

DOPPIOZERO

Orlando furioso: il poema della coscienza

Paolo Gervasi

19 Settembre 2016

L'affermarsi del romanzo moderno come forma narrativa egemone ha radicalizzato la tendenziale identificazione tra narrazione e intreccio: le diverse declinazioni del romanzo, infatti, da quelle psicologiche a quelle indiziarie, avrebbero in comune un'idea della narrazione come movimento vettoriale di un soggetto, e di una situazione, attraverso il tempo. Le teorie narrative più recenti, al contrario, attente alle implicazioni cognitive ed esperienziali dei racconti, si interrogano sulla narrazione come trasformazione conoscitiva. Non basta il verificarsi di un *avvenimento* per dare senso a una storia, serve il prodursi di un *evento* che determini un aumento di conoscenza sul mondo. Il requisito per definire un enunciato narrativo non è tanto la sua *transitività*, quanto la sua *densità* cognitiva. Ciò che distingue una storia da un'inerte giustapposizione di fatti è la sua *capacità* di rappresentare una *qualità* dell'esperienza, di incorporare i *qualia* dell'esistenza, i suoi tratti fondamentali, le strutture primarie dell'emozione.

Concepita come espansione e stilizzazione di un nucleo fondamentale di senso, la narrazione sembra aderire ai processi profondi di emersione della coscienza descritti dalle neuroscienze, e in particolare dal neurologo Antonio Damasio. Il controllo corporeo dei meccanismi biologici di base, secondo Damasio, fa affiorare un *proto-sé* definito dalla percezione delle sensazioni primarie di esistenza. Quando l'organismo stabilisce una relazione con l'ambiente, entrando in contatto con i suoi oggetti di conoscenza, si struttura un *sé nucleare* che modifica il proto-sé: è questa modificazione a costituire il primo *evento* cui l'organismo partecipa, e quindi la sua prima *azione*. Organizzando il succedersi delle pulsazioni del *sé nucleare*, poi, la mente costruisce il *sé autobiografico* che dispone gli eventi puntuali, le singole interazioni tra il *sé* e l'ambiente, in schemi narrativi più complessi che costituiscono i livelli superiori della coscienza. L'enunciato narrativo minimo equivale al costituirsi del *sé nucleare*, in quanto racchiude il significato di un evento primario, di un'interazione di base tra il soggetto e il contesto; il *sé autobiografico* si incarica di comporre gli eventi in intrecci più complessi, in narrazioni strutturate che assicurano la continuità e la persistenza dell'io.

Non basta, in definitiva, il valore azionale del verbo a identificare un racconto: il racconto ha bisogno che il cambiamento della situazione di un soggetto sia cognitivamente significativa. Suggestivamente, Roland Barthes ha definito una delle narrazioni fondanti della modernità letteraria, la *Recherche* di Marcel Proust, come un'espansione narrativa delle sensazioni che emanano da un nome proprio. Il romanzo è la ricostruzione delle risonanze memoriali e conoscitive del nome in quanto nucleo di significato che contiene un evento, ovvero una relazione fondamentale tra il soggetto e il mondo.

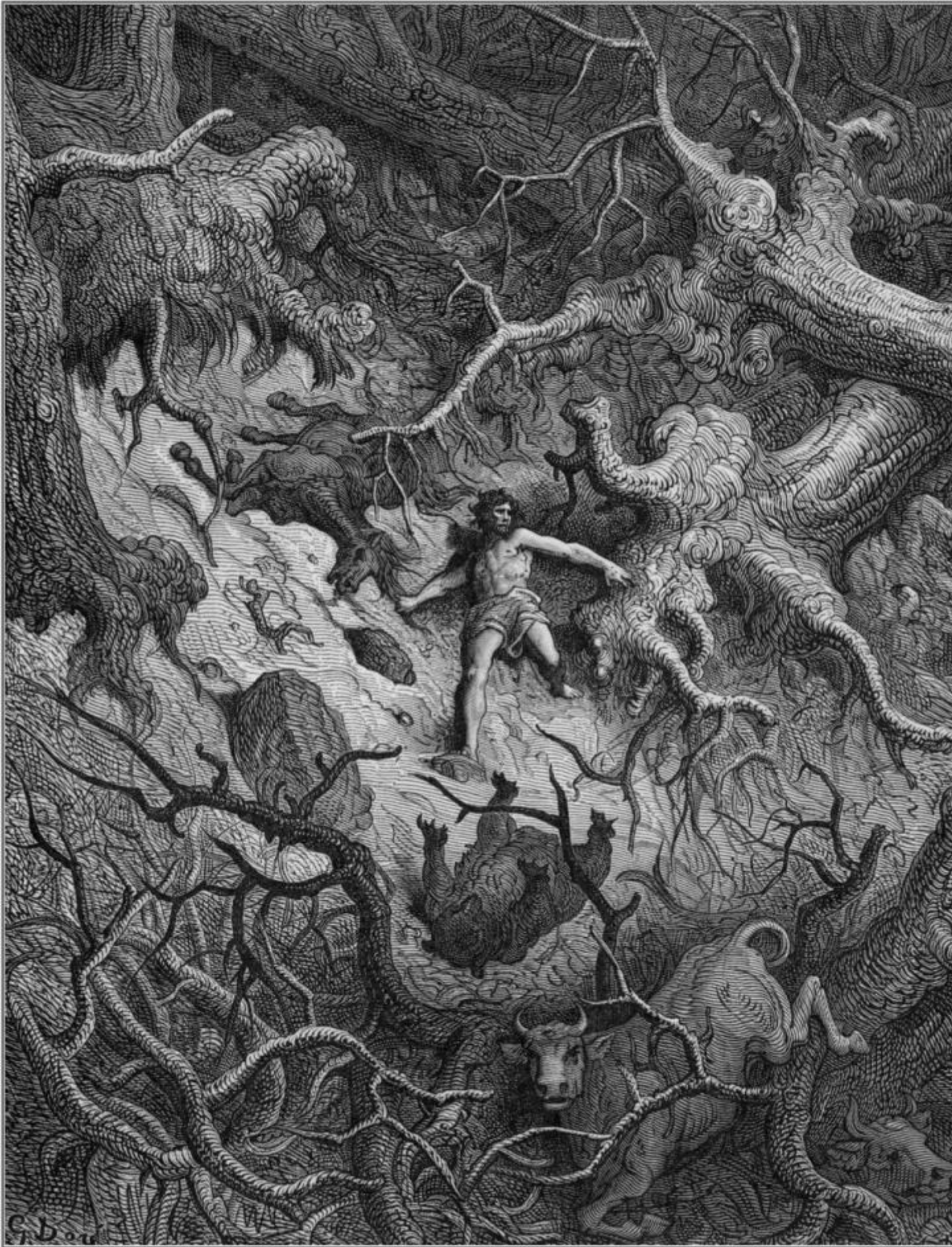
Risalendo dunque la tradizione del romanzo moderno è possibile individuare l'esistenza di modalità narrative diverse, che lavorano per espansione e aggregazione di nuclei significativi. Tra le opere fondanti del canone narrativo occidentale, *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto si offre come *case*

study privilegiato in quanto rappresenta un punto di connessione e di ibridazione tra forme narrative antiche, legate ai moduli dell'oralità e alle diverse tradizioni dell'epica classica e cavalleresca, e una narrativa moderna, più propriamente romanzesca, alla cui fissazione e organizzazione concettualmente prospettica non è estranea la forma simbolica del libro a stampa.

Gianni Celati, scrittore la cui ricerca stilistica ha sempre puntato verso tipologie narrative in grado di emanciparsi dalla costruzione dell'intreccio come sistema temporalmente e logicamente consequenziale, ha scritto che la narrazione del poema cavalleresco si fonda sulla rappresentazione di nuclei emotivi minimi ed elementari, primordiali, generalmente legati a fenomeni fisici. Gli eroi del poema ariostesco agiscono "trascinati dai furori maniacali, dai moti di attrazione e repulsione"; gli atti della volontà sono sostituiti da "risposte fisse in conseguenza di eccitazioni esterne che li colpiscono"; il motore delle azioni è un "furioso e automatico slancio verso la fonte dello stimolo, verso lo scontro o l'inseguimento, dove la massima esaltazione è legata alla gioia bambinesca del cozzare e del percuotere".

La fantasia dei personaggi è "riducibile a puri moti fisici, dove anche i sentimenti si manifestano come azione materiale di corpi che si scontrano: dall'amore inteso come "dolce assalto", fino ai pensieri che turbano la mente, spesso indicati come "azione fisica di qualcosa che rode e lima il cervello". La struttura stessa del poema è fondata sul piacere di "narrare l'eterno ritorno di moti bradi, di reazioni selvatiche, con la riconoscibilità di manie tipiche e proverbiali". Le diverse furie che attraversano il poema sono "qualcosa come l'incaponimento d'un animale per montare la femmina, o per scornare i rivali, o per dominare il gregge, la mandria, il gruppo".

Le risposte automatiche agli stimoli esterni descritte da Celati richiamano le relazioni tra la coscienza primaria del proto-s e i contesti ambientali che strutturano il s nucleare. Facendo perno sull'individuazione di questa dinamica, si può ipotizzare che *Orlando furioso* sia costruito a partire da nuclei emotivi fondamentali, e che il movente primario della narrazione sia la rappresentazione di forme elementari della coscienza e del loro problematico costituirsi come coscienze *estese* attraverso l'immersione nella complessità crescente dei contesti relazionali.



A confermare questa descrizione della struttura profonda dell'«*Orlando furioso*» sta anche la sua dimensione temporale, caratterizzata da una discontinuità che rende la cronologia interna irricostruibile, e costituisce il poema come uno spazio *acronico*. Il tempo della narrazione si compone di emergenze puntuali, irrelate, paragonabili alle pulsazioni della coscienza nucleare: gli eventi si manifestano in un tempo senza durata, in un succedersi di momenti presenti sospesi in una costellazione simultanea. Di volta in volta le pulsioni che muovono i personaggi vengono attivate dallo sguardo del narratore, che si sposta dall'«uno all'altro» evento, *attratto* dalle ossessive ricerche individuali che reclamano di essere innescate, e sabotano la possibilità di intrecciare ordinatamente il filo della trama: «Dovea cantarne, et altro incominciai, / perch' Rinaldo in mezzo sopravvenne; / e poi Guidon mi di' che fare assai, / che tra camino a bada un pezzo il tenne. / D'una cosa in un'altra in modo entrai, / che mal di Bradamante mi sovenne: / sovienmene ora, e vo' narrarne inanti / che di Rinaldo e di Gradasso io canti» (XXXII, 2).

Le componenti nucleari del poema sono spinte emotive, emergenze psichiche, energie dinamiche che non si attivano per comporre un intreccio univoco e finalizzato, che non si dispongono mai a definire logicamente lo schema e il significato della *fabula*, se non per mezzo di una chiusura forzata. Piuttosto che a un finale compiuto, infatti, la risoluzione del poema somiglia all'arresto di una macchina narrativa potenzialmente perpetua. O allo spegnersi di un organismo che *muore* insieme ai suoi personaggi.

Nonostante le differenze che lo distinguono dalla narrazione finalizzata, l'intreccio ariostesco una componente fondamentale del poema, ha caratteristiche compositive innovative, e svolge una funzione strutturale più volte indicata come uno degli elementi più significativi del poema. In prospettiva cognitiva, la vertiginosa complicazione dell'intreccio ariostesco rappresenta un tentativo di espansione e di connessione reciproca delle coscienze nucleari, che vengono immerse in una complessa rete di relazioni per cui possano costruirsi come coscienze autobiografiche, dotate cioè di continuità e persistenza. Il caotico dinamismo che rende l'intreccio difficilmente dominabile può essere interpretato come un'immagine dei faticosi, frammentari, sempre differiti e disturbati processi di costruzione del poema. La soggettività in via di formazione del poema ariostesco continuamente sabotata dall'errore, dalla disgiunzione, dalla disgregazione, percorsa dal brivido del possibile riassorbimento nelle forme semplici della coscienza nucleare.

Anche da un punto di vista dell'archeologia culturale il poema ariostesco si colloca storicamente su una faglia conoscitiva, sulla linea di separazione dalla quale si sta staccando una nuova forma di soggettività: la concezione moderna dell'individuo conosce nel labirinto del *Furioso* tutta la precarietà e la difficoltà della sua costruzione.

La forza che più potentemente incarna tanto la tensione della mente-corpo verso l'esperienza relazionale, quanto il rischio di smarrimento e dissoluzione del soggetto, è la passione amorosa. L'amore è la selva in cui «la via / conviene a forza, a chi vi va, fallire: / chi su, chi giù, chi qua, chi là travia» (XXIV, 2, vv. 3-5). Le rappresentazioni dell'eros nel poema mostrano la difficoltà di armonizzare le pulsioni elementari della coscienza nucleare e le competenze cognitive superiori che consentono di gestire la dimensione intersoggettiva. La rete delle illusioni e degli inganni generata dall'amore, le proiezioni sempre fallaci del desiderio, e soprattutto il continuo fraintendimento delle intenzioni e degli stati mentali altrui, mettono in scena nel poema lo spazio delle funzioni cognitive più complesse, e in particolare di quella che viene definita «teoria della mente». Il *mind reading*, la capacità degli individui di costruire proiezioni della situazione psicologica altrui, e quindi di inferire le idee, i pensieri, le intenzioni, i progetti, i desideri che disegnano uno spazio psichico indipendente dal proprio, è per la soggettività in costruzione che si esprime nel *Furioso* una facoltà difettosa, incompleta, che genera per lo più letture sbagliate. Ovvero gli *errori* che continuamente rilanciano il

movimento della narrazione.



L'erranza innescata dall'esperienza d'amore segnala il conflitto tra pulsioni del desiderio e necessità di costruire una soggettività coerente. La mutabilità, l'instabilità, gli equivoci e i fraintendimenti che alimentano il dispositivo narrativo e producono il livello più complesso dell'intreccio, mettono in figura la densità cognitiva dell'esperienza, le insidie che interferiscono con la costruzione del sé autobiografico. L'intreccio ariostesco realizza anche, come suggerisce Alberto Casadei nel suo libro appena pubblicato da Marsilio, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, un universo virtuale, un «mondo possibile» in cui si avvera una realtà *altra* ma costantemente ancorata al mondo storico, che diventa un laboratorio di sperimentazione della tenuta della soggettività, un campo di esercizio delle potenzialità cognitive fondamentali.

Tuttavia, seppure in un differimento che tende all'infinito, Ariosto intuisce il principio unificatore della soggettività moderna, e rappresenta lo sforzo di autocoscienza dell'individuo che tenta di organizzare le proprie pulsioni nucleari. E non tanto perché i suoi personaggi conoscano una significativa evoluzione individuale, una maturazione psicologica che li emancipi dalla ricorrenza delle loro ossessioni. È l'intreccio, e la sua gestione da parte del narratore, a mostrare una facoltà riflessiva e una tensione del sé verso un dispiegamento autobiografico; tensione spesso frustrata e

contraddetta dalla difficoltosa ricomposizione di tutti i fili della narrazione in un disegno complessivo ordinato. Il significato psicologico del poema si dispiega nella sua dimensione relazionale, nelle continue interferenze che fanno cozzare le diverse nuclearità, e che fanno del *Furioso*, come ha scritto Sergio Zatti, un «discorso geniale sulla psicologia umana perfettamente compatibile con l'assenza di una psicologia dei personaggi».

In particolare, c'è un personaggio del *Furioso* che può essere interpretato come la messa in figura di un'ipotesi di continuità e ricomposizione della soggettività: Astolfo, il paladino che, trasformato dalla maga Alcina in mirto, entra nel poema emergendo da un'esistenza puramente biologica. Astolfo conosce lo smarrimento dell'identità, la perdita di sé, l'oblio metaforizzato dal cedimento agli incanti della maga. Riconquistata la forma umana, affronta e sconfigge diverse manifestazioni della dismisura, del mostruoso, dell'informe: il gigante Caligorante che si nutre di esseri umani; il metamorfico ladrone Orrilo, le cui membra continuamente rinascono, incarnando l'ostinazione cieca di un esistere viscerale, la persistenza del biologico; le Arpie, perversione dell'equilibrio etico simbolizzato dalla figura umana; le femmine omicide, rovesciamento paradossale e distopico dell'ordine sociale. Astolfo trasforma le pietre in cavalli e le foglie in navi, quasi replicando il gesto di Cadmo, e quindi mimando la funzione dell'eroe civilizzatore. Soprattutto, Astolfo dissolve il castello di Atlante, il luogo in cui l'ottusità nucleare degli eroi ariosteschi, la loro ostinazione maniacale, la loro fedeltà ai sentimenti primordiali che li muovono, è portata alle estreme conseguenze: tutti vagano in cerca del proprio oggetto del desiderio, e le pulsioni del proto-sé sembrano intrappolate in una ripetitività che impedisce loro di dispiegarsi. Dissolvendo l'incantesimo di Atlante, Astolfo dà la possibilità alle coscienze nucleari di estendere la loro consapevolezza. Recuperando il senno di Orlando, poi, il paladino non solo risolve la vicenda bellica del poema, ma restituisce all'universo poemato la possibilità stessa di affermare la persistenza della coscienza.

Astolfo, eroe che attraversa la mutevolezza, rappresenta la coscienza estesa alle prese con l'instabilità dell'esperienza, e svolge nell'intreccio del poema la funzione di ciò che Damasio definisce la coscienza-testimone, la coscienza che si occupa di collegare e dare continuità alle emergenze puntuali della coscienza basica. E davvero Astolfo è testimone, più che protagonista, di questo processo, dal momento che le sue azioni sembrano determinate dal caso: anziché agire, Astolfo è agito dalle soluzioni che si compiono attraverso di lui, e riesce a esercitare un controllo soltanto empirico e strumentale sugli eventi.

Astolfo è l'eroe ariostesco che percorre nel poema il cammino più lungo e tortuoso: misura il mondo, quasi cartografandolo, ed esplora i suoi confini più estremi, visitando l'Inferno e raggiungendo il Paradiso terrestre e il Cielo della Luna. Il suo volo sull'ippogrifo è il volo della mente che diventa autocosciente e che cerca di conquistarsi una visione prospettica sul reale. E l'ippogrifo, animale che difficilmente si lascia governare, è la forza dalla quale il soggetto è condotto all'autocoscienza; frutto non tanto della volontà, quanto di processi impersonali, contemporaneamente biologici e sociali, la soggettività è sempre precaria, e Astolfo è destinato a perderla di nuovo nell'oscurità dei *Cinque Canti*, dove, risucchiato dalla follia dell'amore, tornerà prigioniero della maga Alcina, in un inquietante movimento circolare della sua vicenda (XXXIV, 86 e poi, nei *Cinque Canti*, IV, 54 - 74).

Una versione più ampia di questo testo è stata pubblicata in inglese, con il titolo *Plot of meanings. Ludovico Ariosto's Orlando furioso as a case-study on narrativity and cognition*, sulla rivista «Reti, saperi, linguaggi. Italian Journal of Cognitive Sciences», 8, 4, 2/2015, pp. 335-347.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

