazzia è dunque una illusione confortante: la maggiore sconfitta di Don Chisciotte sta nell'essere rinsavito».²⁹ Ci si presenta così una struttura a spirale: quella che può toccare il maggior numero di punti all'interno di uno spazio — spazio che poi altro non è che il mondo stesso. Cervantes, all'inizio del romanzo, sembrava riconoscere l'esistenza di punti di riferimento e misure differenti: c'è la saggezza e c'è la follia, la menzogna e la verità. Nel corso della parabola discendente dell'opera, proprio perché Don Quijote appare più savio degli altri personaggi, infantilmente impegnati a goderne la pazzia, i concetti oppositivi vengono scambiati di continuo. Anche Cervantes è stato giocato dalla propria acutezza: voleva mettere alla berlina i romanzi di cavalleria con le loro fantasie, ed approda ad una concezione che respinge il concetto di realtà, riconoscendo e presentando un potente impero di apparenze, intriso di un relativismo che muta all'infinito le possibilità ed i rapporti. La moltiplicazione e sovrapposizione dei piani continua sino alle ultime parole scritte, in cui Cervantes offre il suo celeberrimo «requiem», attribuendolo a Cide Hamete:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las

²⁸ Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1966, pag. 296.

²⁹ Miguel De Cervantes, *Don Chisciotte della Manica*, (a cura di C. Segre e di D. Moro Pini), Milano, Mondadori, 1981, pag. 23.

hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio. [DQ2, p. 578]

Diversa, invece, la fine del Cavaliere inesistente che, convinto di aver perduto il suo titolo ed il suo nome, s'addentra nel bosco. Rambaldo va alla sua disperata ricerca:

Rambaldo prese a battere il bosco sentiero per sentiero, e fuor dei sentieri per dirupi e torrenti, chiamando, tendendo l'orecchio, cercando un segno, una traccia. Ecco un'impronta di ferri di cavallo. In un punto appaiono marcate più fonde come se l'animale vi si fosse fermato. Di lì la traccia degli zoccoli riprende più leggera, come se il cavallo fosse stato lasciato correr via. Ma dallo stesso punto si diparte un'altra traccia, un'orma di passi in scarpe di ferro. Rambaldo la seguì. Tratteneva il fiato. Giunse a una radura. Ai piedi d'una quercia, sparsi in terra, erano un elmo rovesciato dal cimiero color dell'iride, una corazza bianca, i cosciali i bracciali le manopole, tutti insomma i pezzi dell'armatura di Agilulfo, alcuni disposti come nell'intenzione di formare una piramide ordinata, altri rotolati al suolo alla rinfusa. Appuntato all'elsa della spada, era un cartiglio: «Lascio questa armatura al cavaliere Rambaldo di Rossiglione». Sotto c'era un mezzo svolazzo, come d'una firma cominciata e subito interrotta. — Cavaliere! — chiama Rambaldo, rivolto verso l'elmo, verso la corazza, verso la quercia, verso il cielo, — Cavaliere! Riprendete l'armatura! Il vostro grado nell'esercito e nella nobiltà di Francia è incontestabile! — E cerca di rimettere insieme l'armatura, di farla stare in piedi, e continua a gridare: — Ci siete, cavaliere, nessuno può più negarlo, ormai! — Non gli risponde alcuna voce. L'armatura non sta su, l'elmo rotola in terra. — Cavaliere, avete resistito per tanto tempo con la vostra sola forza di volontà, siete riuscito a far sempre tutto come se esisteste: perché arrendervi tutt'a un tratto? — Ma non sa più da che parte rivolgersi: l'armatura è vuota, non vuota come prima, vuota anche di quel qualcosa che era chiamato il cavaliere Agilulfo e che adesso è dissolto come una goccia nel mare. [CI, pp. 153-155]

Alla dilatazione temporale operata da Cervantes, che ritarda la morte del suo cavaliere, corrisponde la dilatazione scenica della fine di Agilulfo, resa con una dissolvenza sostanzialmente cinematografica, come in una sequenza al rallenty. L'armatura è vuota, anche di quel qualcosa che era chiamato il cavaliere Agilulfo. Gli oggetti sono rotolati al

suolo alla rinfusa, quasi che, come la firma cominciata e non finita, lo spirito vitale si sia esaurito lentamente negli ultimi due atti: quello geometrico e quello sentimentale. La prima sensazione alla lettura di questa scena in cui campeggia la quercia è il sospetto di un suicidio per impiccagione, ma qui sta il paradosso: un cavaliere privo di corpo non può darsi la morte. Venuta a mancare la sua forza di volontà, unico soffio vitale, il cavaliere è scomparso, dissolto come evaporato. Ma resta l'eredità dell'armatura, che ora, indossata in battaglia da Rambaldo, un cavaliere in carne ed ossa, si umanizza, si opacizza, si ammacca, si sporca del sangue nemico, metafora della verginità perduta e di un'identità ritrovata. «Ora il giovane la sente come l'armatura sua, di lui Rambaldo di Rossiglione; il primo disagio provato a indossarla è ormai lontano; ormai gli calza come un guanto» [CI, p. 156]. Con uno scarto magistrale, il testo, a questo punto, recita «Anche qualcun'altro va cercando Agilulfo» [CI, p. 159]; è Gurdulù che cerca dovunque il suo signore, perfino nella bocca d'un fiasco, credendo infine d'essere lo scudiero dell'aria, effimera sostanza costitutiva dell'essenza del suo cavaliere. Benché i due romanzi giungano alla fine sotto il segno della morte, entrambi i nostri protagonisti lasciano, per l'appunto, una preziosa eredità: Don Quijote ha plasmato il suo Sancho infondendogli la sua concezione utopica della realtà; Agilulfo cede la sua armatura — il cimiero, l'elmo e lo scudo sono di chi se l'è guadagnati sul campo — e grazie a questa maschera, ormai non più candida, il giovane Rambaldo è accolto nelle braccia della donna che, ad occhi chiusi, attende di poter realizzare il sogno impossibile di possedere l'inesistente.

2.5 L'amore irrealizzabile

E veniamo al motivo che gioca un ruolo fondamentale nel *Cavaliere inesistente*, così come del resto in tutta la poesia cavalleresca, e in primis nel poema dell'Ariosto, dove «le donne, i cavalier, l'arme, gli amori», le gesta dei paladini, cioè, e le passioni amorose, dominano, senza tuttavia suggerire pagine drammatiche, bensì un misto di

sorriso e di dolore, insieme congiunti in un'armonica fusione di temi e di motivi. Appare insuperabile e di chiara intonazione ariostesca la notte d'amore di Agilulfo con Priscilla, che «esplode in un simbolo ricco di paradossale verità, di invenzione fantastica, di satira pungente e liberissimo divertimento».³⁰ Mentre Gurdulù se la spassa con le ancelle, Agilulfo tiene a bada la vogliosa Priscilla con rarissima abilità in una lunga schermaglia, fatta di parole, di riferimenti teorici all'amore e alle sue seduzioni, di gesti sapientemente studiati. Il camino è spento...

Lo accenderò io stesso —. Esaminò la legna accatastata nel camino, vantò la fiamma di questo o di quel legno, enumerò i vari modi di accender fuochi all'aperto o in luoghi chiusi. Un sospiro di Priscilla l'interruppe; come rendendosi conto che questi nuovi discorsi stavano disperdendo la trepidazione amorosa che s'era andata creando, Agilulfo prese rapidamente ad infiorare il suo discorso sui fuochi di riferimenti e paragoni e allusioni al calore dei sentimenti e dei sensi. [CI, pp. 116-117]

L'attenzione dei due si sposta sul letto che fanno e disfanno strato a strato, scoprendo e recriminando ogni minuscolo sbuffo, ogni piega, ogni tratto troppo teso o troppo rilassato, «e questa ricerca ora diventava uno strazio lancinante ora un'ascesa in cicli sempre più alti» [CI p. 117]. Priscilla, ormai nuda, invita Agilulfo a coricarsi: «Lo invitò a coricarsi al suo fianco. — Dicono che Cleopatra ogni notte, — egli le disse, — sognasse d'aver a letto un guerriero in armatura. — Non ho mai provato, — confessò lei. — Tutti se la tolgono assai prima. — Ebbene, adesso proverete» [CI, p. 120].

Ad una prima lettura, il capitolo VIII sembra una digressione modellata come una novella intercalata, apparentemente sciolta dallo sviluppo delle inchieste principali, ma il significato dell'episodio della (incompiuta) seduzione di Priscilla non sta certamente solo nell'ostacolare l'indagine di Agilulfo e rallentare così l'azione. L'amore è qui rappresentato come energia dispersa verso un compimento impossibile, come la scrittura è tensione e desiderio verso la realtà. Alla fine dell'estenuante azione seduttiva, la perfezione di Agilulfo richiama la morte: «E lentamente, senza gualcire le lenzuola,

³⁰ Germana Pescio Bottino, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pag. 56.

entrò armato di tutto punto nel letto e si stese composto come in un sepolcro» [CI, p. 120].

Finché arriva l'aurora e il dovere di cavaliere richiama Agilulfo, che si congeda dall'estasiata Priscilla. Il tono alto, nobile e cavalleresco, giocato sulla linea di una fine ironia, viene di colpo smorzato e sfuma nella ricerca dello scudiero Gurdulù sfinito e addormentato, che Agilulfo deve caricare e portar via di peso. E qui ci sembra che sia rintracciabile la lezione dell'Ariosto, che tendeva a tenere un costante tono medio, facendo seguire una scena idillica ad una drammatica, una comica ad una tragica, una patetica ad una satirica. Infatti, dalla modulazione quasi lirica di una notte, contrassegnata dal gorgheggio degli usignoli, dal tepore del camino, dalla tarda luce lunare, nella quale il «buon» Agilulfo riesce abilmente ad eludere il sesso, Calvino passa ad una chiusa comica, che ci riporta alla realtà.

Questa notte di non amore è un racconto stupendo. [...] 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*.³¹

Nel romanzo complesse e variate appaiono le trame della passione amorosa, che Suor Teodora, sulla falsariga dell'Ariosto, definisce «la più gran follia dei mortali» [CI, p. 74]. L'amore, tuttavia, in nessun caso riesce a radicarsi come sentimento maturo; la fase privilegiata — l'unica davvero positiva — rimane quella dell'innamoramento:

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 ? Corre e s'innamora il giovane, insicuro di sé, felice e disperato, e per lui la donna è quella che certamente c'è, e lei sola può dargli quella prova. Ma la donna anche lei c'è e non c'è: eccola di fronte a lui, trepidante anch'essa, insicura, come fa il giovane a non capirlo? Cosa importa chi tra due è il forte e chi il debole? Sono pari. Ma

³¹ Margareth Hagen, *Op. Cit.*, pag. 883.

il giovane non lo sa perché non vuole saperlo: quello di cui ha fame è la donna che c'è,
la donna certa. [CI, pp. 77-78]

La ricerca dell'amore vuol dire ricerca dell'identità e i quattro giovani che formano le due coppie, attraverso la maturazione individuale, giungono alla realizzazione del loro scopo amoroso. «Alla fine del romanzo Rambaldo e Bradamante sono maturati e degni di diventare gli antenati di eroi letterati futuri, come Ruggiero e Bradamante dell'Ariosto sono celebrati come gli antenati della famiglia estense».³²

In questa sede ci resta da sottolineare le connotazioni nel romanzo cervantino. Come incarnazione dell'ideale amoroso di Don Quijote, Dulcinea è parte di quello che potremmo definire il bagaglio essenziale di ogni cavaliere. Si tratta, fondamentalmente, di risolvere un problema puramente formale: il nostro hidalgo necessita di una signora e padrona del suo cuore come requisito imprescindibile, una sorta di obbligo professionale. Spinto da questa necessità, il cavaliere auto-dichiarato inventa un amore immaginario per una dama fittizia e, in perfetta aderenza con le sue molteplici letture, modella la figura dell'amata secondo il *tòpos* della bellezza rinascimentale. Il nobilotto di campagna Alonso Quijano, infondendo alla giovane Aldonza Lorenzo la nuova identità di Princesa Dulcinea del Toboso, trasforma un vago amore platonico di gioventù, in autentico ideale platonico, puramente spirituale. A differenza di Oriana, l'amata di Amadís, o dell'Angelica ariostesca, le quali, pur possedendo ammirabili qualità, non sono estranee alle debolezze umane, Dulcinea, trasfigurata nell'immaginazione di Don Quijote, si caratterizza per una immediata ed assoluta perfezione. Nel corso della narrazione, e soprattutto nella Segunda Parte del romanzo, essa assume un'importanza sempre maggiore: il suo «desencantamiento» costituisce uno dei principali obiettivi del nostro cavaliere. Ma l'evoluzione del personaggio presenta una certa contraddittorietà. Da una parte, l'immagine che di lei possiede Don Quijote si modifica negativamente a seguito dello shock causato dall'invenzione di Sancho dell'incantesimo di Dulcinea:

Halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en

³² Margareth Hagen, *Op. Cit.*, pag. 879.

diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago. [DQ2, p. 272]

Ma si assiste anche ad un'intensificazione dell'idealizzazione e spiritualizzazione della Princesa del Toboso. Ne è prova il fatto stesso che Don Quijote ha cancellato dalla sua memoria ogni traccia della contadina Aldonza Lorenzo. Nell'importante conversazione con la duchessa, ne dipinge un'immagine angelica, assolutamente incompatibile con la visione del capitolo X della Segunda Parte:

Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa con todas las del mundo, como son: hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada y, finalmente, alta por linaje. [DQ2, p. 273]

Nel *Don Quijote* l'amore reale è relegato esclusivamente all'interno delle novelle intercalate; gli inserti – con Camila, vittima di un inganno; Maritornes, che, al polo opposto rispetto a Dulcinea, rappresenta la lussuria; Doña Clara, pura come soltanto si può essere in gioventù; ed ancora, Zoraida, Lucinda, Dorotea e Altisidora — colmano il vuoto lasciato da Don Quijote, che si rivolge solo ad un amore ideale, fantastico e tutto cerebrale per la sua Dulcinea, escludendo qualsiasi cedimento alla galanteria, con lo stesso rigore monastico con cui affronta le sue avventure, spinto esclusivamente dal desiderio di gloria.

Questo è l'elemento che accomuna le figure dei nostri due cavalieri: l'impossibilità di vivere concretamente l'amore, di subirne il fascino con tutte le sue implicazioni sentimentali. La scelta di relegare il tema amoroso al margine dalla narrazione principale, avvicina ulteriormente Cervantes e Calvino, i quali, pur celebrando questa nobile passione, ne alterano profondamente la natura, rispetto ai canoni della tradizione cavalleresca. Così come per Don Quijote, anche, ed ancor di più, per Agilulfo, in fondo, questo sentimento altro non è che esercizio galante, frutto di erudizione puntuale, assolutamente privo di passione.

2.6 Un «mezzo magico»: il balsamo di Fierabrás

Per concludere il presente capitolo, ed aggiungere un ulteriore elemento a sostegno della dimostrazione dell'influenza che l'opera di Cervantes ha esercitato sulla produzione calviniana, è d'obbligo un'ultima considerazione.

La trilogia dei *Nostri Antenati* include nella sua compagine non pochi spassosi travestimenti di modelli; si potrebbe persino sostenere che una buona parte della materia con cui sono costruiti è, in realtà, preesistente. Vi è un esibito recupero sia della tradizione favolistica popolare sia di quella dei *romances* colti dedicati all'infanzia: ecco i decotti magici e le tisane, gli animali soccorrevoli e gli adulti egoisti, le cassette piccine e i castelli sinistri, i nobili innamorati e le fanciulle apparentemente indifese.

C'è poi il calco palese di motivi propri della letteratura «alta», rinviate allo Stevenson dello *Strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde* o del *Master di Ballantrae* non meno che al Conrad del *Duello* e del *Compagno segreto*; c'è l'eco divertita di Don Chisciotte (nel decimo capitolo della parte prima già si accennava a un balsamo atto a curare i combattenti rimasti divisi in due parti) e la presenza diffusa dell'esempio nieviano.³³

Com'è risaputo nel *Visconte dimezzato*, primo romanzo della trilogia calviniana, il protagonista, Medardo di Terralba, diviso a metà da un colpo di cannone mentre combatteva contro i Turchi, diventa simbolo non del dualismo bene/male, ma dell'incompletezza dell'uomo moderno, dimidiato, imperfetto, alienato, anch'esso, come Agilulfo, alla ricerca della propria identità e compiutezza. Le due metà del corpo del visconte, opposte ed in lotta tra loro, si riuniranno, in seguito a un duello che le vedrà schierate una di fronte all'altra, grazie ad un balsamo preparato dal dottor Trelawney, uno scienziato puro, incapace d'integrarsi con l'umanità vivente.

Nel secondo libro dell'*Orlando innamorato* riscritto burlescamente da Franco Berni, Alibante di Toledo non s'avvede d'esser stato tagliato a mezzo dalla Durlindana d'Orlando, e continua a battaglia: «Così colui, del colpo non accorto, / andava

³³ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990, pag. 42.

combattendo, ed era morto».³⁴

Nel capitolo X della Primera Parte del *Quijote* l'hidalgo spiega al suo scudiero:

Es un bálsamo [...] de quien tengo la receta en la memoria, con el cual no hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar en morir de ferida alguna. Y así, cuando yo le haga y te le dé, no tienes más que hacer sino que, cuando vieres que en alguna batalla me han partido por medio el cuerpo (como muchas veces suele acontecer), bonitamente la parte del cuerpo que hubiere caído en el suelo, y con mucha sutileza, antes que la sangre se yele, la pondrás sobre la otra mitad que quedare en la silla, advirtiéndole de encajallo igualmente y al justo. [DQ1, p. 164]

Il balsamo, un «mezzo magico»³⁵ nel linguaggio di Vladimir Propp, costituisce, quindi, un tòpos letterario celebrato dai nostri due autori. Non è possibile apprendere se, in questo caso specifico, Calvino si sia ispirato a Cervantes, considerando che sia nell'*Orlando innamorato* che nelle *Avventure del barone di Münchhausen* (oltre che nei testi già precedentemente citati) il dimezzamento è tema ricorrente, ma si può certamente affermare che l'orizzonte letterario entro cui si muovono i due scrittori contiene punti di riferimento chiaramente condivisi.

³⁴ Francesca Serra, *Op. Cit.*, pag. 160 – 161.

Riccardo Brusagli (nell'edizione a sua cura dell'*Orlando Innamorato* del Boiardo, a pag. 54 del vol. I), segnala come la trovata del dimezzamento di un cavaliere era già un colpo di repertorio nel Boiardo.

³⁵ Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.

3. LA METALETTERARIETÀ

3.1. Due prologhi che si compiono negandosi

Per procedere nell'intento d'individuare le linee di affinità e di complementarità tra le due opere, assume particolare rilievo l'analisi della dimensione metaletteraria riscontrabile in esse. Cominciamo dalle rispettive prefazioni compiute dai due scrittori. Come sostiene Mario Socrate, riferendosi al *Don Quijote*:

Già il *Prologo* stesso – che apre e suggella la prima parte – è straordinariamente la storia della scrittura del prologo stesso, con l'autore restio, timoroso di misurarsi con questo genere, ove sdottoreggiava di citazioni e rimandi lo scrittore affermato e alla moda. Certo, è una scrittura che passa tra satira e ironia del genere prologale e della sua falsa cultura, ma in sottofondo è un timore che vela un'apprensione autentica, il panico dell'autore di ripresentarsi al pubblico, dopo due decenni di assenza e con un libro, per così dire, fuori norma. Ma mentre parla di sé, nella sua stanza, delle sue difficoltà e inibizioni di fronte al foglio bianco della pagina, ecco l'arrivo inatteso di un amico smaliziato che coi suoi suggerimenti, uno dopo l'altro, toglie d'impaccio lo scrittore che si trova così con il prologo bello e fatto, pronto a presentare la storia dei due protagonisti, Don Quijote e Sancho Panza. Un prologo, dunque, che si compie negandosi.³⁶

Quel «desocupado lector» cui è indirizzato il prologo della Primera Parte, intraducibile se non come «lettore che non hai meglio da leggere», può indubbiamente intonarsi ad una retorica variazione della *captatio benevolentiae*, ma, allo stesso tempo, si volge in direzione d'un possibile e concreto destinatario di quella che era ancora la fascia più ampia di fruitori di storie d'avventure, disincantati da quel genere cavalleresco in declino ed ormai sterilmente ripetitivo. Cervantes presenta immediatamente al lettore il tono del nuovo modello narrativo; sin dal principio esprime desiderio d'originalità e intenzione di evitare, già a partire dal prologo, la via della banalità. Ribadisce questo

³⁶ Mario Socrate, *Op. Cit.*, pag. 74.

proposito più di una volta; ad esempio quando dichiara nel contesto metaforico di autore, opera e lettore: «no quiero irme con la corriente del uso» [DQ1, p. 79], o come quando, poco più avanti, proclama il suo desiderio di prescindere del tutto dalla tradizione diffusa della «innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse» [DQ1, p. 80]. Indirettamente, quindi, l'originalità dell'opera è resa manifesta sin dalle prime battute del prologo, composto da un autore che, attenendosi al tòpos della modestia, non esita a qualificarsi come portatore d'un pensiero sterile ed intriso d'ignoranza. Doppia condizione, tanto per legge naturale di discendenza («cada cosa engendra su semejante» [DQ1, p. 79]), quanto per cause avverse («se engendró en una cárcel» [DQ1, p. 79]), l'opera si presenta come «la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» [DQ1, p. 79]. Ma questo *nunca imaginados* lascia intravedere, benché in maniera incidentale, le vere intenzioni di Cervantes:

Don Chisciotte suscita di fatto una questione pericolosa: quella che Marthe Robert, dopo Leo Spitzer, formula in un saggio di valore, e che resta per la letteratura un incessante motivo di preoccupazione: «Qual è il posto dei libri nella realtà? In che misura la loro esistenza ha importanza per la vita? Sono assolutamente o relativamente veri, e se lo sono, come dimostrano la loro verità?» Lettore esemplare, l'ingegnoso hidalgo metterà questa verità alla prova, disposto a scoprire, a proprie spese, l'ambiguità dei rapporti tra letteratura e vita.³⁷

Il prologo della Primera Parte, così come corrisponde alla sua funzione, nomina ed espone le principali coordinate dell'opera: vi si presenta il contenuto, la storia dell'eroe e del suo scudiero, la tecnica narrativa e, soprattutto, la finalità ultima: «una invectiva contra los libros de caballería» [DQ1, p. 84]. Ma, allo stesso tempo, esce dai suoi confini tradizionali dal momento in cui espone dettagliatamente la sua stessa genesi, rivelando il suo marcato carattere meta-prologale.

Dall'altra parte, appare adatto al nostro caso, come ulteriore elemento che giustifichi

³⁷ Jean Canavaggio, *Cervantes*, Roma, Lucarini, 1988, pag. 217.

il confronto tra i due romanzi, ricorrere alle testimonianze dirette di Calvino, particolarmente nelle sua prefazione, o postfazione, che risulta un testo esemplare, al tempo stesso prefazione – secondo un modello molto diffuso nella letteratura moderna, un vero e proprio «genere» di scrittura, che ha come scopo di giustificare il testo che segue, collocarlo nelle sue coordinate temporali e circostanziali – e metaprefazione, con cui l'autore si interroga continuamente sul valore e sul significato, e sulle convenzionalità retoriche, del genere di scrittura che sta praticando. Calvino, quindi, espone, spiega, comunica e motiva nella prefazione le proprie scelte, ricorrendo a tale stratagemma espositivo e mostrando il duplice interesse verso le tematiche dell'impegno e la scrittura metaletteraria, che:

[...] sembra assolvere la funzione di richiamare alla memoria, a mo' di preambolo performativo, gli scopi di un testo prefativo: stilare un discorso conclusivo dopo aver portato a termine l'opera, esporre le ragioni per cui quel determinato testo è stato scritto, comunicarne i contenuti. Tale promemoria, però, e per di più nella sede privilegiata di inizio testo, può essere spiegato come il tentativo di simulazione di un ossequio nei confronti del genere prefativo, peraltro non perfettamente mascherato. Pare, anzi, che Calvino non si senta a proprio agio nel ruolo codificato di illustratore dell'opera, e si adoperi per mettere in atto tutta una serie di stravaganze paratestuali utili a personalizzare la scrittura liminare. Sembra, in sostanza, che egli produca una sorta di straniamento della figura del destinatario, in modo da suggerire al lettore l'impressione che il prefatore si trovi ad accettare quasi passivamente, come un dato di fatto, quanto viene esposto.³⁸

Calvino radicalizza la scelta metaletteraria cervantina: la sua prefazione, la «Nota del 1960 alla trilogia dei Nostri Antenati», viene pubblicata nove anni dopo la stesura del primo dei tre romanzi. In essa l'autore, con talento architettonico, argomenta diffusamente le circostanze che avevano causato il suo congedo dai temi e dalle strutture specifiche del neorealismo, descrive l'avvilimento con cui dava forma letteraria alle immagini che gli giravano per la testa, elenca le letture che lo avevano ispirato,

³⁸ Amelia Nigro, *Dalla parte dell'effimero: ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007, pag. 38.

svela la natura allegorica dei personaggi creati. Sembra quasi, in maniera coerente con la sua morale pratica, empirica, voler interpretare il più attento critico di se stesso.

Ciò che scrivo devo giustificarlo, anche di fronte a me stesso, con qualcosa di non solo individuale. Forse perché vengo da una famiglia di credo laico e scientifico intransigente, la cui immagine di civiltà era simbiosi umano – vegetale. [...] Scrivere ha senso solo se si ha di fronte un problema da risolvere.³⁹

3.2 L'ambiguità narrativa: Cide Hamete Benengeli e Suor Teodora

Al cap. IX della Primera Parte del *Don Quijote*, Cervantes ricorre all'invenzione del ritrovamento di uno scartafaccio, recuperato nell'Alcaná di Toledo, intitolato *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árábigo*, che dovrebbe aver registrato la vita del vero e storico Don Quijote.

Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. [...] En ésta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mi tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto. En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera [...]. [DQ1, p. 160]

Cervantes deplora la mancanza di verità storica nei *romances*, che traggono in inganno le anime semplici, indotte a credere vere quelle storie, perché solo la storia è «émula del tiempo, deposito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir» [DQ1, p. 160]. L'indubbia importanza del tema del rapporto

³⁹ Italo Calvino, «Situazione 1978» (colloquio con D. Del Giudice), in ID., *Eremita a Parigi*, Op. Cit., pag. 78.

tra *letteratura e vita* obbliga il lettore a non dimenticare l'inconfondibile polemica letteraria argomentata nel *Quijote* del 1605, particolarmente dettagliata nei capitoli VI e XLVII - L. In stretta relazione con queste considerazioni di carattere critico ed estetico, si radicalizza la questione della trasmutazione delle avventure del protagonista in *storia* e la trasmissione della materia per mezzo di una serie di intermediari: l'autore arabo Cide Hamete, il traduttore moresco, ricompensato con «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo» [DQ1, p. 159], ed un Cervantes diligente ricercatore di archivi e librerie. Il ricorso al narratore arabo evidenzia una diversità di coinvolgimento del secondo autore rispetto ai materiali da utilizzare; la costruzione del metatesto, nello spazio creato dall'interruzione dell'intreccio principale tra l'ottavo ed il nono capitolo della Primera Parte, trova il luogo adeguato per dichiararsi esplicitamente sulla scorta degli indizi disseminati nei precedenti capitoli. Nella definizione dello statuto del primo e del secondo autore, Cervantes introduce le modalità narrative che privilegerà nel corso dell'intero romanzo, in cui diversi narratori metadiegetici prendono la parola per raccontare di qualcuno e di qualcosa. Dalle proprie e dalle altrui parole i personaggi prendono vita e svolgono il loro bandolo mantenendo il filo della loro esistenza sempre al margine tra finzione e realtà, in un rapporto simbiotico per cui la finzione narrata si fa realtà e la realtà, per esistere, dev'essere narrata. Tutti i personaggi del romanzo, Don Quijote e Sancho compresi, diventano a loro volta narratori intradiegetici. Ma la prima storia cui si deve credere è che siano esistiti dei dotti, fra i quali uno arabo, che si siano presa a cuore la trascrizione delle memorabili imprese di un anacronistico cavaliere cristiano. E qui ci si presenta il discorso profondamente sovversivo di Cervantes: per recuperare il testo originale, lo spagnolo ha dovuto cercarlo in un quartiere arabo nel quale fiorisce un mercato nero dei beni più pericolosi ed illeciti, i testi in arabo. La sorte, quindi, affatto benigna con arabi e moreschi nella Spagna del Secolo d'Oro, ha permesso che un uomo di cultura spagnolo si sia ugualmente interessato a quelle imprese e le volge dall'arabo – la lingua censurata — ad una lingua di più ampia diffusione nel mondo occidentale. Si crea così una sorta di circolo vizioso, poiché, dato che cavaliere e scudiero dovevano necessariamente esprimersi in spagnolo, Cide Hamete ha già dovuto interpretare le loro parole per renderle in arabo, producendo una

molteplicità di traduzioni che rendono estremamente complessa la ricerca della verità.

L'aspetto metaletterio del *Quijote* non si esaurisce, però, nel ricorso al fittizio manoscritto arabo del primo autore ed alla accezione intradiegetica dei personaggi/narratori, ma si protrae ed espande soprattutto nel corso della Segunda Parte dell'opera, quando ormai il nostro hidalgo ed il suo scudiero vengono a conoscenza di essere diventati davvero personaggi di romanzo. E Cervantes, prima di concludere il suo capolavoro, fa ricorso ad uno dei suoi stupendi esercizi di alchimia narrativa facendo entrare in scena don Juan e don Jerónimo con la qualifica di lettori del *Quijote* apocrifo — scritto da Alonso Fernández de Avellaneda e pubblicato nel 1614 a Tarragona – e, in un secondo momento, catturando uno dei personaggi dell'Avellaneda, don Álvaro Tarfe, e costringendolo ad interagire con i nostri due eroi, così da conseguire un duplice scopo: da un lato, quello di mantenere intatta la sua superiorità rispetto al continuatore abusivo, al quale, oltretutto, viene negato anche il titolo di interlocutore diretto; dall'altro, quello di affidare i giudizi sull'operato dell'Avellaneda ai suoi stessi lettori o ai suoi stessi personaggi, rendendo così ancor più grottesche le osservazioni espresse.

Così si esprime l'Avellaneda nell'avvelenato prologo alla sua versione della Segunda Parte del *Quijote*:

Las razones desta historia, que se prosigue con la autoridad que él la comenzó, y con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron; y digo mano, pues confiesa de sí que tiene sola una, y hablando tanto de todos, hemos de decir dél que, como soldado tan viejo en años quanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos [...]. Si bien en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra debe tanto, por haber entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias [...]. Y pues Miguel de Cervantes es ya viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan [...]. Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa: que eso son la más de sus novelas: no nos canse.⁴⁰

⁴⁰ Alfonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras* (edición de F. García Salinero), Madrid, Castalia, 1971, pagg. 51 – 53.

Queste parole violente, irriguardose e palesemente offensive miravano a conseguire un duplice scopo: quello di oscurare, mettendola in cattiva luce, l'immagine di Miguel de Cervantes, in quanto autore e vero inventore del primo *Quijote*, e quello, conseguente, di legittimare la pubblicazione di una continuazione apocrifa proprio sulle soglie della continuazione d'autore data come imminente già fin dal prologo delle *Novelas Ejemplares*. Tuttavia, accanto alla sua palese negatività, il *Quijote* dell'Avellaneda presenta almeno un risvolto (involontariamente) positivo, dal momento che la sua apparizione nell'estate del 1614 incitò Cervantes — che fino ad allora aveva composto poco meno di sessanta capitoli della Segunda Parte — a portare a termine le avventure del cavaliere della Mancha con l'integrazione dei capitoli mancanti, fino ad un totale di sessantaquattro, e con alcune rettifiche rispetto al progetto iniziale, determinate dall'invasione di campo da parte dell'incauto autore spurio. In particolare, l'eroe decide di cambiare itinerario e di piegare verso Barcellona, evitando in tal modo le avventure di Zaragoza, già frequentate dalla sua controfigura:

Díjole don Juan que aquella nueva historia contaba como don Quijote, sea quien se quisiere, se había hallado en ella en una sortija, falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque rica de simplicidades.

—Por el mismo caso —respondió don Quijote— no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice.

—Hará muy bien —dijo don Jerónimo—; y otras justas hay en Barcelona, donde podrá el señor don Quijote mostrar su valor. [DQ2, p. 476]

Ma la proposta più audace della Segunda Parte consiste nel fatto che i due protagonisti, Don Quijote e Sancho, sono ormai venuti a conoscenza d'essere diventati personaggi narrativi. Sanno, cioè, di essere personaggi — al secondo grado, considerando che non soltanto sono stati informati dell'esistenza della Primera Parte, ma anche di quella apocrifa dell'Avellaneda — che, concedete il gioco di parole, vivono grazie alla fama creata dalla loro stessa fama. Come afferma Cesare Segre:

La prima parte del romanzo ha fornito insomma un riconoscimento oggettivo a quella forma di automaturazione prodotta dal succedersi delle avventure; ora Don Chisciotte è sicuro di sé: egli è ciò che si è fatto, ed è, grazie alla circolazione del romanzo, un personaggio. Non più improvvisazioni o capricci fantastici: Don Chisciotte parla e agisce in modo da arricchire e perfezionare i tratti del personaggio, con dignitosa consapevolezza.⁴¹

Anche nel *Cavaliere inesistente*, viene accentuato il carattere metanarrativo con l'espedito di introdurre, quasi all'improvviso, dopo aver delineato i tre personaggi principali (Agilulfo, Rambaldo, Gurdulù), la monaca narratrice, che per raccontare sfrutta vecchie carte e testimonianze d'altri, ma che si scoprirà essere coinvolta totalmente nei fatti.

Io che racconto questa storia sono Suor Teodora, religiosa dell'ordine di San Colombano. Scrivo in convento, desumendo da vecchie carte, da chiacchiere sentite in parlatorio e da qualche rara testimonianza di gente che c'era. [CI, p. 44]

La scelta di filtrare le immagini attraverso lo sguardo, le ricostruzioni ed i commenti di un narratore/personaggio, è una peculiarità riscontrabile nei tre romanzi che compongono la *Trilogia* calviniana. Il procedimento assolve alcune funzioni ben individuabili: in primo luogo avvicina il lettore alle vicende narrate rendendo plausibili fatti che risulterebbero di per sé inverosimili, conferendo loro il calore proprio di una storia di famiglia o – nel caso specifico del *Cavaliere inesistente* – di una cronaca d'epoca. In secondo luogo, giustifica omissioni, digressioni, mutamenti di tono; infine, questa focalizzazione costante si accompagna con un'attendibilità variabile – quello stesso relativismo congenito al *Quijote* —, tale da indurci a mantenere un distacco critico più o meno marcato. Suor Teodora tradisce immediatamente la propria propensione ad adulterare la verità, anzi a mentire spudoratamente:

⁴¹ Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Op. Cit., pagg. 201 – 202.

E non tutto della storia mi è chiaro. Dovete compatire: si è ragazze di campagna, ancorché nobili, vissute sempre ritirate, in sperduti castelli e poi in conventi; fuor che funzioni religiose, tridui, novene, lavori dei campi, trebbiature, vendemmie, fustigazioni di servi, incesti, impiccagioni, invasioni d'eserciti, saccheggi, stupri, pestilenze, noi non si è visto niente. Cosa può sapere del mondo una povera suora?
[NA, p. 330]

La scarsa attendibilità ha per sorella la reticenza della monaca e la sua tendenza a parlar di sé con finta *nonchalance*; ed ecco che, in effetti, la narratrice tratteggia la propria storia personale, intrecciando un'ulteriore trama frammentaria a quella allegorica e avventurosa della storia principale. A partire dal capitolo VIII, Suor Teodora interviene ricordando quanto il tempo della scrittura si sia fatto più rapido, più concitato: «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» [NA, p. 369]. Nell'incipit dell'ultimo capitolo, poi, all'attesa consueta d'un suono futuro di campane si sostituisce quello presente d'un cavallo che si avvicina; quindi quello di una voce che chiede notizie della famosa Bradamante: è la voce di Rambaldo. È la voce che spinge Suor Teodora, di corsa, dalla finestra, a gridare, finalmente, la sua verità: «Aspettami, Rambaldo, sono qui, io, Bradamante!» [NA, p. 409]. La monaca narratrice, che, 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, alla fine, sulla scena stessa, cambia i suoi abiti per assumere il ruolo di un altro personaggio: la cuffia, le bende claustrali, la sottana di saio, diventano tunicetta, corazza, schinieri, elmo, speroni. La monaca di Calvino non si lascia facilmente circoscrivere: lo sdoppiamento del suo ruolo di narratrice in guerriera e suora, ambedue con una propria visione soggettiva, serve a dimostrare la necessaria falsificazione di ogni descrizione del reale. La sua dualità rappresenta un'antitesi, essendo Suor Teodora e Bradamante due figure ideologicamente opposte che simboleggiano l'avventura militare e la contemplazione religiosa. Necessariamente, la conclusione è affidata ad un'apostrofe al futuro, dal quale il passato è distrutto e che il presente ancora non conosce: «[...] o futuro sono salita in sella al tuo cavallo [...] tu mio regno da

conquistare, futuro...» [NA, p. 409]. L'interruzione del racconto e la sospensione della scrittura letteraria devono coincidere con l'inizio di un altro ciclo dell'esistenza che va vissuto per poter tornare ancora a dedicarsi al bene della pagina. Il gioco degli specchi ha funzionato egregiamente: è chiaro che questo finale somiglia ad un commento autoironico da parte di un autore che con questo romanzo si lascia alle spalle gli *Antenati*, per dedicare gli anni '60 alla letteratura, cosiddetta, di fantascienza e alla descrizione di nuovi antenati, remoti anni luce nel tempo e nello spazio. Il congedo è, quindi, chiaramente metaletterario, e ricorda l'affermazione che conclude la conferenza sul romanzo italiano, che Calvino tenne nel 1959 presso alcune università statunitensi: «È un'energia volta verso l'avvenire, ne sono sicuro, non verso il passato, quello che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo».⁴² Se non si conoscesse il pessimismo di Calvino riguardante la possibilità di creare un ponte sull'abisso che separa la realtà dal segno letterario, si potrebbe interpretare la conclusione come una metafora della conciliazione tra letteratura e mondo esterno. Ma, al termine della narrazione, è la storia a venire incontro alla scrittrice, galoppando. La lotta di Suor Teodora rivela l'impossibilità di una relazione trasparente, la disparità tra i segni sulla carta e gli oggetti del mondo. Soltanto invertendo la direzione, la narratrice supera la frontiera tra letteratura e realtà: non sarà più il testo ad inseguire la concretezza esterna, ma lei stessa, come parte di quella realtà, ad avvicinarsi al testo, fino a lasciarsi assorbire totalmente da esso.

⁴² Italo Calvino, «Tre correnti del romanzo italiano d'oggi», in ID., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, pagg. 61 – 75, pag. 75.

3.3 La sfida al labirinto

E veniamo al contesto storico che potrebbe apparire così distante tra i due autori e i due romanzi, ma che rivela caratteristiche comuni; entrambi gli autori vivono, infatti, periodi di transizione, di crisi dovuta alla rivoluzione del pensiero nei riguardi dell'arte, della scienza, degli atteggiamenti morali.

Cervantes nasce durante il regno di Carlo V, nell'epoca, cioè, di massima espansione di una Spagna aperta alle correnti intellettuali dell'Europa rinascimentale, signora del Nuovo Mondo ed arbitro, per mezzo del suo vasto impero, della politica d'Occidente. Ma, al momento della pubblicazione del *Quijote* del 1605, la Spagna già volgeva le spalle al resto del continente — a seguito della caduta del progetto d'un'Europa cattolica, unita e soggetta all'egemonia iberica — minacciata dall'esterno dall'opposizione straniera e, dall'interno, da una feroce crisi economica e finanziaria. L'opera di Erasmo, che aveva esercitato una forte influenza nella vita della corte dell'imperatore, adesso, con l'erede al trono Filippo II, veniva censurata, e la nazione che aveva fondato il famoso Colegio Español a Bologna, proibiva ai giovani la possibilità di studiare all'estero. La vita di Cervantes è intimamente relazionata con gli avvenimenti che provocarono questa insanabile frattura nel destino della Spagna imperiale. Lo scrittore, in molteplici occasioni, allude alla sua partecipazione alla vittoria sui turchi nella battaglia di Lepanto (1571), che, nel prologo alla Segunda Parte del *Quijote*, definisce «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros» [DQ2, p. 23]. Diciassette anni dopo, a seguito della lunga prigionia nei Bagni penali di Algeri, una volta tornato in patria, si vide relegato al ruolo di commissario del vettovagliamento per l'Armada Invencible, la cui sconfitta (1588) segna l'inizio dell'inesorabile declino di una Spagna del secolo XVII che deve sempre più constatare lo scacco e lo scarto fra sogni di grandezza e decadenza. Le istanze attivistiche e operative che avevano animato tanta produzione precedente, sono ormai lontane: sarà il pensiero scientifico a portarle avanti, mentre la letteratura esaspera il senso dell'interiorità, o umbratile (Montaigne), o sconvolta (Amleto), o «folle» (Don Quijote). A questa frattura politica e storica corrispondono diverse fasi nello sviluppo

della letteratura spagnola: Cervantes nasce e si forma in ambito tardo rinascimentale, ma pubblica il *Quijote* al principio dell'epoca barocca. La produzione letteraria rinascimentale si caratterizza per la semplicità, la chiarezza e l'equilibrio esemplificati nelle novelle pastorali di Montemayor; la principale tendenza barocca si fonda, invece, sull'esagerazione, l'elaborazione estrema, la satira e la parodia esasperata, profondamente connesse con un'intima e diffusa sensazione di scetticismo e di delusione. L'esaurimento delle possibilità espressive del modello letterario rinascimentale coincide, quindi, con la disfatta spagnola, e gli scrittori aderenti al Barocco lottano per trovare forme adeguate alla nuova sensibilità. Nel *Don Quijote*, Cervantes sembra aver realizzato l'assimilazione delle caratteristiche essenziali di queste due opposte sensibilità, conciliando l'equilibrio e la serenità rinascimentale, con l'adesione alle problematiche barocche sulla relativizzazione di una realtà fatta d'inganno e delusione. Dunque, si ripropone, ancora una volta, la questione del rapporto tra letteratura e realtà: Don Quijote plasma la propria esistenza basandosi sui modelli letterarie: Cervantes fa letteratura basandosi sulla propria esistenza – il racconto più interessante in questo senso è forse quello del «cautivo», narrato ai capitoli XXXIX, XL e XLI della Primera Parte, che nelle sue fasi corrisponde alla carriera militare dello scrittore.

Nella sua vita, di contro, Calvino ha attraversato le esperienze essenziali della storia intellettuale del dopoguerra; ha avuto modo di seguire i nodi nevralgici delle trasformazioni della cultura italiana e internazionale, dal faticoso sviluppo del nuovo Stato democratico e repubblicano, al processo di trasformazione economica e sociale senza precedenti che ha mutato radicalmente i connotati del paese e i caratteri della vita quotidiana. Ma quello uscito dalla guerra mondiale non poteva essere un mondo sereno e pacifico: su di esso pesavano le recenti distruzioni, gli orrori subiti dalle popolazioni inermi, il nuovo incubo della bomba atomica, il sorgere di nuovi conflitti. La fine della guerra mondiale rappresentava così l'inizio dell'epoca della guerra fredda, di quella contesa aspra e continua che oppose le potenze occidentali alla potenza sovietica, provocando una miriade di conflitti e lacerazioni periferiche. Cadevano, così, rapidamente le speranze di quanti attendevano, dopo l'indicibile orrore della guerra, un

mondo più aperto e civile, basato sulla giustizia, sulla tolleranza e la ragione, autenticamente libero e democratico. Calvino, posto di fronte ad un mondo la cui complessità appare incomprensibile, vuol approdare alla verità eludendo tutte le convenzioni, tutti i dati accertati ed accettabili; la sua ricerca procede per vie traverse, si inoltra per sentieri poco conosciuti che procedono a lato della tradizione letteraria; spesso la attraversano, ma senza perdersi in essa: sono i sentieri della favola, della letteratura popolare, dell'etnologia, che Calvino può percorrere agevolmente, suggerendo che la verità si ritrova più spesso nella manifestazione spontanea. Il concetto di impegno – dopo il suo impegno come partigiano sulle Prealpi liguri, e dopo l'esperienza, molto più breve di quella di Cervantes, della prigionia, trascorsa, pare, recitando versi di Montale – Calvino lo trasforma in frenetico impegno letterario: se ripercorriamo tappa per tappa il suo lavoro, vediamo come l'autore sia presente in ogni momento cruciale della storia di quegli anni e come la sua opera li contrassegni con il marco dell'invenzione – forse la sola testimonianza che ad uno scrittore è consentita. Si può quindi desumere che, nonostante i tre secoli e mezzo che distanziano temporalmente i nostri due autori, il contesto in cui essi vivono, la complessità della realtà che li circonda e la diffusa sensazione di disillusione caratteristica delle epoche in rapido mutamento, cooperano alla genesi di un labirinto, davanti al quale i due scrittori non indietreggiano o si smarriscono, ma cercano di penetrare in esso, per indagarne la complessità.

Favorisce questo scambio, lo rende possibile senza troppe difficoltà, il concetto della vita e del reale che Cervantes e il suo personaggio condividono con tutta la cultura del secolo, dominata dalla coscienza dell'instabilità, della mutevolezza, del dissolvimento: un «engaño a los ojos» per dirla con parole cervantine, in cui apparenza e realtà, finzione e verità, coesistono con scambi incongrui e improvvisi. Non per nulla nella cultura manieristica e barocca il labirinto emerge come una delle metafore topiche della vita, di cui figura la confusa percorribilità, la difficoltà di orientarsi tra segni ambigui.⁴³

⁴³ Maria Teresa Cattaneo, «Don Chisciotte: le maschere della finzione», in Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Op. Cit.*, pag. 184.

E se M.T. Cattaneo fa riferimento al concetto di *labirinto* presente nella cultura manieristica e barocca, quale metafora della vita, non possiamo non riprendere quanto Calvino stesso dice nel suo saggio *La sfida al labirinto* e che è riscontrabile in tutta la sua opera. Infatti, dietro l'esercizio combinatorio sempre sorvegliato con vigile coscienza critica e con ironia, si cela un'avventura conoscitiva, la ricerca della possibilità stessa di una conoscenza del reale, una ferma volontà di indagare il «labirinto» della realtà senza smarrirsi in esso.

Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà: ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. [...] Oggi cominciamo a richiedere dalla letteratura qualcosa di più d'una conoscenza dell'epoca o d'una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano. Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica (questo termine è il punto di convergenza del mio discorso con quello di Eco), cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco. E a chi vorrebbe che in cambio rinunciassimo (e a chi è pronto ad accusarci di rinunciare) alla nostra continua esigenza di significati storici, di giudizi morali, risponderò che anche di ciò che ora si pretende (e forse ha le sue ragioni per pretendersi) metastorico, quel che conta per noi è la sua incidenza nella storia degli uomini; che anche di ciò che ora si rifiuta (e forse ha le sue ragioni per rifiutarsi) a un giudizio morale, quel che conta per noi è quello che ci insegna.⁴⁴

⁴⁴ Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Op. Cit., pagg. 96 – 97.

Conclusioni

Al termine di questo studio, ci sembra di aver potuto individuare le linee di affinità e di complementarietà tra il *Don Quijote* e il *Cavaliere inesistente*. Abbiamo largamente motivato le ragioni di questo processo geometrico di rimandi, apportando tutta una serie di elementi, ed in primis la costante impronta che l'*Orlando Furioso* esercita come comune denominatore, che ci hanno persuaso ad accostare due romanzi pur così distanti cronologicamente. Sicuramente l'opera cervantina, per la vastità ed il valore universalmente riconosciuto di romanzo precursore della modernità, avrebbe meritato un'indagine ben più ampia ed approfondita, corredata e sostenuta, forse, anche da un discussione in merito alla ricezione del capolavoro in territorio italiano. Vogliamo quindi accennare, benché sinteticamente, al fatto che ai primi del Novecento, sorge in Italia un'attenzione nuova rivolta al *Don Quijote* promossa nientemeno che da Luigi Pirandello:

[...] categórico es el juicio de Warner Bruggemann – notable investigador alemán de la recepción de Cervantes en Europa – de que Italia permaneció cerrada a la fama conseguida por Cervantes en otros países. [...] Es cierto que en Italia, por contraposición a España o Alemania, el tema de don Quijote no adquiere relevancia en las disputas teóricas ni a nivel filosófico, ni epistemológico o estético, al menos no en los siglos XVIII y XIX. Por el contrario la novela cervantina [...] surge en Italia con motivo de la discusión crítica mantenida a principios del siglo XX y vinculada a la elaboración de una nueva poética fundamental para la moderna literatura italiana, concretamente en el ensayo de Luigi Pirandello titulado *L'umorismo* y escrito entre 1907 y 1908. [...] El Quijote es, pues, para Pirandello – como se deduce de lo expuesto – la primera realización artística de la situación fundamentalmente ambivalente del hombre; situación que puede describirse como grandeza heroica y, al mismo tiempo, como ridícula trivialidad de la permanente captación ilusoria de la realidad.⁴⁵

Appare necessario aggiungere ancora una precisazione relativamente ad una delle caratteristiche più evidenti dei nostri due romanzi, quella, cioè, dell'atteggiamento

⁴⁵ AA. VV., *Actas del coloquio cervantino*. Würzburg, Aschendorffsche verlagsbuchhandlung munster westfalen Editore, 1983, pagg. 118 – 119 e 125.

narrativo di fondo che è stato definito ora come vena ironica, ora come vena comica o umoristica. A ben guardare, al di là delle connotazioni etimologiche legate al significato, sembra che questa trasfigurazione comica, ironica, grottesca o umoristica, permei entrambe le strutture narrative, benché in maniera differenziata. Calvino stesso, in un brano tratto da *Una pietra sopra*, riportato al paragrafo 1.6, spiega la natura di tale atmosfera, identificandola in un metodo, in un tipo di rapporto col mondo, e, più in là, nello scritto intitolato *I livelli della realtà in letteratura*, inserito nello stesso volume, così si esprime proprio sull'estrema modernità del *Don Quijote*:

Il personaggio di Don Chisciotte rende possibile lo scontro e l'incontro tra due linguaggi antitetici, anzi tra due universi letterari senza alcun punto in comune: il meraviglioso cavalleresco e il comico picaresco, e apre una dimensione nuova, anzi due: un livello di realtà mentale estremamente complessa e una rappresentazione ambientale che possiamo chiamare realistica, ma in un senso del tutto nuovo rispetto al «realismo» picaresco che era repertorio d'immagini stereotipe di miseria e bruttezza. Le strade assolate e polverose in cui Don Chisciotte e Sancio incontrano frati col parasole, mulattieri, dame in lettiga, greggi di pecore sono un mondo che prima d'allora non era mai stato scritto. Non era mai stato scritto perché non c'era nessuna ragione di scriverlo, mentre qui risponde a una necessità, in quanto è il rovescio della realtà interiore di Don Chisciotte, o meglio lo sfondo sul quale Don Chisciotte proietta la sua lettura codificata del mondo. Don Chisciotte è un personaggio dotato d'una iconicità inconfondibile e d'una ricchezza interiore inesauribile. Ma non è detto che un personaggio per adempiere alla funzione di protagonista d'un'opera deva necessariamente avere tanto spessore. La funzione del personaggio può paragonarsi a quella d'un operatore, nel senso che questo termine ha in matematica. Se la sua funzione è ben definita, egli può limitarsi a essere un nome, un profilo, un geroglifico, un segno.⁴⁶

Al di là di qualsiasi possibile considerazione personale, sarà più opportuno affidarci al pensiero di Pirandello che, nel celebre saggio *L'umorismo*, opera un confronto tra Cervantes ed Ariosto, definendo l'uno umorista e l'altro ironico, tra la follia di Orlando,

⁴⁶ Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Op. Cit., pag. 319.

comico nella sua tragicità, e quella di Don Quijote, tragico nella sua comicità, ed infine riconoscendo nella storia dell'hidalgo un riflesso diretto di esperienze autobiografiche dell'autore. Su Cervantes sono stati formulati innumerevoli e convincenti giudizi critici, condizionati talvolta dal periodo storico in cui sono stati espressi o dalle linee di tendenza condivise, ed è necessario rilevare che anche l'opinione di Pirandello risponde alle logiche teoriche da lui elaborate all'interno del suo saggio. Tuttavia, non andranno tralasciate le suggestioni di un lucido pensiero che analizza efficacemente la visione del mondo di Cervantes e la sua contemplazione fantastica.

[Cervantes] Darà a questo mondo fantastico del passato consistenza di persona viva, corpo, e lo chiamerà Don Quijote, e gli porrà in mente e gli darà per anima tutte quelle fole e lo porrà in contrasto, in urto continuo e doloroso col presente. Doloroso, perché il poeta sentirà viva e vera entro di sé questa sua creatura e soffrirà con essa dei contrasti e degli urti. A chi cerca contatti e somiglianze fra l'Ariosto e il Cervantes, basterà semplicemente por bene in chiaro in due parole le condizioni in cui fin da principio il Cervantes ha messo il suo eroe e quelle in cui si è messo Ariosto. [...] Altro è abbattersi a un castello finto, che si lascia a un tratto sciogliere in fumo, altro a un molino a vento vero, che non si lascia atterrare come un gigante immaginario. [...] La paga lui, ohimè. E noi ridiamo. Ma il riso che qua scoppia per quest'urto con la realtà è ben diverso di quello che nasce là per l'accordo che il poeta cerca con quel mondo fantastico per mezzo dell'ironia, che nega appunto la realtà di quel mondo. L'uno è il riso dell'ironia, l'altro è il riso dell'umorismo. Allorché Orlando urta anche lui contro la realtà e smarrisce del tutto il senno, getta via le armi, si smaschera, si spoglia di ogni apparato leggendario, e precipita, uomo nudo, nella realtà. [...] Don Quijote è matto anche lui; ma è un matto che non si spoglia; è un matto anzi che si veste, si maschera di quell'apparato leggendario [...]. Quella nudità e quella mascheratura sono i segni più manifesti della loro follia. Quella, nella sua tragicità, ha del comico; questa ha del tragico nella sua comicità.⁴⁷

E su Don Quijote, quale immagine stessa dell'autore, così prosegue:

⁴⁷ Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari* (a cura di M. Lo Vecchio Musti), Milano, Mondadori, 1960, pagg. 96 – 98.

Chi è Don Quijote, e perché è ritenuto pazzo? Egli in fondo non ha – e tutti lo riconoscono – che una sola e santa aspirazione: la giustizia. Vuol proteggere i deboli e atterrare i prepotenti, recar rimedio agli oltraggi della sorte, far vendetta delle violenze della malvagità.[...] Don Quijote è mite, di squisiti sentimenti, prodigo e non curante di sé, tutto per gli altri [...]. E allora la satira dov'è? Noi tutti amiamo questo virtuoso cavaliere; e le sue disgrazie se da un canto ci fanno ridere, dall'altro ci commuovono profondamente. Se il Cervantes voleva far dunque strazio dei libri di cavalleria, per i mali effetti che essi producevano negli animi de' suoi contemporanei, l'esempio che egli reca con Don Quijote non è calzante. L'effetto che quei libri producono in Don Quijote non è disastroso se non per lui, per il povero Hidalgo. Ed è così disastroso solo perché l'idealità cavalleresca non poteva più accordarsi con la realtà dei nuovi tempi. Orbene, questo appunto, a sue spese, aveva imparato don Miguel Cervantes De Saavedra.⁴⁸

Al di là di tale giudizio critico, oscillante tra ironia ed umorismo, diversa ci appare l'atmosfera nel *Cavaliere inesistente*: qui, immersa in un clima fantastico, è la parodia del mondo cavalleresco. Sul piano della tecnica del racconto è più evidente il distacco ironico e comico con cui Calvino sembra osservare i suoi personaggi da lontano, con effetto straniante: Gurdulù, Carlomagno e i suoi paladini, le ridicole ma ferree regole della cavalleria, l'allegre confusione delle battaglie, la presenza degli interpreti degli insulti, la notte d'amore di Agilulfo e Priscilla, i Cavalieri del Gral, la Bradamante guerriera e Suor Teodora in veste di io narrante. Pur tuttavia, non è estranea alla narrazione una sottile malinconia ed inquietudine che pervade interi episodi: l'incontro tra Rambaldo e Agilulfo, tra incomprensioni e imbarazzi; l'ora dell'alba, quando si è meno sicuri dell'esistenza del mondo, ed il nostro cavaliere sente la necessità di applicarsi a contare, mettere in fila ed ordinare, per vincere scontentezza ed inquietudine; la delusione e lo sconforto di Torrismondo di fronte alla violenza ed alla sopraffazione usata dai Cavalieri del Gral contro i poveri Curvaldi; la già citata scena della dissoluzione del Cavaliere.

Così, nelle nostre geometrie letterarie, che hanno legato insieme Calvino, Ariosto e Cervantes, si sarebbe potuto inserire anche, ed a ragione, Pirandello, e non soltanto come attento critico e commentatore dell'opera e della vita dell'autore manchego, o

⁴⁸ Luigi Pirandello, *Ibidem*, pag. 102.

come modello letterario di Calvino, ma anche, e soprattutto, per la tematica del rapporto fra realtà ed illusione, nucleo fondante di tutta la sua produzione, narrativa, teatrale e saggistica. L'esclusione dell'autore agrigentino non è, però, dovuta a negligenza o disattenzione, ma piuttosto alla convinzione che un'ulteriore ampliamento dell'analisi sull'autore siciliano, avrebbe travalicato i limiti spaziali di questa tesi. Resta comunque importante l'aver individuato questo supplementare nesso con Pirandello – suscettibile d'una opportuna, futura, ricerca in tal senso — del quale Calvino scrive: «Ero convinto che quella problematica di “realtà e illusione”, “essere e parere”, ecc. fosse importantissima, e che Pirandello fosse un fatto fondamentale e sempre vivo nella nostra cultura».⁴⁹

Un incontro tra Titani. Ecco di cosa si è trattato.

⁴⁹ Italo Calvino, *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», n. 74, giugno 1952.

Bibliografia

Opere di riferimento

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* raccontato da Italo Calvino, Milano, Mondadori, 2002.

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* (a cura di L.Caretti), presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1992.

Italo Calvino, *I nostri antenati*, Milano, Garzanti, 1987.

Italo Calvino, *Il Cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959.

Italo Calvino, *Testo italiano dell'Introduzione alla traduzione inglese della trilogia I nostri antenati*, London, Secker & Warburg, 1980.

Miguel De Cervantes Saavedra, *Don Chisciotte della Mancia* (a cura di C. Segre e di D. Moro Pini), Milano, Mondadori, 1981.

Miguel De Cervantes Saavedra, *Don Chisciotte della Mancia*, traduzione di Letizia Falzone, Milano, Garzanti, 1983.

Miguel De Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1991, Decimocuarta edición.

Bibliografia generale

AA.VV., *Actas del coloquio cervantino*. Wurzburg, Aschendorffsche verlagsbuchhandlung munster westfalen Editore, 1983.

AA.VV., *Atti delle giornate cervantine*: Venezia – Padova – Venezia, 7 maggio 1991, 4 maggio 1992, 23 aprile 1993, Padova, Unipress, 1995.

AA.VV., *Italo Calvino*, Atti del Convegno Internazionale (Milano 1987), Milano, Garzanti, 1988.

Amoruso Vito, «Il cavaliere confuso», in ID., *Le contraddizioni della realtà*, Bari, Dedalo, 1968, pagg. 185 – 193.

Arbasino Alberto, *Noi e gli antenati*, «La Repubblica», 31 ottobre 1987.

Asor Rosa Alberto, *Stile Calvino*, Torino, Biblioteca Einaudi, 2001.

Auerbach Erich, «Dulcinea incantata», in ID., *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, Torino, Einaudi, 1964, pagg. 87 – 116.

Avellaneda Alonso Fernández de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras* (edición de F. García Salinero), Madrid, Castalia, 1971.

Baldacci Luigi, *Letteratura e verità: saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano - Napoli, R.Ricciardi Editore, 1963.

Bandera Cesáreo, *Mimesis Conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.

Baranelli Luca e Ferrero Ernesto, *Album Calvino*, Milano, Oscar Mondadori, 2003.

Barberis Alfredo, *Calvino spiega il suo cosmo*, «Il Giorno», 22 dicembre 1965.

Baroni Giorgio, *Italo Calvino: introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1990.

Battaglia Salvatore, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.

Barriga Casalini Guillermo. *Los dos mundos del Quijote: realidad y ficción*. Madrid. Ediciones José Porrúa Turanzas. 1983.

- Bernardini Napoletano Francesca, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Bo Carlo, *Il visconte dimezzato di I. Calvino*, «La Fiera Letteraria», 23 marzo 1952.
- Boiardo Matteo Maria, *Orlando innamorato* (a cura di Brusca Ricciardo), Torino, Einaudi, 1995.
- Bonura Giuseppe, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1974.
- Calligaris Contardo, *Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1973.
- Calvino Italo, *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», n. 74, giugno 1952.
- Calvino Italo, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994.
- Calvino Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991.
- Calvino Italo, *Il Menabò 6*, Torino, Einaudi, 1963.
- Calvino Italo, *Il visconte dimezzato*, Milano, Mondadori, 2002.
- Calvino Italo, *Intervista con gli studenti di Pesaro dell'11 maggio 1983* trascritta e pubblicata in «Il gusto dei contemporanei», Quaderno n.3, Pesaro, 1987.
- Calvino Italo. *La generazione degli anni difficili* (a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini e R. Palmieri), Bari, Laterza, 1962.
- Calvino Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1987.
- Calvino Italo, «Tre correnti del romanzo italiano d'oggi», in ID., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, pagg. 61 – 95.
- Calvino Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- Canavaggio Jean, *Cervantes*, Roma, Lucarini 1988.
- Castro Americo, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
- Castro Americo, *Il pensiero di Cervantes*, Napoli, Guida Editori, 1991.
- Cases Cesare, *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.
- Cátedra Pedro M., *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de*

- Don Quijote*, Madrid, Abada Editores, 2007.
- Cecchi Emilio, *Il miglior libro Calvino l'ha scritto per scherzo*, «Europeo», 10 maggio 1952.
- Cerchi Paolo, *Capitoli di critica cervantina (1605 – 1789)*, Roma, Bulzoni Editore, 1977.
- Corti Maria, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- Corti Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Corti Maria, Segre Cesare, *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri, 1977.
- De Lollis Cesare, *Cervantes reazionario*, Firenze, Sansoni, 1947.
- Deidier Roberto, *Le forme del tempo: saggio su Italo Calvino*, Milano, Guerini studio, 1995.
- De Monticelli Roberto, *Pavese fu il mio lettore ideale*, «Il Giorno», 18 agosto 1959.
- De Robertis Giuseppe, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- Di Carlo Franco, *Come leggere «I nostri antenati» (Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente) di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1978.
- Eco Umberto, *L'intellettuale? Un Barone rampante*, «La Stampa», 28 settembre 2004.
- Endress Heinz-Peter, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000.
- Espina Conchita, *Donne del Don Chisciotte*, Lanciano, Carabba Editore, 1920.
- Falaschi Giovanni, *Calvino fra «realismo» e «razionalismo»*, «Belfagor» n. 4, 31 luglio 1971.
- Falaschi Giovanni, *Italo Calvino*, «Belfagor» n. 5, 30 settembre 1972.
- Ferretti Gian Carlo, *Le capre di Bikini*, Editori riuniti, Roma, 1989.
- Ferretti Gian Carlo, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.
- Folena Gianfranco, *Tre narratori: Calvino, Primo Levi, Parise*, Padova, Liviana, 1989.

- Garboli Cesare, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969.
- Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Genette Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Giacalone Giuseppe, *Storia della letteratura italiana con storia della critica. Da Svevo ai nostri giorni*, Milano, Carlo Signorelli, 1972.
- Guglielmi Angelo, *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Guntert Georges, *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993.
- Hagen Margareth, *La seduzione del cavaliere inesistente*, in XV Skandinaviske romanistkongress (a cura di Vainio Leena Erika), Oslo, 12 – 17 agosto 2002, pagg. 875 – 885.
- Longo Nicola, *Il peso dell'imponderabile: lettura de «Il cavaliere inesistente» di Italo Calvino*, Roma, La Goliardica, 1995.
- Marabini Claudio, *Italo Calvino*, «Nuova Antologia», fasc. 2003, novembre 1967.
- Marabini Claudio, *Anni sessanta: narrativa e storia*, Milano, Rizzoli, 1969.
- Marquez Hector P., *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1990.
- Milanini Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.
- Misdaris Gina, *Italo Calvino, percorsi tra realtà e fiaba*, Udine, Tipografia Doretti, 1996.
- Musarra-Schroeder Ulla, *Il labirinto e la rete: percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Nabokov Vladimir, *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, Garzanti, 1989.
- Nigro Amelia, *Dalla parte dell'effimero: ovvero Calvino e il paratesto*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007.
- Pampaloni Geno, *Storia della letteratura italiana* (a cura di E. Cecchi e N. Sapegno), Vol. IX, *Il Novecento*. Milano. Garzanti. 1969.
- Pamuk Orhan, *I miei maestri italiani*, «La Repubblica», 3 maggio 2009.

- Pautasso Sergio, «L'impegno di Calvino», in AA.VV., *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. VI, Milano, Marzorati, 1974, pagg. 1491 – 1530.
- Pedullà Walter, *La letteratura del benessere*, ed. accresciuta e riveduta, Roma, Bulzoni, 1973.
- Perrella Silvio, *Calvino*, Roma – Bari, Laterza, 1999.
- Pescio Bottino Germana, *Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Petronio Giuseppe, *L'attività letteraria in Italia*, Milano, Palumbo, 1970.
- Piovene Guido, *Idoli e ragione*, Milano, Mondadori, 1975.
- Pirandello Luigi, *Saggi, poesie, scritti vari* (a cura di M. Lo Vecchio Musti), Milano, Mondadori, 1960.
- Propp Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.
- Pullini Giorgio, «L'impegno morale», in ID., *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padova, Marsilio Editori, 1965, pagg. 339 – 386.
- Rago Michele, *I Racconti di Calvino*, «L'Unità», 17 gennaio 1959.
- Rago Michele, *Italo Calvino tra favola e realtà*, «L'Unità», 13 agosto 1960.
- Renier Rodolfo, *Ariosto e Cervantes*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1878.
- Ruffinatto Aldo, *Cervantes*, Roma, Carocci, 2005.
- Salinari Carlo, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967.
- Salvemini Francesca, *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma, Edizioni associate, 2001.
- Savj-Lopez Paolo, *Cervantes*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1913.
- Scaramuzza Vidoni Mariarosa, *Rileggere Cervantes: antologia della critica recente*, Milano, Ambrosiana, 1994.
- Segre Cesare, Martignoni Clelia, *Testi nella storia*, Vol. 4, Il Novecento, Milano, Mondadori, 1992.
- Segre Cesare, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi,

1974.

Segre Cesare, «Líneas estructurales del Quijote», in F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Ediciones Crítica, 1980, pagg. 678 – 712.

Serra Francesca, *Calvino*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

Socrate Mario, *Il riso maggiore di Cervantes. Le opere e i tempi*, Firenze, La nuova Italia, 1998.

Toffanin Giuseppe, *La fine dell'Umanesimo*, Milano – Torino – Roma, F.lli Bocca Editore, 1920.

Tornabuoni Lietta, *Calvino, l'occhio e il silenzio*, «La Stampa», 25 novembre 1983.

Turi Nicola, *L'identità negata: il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003.

Unamuno Miguel de, *Commento alla vita di Don Chisciotte*, Milano, TEA, 1988.

Unamuno Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1966.

Varese Claudio, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967.

Virdia Ferdinando, *Il Visconte dimezzato*, «La Voce Repubblicana», 18 settembre 1952.

Zancan Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

Zangrilli Franco, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*, Torino, SEI, 1996.

Zolla Elemire, *Samurai e alabarde fra i grattacieli*, «Telesera», 19 - 20 luglio 1960.