

Saggi

QFWFQ TRA L'ISOLA DI ALCINA E IL PALAZZO DI ATLANTE. UNA LETTURA INTERTESTUALE DI *L'ORIGINE DEGLI UCCELLI* DI ITALO CALVINO.

QFWFQ BETWEEN ALCINA'S ISLAND AND ATLANTE'S PALACE. AN INTERTEXTUAL ANALYSIS OF ITALO CALVINO'S THE ORIGIN OF BIRDS

Alberto Sebastiani

 ORCID: AS 0000-0001-8197-2888

Università IULM di Milano (04pp4xq32)

ABSTRACT

La prima edizione del racconto di Calvino *L'origine degli uccelli* esce su "Linus" nel luglio 1967, illustrato da Emilio Tadini, i cui disegni sembrano suggerire un dialogo del testo con *L'Orlando furioso*. Alla prova dell'analisi intertestuale il poema di Ariosto offre infatti a Calvino un repertorio di temi, immagini e schemi narrativi, ma anche un vocabolario, acquisito in maniera produttiva, che entra nel lessico calviniano, come testimoniato da occorrenze di parole chiave anche in altri suoi testi, a partire dal lavoro sul *Furioso* per la radio, svolto nello stesso 1967. Tale processo di acquisizione e rielaborazione presenta precise modalità, ovvero avviene attraverso il riassunto, la sintesi, la riscrittura, il commento di passaggi specifici e la ripresa di elementi tematici e linguistici di Ariosto. Alcuni fenomeni di intertestualità interna rivelano però anche una riflessione che a partire dal dialogo con Ariosto affronta la questione letteraria del rapporto tra finzione e verità.

Parole chiave — Italo Calvino; Letteratura italiana contemporanea; Ludovico Ariosto; Intertestualità; Emilio Tadini.

The first edition of Calvino's *L'origine degli uccelli* was published in "Linus" in July 1967. It was illustrated by Emilio Tadini, whose works suggest a relationship between the tale and *L'Orlando furioso*. In fact, on the one hand, Calvino takes themes, images, even specific words from Ariosto, and he reuses them both in *L'origine degli uccelli* as in other writings, starting with his work on the *Furioso* for Italian radio also in 1967. On the other hand, this process reveals a deep reflection on the literary relationship between fiction and reality.

Keywords — Italo Calvino; Contemporary Italian Literature; Ludovico Ariosto; Intertextuality; Emilio Tadini.

Sebastiani, Alberto. "Qfwfq tra l'isola di Alcina e il palazzo di Atlante. Una lettura intertestuale di *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino". *Entnymema*, No. 37, 2025, pp. 167-18



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 07/08/2025



1. IL RACCONTO E L'ILLUSTRAZIONE: UN'IPOTESI DI RICERCA ARIOSTESCA

L'origine degli uccelli è un racconto cosmicomico di Italo Calvino che ha Qfwfq per protagonista; risalirebbe come idea al 1964 e appare per la prima volta sulla rivista "Linus" nel luglio del 1967, poi in volume in *Ti con zero* nell'ottobre dello stesso anno, con diverse varianti, anche sostanziali, rispetto all'edizione estiva.¹ Il testo racconta di un mondo che si crede il punto d'arrivo dell'evoluzione ma scopre quanto ciò sia falso.² Infatti, l'apparizione degli uccelli, esseri fino ad allora ignoti, sconvolge Qfwfq, che li insegue e arriva nel loro continente, dove si innamora di Or, con la quale prova a scappare per tornare indietro, volando aggrappato a lei; gli altri volatili però lo impediscono, li fermano quando sono quasi alla meta e, mentre riportano a casa Or, lasciano precipitare Qfwfq nella sua terra. Questi poi riesce a tornare dagli uccelli, aggrappandosi con un espediente a un volatile di passaggio nelle sue zone, e addirittura sposa Or, che è diventata la loro regina, ma quando capisce che i due mondi, il suo e quello dei volatili, potrebbero convivere e avrebbero addirittura un'identità comune, cerca di rivelarlo a tutti nonostante il divieto della sposa. L'infrazione, come in ogni fiaba, comporta una sanzione, così gli uccelli lo zittiscono attaccandolo con violenza. Nel farlo, però, non colpiscono solo lui, ma anche le pagine del fumetto in cui si stava narrando la sua storia:

(Gli uccelli strappano a beccate e a graffi la pagina dei fumetti. Volano via ognuno con un brandello di carta stampata nel becco. La pagina che c'è sotto è anch'essa disegnata a fumetti; vi è rappresentato il mondo com'era prima della comparsa degli uccelli e i suoi successivi prevedibili sviluppi. Io sto in mezzo agli altri, con aria smarrita. Nel cielo continuano a esserci uccelli, ma nessuno più ci bada.). (247)

Il racconto, infatti, è in parte in prosa e in parte costruito attraverso *ékphrasis*, con inserti metatestuali per lo più parentetici, che propongono vignette e strisce da farsi per narrare la storia a fumetti (Sebastiani, *Il fumetto*).³ La narrazione, quindi, pone in dialogo parola e immagine (da farsi), ma su "Linus" presenta anche delle illustrazioni del pittore e scrittore Emilio Tadini (1927-2002), che non sono riconducibili alle tipologie tradizionali, per cui non sono didascaliche, né rappresentano quanto evocato dal testo letterario, né vi aggiungono delle informazioni (Hamelin), ma nemmeno ricalcano le ipotesi fumettistiche di Calvino. Le immagini offrono infatti un'allegoria del testo per stimolare un'interpretazione; sono illustrazioni di cui non abbiamo gli originali ma che sono composte unendo disegni databili tra il 1962 e il 1965 e del 1967, alcuni dei quali usati anche nelle opere del "Ciclo di Voltaire" o comunque riconducibili allo stile grafico di quel periodo.⁴

¹ La datazione è indicata a partire dai «foglietti» autografi conservati in casa Calvino, citati nelle *Note e notizie sui testi* tanto per *Cosmicomiche* quanto per *Ti con zero* (Barenghi, Falcetto, Milanini, 1319, 1346, 1349). Essa va però rivista sulla base delle varianti tra l'edizione in rivista e in volume, individuate in Sebastiani, *Da "Linus"*.

² Anche per questo è stato definito «una riflessione sulle possibilità imprevedibili» (Scarpa 630). Sul racconto cfr. anche Bonetti.

³ Sul fumetto e Calvino, cfr. Gimmelli; Musarra-Schröder. Per il concetto di *ékphrasis* cfr. Cometa.

⁴ Per uno studio della poetica di Tadini cfr. Quintavalle, *Emilio Tadini*; Pegoraro. Per l'opera letteraria cfr. Raccis.



Figura 1 Emilio Tadini, illustrazione per Italo Calvino, *L'origine degli uccelli*, "Linus", n. 28, luglio 1967

Tali illustrazioni sono complessivamente tre, la principale delle quali è a tutta pagina, firmata in basso a destra «Tadini 6/67», il che testimonierebbe che il lavoro sia stato fatto nel giugno di quell'anno, appositamente per il racconto (Figura 1). Si tratta di un collage, composto da una figura volante, con ali di tipo meccanico, artificiali, riproposta tre volte, una sotto l'altra in verticale, come precipitasse a partire da un palazzo o castello (rovesciato), alla cui sinistra appare una figura femminile in abito da sera senza testa e dall'altra parte un essere mostruoso e gigante di cui si vede soltanto la parte inferiore del corpo, con le zampe. Quest'ultimo rappresenta le figure "mostruose",⁵ i volatili, che Qfwfq incontra nel continente scoperto inseguendo gli uccelli.

L'origine di questi disegni e la narrazione che essi mettono in scena è già stata affrontata (Sebastiani, *Da "Linus"*), in questa sede preme invece mostrare come l'illustrazione a tutta pagina suggerisca, a ragione, di indagare un dialogo intertestuale del racconto con altre opere, in particolare con l'*Orlando furioso*. La figura volante che precipita, infatti, potrebbe evocare in primo luogo il mito di Icaro, il desiderio dell'uomo di osare l'inumano, ciò che non è dato all'uomo in natura. Di questo mito si ritroverebbe nel racconto la fascinazione di Qfwfq per i volatili, il

⁵ Poniamo tra virgolette il termine "mostruose" per evidenziarne l'ambiguità, coerentemente con quanto si legge nel racconto, in cui, seppur sinteticamente, è affrontata la relazione tra il mostruoso e la prospettiva e il paradigma con cui si giudica qualcuno o qualcosa essere tale: «Ci aveva tormentato a lungo il dubbio su chi era un mostro e chi non lo era, ma da un pezzo poteva dirsi risolto: non-mostri siamo tutti noi che ci siamo e mostri invece sono tutti quelli che potevano esserci e invece non ci sono, perché la successione delle cause e degli effetti ha favorito chiaramente noi, i non-mostri, anziché loro» (240).

desiderio di inseguirli, di conoscerli, forse anche di essere come loro. Il personaggio inoltre vola aggrappato ad essi, quindi attraverso un espediente come Icaro, a cui il padre costruisce ali artificiali, e il precipitare del figlio di Dedalo potrebbe essere considerato l'ipotesto di quello di Qfwfq che ha osato troppo, prima cercando la fuga con Or, poi provando a rivelare una prospettiva diversa da quella accettata comunemente. Però questa figura volante nell'illustrazione di Tadini è associata chiaramente a un castello o a un palazzo rovesciato, e un accostamento simile riconduce alla magia, alla dimensione del fantastico, allo strano o al meraviglioso (Todorov), come risulta per Qfwfq e i suoi simili l'apparizione degli uccelli. Difficile in questa associazione (figura volante, castello/palazzo e magia) non pensare ad Ariosto, all'ippogrifo e al falso castello di Atlante che crolla grazie a Bradamante, che per sconfiggere il mago si finge svenuta, quindi sdraiata come la figura femminile in orizzontale dell'illustrazione.

La lettura presenta evidenti approssimazioni, andrebbe approfondita, e non esistono testimonianze scritte in merito⁶ per valutare se individui le intenzioni dell'autore, ma l'ipotesi nasce nel rispetto della poetica e della grammatica delle opere di Tadini del periodo, in cui l'artista accosta oggetti sulla tela per sollecitare un'associazione nel lettore.⁷ Ad ogni modo, la ricerca che presentiamo in questa sede non ha cercato di verificare la correttezza dell'interpretazione, bensì di seguire la suggestione di una presenza ariostesca nel testo di Calvino, in particolare delle figure di Atlante (del suo palazzo/castello) e di Bradamante, quindi inevitabilmente di Ruggiero. Un percorso di ricerca influenzato senz'altro dalla consapevolezza dei lavori svolti al tempo da Calvino intorno ad Ariosto.⁸ Infatti, dalla primavera del 1967 lo scrittore è immerso nel poema, per preparare *L'Orlando furioso* di *Ludovico Ariosto, raccontato da Italo Calvino*, trasmissione radiofonica andata in onda sul Programma nazionale tra gennaio e luglio 1968, con le musiche di Bruno Nicolai e la regia di Nanni De Stefani.⁹ Si tratta della lettura recitata di una selezione delle ottave del poema attuata da Calvino e raccordate o introdotte dalle parti in prosa scritte appositamente dallo scrittore,

⁶ Allo stato degli studi non risultano corrispondenze relative alla pubblicazione né tra le lettere edite di Calvino, né all'archivio della Casa Museo Spazio Tadini di Milano, né tra le missive di Oreste del Buono, il *deus ex machina* di questa collaborazione su "Linus", conservate presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e presso il Fondo Einaudi dell'Archivio di Stato di Torino.

⁷ Sottolineiamo *anche*, in quanto, come testimonia ad esempio la lettura di Quintavalle, *Tadini e le lingue*, la scrittura di Tadini ha comunque una sua sintassi e una composizione precisa, tale che si è spesso parlato della sua pittura come scrittura e come narrativa. La *intentio operis* e la *intentio auctoris* quindi esistono, i disegni non sono certo meri stimoli alla fantasia o alle libere associazioni del lettore/spettatore.

⁸ Peraltro i debiti ariosteschi in *Ti con zero* erano stati individuati già al tempo, per cui ad esempio cfr. Piovene, a cui Calvino scriverà ringraziandolo per l'osservazione (lettera n. 690 del 2 gennaio 1968, Calvino, *Lettere* 637).

⁹ La trasmissione è annunciata da Calvino su "Radiocorriere" nel dicembre 1967 (cfr. Calvino, *L'Orlando raccontato*), ma lo scrittore vi lavorava già dalla primavera precedente (cfr. Calvino, *Lettere* 617; lettera n. 669, a Leone Piccioni, 8 febbraio 1967). Risulta difficile pensare che la redazione di "Linus" e lo stesso Tadini non fossero a conoscenza del lavoro che Calvino stava svolgendo per il Programma nazionale, ma, nel caso, è comunque lecito supporre che a un altro appassionato di Ariosto come il pittore e scrittore milanese non sia sfuggita la relazione tra i racconti di Qfwfq e il *Furioso*, e abbia cercato di sollecitare nel lettore un'associazione tra i due testi attraverso le sue illustrazioni. Per i legami di Tadini con l'Ariosto e la tradizione cavalleresca, in particolare per il primo libro *Le armi l'amore* (1963), cfr. Modena; Costa. A margine, infine, segnaliamo che l'interesse per il poema ariostesco non è l'unico punto di collegamento tra il percorso letterario e intellettuale di Calvino e quello di Tadini, per cui cfr. Sebastiani, *Procedere*.

in larga parte le medesime pubblicate nei due volumi che accompagnano il progetto: *Ariosto – Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino*, pubblicato da ERI nel 1967, che è una prima redazione di Orlando furioso di *Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*, edito da Einaudi nel 1970.¹⁰ Il primo, però, è di fatto il libretto d'accompagnamento dei dischi che la Collana Letteraria Documento Cetra diretta dallo stesso De Stefani pubblica il 31 dicembre 1967: *L'Orlando Furioso di Messer Ludovico Ariosto a cura di Italo Calvino*, in sette vinili a 33 giri (poi riedito in cinque cd nel 1997), con le voci di Giorgio Albertazzi, Giancarlo Sbragia, Arnoldo Foà, Alberto Lupo¹¹ che leggono una selezione delle ottave ariostesche.¹²

La suggestione tadiniana ci ha dunque permesso di analizzare il testo in prospettiva intertestuale, individuando e verificando relazioni tematiche, retoriche e linguistiche del racconto con l'*Orlando furioso*, ma anche con le rielaborazioni¹³ che Calvino fa del poema in quello stesso anno in vista del programma radiofonico del 1968. In questa direzione è emersa quindi una sorta di intertestualità di secondo grado con il testo ariostesco, ovvero delle relazioni intertestuali interne all'opera di Calvino, con il riuso in *L'origine degli uccelli* e in testi successivi di elementi linguistici, di commenti e di immagini riconducibili al già avvenuto (o contestuale) processo di rielaborazione del poema. Ciò ha permesso di approfondire da un lato il laboratorio della scrittura calviniana, dall'altro la presenza e il ruolo non marginale nell'opera dello scrittore dell'*Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, un lavoro non sempre considerato adeguatamente dalla critica (Rezzonico; Verdino; McLaughlin; Bonanni).

2. I “FURIOSI” DI ARIOSTO E DI CALVINO IN *L'ORIGINE DEGLI UCCELLI*

L'accostamento di Ariosto a Calvino non è certo peregrino. È stata da tempo delineata la cosiddetta «funzione Ariosto» nel Novecento italiano (Jossa, *Pazzia*; Jossa, *Coincidenze*; Scarfone; Pedullà) e basti qui citare la mostra dedicata al poeta che si è tenuta a Reggio Emilia, a Palazzo Magnani nel 2014 e il relativo catalogo (Parmiggiani).¹⁴ Una tradizione che annovera autori diversi tra loro, ma che hanno incontrato in Ariosto, come ha ben sintetizzato Niva Lorenzini, la possibilità di «una rilettura di straordinaria attualità», in quanto in particolare il *Furioso* è:

un testo carico di ironia, un testo che si apre insieme al favoloso e al realismo, ed è soprattutto e innanzitutto un testo che interpreta appieno il passaggio da un universo teocentrico medievale a un

¹⁰ Non risulta al momento edita una comparazione tra questi testi, la trasmissione radiofonica e i dischi che citeremo a breve, ma contiamo di pubblicare i risultati della ricerca che stiamo svolgendo quanto prima. Per uno studio della relazione tra il testo ariostesco e la sua rielaborazione da parte di Calvino nell'edizione 1970, cfr. Rezzonico.

¹¹ Si rimanda per la scheda al sito Biblic / Bibliografia Italo Calvino <https://bibliografia.laboratoriocalvino.org/schede/13831?ref=search>.

¹² Tali registrazioni nel 1968 saranno parzialmente utilizzate per la trasmissione radiofonica, e non contengono le parti narrative scritte da Calvino, recitate da Gianni Bonagura.

¹³ Usiamo in questa sede il termine *rielaborazione* come 'riscrittura' in senso generico, e *riscrittura* nell'accezione usata da Saint-Gelais.

¹⁴ Analogamente, la capacità di costruire immagini di Ariosto ha ispirato numerosi artisti visivi nel corso dei secoli, per cui cfr. Cogotti, Farinella, Preti.

universo antropocentrico rinascimentale, in cui viene riconosciuta all'individuo la facoltà di scegliere le proprie avventure, incamminarsi libero per sentieri sconosciuti, spaziare tra realtà e fantasia. (14)

Tra questi autori folgorati sulla via di Ferrara è appunto anche Calvino (Cardona; Battistini; Ajello; Jossa, *Laboratorio*; Costa),¹⁵ la cui passione per il poeta cinquecentesco è di lunga data (Bologna), e basti ricordare che tra il 1955 e il 1956, ovvero nel medesimo periodo della conferenza *Il midollo del leone* (1955), in cui non mancano riferimenti alle imprese dei cavalieri, lo scrittore ligure tiene per "Il Contemporaneo" la rubrica "Le armi e gli amori", il cui titolo cita apertamente il primo verso del *Furioso* e in cui propone una serie di interventi sull'attualità, a partire da fatti di cronaca non per forza drammatici, spesso trattati con ironia. Se poi non mancano citazioni ariostesche nelle *Lezioni americane*, in particolare nelle lezioni *Leggerezza* e *Rapidità* (Saggi 631-76), negli anni Settanta ci sono addirittura interventi specifici dedicati al poema, come nel 1974 *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso*, in cui elogia il complesso "montaggio" con cui sono orchestrate le numerose vicende narrate, il loro ritmo e i tanti registri usati dal poeta (759-68), e l'anno successivo in "La Rassegna della letteratura italiana" Calvino pubblica *Piccola antologia in ottave* (769-74), dove dichiara apertamente, riecheggiando *Il midollo del leone*, che: «lo spirito ariostesco per me ha sempre voluto dire spinta in avanti».

Ci limitiamo a questi pochi riferimenti perché la questione è nota. Waage Petersen ha però anche individuato delle fasi precise in questa relazione intertestuale, dall'iniziale presenza ariostesca implicita nelle opere di Calvino come *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) a un secondo periodo, di trasfigurazione fantastica, testimoniato dai *Nostri antenati* (1952-1959), e a un terzo più esplicito, con la rielaborazione dell'*Orlando furioso* (1967-1970) e il *Castello dei destini incrociati* (1973), in cui appaiono *Storia dell'Orlando pazzo per amore* e *Storia di Astolfo sulla Luna*. I racconti cosmicomici degli anni Sessanta sarebbero quindi tra la seconda e la terza fase, e di quest'ultima sarebbero parte a tutti gli effetti quelli di *Ti con zero*, in particolare *L'origine degli uccelli*.

Esistono in effetti più legami tematici tra *L'origine degli uccelli* e il *Furioso*. In primo luogo lo spostamento attraverso e verso territori sconosciuti, via terra o in volo, con la conseguente scoperta di altri mondi naturali e la loro descrizione, in particolare dall'alto. Si tratta di momenti che interessano Calvino, come testimoniato anche dalla selezione per il programma radiofonico e i relativi libri, dato che nel capitolo e nell'episodio *Olimpia abbandonata* lo scrittore ricorda

¹⁵ Mattioda individua più precisamente l'interesse "attivo" di Calvino per Ariosto, «cioè il riuso di testi ariosteschi per creare nuovi testi», tra il 1968, l'anno della programmazione radiofonica, e il 1974, con la stesura del saggio *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso* per il cinquecentenario della nascita e *Piccola antologia in ottave*. Sul rapporto coi poemi cavallereschi di Qfwfq in particolare cfr. Lacirignola 61, 64: «Se il Cavaliere è l'archetipo di numerose storie della narrativa di Calvino, il protagonista delle *Cosmicomiche* e di *Ti con zero* (escludendo la Parte Seconda e la Parte Terza di *Ti con zero*) ne è la forma più curiosa. Tra tutte le possibilità che, a partire da questo modello letterario, si sono diramate nella narrativa del nostro scrittore, Qfwfq ne è l'esempio più originale. Lo 'slittamento interno' all'archetipo di cui abbiamo parlato, questa volta prende una direzione stellare, ampliando al massimo il raggio d'azione del personaggio, il quale si muoverà lungo uno sfondo spazio-temporale immenso. [...] Come un cavaliere errante nel tempo e nello spazio, salta indifferentemente da un'era all'altra, attivo e curioso, impiegato in attività tipicamente umane e mai in solitudine, anzi circondato da parenti, amici, conoscenti, donne desiderate con cui intrattenere conversazioni, litigare e affrontare avventure, scoperte, scampare pericoli, ogni volta sotto nuova forma».

che «[i]n ogni canto dell'*Orlando furioso* la mappa del mondo si dispiega tutta contemporaneamente sotto l'occhio del lettore», e in questa prospettiva «l'Ippogrifo è un pezzo privilegiato: a chi lo cavalca è permesso di sorvolare in una sola mossa continenti interi», e ad esempio «[u]na fantasiosa geografia d'Asia e d'Europa scorre sotto gli occhi di Ruggiero, finché egli non decide di calare in Inghilterra» (Calvino, *Ariosto* 16; *Orlando* 50). Ma poi Calvino riprende anche Astolfo, che in *Astolfo contro Caligorante e Orrilo* galoppa su Rabicano tornando in Europa dall'isola di Alcina¹⁶ (XV, 1-37),¹⁷ e che in *Astolfo sulla Luna* vola sull'Ippogrifo per l'Africa cercando alleati per Carlo Magno, arriva dal re Senàpo e combatte le Arpie nel cielo (XXXIII, 101-28), e infine, partendo dal Paradiso terrestre sul carro d'Elia, raggiunge la Luna (XXXIV, 44-90) (Calvino, *Ariosto* 34-6; *Orlando* 169-79).

A questo proposito, anche in *L'origine degli uccelli* il tema dello spostamento e della scoperta di nuovi mondi e nuove prospettive è rilevante, ma in particolare vi si riscontrano luoghi testuali specifici che rivelano un dialogo intertestuale verificabile con il *Furioso*. Il primo riguarda l'arrivo di Qfwfq nel paese degli uccelli, un altro continente, un altrove in cui l'evoluzione ha seguito percorsi differenti:

Mi guardai intorno: non riconoscevo niente. Alberi, cristalli, bestie, erbe, tutto era diverso. Non solo uccelli popolavano i rami, ma pesci (dico per dire) con gambe di ragno o (diciamo) vermi con le penne. Adesso non è che io voglia descrivervi com'erano le forme della vita, laggiù; immaginatevele come vi vien meglio, più strane o meno strane importa poco. Quello che importa è che intorno a me si dispiegavano tutte le forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e invece non aveva preso, per un qualche motivo occasionale o per un'incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdute. (240)

Una vegetazione e una fauna ignote accolgono Qfwfq in un mondo talmente diverso da quello noto che non può essere delineato che per approssimazione, e il *topos* dell'indicibilità appare sotto forma di un invito al lettore a stimolare la propria immaginazione. L'alterità è indicata con una serie di aggettivi significativi: *diverso*, *strane*, *scartate*, *irrecuperabili*, *perdute*. Rimandano a campi semantici diversi, e se i primi due evocano la dimensione dell'indefinito, gli ultimi tre sono legati dal concetto di esclusione, se non di abbandono. Inoltre, la successione finale istituisce una climax costruita con una scelta lessicale che, sul piano semantico, permette anche un'estensione morale del discorso: *forme*, termine che indica genericamente la configurazione di un oggetto, è di fatto una metonimia che esprime attraverso un'astrazione la presenza di elementi concreti, e al tempo stesso un distanziamento da questi attraverso la scelta di non offrirne una descrizione precisa; la soluzione genera quindi indeterminatezza, una condizione perturbante intensificata dal tricolon aggettivale successivo, che implica che qualcuno o qualcosa (l'evoluzi-

¹⁶ Cfr. Calvino, *Ariosto* 21: «Sotto i suoi zoccoli impalpabili scorre una carta geografica sontuosamente istoriata di figure e di cartigli, dove le meraviglie dei viaggi di Marco Polo si sommano alle profezie delle scoperte cinquecentesche, le notizie tramandate dagli autori classici agli echi delle spedizioni di Cortez».

¹⁷ Si cita ovviamente dall'edizione curata da Lanfranco Caretti, la medesima usata da Calvino nelle sue riscritture anche per le annotazioni e il commento al testo.

one?, la natura?) abbia messo tali elementi da parte, abbia scelto altre *forme* con cui proseguire il proprio cammino.

La climax qui parte dal definire una condizione passiva (*scartate*) di questi elementi (già ridotti a *forme*, privati quindi anche di vita), per cui subiscono un allontanamento all'interno di un processo dinamico (l'evoluzione che lascerebbe alle sue spalle quanto scartato), ma in ciò la loro condizione acquisirebbe anche un valore deterministico e morale (*irrecuperabili* in quanto 'incapaci' di adattarsi, ma anche - o anche per questo - 'dannati'). Il duplice valore, fisico e morale, viene poi ripreso nei diversi significati di *perdute*, che esprime anche una critica a una precisa prospettiva ideologica: il fatto che siano *perdute* in senso morale, dal punto di vista religioso (occidentale, cristiano), implica, metaforicamente, una condanna della loro incapacità di adattarsi alla norma, a ciò che è "normale" (cui si contrappongono anche *diverso* e *strane*), ma anche l'impossibilità della "redenzione" (che ribadisce una norma "corretta"). La scelta del termine *perdute* e la costruzione della climax implicano dunque una critica rivolta sia alla limitatezza di una determinata visione e conoscenza delle cose, parziale, sia all'esistenza (non solo ipotetica, ma reale) di ciò che è altro da quanto considerato appunto norma. In questo caso, *perdute* rivela quindi una condizione non *a parte obiecti*, ma *a parte subiecti*: è, in sostanza, chi ha perso qualcosa a "rimetterci".

La situazione è paradossale. Nel caso narrato, quelle "cose" non possono essere perdute dal mondo di Qfwfq perché né lui né i suoi simili le hanno mai conosciute. Le ignorano, pertanto non possono nemmeno ipotizzare di recuperarle, o che esistano scarti che facciano emergere una tale stranezza, una tale diversità. Lo spaesamento di Qfwfq è quindi anche culturale: esiste altro rispetto agli schemi a lui (e alla sua società) noti. Tale condizione, a ben vedere, è speculare a quella di Ruggiero che atterra sull'isola di Alcina (VI, 19-22), condotto dall'ippogrifo, dopo aver percorso lunghe distanze, e si trova in un *locus amoenus*, tipico come vegetazione, ma incantato. Qfwfq invece, anch'egli dopo un lungo peregrinare, arriva, grazie a uno smottamento tellurico, in un mondo estraneo come vegetazione, ma reale. La condizione di Ruggiero è quindi rovesciata, ma il senso risulta il medesimo: il noto, piacevole, lo schema consueto sono l'inganno, ed esiste altro oltre il modello comune, oltre ciò che si vede, e "quindi" si conosce.

Il legame con il canto ariostesco è inoltre suggerito dall'elenco «[a]lberi, cristalli, bestie, erbe»: è una sorta di sommario di quanto appare al cavaliere saraceno (VI, 21-2), a cui appaiono i «vaghi boschetti» con le sue piante (palme, mortelle, cedri, aranci), in cui arrivano «rusignoli» e animali erbivori (lepri, conigli, cervi, daini, capri) che pascolano («pascano o stiansi rominando l'erba»). Resta estraneo alla descrizione ariostesca il termine *cristalli*, ma in realtà è considerabile la "firma" di Calvino, il dialogo che instaura con Ariosto all'interno dell'elenco che sintetizza le ottave dell'arrivo di Ruggiero nell'isola di Alcina.

I *cristalli*, come è noto, sono nell'opera e nella poetica dello scrittore ligure un *topos* rilevante, e proprio in *Ti con zero*, nel racconto intitolato appunto *I cristalli*, composto in quello stesso 1967

a distanza di poche settimane da *L'origine degli uccelli*,¹⁸ affronta le possibilità di evoluzione delle «sostanze che costituivano il globo terrestre allo stato incandescente», come scrive nella premessa scientifica al testo, che invece di divenire «un unico enorme cristallo» si manifestano in «un cristallo corroso, macchiato, mescolato» che sono appunto i «cristalli», la molteplicità di forme dell'esistente (256).¹⁹ Con tale termine inserito all'interno dell'elenco in *L'origine degli uccelli*, quindi, Calvino indicherebbe come si è conformato, è divenuto *forma*, l'evolversi degli elementi nel tempo in quella parte di mondo.

Inoltre, in Ariosto all'arrivo di Ruggiero sull'isola si ha un elenco di piante e animali boschivi e campestri, poi, quando il futuro sposo di Bradamante incontra Astolfo tramutato in mirto, questi gli racconta di Alcina che pescava una quantità di pesci diversi e sorprendenti, in realtà attraverso un incantesimo con cui la maga ingannava il cavaliere inglese (VI, 35-8). Anche in Calvino il secondo elenco riguarda animali, ma fantastici, definiti per approssimazione attraverso combinazioni di elementi noti («pesci (dico per dire) con gambe di ragno o (diciamo) vermi con le penne»), che sarebbero «cristallizzazioni» di quella parte del mondo. I due mondi sono quindi speculari, ed entrambi i personaggi, sorpresi, superato l'impatto iniziale cercano di capire, conoscere; e se il saraceno incontra Astolfo che lo informa e lo indirizza sul da farsi per confrontarsi con Alcina, pur rimanendone inizialmente soggiogato, Qfwfq incontra gli uccelli che lo circondano e paiono indirizzarlo verso qualcosa, che si rivela poi Or, di cui si innamora. Entrambi, infine, diventeranno sposi o amanti delle figure femminili «mostruose», maliarda l'una e volatile l'altra, nonché «regine» dei rispettivi mondi.

Tanto Qfwfq quanto Ruggiero, quindi, innanzitutto devono entrare in relazione con il nuovo ambiente. Quando il mirto (ovvero Astolfo) rivolge la parola al capostipite degli Estensi, questi reagisce «stupefatto» (VI, 29), così come Qfwfq davanti al nuovo mondo è «sgomento», termine che però non è considerabile propriamente un sinonimo dell'aggettivo ariostesco, bensì della coppia aggettivale «confuso e stupefatto». Questa appare nella rielaborazione calviniana dell'*Orlando furioso* nel capitolo dedicato proprio a *L'isola di Alcina*: «Ruggiero è confuso e stupefatto, ma il mirto s'affretta a toglierlo d'impaccio presentandosi e raccontandogli come si trova lì: è Astolfo, figlio del re d'Inghilterra» (Calvino *Ariosto*, 12; *Orlando* 27).²⁰ «Sgomento» è quindi una citazione ariostesca indiretta, nel senso che è una sintesi sinonimica della coppia aggettivale, a sua volta una rielaborazione del verso del *Furioso* «stupefatto restò più che mai fosse», di cui coglie la componente della sorpresa e della mancanza di parametri per comprendere data la novità che ha di fronte, il che implica inevitabilmente un certo timore.

¹⁸ *L'origine degli uccelli* vedrebbe la luce in una prima redazione tra il 23 e il 27 gennaio 1967, *I cristalli* sarebbe stato composto tra il 4 e l'11 febbraio 1967.

¹⁹ Delle 44 occorrenze nei racconti cosmicomici della parola *cristallo* (la ricerca è stata svolta interrogando l'edizione digitale di Calvino, *Tutte le cosmicomiche*) e delle sue derivazioni, l'aggettivale *cristallino/a* e la sostantivale *cristallizzazione*, cui andrebbe aggiunto il titolo *I cristalli*, 30 sono in questo racconto. Negli altri casi il senso del termine non cambia.

²⁰ La lezione è conservata anche nell'edizione scolastica *Italo Calvino* 25.

Il passaggio non presenta varianti tra l'edizione del 1967 e quella del 1970, e non è l'unico che mostra legami linguistici con il racconto di *Ti con zero*. Ne è esempio l'onomatopea che in *L'origine degli uccelli* riproduce i versi dei volatili, ovvero «Koaxpf... Koaxpf... Koaaaccch...» (236, 242). La successione fonologica cerca di proporre un verso ignoto, che può ricordare il gracchiare dei corvi, lo stereotipato *cra cra*, o lo starnazzare delle anatre, *qua qua*, ma se ne discosta proprio per evitare un effetto noto, che sarebbe incoerente con l'assoluta novità che si presenta a Qfwfq. Il lettore dovrebbe percepire, attraverso questa scelta retorica, l'alterità che si presenta al personaggio, e non riconoscere un verso specifico. Prova ne è il fatto che nello stesso racconto Calvino usa ad esempio delle onomatopее comuni per riprodurre il suono che farebbe il personaggio precipitando (*slaff!*) o del boato tra i continenti alla deriva (*bang!*).

Non diversamente avviene nei casi raccolti ad esempio da Coletti (*Lessico* 85, 91; *Storia* 370-1). Per limitarci a pochi esempi, nella fiaba *Quaquà! Attaccati là!* Calvino usa l'onomatopea canonica per il verso dell'oca (*Fiabe* 135-8), in *La strada di San Giovanni* (1962), dove ricorda la capacità imitativa dei versi degli uccelli da parte del padre, usa anche precisi sostantivi fonosimbolici «zufolii, pispoli, trilli, zirli, chiù» (Calvino, *Romanzi*, 12);²¹ in *Il fischio del merlo* (1975), Palomar cerca invece di descriverli e catalogarli, con risultati analoghi: «cinguettii puntiformi, trilli di due note una breve una lunga, zirli brevi e vibrati, chiocciolii, cascatelle di note che vengono giù filate e s'arrestano, riccioli di modulazioni che si curvano su se stesse, e così via fino ai gorgheggi» (Calvino, *Romanzi* 891).

Nello stesso anno in cui scrive *L'origine degli uccelli*, però, Calvino usa circa la medesima onomatopea adottata per i volatili nella rielaborazione dell'*Orlando furioso* per il verso delle Arpie che attaccano il banchetto del re Senàpo, e contro cui si scaglia Astolfo sull'ippogrifo: «Non avevano ancora portato alla bocca il primo cucchiaino di minestra, quando sentono un "Coach, Coach..."» (Calvino, *Ariosto* 35; *Orlando* 111). L'associazione tra gli uccelli e le Arpie, peraltro, rimanda alla natura volatile di entrambi e alla rapacità che contraddistingue il loro atteggiamento. Però nel canto corrispondente di Ariosto, il XXXIII, nell'ottava 119 non ci sono onomatopее, semmai delle allitterazioni che evocano sonorità sgradevoli (peraltro incentrate sul fonema /r/): «Ecco per l'aria lo stridor si sente, / percossa intorno da l'orribil penne; / ecco venir l'arpie brutte e nefande, / tratte dal cielo a odor de le vivande». Anche in questo caso, dunque, la relazione del racconto con l'Ariosto è sia di tipo tematico che linguistico, ma se la prima si risolve con la riscrittura di scene del poema, la seconda con una ripresa lessicale anche della sua rielaborazione attuata in quello stesso 1967.

L'origine degli uccelli, quindi, mostra come il *Furioso* offra un repertorio di temi, immagini e schemi narrativi che entra a far parte dell'immaginario di Calvino, ma anche un vocabolario, acquisito pure in maniera produttiva, generando sinonimi, che entrano nel lessico calviniano tanto

²¹ In questi esempi si nota l'uso di sostantivi frequentativi in -io già notati da Mengaldo 227-292.

da istituire fenomeni di intertestualità interna. Tale processo di acquisizione e rielaborazione, inoltre, presenta precise modalità a partire dal lavoro sul *Furioso* per la radio, ovvero avviene attraverso il riassunto, la sintesi, la riscrittura, il commento di passaggi specifici e la ripresa di elementi tematici e linguistici di Ariosto. Le medesime modalità individuabili nel volume del 1967, e che Rezzonico ha descritto lavorando su quello del 1970, sono infatti riscontrabili negli esempi da *L'origine degli uccelli* finora considerati, sia relativamente alla fonte primaria (il *Furioso*), sia a quella secondaria (la rielaborazione calviniana).

3. IL PALAZZO D'ATLANTE COME CASTELLO E SPAZIO DELLA FINZIONE

La suggestione di Tadini ha offerto quindi spunti di riflessione che hanno permesso di analizzare il racconto in una prospettiva intertestuale, il che ha rivelato una modalità di composizione del racconto a partire dal poema ariostesco e dalla sua rielaborazione. L'ipotesi interpretativa delle immagini ha dunque portato a individuare un rapporto osmotico, addirittura con un riuso di elementi lessicali tra il testo cinquecentesco, *L'origine degli uccelli* e le rielaborazioni del *Furioso*. Tale rapporto riguarda non solo le imprese, ma anche la caratterizzazione dei personaggi, in particolare delle loro relazioni.

La trama del racconto, infatti, racconta lo spostamento via terra e in volo di Qfwfq, che attraversa mari e si muove tra i continenti, conosce figure mostruose che gli diventano familiari, come avviene ai personaggi del *Furioso*. L'avventura del personaggio calviniano può essere divisa in due parti, la prima riguarda la scoperta dell'alterità e dell'altrove, l'innamoramento per Or e il fallimento della fuga insieme, la seconda narra il ritorno dall'amata perduta, il coronamento dell'amore e il fallimento di un progetto di concordia tra le diverse specie. Questa seconda dinamica, però, nei suoi primi due atti, sembra avere come modello non tanto Orlando (e gli altri paladini) e la bella Angelica, quanto piuttosto ancora Ruggiero, con Bradamante, il che darebbe anche coerenza alla costruzione del personaggio fin qui ripercorsa. Il rapporto tra i due promessi sposi ariosteschi è descritto da Calvino nel suo *Furioso*, nel capitolo *Bradamante e Marfisa*:

Che Bradamante e Ruggiero s'amino non c'è dubbio, che siano predestinati a sposarsi è sicuro. Ma è pur certo che, finora, di stare insieme non hanno avuto molto tempo. Ogni volta che si ritrovano, superando cento traversie, succede sempre qualcosa per cui devono tornare a separarsi. (Calvino, *Ariosto* 36; *Orlando* 180)

La condizione di Or e Qfwfq è la medesima: ogni volta che si incontrano qualcosa si contrappone alla loro vita in comune, ma tra il cavaliere e il protagonista delle *Cosmicomiche* ci sono anche altri elementi accomunanti. Come è noto, Ruggiero è stato cresciuto nella religione islamica, è destinato a convertirsi al cristianesimo e a sposare Bradamante, la sorella di Rinaldo, con cui darà origine alla casa d'Este, ma poi dovrebbe morire, secondo la profezia di cui è convinto Atlante. Tra le tante prove che ritardano il compimento del destino amoroso, si contano anche i

tentativi del mago di proteggerlo, prima con il castello, facendo la guardia a cavallo dell'ippogrifo, e poi con il palazzo incantato. Anche in questo caso, in una situazione analoga a Ruggiero si trova Qfwfq, cresciuto nella convinzione che il suo mondo rettiliano fosse l'approdo dell'evoluzione sulla Terra, ma che è folgorato dall'apparizione dei volatili, di cui avverte grazia e perciò decide di raggiungerli; si innamora poi di un loro esemplare femminile, Or, con la quale, dopo numerose prove, infine si sposa.

Anche per Qfwfq, quindi, sembra che il matrimonio sia l'epilogo della vicenda, il lieto fine, però a questo punto interviene uno scarto rilevante dal modello, che instaura un particolare dialogo tra Qfwfq e Ruggiero, e che rende possibile risolvere anche la supposta presenza del castello (o del palazzo) d'Atlante nell'illustrazione di Tadini. Bisogna infatti focalizzare lo spazio fisico dell'unione tra Or e Qfwfq. Se il castello/palazzo di Atlante è per Ruggiero magia e prigione, ma anche spazio di vita, sicurezza e agii che il mago ha creato per difenderlo, esso è quindi un luogo protetto, della sicurezza, ancorché falsa, e in quanto tale rivela un legame con la conchiglia, o uovo-conchiglia, o conchiglia-uovo, che funge da trono e poi da alcova di Or e Qfwfq, citato in tre occasioni nel racconto:²² «Non riuscivo a scorgere altro che una specie d'enorme uovo coricato per il lungo, che si schiudeva lentamente, come una conchiglia»; «L'indomani fui introdotto nella sala del trono. Ma quell'enorme uovo-conchiglia che si schiudeva io l'avevo già visto. Trasalii»; «Scese la notte. La conchiglia-uovo faceva da trono e da letto nuziale» (241, 245).

È uno spazio di potere e di fecondità, che viene abbandonato dal personaggio umano non appena cerca di affermare la verità che ha compreso. O, meglio, è il luogo che Qfwfq è costretto a lasciare perché non possa rivelare quanto ha capito. Qfwfq però non è liberato da qualcuno, come Ruggiero nel Castello da Bradamante, bensì rinuncia alla protezione di Or, a vivere tra gli agii della sua condizione regale, per la quale dovrebbe rinunciare alla sua memoria e alla possibilità di agire, intervenire nel mondo cambiandolo, rivelando quanto intuisce. Infatti, quando comprende la possibilità di un mondo unitario e molteplice, in cui coesistano e convivano la sua specie e gli uccelli, cerca di comunicarla, contravvenendo agli ordini della sua sposa, e per questo viene fatto a pezzi dai volatili insieme al testo a fumetti che racconta la sua vicenda. Se a questo punto sembra destinato a morire come Ruggiero nell'*Innamorato* del Boiardo, ucciso dal drago (che è peraltro un volatile), Qfwfq però sopravviverà, come Ruggiero nel *Furioso*. Eppure, da un lato, non vorrebbe uccidere il suo passato, come Ruggiero con Rodomonte, ma conservare la memoria del mondo da cui veniva, e provare a fare convivere le due realtà, per quanto non vi riesca; dall'altro non cerca la

²² Nel racconto la definizione di questo spazio, che lega le immagini e i concetti di conchiglia e di uovo, avviene tra l'edizione estiva su "Linus" e quella autunnale in *Ti con zero*, e non è escluso che proprio le illustrazioni di Tadini abbiano avuto un ruolo nella sua elaborazione (cfr. Sebastiani, *Da "Linus"*). Di seguito si riportano le lezioni definitive.

medesima condizione di pacificazione del cavaliere convertito, ma si mantiene fedele come personaggio alla figura del paladino, alle prese con sempre nuove avventure, in un altro tempo e spazio, sia come personaggio nei racconti successivi, sia nel tentativo di recuperare le parole per esprimere l'epifania ormai svanita.

La conchiglia-uovo corrisponde quindi al castello e al palazzo di Atlante, che è uno spazio della menzogna, di cui Calvino nella sua rielaborazione del *Furioso* dice: «Il poema che stiamo percorrendo è un labirinto nel quale si aprono altri labirinti. Nel cuore del poema c'è un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi: il palazzo incantato del Mago Atlante» (Calvino, *Ariosto* 24; *Orlando* 110).

Questo commento non occorre solo in questo passaggio, ma anche altrove. Come detto, la riflessione calviniana sugli schemi narrativi, sui personaggi, sulle vicende del poema non è occasionale, né limitata ai testi fin qui considerati. La "funzione Ariosto" produce infatti anche altri fenomeni di intertestualità interna nella produzione dello scrittore ligure del decennio successivo; nel travaso da un (meta)testo all'altro ritroviamo il commento relativo al palazzo di Atlante nel saggio *Ariosto: la struttura dell'Orlando Furioso* del 1974: «Occorre dire che lo spazio del poema ha anche un altro centro di gravità, un centro in negativo, un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi: il palazzo incantato del mago Atlante» (Calvino, *Saggi* 766). Il cuore diventa centro di gravità, ma il palazzo resta un trabocchetto, e la frase successiva è identica nel lessico e nella sintassi alla lezione del 1967 (e del 1970). Ciò testimonia una riflessione che non si esaurisce con *L'origine degli uccelli* né con la rielaborazione del *Furioso*, nonché un discorso coerente e coeso nel tempo.

Il dialogo con il palazzo di Atlante, quindi, persiste anche oltre il racconto, e non solo nella produzione saggistica, come rivela in particolare il *Castello dei destini incrociati*. La continuazione del dialogo con il *Furioso* è qui evidente e nota nei due racconti esplicitamente legati al *Furioso*, ovvero *Storia dell'Orlando pazzo* e *Storia di Astolfo sulla Luna*, che sono a tutti gli effetti riscritture delle corrispettive vicende del poema, con vari riferimenti ad altri episodi e con variazioni rispetto alla narrazione originale.²³ Nel libro del 1973 diventa però rilevante evidenziare la ripresa del concetto del palazzo di Atlante come spazio letterario, perché il Castello di Calvino è un luogo di finzione e del carnevalesco, se i signori possono essere osti e viceversa, credendo che gli ospiti siano una corte, ed è anche un luogo magico, in cui chi vi giunge perde la favella, e in cui i commensali vedono nei tarocchi (insoliti per dimensioni) altro da ciò che sono, e attribuiscono ad essi una funzione diversa da quella che dovrebbero avere,

²³ Si segnala ad esempio il momento del rinsavimento di Orlando, in cui invece di dire «Solvite me» (XXXIX, 60) afferma «Lasciatemi così», che non è la traduzione dell'espressione latina. Il paladino chiede quindi di restare a testa in giù come il personaggio della carta dell'Appeso perché «Ho fatto tutto il giro del mondo e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro» (Calvino, *Romanzi* 532). Siamo quindi nel territorio della rassegnazione, agli antipodi con la scelta di Qfwfq di rivelare quanto compreso, e di pagarne le conseguenze. Il distacco ironico sostituisce quindi la fiducia nella possibilità di trasformazione.

iniziando a identificarsi con i personaggi raffigurati e a combinare le carte per esprimere la propria storia (Calvino, *Romanzi* 503-6). Il Castello diventa così analogo al palazzo di Atlante, in cui i personaggi sono bloccati nel trabocchetto e vivono nella finzione. E parlando proprio del palazzo di Atlante e dei suoi inganni Calvino scrive nel volume del 1967 (e del 1970), in chiusura del capitolo *Il palazzo incantato*:

Atlante li aveva sequestrati nel suo labirinto, e ora ridà loro libero corso per le vie del poema. Atlante o Ariosto? La parte dell'incantatore che vuol ritardare il compiersi del destino e la parte del poeta che ora aggiunge personaggi alla storia, ora ne sottrae, ora li aggruppa, ora li disperde, si sovrappongono fino a identificarsi. La giostra delle illusioni è il palazzo, è il poema, è tutto il mondo. (Calvino, *Ariosto* 26; *Orlando* 117)

In questo passaggio metatestuale è leggibile un commento al testo ariostesco, ma in realtà è possibile sostituire al nome del poeta quello di Calvino, al palazzo il Castello, e nel caso di *L'origine degli uccelli* il trono-alcova, la conchiglia-uovo. La relazione intertestuale interna risulta quindi spia di una riflessione che esonda dal dialogo con Ariosto per invadere una dimensione di ricerca molto più ampia. La questione letteraria del rapporto tra finzione e verità è problematizzata narrativamente in *L'origine degli uccelli*, attraverso una riscrittura del *Furioso*. Qfwfq, infatti, rinuncia al palazzo incantato, sceglie la verità e l'azione, e cerca la condivisione attraverso la parola, ma non riesce né a parlare, né a lasciare un testo che possa dire la sua intuizione, né poi a ricordarla, perché gliene resta solo un vago ricordo quando osserva gli uccelli:

Di quel che avevo capito allora, ho dimenticato tutto. Ciò che vi ho raccontato è quanto posso ricostruire, aiutandomi con congetture nei passaggi lacunosi. Che gli uccelli possano riportarmi un giorno dalla regina Or, non ho mai smesso di sperarlo. Ma saranno i veri uccelli, questi che sono rimasti tra noi? Più li osservo e meno mi ricordano quello che vorrei ricordare. (L'ultima striscia del fumetto è tutta di fotografie: un uccello, lo stesso uccello in primo piano, la testa dell'uccello ingrandita, un particolare della testa, l'occhio...). (247)

Gli uccelli, Or compresa, hanno impedito a Qfwfq di parlare, e hanno distrutto anche il fumetto che stava raccontando la sua storia (e la sua intuizione), cioè un testo sincretico, di immagini e parole, fuse in un altro linguaggio rispetto a quello letterario, altro e nuovo come il mondo unitario e molteplice che sarebbe potuto nascere grazie all'intuizione di Qfwfq. Il problema è che, raccontandolo, il personaggio si sarebbe forse ritrovato in un altro palazzo di Atlante, ed ecco quindi il cuore della riflessione letteraria calviniana, su cui già molto è stato scritto e su cui non intendiamo dilungarci ulteriormente, se non invitando a riflettere sul ruolo non marginale, come vorrebbe dimostrare questo intervento, che il lavoro sul *Furioso* per la trasmissione radiofonica abbia avuto nella ricerca sperimentale di Calvino, che ha negli anni Sessanta un momento di svolta fondamentale (Pennacchio), anche su questa questione.

BIBLIOGRAFIA

- Ajello, Epifanio. "Italo Calvino e il 'cubo' ariostesco. Tra le *Metamorfosi* e l'*Orlando Furioso*." *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità. Atti del Convegno internazionale di Napoli, 26-28 ottobre 2009*, Salerno, 2011, pp. 485-510.
- Battistini, Andrea. "Geometrie del fantastico: l'Ariosto di Italo Calvino." *Rivista di letterature moderne e comparate*, n. 2, 2001, pp. 147-170.
- Barenghi, Mario; Falcetto, Bruno; Milanini, Claudio, a cura di. "Note e notizie sui testi." *Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, (1991) 2005.
- Bologna, Corrado. "Classici - Ludovico Ariosto." *Calvino A-Z*, a cura di Marco Belpoliti, Electa, 2023, pp. 403-406.
- Bonanni, Veronica. "La costruzione del lettore nell'*Orlando Innamorato* riscritto da Gianni Celati." *La rassegna della letteratura italiana*, n. 1, 2002, pp. 96-112.
- Bonetti, Leonardo. "Su «L'origine degli Uccelli» ovvero l'unione dei due mondi." *Italo Calvino negli anni Sessanta*, a cura di Walter Pedullà, *L'illuminista*, a. XII, n. 34/35/36, dicembre 2012, pp. 75-84.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*, 3 voll., edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, (1991) 2005.
- . *L'origine degli uccelli. Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Mondadori, (1991) 2005, pp. 236-247.
- . *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, nuova ed. riveduta e ampliata, Mondadori, 2023.
- . "L'*Orlando* raccontato." *Radiocorriere TV*, XLV, 1, 31 dicembre 1967 - 6 gennaio 1968, pp. 28-29.
- . *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di Mario Barenghi, Mondadori, 1995.
- . *Ariosto - Orlando Furioso raccontato da Italo Calvino*, ERI, 1967.
- . *Tutte le cosmicomiche*, a cura di Claudio Milanini, Mondadori, 2016.
- . *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino. Con una scelta del poema*. Einaudi, 1970.
- . *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, 1988.

- . *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Einaudi, 1956.
- Cardona, Giorgio Raimondo. “Fiaba, racconto e romanzo.” *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987)*, a cura di Giovanni Falaschi, Luigi Baldacci, Garzanti, 1988, pp. 187-201.
- Cogotti, Marina; Farinella, Vincenzo; Preti, Monica, a cura di. *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*. Officina Libraria, 2016.
- Coletti, Vittorio. “Lessico.” *Le parole di Calvino*, a cura di Matteo Motolese, Treccani, 2023, pp. 83-95.
- . *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*. Einaudi, 2000.
- Cometa, Michele. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina, 2012.
- Costa, Simona. “Cavalieri e paladini dell'Italia unita.” *Le parole che noi usiamo. Categorie storio-grafiche e interpretative dell'Europa moderna*, a cura di Amedeo Quondam, Marcello Fantoni, Bulzoni, 2008, pp. 383-401.
- Gimmelli, Gabriele. “Fumetti.” *Calvino A-Z*, a cura di Belpoliti Marco, Electa, 2023, pp. 348-352.
- Hamelin. *Ad occhi aperti*. Donzelli, 2012.
- Jossa, Stefano. “Pazzia e finzione. Appunti sul modello ariostesco nella letteratura del XX secolo.” *Anticomoderno*, n. 4, 1999, pp. 349-381.
- . “Coincidenze casuali e incontri possibili: Ariosto oggi.” *Versants*, vol. 59, n. 2, 2012, pp. 189-211.
- . “Laboratorio di intrecci ed eros in agguato: Ariosto oggi.” *L'Orlando furioso. L'arte contemporanea legge l'Ariosto: incantamenti, passioni e follie*, a cura di Sandro Parmiggiani, Silvana Editoriale, 2014, pp. 339-351.
- Lacirignola, Chiara. *Italo Calvino e i cavalieri fantastici*. Stilo Editrice, 2010.
- Lorenzini, Niva. “Ariosto tra gli specchi del Novecento.” *QdR - 10. Ariosto tra gli specchi del Novecento*, a cura di Clara Allasia, Carla Sclarandis, Loescher, 2019.
- Mattioda, Enrico. “Il cavaliere del discontinuo: Calvino e il Furioso.” *QdR - 10. Ariosto tra gli specchi del Novecento*, a cura di Clara Allasia, Carla Sclarandis, Loescher, 2019, pp. 29-35.
- McLaughlin, Martin. “«C'è un furto con scasso in ogni vera lettura». Calvino's thefts from Ariosto.” *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione*, vol. IV, n. 7, 2013, pp. 139-163.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. “Aspetti della lingua di Calvino.” *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, 1991, pp. 227-297.

- Modena, Anna. "La città laboratorio di Emilio Tadini." *Strumenti critici*, vol. 23, n. 1, 2008, pp. 39-53.
- Musarra-Schröder, Ulla. "La funzione del fumetto nella narrativa di Italo Calvino." *Civiltà italiana*, vol. XIX, n. 1, 1995, pp. 179-192.
- Parmiggiani, Sandro, a cura di. *L'Orlando furioso. L'arte contemporanea legge l'Ariosto: incantamenti, passioni e follie*. Silvana Editoriale, 2014.
- Pedullà, Walter, a cura di. *L'Orlando Furioso e il Novecento. L'illuminista*, a. VI, n. 16, 2006.
- Pegoraro, Silvia, a cura di. *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*. Silvana Editoriale, 2001.
- Pennacchio, Filippo. "Calvino: dalla svolta del 1963 al postmoderno." *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, a cura di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, Carocci, 2022, pp. 129-149.
- Piovene, Guido. "Il mondo senza confini dell'*Orlando Furioso*." *La Stampa*, 31 dicembre 1968 [poi in *Italo Calvino negli anni Sessanta*, a cura di Walter Pedullà, *L'illuminista*, a. XII, n. 34/35/36, dicembre 2012, pp. 553-556].
- Quintavalle, Arturo Carlo. *Emilio Tadini*, Fabbri, 1994.
- . "Tadini e le lingue della ideologia." *Parole e figure, Pagine d'arte*, 2016, pp. 9-23.
- Raccis, Giacomo. *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*. Quodlibet, 2017.
- Rezzonico, Silvia. "Un «tipo nuovo di mediazione» tra pubblico e classici." *Enthymema*, n. XXXI, 2022, <https://doi.org/10.54103/2037-2426/18527>.
- Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfugés. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil, 2011.
- Scarfone, Gloria. "Qualche nota sulla 'funzione Ariosto' nel Novecento." *Italianistica*, vol. XLVIII, n. 1, 2019, pp. 195-205.
- Scarpa, Domenico. *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*. Hoepli, 2023.
- Sebastiani, Alberto. "Da *Linus* a *Ti con zero*. L'origine degli uccelli di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione." *InterArtes*, n. 5, "Letterati/e, letteratura e fumetti" (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 82-108, https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/13b63f12-5b2b-4fcf-ae32-ded7f3d113ce/07_Sebastiani.pdf?MOD=AJPERES.
- . "Il fumetto secondo Calvino. Un tradimento tra linguaggio sequenziale e combinazione." *Lingue e Linguaggi*, n. 63, 2024, pp. 335-354, <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/28562>.

—. “Procedere nell’analisi della realtà. Note per una comparazione tra Emilio Tadini e Italo Calvino.” *Ottocento, Novecento e oltre. Rivista internazionale di Studi letterari italiani e lombardi* (numero in preparazione).

Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Trad. di Elina Klersy Imberciadori. Garzanti, 1977

Verdino, Stefano. “Ariosto in Calvino.” *Nuova corrente*, vol. XXXIV, n. 100, 1987, pp. 251-258.

Waage Petersen, Lene. “Calvino lettore dell’Ariosto.” *Revue Romane*, vol. XXVI, n. 2, 1991, pp. 230-246, www.tidsskrift.dk/revue_romane/article/download/29772/27153?inline=1.