

OTTAVIA BRANCHINA

*«E ti dirò il principio e l'argomento / del mio non comparabile tormento».*  
*Esperienze traumatiche, distorsioni cognitive e funzione terapeutica del racconto in due episodi*  
*dell'Orlando furioso*

In

*Letteratura e Scienze*

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

OTTAVIA BRANCHINA

«E ti dirò il principio e l'argomento / del mio non comparabile tormento».  
*Esperienze traumatiche, distorsioni cognitive e funzione terapeutica del racconto in due episodi  
 dell'Orlando furioso*

*Due episodi dell'Orlando furioso mostrano in che modo l'esperienza di vita personale possa ripercuotersi sulla vita psichica interiore, costringendo gli uomini a mettere in discussione ideali, convinzioni e auto-rappresentazioni del sé con effetti traumatici e devastanti sul loro modo di agire e interpretare il mondo.*

*Sconvolto dall'imprevedibile scelta di Doralice, ad esempio, Rodomonte rimane vittima di una pericolosa distorsione cognitiva che lo conduce ad assumere posizioni fortemente misogine e ipergeneralizzanti. A causa di un evento altrettanto traumatico, il cavaliere del nappo si trova invece incastrato tra le maglie di un tempo caratterizzato dall'eterno ritorno dell'uguale, scandito solo dalle prove cui sottopone le proprie vittime, in una sorta di coazione a ripetere che imprigiona la coscienza e rinnova il ricordo del trauma senza possibilità di soluzione.*

*In entrambi i casi si intende analizzare il rapporto che intercorre tra l'esperienza del trauma e l'atto del narrare (o ascoltare) per arrivare alla conclusione secondo cui solo un'auto-narrazione sincera e demistificante, finalmente responsabile, può avviare l'individuo verso una qualche forma di riabilitazione.*

*Dolore e ipergeneralizzazione: Rodomonte, Astolfo e Giocondo*

In fuga dal campo pagano e con il cuore ancora pieno di rancore per il tradimento di Doralice, Rodomonte raggiunge, nel corso del XXVII canto, una taverna sul fiume Saône, in terra francese, presso la quale decide di concedersi del riposo. Seduto al suo tavolo, il pagano appare visibilmente provato: è silenzioso, tiene lo sguardo basso e gli occhi sono persi nel vuoto, mentre vaga con il pensiero e si allontana sempre più da sé stesso. È questo un atteggiamento alquanto inusuale per un personaggio che incarna il principio vitale dell'azione immediata e distruttiva. Ma Rodomonte, osserva il narratore, è irriconoscibile perché «da se stesso diviso», «né quella sera avea ben seco il core» (*Orlando furioso*, XXVII, CXXXI, 5-6).<sup>1</sup> L'espressione 'esser da sé stesso diviso', o anche 'lontano da sé stesso',<sup>2</sup> in effetti, sembra parafrasare il termine 'trauma', cioè quel particolare tipo di ferita, quella lesione del tessuto organico della psiche, quella forma di scissione che tende a originarsi nel momento in cui una data realtà si scontra con schemi di pensiero, con modelli interpretativi e auto-rappresentazioni del sé ben radicati nell'individuo.

Dopo un lungo stato di torpore, «suspirando,/ sì come d'un gran sonno allora sciolto», Rodomonte improvvisamente «tutto si scosse, e insieme alzò le ciglia,/e voltò gli occhi all'oste e alla famiglia» (XXVII, CXXXIII, 5-8). È questo un passaggio che rivela una caratteristica tipica della narrazione di Ariosto e cioè quella di cogliere e di custodire, entro il brevissimo spazio di uno o due versi, un atto fisico o emotivo improvviso che apre per pochi attimi le porte all'interiorità del personaggio. In questo caso, l'atto meccanico di sollevare le ciglia e volgere gli occhi dopo essersi 'scosso tutto' e risvegliato da un sonno profondo sembra segnalare l'esatto istante in cui l'ingranaggio spezzato riparte, seguendo, tuttavia, un moto anomalo.

Qualcosa è accaduto nel fondo dell'animo di Rodomonte durante la fase del «gran sonno» e non è difficile capire cosa. Con «sembianti/ più dolci un poco e viso men turbato», Rodomonte chiede

<sup>1</sup> L'edizione dell'*Orlando furioso* cui si fa riferimento è quella a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 2015. I riferimenti ai canti, ai versi e alle ottave seguono i medesimi criteri adottati dall'edizione Caretti: canti e ottave sono indicati in numero romano, mentre il numero dei versi è riportato in cifra araba.

<sup>2</sup> Cfr. i versi: «Di pensiero in pensiero andò vagando/ da se stesso lontano il pagan molto,/ col viso a terra chino, né levando/ sì gli occhi mai, ch'alcun guardasse in volto» (XXVII, CXXXIII, 1-4).

ai presenti se ritengano che le loro mogli siano fedeli («Domanda lor quel che ciascun si crede/ de la sua donna nel servargli fede» XXVII, CXXXIV, 7-8). La domanda illumina tutta la gamma dei pensieri che avevano fino ad allora invaso la mente del pagano. Rodomonte, che non riesce a spiegarsi la preferenza accordata da Doralice a Mandricardo, aveva concentrato tutti i propri sforzi nella risoluzione di un tale enigma, finché non è colto da un'intuizione: è forse possibile che la ragione dell'infedeltà di Doralice vada ricercata in un elemento costitutivo della natura femminile? Se così fosse, Rodomonte potrebbe di certo liberarsi dal sospetto di una propria inadeguatezza.

L'oste non solo possiede una chiara opinione in merito alla questione avanzata dal misterioso cavaliere, ma conosce anche molti «veri esempi», uditi per la prima volta da un gentiluomo veneziano,<sup>3</sup> utili a provare la sua tesi. L'oste ha catturato l'attenzione di Rodomonte, il quale è adesso ansioso di ascoltare: «Che puoi tu farmi,/ ché più al presente mi diletta e piaccia,/ che dirmi istoria e qualche esempio darmi/ che con l'opinion mia si confaccia?» (XXVII, CXL, 1-4). La novella che l'oste sta per narrare non è però fine a sé stessa, poiché ha anche l'effetto di illuminare la vicenda e il trauma personale del pagano.

Il 'vero esempio' narrato in metadiegesi dall'oste riguarda le avventure di re Astolfo e di Giocondo, i quali, dopo aver tragicamente sperimentato l'infedeltà delle proprie mogli e di tutte le donne d'Europa, ritennero di poter evitare un ulteriore tradimento divenendo entrambi amanti della stessa fanciulla.

La novella risulta articolata in tre principali macrosequenze, ciascuna delle quali trova il suo centro narrativo nella descrizione di un tradimento, ordinate in maniera tale da procedere dalla scoperta più dolorosa, ma meno incredibile, alla più impensabile.

Nella prima macrosequenza è infatti Giocondo che, rientrato improvvisamente in casa poco dopo la sua partenza per recuperare un monile donatogli dall'amata moglie, trova quest'ultima tra le braccia di un semplice garzone. L'uomo è in preda al dolore, ma l'amore che prova per la moglie gli impedisce di ucciderla nel sonno, così abbandona la sua casa per dirigersi alla volta del palazzo di re Astolfo. Questi, che aveva espresso il desiderio di conoscere Giocondo dopo aver udito della sua proverbiale bellezza, accoglie però un uomo consumato nell'aspetto dal dolore.

Nella seconda macrosequenza il triste Giocondo, dopo aver vagato tra profondi sospiri per giardini e corridoi del palazzo, scopre casualmente di poter scorgere, attraverso un piccolo pertugio apertosi tra la base del muro e il pavimento, gli interni delle stanze segrete della Regina. È in questa occasione che vede qualcosa di sorprendente: proprio sotto i suoi occhi la Regina si concede a uno «sgrignuto» nano.<sup>4</sup> L'incredibile scoperta mette Giocondo di buon umore e pian piano lo porta a

<sup>3</sup> Il gentiluomo veneziano è Gian Francesco Valerio, autore di una raccolta di novelle non ancora identificata. Ariosto opera qui una contaminazione tra la propria realtà storica e la realtà finzionale dell'opera nel momento in cui finge che l'amico Gian Francesco Valerio abbia raccontato la novella all'oste francese. Le origini della novella risalgono alla tradizione orientale che ha dato vita alla famosa raccolta di novelle delle *Mille e una notte*. Numerosi dubbi permangono, invece, circa le fonti dell'episodio di Fiammetta. Per le questioni relative alla figura di Gian Francesco Valerio, alle fonti della novella ariostesca e alle ipotesi sulla circolazione del materiale novellistico orientale in Occidente, cfr. P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, seconda edizione corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900, 433 e sgg. e M. SPAMPINATO BERETTA, *La cornice delle «Mille e una notte» ed il canto XXVIII dell'«Orlando Furioso»*, in A. Pioletti-F. Rizzo Nervo (a cura di), *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi, III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, 227- 249.

<sup>4</sup> Come ha dimostrato Annalisa Izzo, l'espedito del pertugio non nasconderebbe solo un'eco del *Decameron*, ma potrebbe anche alludere a un clamoroso episodio di cronaca riguardante la corte ferrarese. Cfr. A. Izzo, *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, «Chroniques italiennes» Serie Web, XXII (2012), 1, 1-24, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Izzo.pdf> [22/03/2020].

riacquistare la sua bellezza. «Non era colpa sua [della moglie di Giocondo] più che del sesso,/ che d'un solo uomo mai non contentosse» (XXVIII, XXXVI, 5-6), realizza estatico Giocondo. Il re, stupefatto dalla trasformazione di Giocondo, desidera che l'amico gli riveli la ragione della sofferenza e della nuova condizione. Così Giocondo è costretto a svelare ciò che ha visto e a darne prova al re. Accostato l'occhio al pertugio e visto quanto non avrebbe mai osato immaginare, il re fa per dar di matto e a stento si trattiene dall'uccidere la fedifraga. Che fare? Giocondo propone all'amico di sventure di intraprendere un viaggio: «Lasciàn (disse Iocondo) queste ingrâte,/ e proviam se son l'altre così molli:/ facciàn de le lor femine ad altrui/ quel ch'altri de le nostre han fatto a nui» (XXVIII, XLV, 5-8).

Nella terza macrosequenza i due amici, ormai stanchi di rischiare quotidianamente la vita avventurandosi nei letti di donne sposate, decidono di prendere con loro una sola fanciulla e di dividerla, sicuri di poter fuggire in tal modo alla minaccia di un nuovo tradimento («che s'anco ogn'altra avesse duo mariti,/ più ch'ad un solo, a duo saria fedele» XXVIII, LI, 6-7). La scelta ricade sulla bella Fiammetta. Tuttavia le aspettative dei due amici sono destinate a essere deluse. Il caso, infatti, pone sulla strada della fanciulla, un giovane, il Greco, che era stato un tempo alle dipendenze del padre di lei. Il Greco le confessa ora il suo amore e la prega di assecondarlo nelle sue voglie. Dopo poche resistenze Fiammetta acconsente e invita l'amico a trascorrere la notte assieme a lei quando il re e Giocondo si fossero addormentati.<sup>5</sup> Il convegno notturno si tiene come d'accordo e senza alcun impedimento nel letto di Fiammetta, di Astolfo e di Giocondo. Tuttavia il mattino seguente, dopo una lite fra re Astolfo e Giocondo a causa dell'impossibilità di determinare chi dei due avesse egoisticamente speso la notte con la fanciulla senza dividerla con l'altro, Fiammetta è costretta a confessare, causando la fragorosa risata dei due uomini. Basti Fiammetta come ultima e decisiva prova, convengono il re e Giocondo: «Dunque possiamo creder che più felle/ non sien le nostre, o men de l'altre caste:/ e se son come tutte l'altre sono,/ che torniamo a godercile fia buono» (XXVIII, LXXXIII, 5-6).

In tal modo la narrazione è intervenuta a smontare, pezzo dopo pezzo, riproducendo un percorso gnoseologico scandito da una sequenza di avvenimenti traumatici, la fiducia riposta nel genere femminile, sino all'assunzione di un atteggiamento totalmente cinico e serenamente arrendevole. È significativo che ogni nuova e traumatica esperienza di tradimento sia accompagnata da osservazioni del narratore che, mentre evidenziano lo stato di stupore, confusione e incredulità degli osservatori, rilevano l'esatto momento in cui la realtà entra in contrasto con i *pattern* mentali dei personaggi: «Vide quel che men veder credea» (XXVIII, XXI, 2); «or chi lo crederia?» (XXXII, 7); «Pon l'occhio quindi, e vede quel che duro/a creder fôra a chi l'udisse dire:/ non l'ode egli d'altrui, ma se lo vede;/ et anco agli occhi suoi proprii non crede» (XXXIII, 6-8); «Attonito Iocondo e stupefatto,/ e credendo sognarsi, un pezzo stette» (XXXV, 1-2); «Ne fu per arrabbiar, per venir matto;/ ne fu per dar del capo in tutti i muri;/ fu per gridar, fu per non stare al patto» (XLIV, 3-5); «Il re e Iocondo si guardaro in viso/ di meraviglia e di stupor confusi» (LXXI, 1-2).

<sup>5</sup> Tra i motivi rielaborati da Ariosto (o dalla tradizione che veicolò l'episodio) nella composizione di questa terza sequenza narrativa vi è certamente quello del *trick in bed*, legato alla figura archetipica del *trickster*, essere proteiforme guidato dai propri appetiti (specialmente quello sessuale) e scaltro ideatore di inganni e tranelli. Questo archetipo, ricorda Massimo Bonafin, ricorre nelle leggende, alimenta la letteratura medievale dei *fabliaux* e, più tardi, dei romanzi picareschi. M. BONAFIN, *Tricksters medievali, archetipi culturali e applicazioni letterarie*, in M. T. Chialant (a cura di), *Il personaggio in letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, 113-122. Per quanto concerne l'espedito del *trick in bed* utilizzato dal Greco e Fiammetta, Giuseppe Sangirardi rintraccia un'eco letteraria nella novella di Calandrino. Cfr. G. SANGIRARDI, *La presenza del Decameron nell'Orlando Furioso*, «Rivista di letteratura italiana», x (1992), 25-67.

Come ha osservato Annalisa Izzo, tutta la novella è guidata dal *leitmotiv* della paradossalità: in tutti e tre gli episodi viene presentata una «*dispositio* a due proposizioni» costruita «in modo che una neghi l'altra, cioè l'una afferma una cosa mentre l'altra afferma che a quella cosa non si può credere (udi-ciò che non poteva credere; vide-quello che non credeva di vedere; vide-pensando di sognare; vide-ciò che nessuno avrebbe creduto)». <sup>6</sup> In tal modo viene stabilita la natura sorprendente della realtà, tale da «entrare in scontro quasi fisico con la percezione razionale e sensitiva». <sup>7</sup>

Similmente anche a Rodomonte in fuga dal campo pagano veniva attribuito un doloroso stato di confusione, di cui quella forma di apparente torpore, il «gran sonno» che lo coglie una volta giunto all'osteria, non è che la naturale conseguenza: «Così sen va di gran dolor confuso/ il re d'Algier da la sua donna escluso» (XXVII, CXI, 7-8).

È fuori di dubbio che i protagonisti della novella abbiano vissuto, come Rodomonte, un'esperienza traumatica e dolorosa. Dal punto di vista dei due uomini, che la Regina possa preferire al re Astolfo, nel quale si incarna il principio vitalistico del *kalòs kai agathòs*, uno «sgrignuto nano» è assolutamente inimmaginabile e decisamente più sconcertante del tradimento della moglie di Giocondo con un giovane e aggraziato garzone. E tuttavia la realtà costringe i due amici di sventure a prendere atto di una tale bizzarria, sconvolgendo l'intero sistema di credenze dei personaggi.

Il crollo delle certezze è dato dall'impensabile rivelazione che il merito, la classica corrispondenza di *kalòs* e *agathòs*, possa non costituire un fattore sufficiente per essere scelti dalla donna. È indicativo il fatto che nella mente di Rodomonte, accecato dal dolore, Doralice, singola donna, diventi rappresentazione sineddotta dell'universo femminile, espressione di un eterno e immutabile 'femminino' dalle gigantesche dimensioni archetipiche: «Veggio che non può far cosa perfetta,/ poi che Natura femina vien detta», osserva Rodomonte (XXVII, CXX, 7-8). Nella coscienza di Rodomonte Natura è ancora una divinità dai caratteri femminili, il cui ruolo nella creazione sembra essere non inferiore a quello di Dio («Credo che t'abbia la *Natura e Dio*/ prodotto ...» XXVII, CXIX, 1-2). Se dunque la donna, dietro la quale si cela l'archetipo della Grande Madre, quindi della Natura, non promuove chi ha maggiori possibilità di vincere il gioco della selezione naturale perché sano e bello, allora ciò che sembrava avere senso improvvisamente non ha più valore. Credere nel merito, impegnarsi per essere più forti, più coraggiosi, più virtuosi degli avversari si è rivelato essere vano perché, alla fine dei giochi, essere migliori di tanti altri non è garanzia di vittoria. Poiché crolla la piramide dei valori che aveva orientato l'esistenza dell'individuo, crolla anche la fiducia nei confronti della Cultura, il principio ordinatore capace di equilibrare il caos conferendo senso alla vita. Non c'è più spazio per l'immagine di una Natura benevola, di una madre che offre doni ai propri figli. Resta solo la percezione dell'invincibile e irreversibile forza distruttiva di una dea capricciosa che dà e toglie a suo piacere e che rappresenta il lato orrifico della vita, quelle «destructive forces of the unknown», l'altra faccia delle potenzialità germinali condensate nel caos precosmogonico; è lei «the source of fear itself, constantly conspiring to destroy life». <sup>8</sup>

Di fronte a un'esperienza che mette radicalmente in discussione i propri schemi di pensiero, il primo sentimento è quello della confusione (il caos) e dell'incredulità. Lo spazio dell'incredibile,

<sup>6</sup> A. IZZO, *Misoginia e filoginia ...*, 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*. Lo studio di Annalisa Izzo dimostra inoltre in che modo l'episodio di Giocondo e Astolfo sia inserito nel *Furioso* al fine di complicare «la casistica delle possibili conseguenze dello scontro tra il personale convincimento, l'immagine che si ha del mondo da una parte e, dall'altra parte, la realtà». A. IZZO, *Misoginia e filoginia ...*, 18.

<sup>8</sup> J. B. PETERSON, *Maps of Meaning. The Architecture of Belief*, New York and London, Routledge, 1999, 90.

dell'incapacità di interpretare, è quello che la scienza medica chiama *stuck point*, o area di elaborazione incompleta, entro cui si generano varie forme di distorsioni cognitive (negazione, autobiasimo, ipergeneralizzazione) che permettono all'individuo di riscattare, per mezzo di una bugia apparentemente rassicurante, una realtà potenzialmente catastrofica.<sup>9</sup> In questo caso la distorsione cognitiva a cui si aggrappano Rodomonte, Giocondo e Astolfo è quella dell'ipergeneralizzazione, l'estensione cioè a un'intera categoria umana di un difetto attribuibile a uno o a pochi individui.

È proprio questo meccanismo di autodifesa, infatti, che consente a Giocondo di riacquistare la bellezza persa a seguito della malattia, al re di non cadere nella follia e alla novella di concludersi nel segno della risata anziché dell'omicidio, come invece accade nella versione più antica del racconto narrata nella cornice delle *Mille e una notte*. Allo stesso modo Rodomonte può mettere in salvo l'opinione che ha di sé stesso affermando: «Non perch'a Mandricardo inferiore/ io ti paressi, di te privo resto;/ né so trovar cagione ai casi miei,/ se non quest'una, che femina sei» (XXVII, CXVIII, 7-8).

#### *Coazioni a ripetere ed eterno ritorno nel tempo psichico del cavaliere mantovano*

Anche il cavaliere mantovano incontrato da Rinaldo nel corso XLII canto si è trovato, a un certo punto della sua vita, a fare i conti con un evento imprevedibile e sconcertante, a causa del quale conduce adesso un'esistenza miserevole e solitaria. A nulla valgono le ricchezze e le belle opere architettoniche da cui è circondato, dal momento che non può più goderne con la sua amata moglie. Se non che, in questo caso, l'unico responsabile della propria sorte è il cavaliere medesimo. Come viene narrato a Rinaldo in una nuova novella, nel corso del XLIII canto, il cavaliere mantovano era stato tentato dalla malevola maga Melissa a bere da un nappo incantato, forgiato in origine dalla celebre fata Morgana per re Artù. Se avesse bevuto senza lasciarsi macchiare da una sola goccia di vino, allora il cavaliere sarebbe stato certo della fedeltà della moglie. «Ma che ti sia fedel, tu non puoi dire,/ prima che di sua fé prova non vedi» (XLIII, XXV, 1-2), aveva detto la maga. Bevendo il cavaliere ebbe la conferma della fedeltà della moglie. La vicenda si sarebbe potuta concludere facilmente se solo questi non avesse accettato di mettere ulteriormente alla prova la consorte: assunte per magia le sembianze di un giovane spasimante della moglie e dotato dalla maga di numerose e grandi ricchezze, il cavaliere si presenta all'amata e la tenta promettendole gemme e gioielli preziosi in cambio di una notte d'amore. Non c'è da stupirsi, osserva Rinaldo, che la donna abbia infine ceduto e poi, addolorata e offesa per quanto il marito aveva osato fare, lo avesse abbandonato: «E mente via più salda ancora è spinta/ per minor prezzo a far cosa più brutta» (XLIII, XLVIII, 5-6).

Esattamente come era accaduto a Rodomonte, anche il viso del cavaliere mantovano reca i segni di una profonda ferita dell'animo: l'uomo è cortese nei modi, generoso nei confronti di Rinaldo e sorridente, benché il suo sorriso sia velato di tristezza («ma chi ben lo notava, più di pianto/ pareva ch'avesse voglia che di riso» XLII, XCIX, 3-4).<sup>10</sup> In particolare lo sguardo del cavaliere si copre di lacrime nel momento in cui questi avanza a Rinaldo la medesima proposta che un tempo egli aveva

<sup>9</sup> Cfr. G. LO IACONO, *Introduzione alla psicoterapia del Disturbo Post-Traumatico di Stress/ DPTS*, «Cognitivism Clinico», II (2005), 2, 171-194. Di solito gli *stuck point* «si formano perché il trauma entra in conflitto con gli schemi preesistenti»: Ivi, 180.

<sup>10</sup> Cfr. anche l'ottava seguente: «Col cortese oste ragionando stava/ il paladino a mensa [...]e ad or ad or mirandolo, osservava/ ch'avea di grande affanno il core oppresso;/ che non può star momento che non abbia/un cocente sospiro in su le labbia» (XLII, XCVII, 1-2; 5-8).

sentito pronunciare a Melissa. «Ciascun marito, a mio giudizio, deve/ sempre spiar se la sua donna l'ama;/ saper s'onore o biasmo ne riceve,/ se per lei bestia, o se pur uom si chiama» (XLII, C, 1-4), osserva insidioso il cavaliere, mentre offre a Rinaldo la possibilità di bere dal nappo magico per scoprire quanto Clarice gli sia fedele. Bere dal nappo sembra una soluzione semplice e la tentazione è grande, ma Rinaldo, dopo aver ponderato i rischi, rifiuta di affrontare la prova.

Dalle parole del cavaliere si apprende che, nell'arco dei dieci anni trascorsi dalla partenza della moglie, egli aveva attirato e sottoposto alla prova «infiniti» malcapitati. È questo un dato estremamente interessante, capace, ancora una volta, di aprire le porte dell'interiorità del cavaliere e dire qualcosa di più della condizione traumatica nella quale egli vive: «Il conforto ch'io prendo, è che di quanti/per dieci anni mai fur sotto al mio tetto/(ch'a tutti questo vaso ho messo inanti),/non ne trovo un che non s'immolli il petto./Aver nel caso mio compagni tanti/mi dà fra tanto mal qualche diletto./Tu tra infiniti sol sei stato saggio,/che far negasti il periglioso saggio». (XLIII, XLIV).

Per dieci anni il cavaliere ha vissuto intrappolato all'interno di uno stato temporale sospeso, scandito solo dall'arrivo dei possibili eroi del nappo, imprigionato in un'auto-narrazione vittimizzante e dolorosa. Condannato a una vita infelice, il cavaliere, spinto da una forza misteriosa, ha perciò tentato di riempire il vuoto, costringendosi a rivivere il proprio dramma in una sorta di inarrestabile coazione a ripetere.<sup>11</sup> Riflettendo sé stesso nei malcapitati che di volta in volta accettavano di bere dal nappo per verificare la fedeltà della moglie, il cavaliere ripristinava il tempo della propria colpa (cioè il tempo del trauma), mentre egli stesso assumeva il ruolo di aiutante/antagonista magico che era appartenuto a Melissa. Nel tempo interiore e mitico dell'eterno ritorno dell'eguale,<sup>12</sup> dunque, il cavaliere otteneva temporaneamente l'effetto di ottenebrare il proprio dolore, nella convinzione che nessun uomo è in grado di salvarsi né dalla tentazione di conoscere, né dall'ombra del tradimento (è questo il solo «conforto»).

Qualcosa di simile era già accaduto ai protagonisti della novella dell'oste. Fare agli altri uomini con le loro donne quel che era stato fatto a Giocondo e ad Astolfo dalle proprie mogli con altri uomini («facciàn de le lor femine ad altrui/ quel ch'altri de le nostre han fatto a noi» XVIII, XLV, 7-8) equivale a tentare Rinaldo e gli altri malcapitati esattamente come Melissa aveva tentato il cavaliere mantovano. Entrambe le azioni, mentre consentono di testare la validità di un'opinione, servono a reiterare all'infinito il ricordo della propria perdita e ad attenuarne la carica emotiva condividendo il trauma con altri infelici.

D'altra parte, in conseguenza della necessità di rivivere il dolore per trovarvi una qualche valenza simbolica universale, anche il cavaliere cade in una forma di ipergeneralizzazione analoga a quella di Rodomonte, Giocondo e Astolfo.

Solo la soluzione fornita da Rinaldo di fronte al dilemma 'bere o non bere' ha l'effetto di spezzare il ciclo descritto e di sciogliere lo *stuck point* in cui era incappato il cavaliere mantovano.

### Narrazioni e auto-narrazioni

<sup>11</sup> Per ciò che concerne il concetto di coazione a ripetere cfr. S. FREUD, *Ricordare, ripetere e rielaborare* (1914), in *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi* (1913-14), in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966-80, VII, kindle edition. Cfr. anche ID., *Il perturbante* (1919) e *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere*, IX.

<sup>12</sup> Lo stesso Freud recupera la nozione nietzschiana di 'eterno ritorno dell'uguale' nel saggio del 1919 in riferimento al sentimento del perturbante derivante dal continuo ripresentarsi di determinati eventi nella vita di una persona, i quali vengono spesso percepiti dal nevrotico come segni manifesti di una fatalità demoniaca. Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, (paragrafo 2).

Che la propensione alla narrazione stia alla base dell'esperienza umana è una verità che riguarda non solo l'ambito dell'espressione letteraria ed artistica ma anche la sfera psichica. Narrare, infatti, non è solo un modo di interpretare il mondo fisico attribuendogli senso, ma è anche una valida protezione dal non-senso, dalla confusione e dall'ignoto che minacciano la vita interiore di ogni individuo.

Come si deduce dalla lettura di *The Hero with a Thousand Faces* (così come di altri saggi di matrice junghiana) un tempo era il mito, il racconto nato in seno alla collettività, a fornire protezione a giovani e adulti, attribuendo alle loro azioni un significato forte, dal valore identitario.<sup>13</sup> Abbandonate le categorie della narrazione mitica e, con esse, la guida contro l'ignoto, l'individuo si è ritrovato a dover faticosamente trovare in sé stesso il centro della propria esistenza e a stabilire una forma di narrazione personale che lo proteggesse dal non-senso della vita. La ricerca della propria identità deve passare ora non attraverso una narrazione imposta, ma attraverso un'auto-narrazione liberamente determinata.<sup>14</sup>

L'uomo, dunque, narra e si narra, nel drammatico tentativo di definirsi, cercando di adattare la percezione (e le aspettative) che ha del proprio Io con la percezione del mondo e degli eventi esterni. Chi possiede un'identità forte (ma non narcisistica, come insegna la vicenda di Julièn Sorel), costruita attraverso un'auto-narrazione autentica, «nei cambiamenti (come anche nei momenti di transizione o particolarmente destabilizzanti) continua a sentirsi sufficientemente stabile e sa ridefinire la propria identità senza frantumarla».<sup>15</sup> Viceversa, in presenza di un'auto-narrazione falsificante o comunque debole, «le novità spezzano e generano sconcerto e confusione: la vita appare imprevedibile e caotica e viene meno la speranza, per l'impossibilità di progettare con fiducia il proprio futuro».<sup>16</sup>

Nei casi più gravi è necessario che intervenga lo psicoterapeuta per aiutare il paziente a superare lo *stuck point* e a ricostruire la realtà per mezzo di una narrazione autentica dell'evento traumatico.<sup>17</sup>

Scrivono Maria Paola Zamagni che la narrazione, imponendo al narrante di «prendersi un tempo per tradurre in parole l'agitazione interna», «non solo favorisce la scarica dell'ingorgo emozionale [...], ma soprattutto permette un'elaborazione psichica al servizio dell'attività cognitiva», il cui effetto è quello di aiutare il paziente a «cogliere il significato delle cose anche quando sembrano non averne, ad azzardare ipotesi e tentare possibili soluzioni». In tal modo l'individuo è indotto «attraverso l'oggettivizzazione-estrinsecazione» al «distanziamento dai motivi più urgenti della

---

<sup>13</sup> Afferma Joseph Campbell che i riti delle tribù primitive o delle grandi società del passato «avevano lo scopo e il preciso effetto di assistere gli uomini durante quei processi di trasformazione che impongono dei mutamenti non soltanto nel conscio ma anche nell'inconscio». Oggi, prosegue l'autore, spetta al medico («moderno signore del regno mitologico» o, ancora, moderno sciamano, incarnazione del Vecchio Saggio) il ruolo di guidare il paziente attraverso questa trasformazione. J. CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 1968 (trad. it. di F. Piazza, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2012), 18.

<sup>14</sup> A questo sacrificio della modernità autori come Jung, Campbell e Peterson hanno risposto affermando la necessità del recupero della dimensione mitica nella vita psichica di ciascun individuo.

<sup>15</sup> M. BOTTURA, *Il racconto della vita*, «Tredimensioni», IV (2007), pp. 32-41: 32-33, <http://www.isfo.it/files/File/Studi%203D/Bottura07.pdf> [22-03-2020].

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Secondo Donald Meichenbaum «la psicoterapia può essere considerata un metodo collaborativo di costruzione congiunta della realtà» che aiuta il paziente a «“riscrivere” il suo racconto o a costruire una nuova narrazione» tale da favorire la riabilitazione. G. LO IACONO, *Introduzione alla psicoterapia ...*, p. 172.



propria afflizione» e, contemporaneamente, «attraverso la comunicazione, all'avvicinamento» verso chi ascolta.<sup>18</sup>

Se la componente della comunicazione e dell'avvicinamento è una caratteristica tipica di tutte le novelle presenti nell'*Orlando furioso*, poiché la natura stessa di questo genere di narrazione impone tra voce narrante di secondo grado e ascoltatore la disposizione all'ascolto partecipato,<sup>19</sup> è nell'interazione tra il cavaliere del nappo e Rinaldo che troviamo degli elementi che rimandano in qualche modo al rapporto medico-paziente.

Tornando all'episodio del nappo, prospettando la possibilità di una scelta differente di fronte alla prova, Rinaldo invita il cavaliere a costruire una narrazione veritiera e responsabile. Il cavaliere mantovano può finalmente realizzare ciò che in fondo sapeva già. Gli alibi che lo proteggevano dal dolore crollano e il sorriso velato di tristezza si trasforma in pianto. Concedendosi un ultimo abbandono a un vittimismo deresponsabilizzante, il cavaliere maledice in lacrime chi lo aveva convinto a bere dal nappo («Sia maledetto chi mi persuase/ ch'io facesse la prova, ohimè!, di sorte/ che mi levò la dolce mia consorte» XLIII, IX, 6-8). «Perché non ti conobbi già dieci anni,/ sì che io mi fossi consigliato teco?» (XLIII, X, 1-2), domanda il cavaliere mentre visualizza un finale diverso per la propria storia. Poi, però, si dispone alla narrazione del proprio caso con sincerità e autenticità: «Ma vo' levarti da la scena i panni;/ che 'l mio mal vegghi, e te ne dogli meco:/ e ti dirò il principio e l'argomento/ del mio non comparabile tormento» (XLIII, X, 5-8). In tal modo il cavaliere, mentre recupera e narra gli eventi del suo passato, li rilegge alla luce di una nuova e più sincera consapevolezza. Il cavaliere è pronto ad assumersi le proprie responsabilità: riconosce di essere stato animato da una grande gelosia e si attribuisce la colpa del litigio con la moglie («Senza aver lite mai stemmo gran pezzo:/ l'avemmo poi, per colpa mia, da sezzo» XLIII, XIX, 7-8). Ma l'errore più grande, afferma il cavaliere ancor prima che Rinaldo glielo faccia notare, va ricercato nell'aver voluto «cercare oltre alla meta/ che de la donna sua cercar si deve» (XLIII, XLV, 1-2), l'aver cioè preteso di conoscere e possedere il segreto del cuore della moglie. È anche questa in fondo, secondo Franco Pool, una forma di avarizia.<sup>20</sup> Non a caso il dittico delle novelle italiane nel quale l'episodio del cavaliere mantovano è inserito ha proprio come tema principale l'avarizia.

Rinaldo dal canto suo non esita a commentare l'accaduto e non tace nemmeno le colpe del suo ospite. Tuttavia, questa propensione alla sincerità e alla ragionevolezza si associa alla compassione per la sorte del cavaliere, una sorte che sarebbe potuta appartenere anche a Rinaldo se questi non fosse riuscito a sfuggire alla tentazione. Queste caratteristiche contribuiscono a fare di Rinaldo un ascoltatore e un interlocutore ideale. Egli allora si configura non solo come vero eroe della prova, capace di sottrarsi alla tentazione e spezzare il tempo dell'eterno ritorno, ma anche, in qualità di ascoltatore attivo e partecipe, come una sorta di terapeuta, capace di incoraggiare il paziente a svelare il mistero della propria 'resistenza' e a costruire una narrazione veritiera e più salda.<sup>21</sup>

Non è dato sapere cosa accade al cavaliere mantovano dopo la partenza di Rinaldo, ma il pianto liberatorio e l'ammissione delle colpe del cavaliere fanno credere, o almeno sperare, che il tempo

<sup>18</sup> M. P. ZAMAGNI, *La malattia nella narrazione del medico e del paziente*, «Psychofenia», XVII (2014), 30, 17-32, p. 25, <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/psychofenia/article/viewFile/14678/12798> [24-03-2020].

<sup>19</sup> Per approfondimenti circa il rapporto di complicità e compassione che si instaura tra il narratore della novella e il suo pubblico, cfr. E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015, 61-72.

<sup>20</sup> F. POOL, *Interpretazione dell'Orlando Furioso*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, 236.

<sup>21</sup> Esattamente come prescrive quel metodo collaborativo di costruzione congiunta della realtà e di 'riscrittura' del racconto proposto da Donald Meichenbaum. Cfr. G. LO IACONO, *Introduzione alla psicoterapia ...*, 172.

abbia ricominciato a scorrere e che dunque il cavaliere si sia avviato verso una qualche forma di riabilitazione.

Rodomonte, vittima del trauma, diversamente dal cavaliere mantovano non aveva fornito alcuna narrazione esplicita dei propri casi, ma aveva piuttosto accolto il racconto di esperienze di vita simili. L'oste della taverna francese si era fatto carico di una narrazione consolatoria che però ha un pessimo effetto sulla psiche e sul sistema di valori e credenze di Rodomonte. Piuttosto che attivare un processo di auto-narrazione autentica e demistificante, favorendo quella «scarica dell'ingorgo emozionale» di cui si è detto, Rodomonte trae dalla novella le informazioni utili a rinsaldare un'opinione falsificante («[...] Che puoi tu farmi,/ che più al presente mi diletta e piaccia,/ che dirmi istoria e qualche esempio darmi/che con l'opinion mia si confaccia?» XXVII, CXL, 1-4). Di più: l'esempio narrato assume agli occhi di Rodomonte una valenza di realtà talmente pregnante da indurlo ad assumere gli stessi atteggiamenti dei protagonisti nei quali ora si rispecchia. Rodomonte, dopo aver ascoltato la novella, come un Don Chisciotte che si mette alla ricerca di antagonisti con cui duellare dopo essersi immedesimato nei suoi eroi, è pronto a fare alle donne degli altri quello che qualcuno aveva fatto alla propria. Purtroppo, però, Rodomonte si imbatte non in una donna qualsiasi, ma nella più pura e fedele delle fanciulle: Isabella.

L'esempio avanzato dall'oste, dunque, ha incoraggiato l'auto-narrazione falsificante già avviata da Rodomonte finendo per nutrire il «gorgo emozionale». Il cavaliere, al fine di proteggere il proprio *ego*, si era rifiutato di collocare l'episodio vissuto entro la sfera dell'imprevedibile e della vicenda personale, del caso. È infatti significativo che Rodomonte respinga con violenza l'ascolto della 'più retta opinione' del vecchio saggio della taverna.<sup>22</sup> Ma, nel momento in cui assume che esiste una sola legge che regola l'esperienza umana, Rodomonte rinuncia a ogni difesa nei confronti del Caso e condanna sé stesso a vivere nuovi traumi. L'incontro con la casta e fedele Isabella, alla quale Rodomonte sottrae involontariamente la vita, mette ancora una volta in discussione la narrazione falsificante, fondata sull'assunto ipergeneralizzante, che il pagano aveva faticosamente costruito. L'ingorgo emozionale ha raggiunto la sua massima espressione e non può più essere scaricato se non in maniera violenta ed esplosiva: si innesca così la reazione folle che avrebbe (ironicamente) trasformato il misogino cavaliere della distruzione in un costruttore e guardiano instancabile di un monumento alla fede.<sup>23</sup>

L'episodio del nappo, inserito a conclusione di un più ampio sistema novellistico interno al romanzo, mentre corregge l'*exemplum* di Rodomonte, illustrando gli effetti negativi derivanti dall'incapacità di costruire una feconda dialettica tra la verità dell'essere e la sua rappresentazione interiore, insegna ai lettori di ogni tempo a essere anche prudenti. L'uomo prudente, proprio come Rinaldo, è pronto ad ammettere la possibilità dell'imprevedibile (del Caos, del Caso o della Fortuna) ed è in grado di discernere, di valutare attentamente ciascuna situazione, caso per caso.<sup>24</sup> È questa la

<sup>22</sup> Ricorda Jo Ann Cavallo che Rodomonte «is not interested in learning the truth or in acquiring greater knowledge, but only in hearing what will confirm the view he already holds. The problem that Ariosto is outlining here is the intrusive role of the emotions that prevents him from seeking the truth ("fuggia udire il vero," OF 28.84). Emotions prevent Rodomonte from gathering additional information that could lead to a more balanced judgment». J. A. CAVALLLO, *The Pathways of Knowledge in Boiardo and Ariosto: The Case of Rodomonte*, «Italice», LXXIX (2002), 3, 305-320: 312.

<sup>23</sup> Al contrario la follia trasforma il puro paladino Orlando, difensore della fede e dei deboli, in un cieco e brutale portatore di caos e distruzione.

<sup>24</sup> Per la definizione del "caso" quale forma semplice che esige un'attività di valutazione, cfr. A. JOLLES, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile Märchen, Witz*, Halle (Saale), Max

via che consente all'individuo di non trovarsi totalmente in balia degli eventi. Il sistema delle novelle dell'*Orlando furioso*, acuendo la percezione del molteplice della vita in forma di singoli e irripetibili casi umani, contribuisce ad addestrare tale competenza.<sup>25</sup>

---

Niemeyer Verlag, 1930, (trad. it. C. Vinci-M. Cometta, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana. Mito - Enigma - Sentenza - Caso Memorabile - Fiaba - Scherzo*, Milano, Mursia, 1980).

<sup>25</sup> «Sembra innegabile la presenza all'interno del poema di un disegno "novellistico" preciso, che serve da controcanto tutt'altro che episodico o causale rispetto allo spartito romanzesco». Riccardo Brusagli ha coniato, a tal proposito, il termine «criptonovelliere». R. BRUSAGLI, *La novella e il romanzo*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 1996, IV, 835- 907: 842.