



per saperne di più | L'“abbassamento” dall'*Orlando furioso* alla poesia di Gozzano

*Dirò d'Orlando in un medesimo tratto cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.*

Così la seconda ottava del *Proemio* dell'*Orlando furioso* introduce l'argomento che dà il titolo al poema: la follia di Orlando. La follia dell'eroe costituisce nella tradizione un motivo tragico per eccellenza (si pensi, ad esempio, alla follia di Aiace, il grande eroe omerico, nella tragedia omonima di Sofocle). Essa è il segno tangibile della catastrofe, nel senso letterale del termine, vale a dire di improvvisa e rapida caduta da una condizione elevata e gloriosa. Anche in Ariosto se ne può cogliere un cenno nel quarto verso della strofa (*d'uom che sì saggio era stimato prima*); ma, nel complesso, i versi del poeta non ci introducono affatto in un clima tragico, né sollecitano in noi un sentimento di commozione, ma presentano l'evento quasi come un fatto ordinario, che smaschera quell'umanità normale che si cela sotto la corazza – è il caso di dirlo – dell'eroe.

Questo fenomeno prende il nome di **abbassamento**, e il poema di Ariosto fornisce di esso uno dei modelli più significativi e perfetti.

Quali sono gli espedienti retorici con cui l'autore sortisce questo effetto?

Nel caso in esame essi possono essere rinvenuti in primo luogo nell'andatura monotona e ripetitiva della strofa, favorita dall'assenza di enjambement, nella semplicità voluta del costrutto sintattico, nella terminologia stessa (si noti il prosaico termine «matto» per indicare la follia). Decisiva, però, appare **l'intrusione metanarrativa** dell'autore nella seconda parte dell'ottava: essa è già di per sé elemento antiepico – chi potrebbe concepire Omero che interrompe il racconto dell'ira di Achille per parlare delle sue vicende personali, magari di una lite privata? – e produce un effetto di **straniamento** dal racconto; in questo caso, però, l'accento al suo amore per una donna (Alessandra Benucci), che, come Angelica ad Orlando, rischia di togliere anche a lui la lucidità intellettuale per continuare il racconto, accosta il protagonista del poema all'umanità comune, e riduce la sua follia alla “ordinaria” assenza di senno delle persone innamorate.

Ma l'effetto di abbassamento è presente non solo nel *Proemio* del *Furioso*, bensì in tutta l'opera, e le tecniche di cui si avvale il poeta per produrlo sono varie.

Così, a volte, troviamo un esordio alto ed enfatico, cui segue una conclusione volutamente banale. Si veda, al proposito, l'incipit del canto XII: Orlando cerca Angelica, ed è paragonato a una mitica divinità, Cerere, che cerca sua figlia Proserpina, rapita da Ade, il dio dei morti. L'inizio ha una struttura ampia, ricca di citazioni erudite, in linguaggio elevato:

*Cerere, poi che da la madre Idea
tornando in fretta alla solinga valle,
là dove calca la montagna Etna
al fulminato Encelado le spalle,
la figlia non trovò ...*

e prosegue con la disperata ricerca, condotta dalla dea-madre su un carro trainato da draghi, illuminando la notte con fiaccole ottenute da pini divelti, attraverso tutte le plaghe della terra, fino alle regioni infernali. Finalmente, dopo due ottave, compare il secondo termine della similitudine, Orlando: la sua ricerca, però, avviene in ben altro modo, poiché ben più limitati sono i suoi mezzi e lo spazio che può percorrere. Ecco la clausola dell'ottava, che, attraverso il contrasto con le immagini precedenti, produce immancabilmente l'effetto di abbassamento:

*ma poi che 'l carro e i draghi non avea,
la già cercando al meglio che potea.*

Questa conclusione introduce un nuovo elemento, legato all'abbassamento, cioè quello del **realismo** (... *al meglio che potea*): anche questa capacità di adattamento alle situazioni, infatti, non appartiene al mondo sublimato dell'eroe, che invece, nella sua ricerca, vaga senza sosta e senza mostrare mai segni di fatica o di debolezza.

Anche Ruggiero cerca Bradamante, librandosi in volo sull'alato ippogrifo. Ma ecco, all'improvviso, una nuova intrusione dell'autore, che spiega al suo lettore:

*Non crediate, Signor, che però stia
per sì lungo cammin sempre su l'ale:
ogni sera all'albergo se ne già,
schivando a suo poter d'alloggiar male.*

Che anche un eroe cerchi, per quanto possa, la comodità, è razionalmente plausibile. Tuttavia l'immagine di Ruggiero che ogni sera scende dall'ippogrifo per andarsene in albergo, magari "parcheggiando" il suo alato destriero davanti alla locanda, crea ancora una volta uno straniamento rispetto al racconto delle avventure dell'eroe, e il suo comportamento si abbassa ad attività ordinaria. La tecnica narrativa coinvolge in questo processo anche la figura del cavallo alato, facendola convivere con una realtà ordinaria: **il fantastico non si trasforma in meraviglioso**.

In Ariosto, si è detto, non c'è volontà di irrisione; eppure nelle tecniche narrative dell'abbassamento non mancano momenti di vera e propria demitizzazione del mondo cavalleresco. Impareggiabile è, a tal proposito, l'ingresso in scena, nel canto I, di Rinaldo, che insegue Angelica a piedi, poiché è stato disarcionato dal suo cavallo Baiardo:

*... e ne la stretta via
rincontrò un cavallier ch'a piè venìa.*

*Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
e più leggier correa per la foresta,
ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo.
Timida pastorella mai si presta
non volse piede inanzi a serpe crudo,
come Angelica tosto il freno torse,
che del guerrier, ch'a piè venìa, s'accorse.*

L'effetto di abbassamento è prodotto, tra l'altro, dall'accostamento della figura del guerriero a quella di un *villan mezzo ignudo*; ma, soprattutto, risalta il fatto che sia appiedato: non a caso il poeta lo ripete nella chiosa di entrambe le ottave (*un cavallier ch'a piè venìa...*; *del guerrier, ch'a piè venìa...*).

Un cavaliere senza cavallo non è solo un'immagine "abbassata" dell'eroe, bensì un vero e proprio "ossimoro", simbolo del "**mondo alla rovescia**". L'improvviso mostrarsi della figura elevata nella sua debolezza non è che un aspetto di una più generale considerazione: la realtà non è come appare, ma spesso è il rovescio dell'apparenza. Di questa dicotomia l'episodio simbolico è senz'altro quello del castello di Atlante, in cui gli eroi sono imprigionati inseguendo false immagini delle donne o degli oggetti della loro ricerca.

Ancora nel I canto Angelica, per motivi opportunistici, si avvicina a Sacripante, che aveva precedentemente respinto, per convincerlo che né Orlando né altri ha colto il fiore della sua verginità. Ed ecco ancora una volta l'intrusione del narratore a generare straniamento e abbassamento, sollevando un dubbio sulle parole della donna e sulla possibilità che ella sia ancora vergine:

*Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore;
ma parve facilmente a lui possibile,
ch'era perduto in via più grave errore.
Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,*

*e l'invisibil fa vedere Amore.
Questo creduto fu; che 'l miser suole
dar facile credenza a quel che vuole.*

Il gioco verbale sui termini “vero”, “errore”, “credere”, “credibile” si protrae per tutta l’ottava, che con il suo intreccio lessicale e sintattico dà il senso della difficoltà di distinguere la verità dall’apparenza. Il poeta ammette che Angelica potrebbe aver detto il vero, ma nello stesso tempo afferma che a lui, ragionevolmente, appare poco probabile; assolutamente credibile appare invece a Sacripante, che però è accecato dall’amore. Qui l’ironia e lo straniamento prodotti dall’inserito metanarrativo provocano un abbassamento che non coinvolge solo i personaggi e la vicenda, bensì l’autorevolezza dello stesso narratore, che sospende la sua condizione tradizionale di “onniscienza”, per esprimere un mero punto di vista, in termini di probabilità e non di certezza, e rivelando così la sua **inattendibilità**, implicitamente insinuata già nel *Proemio*, con il riferimento alla sua pazzia amorosa.

Quest’accostamento di elementi della realtà ordinaria e prosaica ad altri elevati e tradizionalmente “poetici” allo scopo di abbassare la seconda alla prima è un’eredità che Ariosto ha lasciato alla poesia novecentesca, particolarmente incline al processo di demistificazione della letteratura “sublime” e idealizzata. Una particolare affinità con il modello ariostesco si può rinvenire nella poesia di Guido Gozzano, il maggior esponente del Crepuscolarismo.

Eccone un significativo esempio in questa descrizione di una ragazza, protagonista di una sua poesia, la signorina Felicità:

*E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d’efelidi leggere
e gli occhi fermi, l’iridi sincere
azzurre d’un azzurro di stoviglia...*

In questa descrizione, tuttavia, non vi è intenzione di caricatura grottesca, ma, al contrario, si avverte la positività dell’elemento casalingo e ordinario. Se vi è processo di demistificazione, questo è nei confronti della poesia e di quelle figure femminili idealizzate, che sono l’implicito termine di confronto con quella reale.

Di vero e proprio **abbassamento in forma di parodia** si può parlare invece in una composizione dello stesso Gozzano, che fa il verso all’epico viaggio di Ulisse, consegnato alla storia della letteratura dai versi dell’*Inferno* di Dante. Nel nuovo Ulisse si nasconde il poeta Gabriele D’Annunzio, che amava circondare la propria figura di un’aura mitica, e definire la propria esistenza come «vita inimitabile». L’abbassamento svolge qui la funzione di feroce demistificazione di questa figura artificiosamente mitizzata di poeta. Eccone l’incipit:

*Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorabile esempio
d’infedeltà maritale,
che visse a bordo d’un yacht
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose cocottes.*

Il processo di abbassamento si può cogliere subito, nell’accostamento dell’espressione iniziale *Re di Tempeste* con il predicato nominale *era un tale*, ma raggiunge il vertice nell’ingegnosa rima omofona – ma non omografa – *yacht-cocottes*. Successivamente esso si esercita attraverso l’esplicita citazione di un testo elevato – appunto il canto XXVI dell’*Inferno* di Dante – debitamente parafrasato.

*Ma né dolcezza di figlio,
né lagrime, né la pietà*

*del padre, né il debito amore
per la sua dolce metà...*

che raggiunge il suo apice con la nuova «orazion picciola» di Ulisse-D'Annunzio, che sostituisce al fine alto del viaggio dell'Ulisse dantesco – la conoscenza – un ben più prosaico motivo:

*Non si può vivere senza
danari, molti danari..
Considerate, miei cari
compagni, la vostra semenza!*

Il realismo e la distanza ironica dalla materia sembrano accomunare il poeta moderno a quello rinascimentale, benché il fondo del primo sia più amaro: alla “felicità” rinascimentale, che riconosce la labilità della condizione dell'uomo e l'inganno intellettuale di cui è vittima come aspetti di un'esistenza da accettare con sorriso bonario, si è infatti sostituito il “tarlo” dell'intellettualismo, che desertifica l'esistenza di ogni fede illusoria, coinvolgendo in questo processo di demistificazione il ruolo stesso del poeta.

