

## ***LE FORME DEL RACCONTO (I)***

**Giovedì 15 marzo 2007**

**MARCO PRALORAN**

***La tradizione cavalleresca in Europa tra Quattro e Cinquecento: i casi di Spagna e Italia***

L'intervento di Marco Praloran rappresenta un contributo di notevole rilievo per il ciclo d'incontri padovani sulle *Forme del racconto*, in quanto ricostruisce nel pur breve spazio di una comunicazione seminariale alcune delle coordinate principali del nuovo orientamento degli studi sulla tradizione cavalleresca europea oltre che italiana. Tale prospettiva metodologica sembra in effetti imprescindibile per un genere che fin dalle origini, in rapporto alla comune matrice francese-antica, si presenta come sovranazionale. Uno studio di tipo sincronico, che tenga presente le interferenze fra prodotti cavallereschi coevi, rappresenta dunque il corollario necessario di un profilo critico normalmente indirizzato in direzione diacronica.

In questo senso diventa paradigmatico il confronto offerto dallo studioso dei due casi della tradizione italiana e spagnola, dove l'archetipo francese agisce non solo come serbatoio di valori d'impronta cavalleresca e feudale cui la società si sente ancora intimamente legata, ma anche come motore d'azione per quelli che Praloran definisce i «gradi diversi nell'imitazione», che investono anche le strutture e le forme del narrare oggetto di questo studio, con esiti evidentemente differenziati negli ambiti delle due diverse realtà nazionali. In tale prospettiva i testi scelti dallo studioso come termini ideali della sua analisi contrastiva sono *El Tirant lo Blanch* e *l'Inamoramento de Orlando*, sul versante quattrocentesco, e *l'Amadis de Gaula* e *l'Orlando furioso* su quello cinquecentesco.

Per quanto riguarda la messa a confronto dei primi due testi uno degli esempi più tipici di questa progressiva «divaricazione nei processi di ricezione», oltre che dalla scelta boiardesca di mantenere il metro dell'archetipo francese contro la prosa, è rappresentato dalla struttura dell'intreccio, in ambiente iberico concentrato soprattutto sull'*ethos* del personaggio, in quello italiano invece orchestrato per lo più in senso polifonico sull'onda dell'influenza nelle arti visive dell'animazione e dell'organizzazione spaziale dell'immagine, ma anche in riferimento alla stratificazione della tradizione letteraria, culturalmente più complessa che in ambito spagnolo. Nel *Tirant* la *fabula* è sostanzialmente coesa, lo sviluppo della narrazione orientato in senso verticale in modo da riflettere

una dimensione realistica del tempo, lineare e progressiva, atta a rispettare il «tempo della vita».

L'attenzione del lettore per la vicenda si concentra dunque intorno all'opera del protagonista, che rappresenta il nucleo dell'azione, in netto contrasto con quanto avviene in Boiardo, che attiva nel suo poema la tecnica dell'*entrelacement*, attraverso una scelta che Praloran considera per nulla scontata al suo tempo, eredità dei grandi romanzi arturiani del Duecento (soprattutto secondo lo studioso il *Tristan en prose*) e della materia carolingia del filone dei poemi cavallereschi italiani in ottava-rima.

Lo sviluppo della narrazione acquisisce dunque in questo caso una dimensione orizzontale, con una proliferazione molto ampia di personaggi e vicende che diventano le travi portanti della struttura, tanto che Praloran è portato a osservare come «l'emozione del *Tirant* è soprattutto *interna* alla 'storia' e l'emozione nell'*Innamoramento de Orlando* è soprattutto *interna* all'intreccio».

Il poema boiardesco è però caratterizzato anche dal «germe dell'incompiutezza» (l'edizione rimane infatti incompiuta nel 1494), o per meglio dire, dal «senso di una apertura infinita e dilatazione progressiva dell'intreccio», che fa sì che l'autore non riesca fino in fondo a controllare il continuo proliferare della materia. Lo si può vedere, come ha bene illustrato la critica, fin dalla struttura del primo libro, descritto da Praloran come «ad ampio montaggio alternato», o dal carattere composito e non finito del terzo, la cui stesura ha interessato l'autore addirittura dai primi anni Settanta fino ai primi anni Novanta (come ha bene illustrato l'edizione critica del 1999 curata da Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani).

Da questo punto di vista il modello dell'*Innamorato* sembra non interferire con le strutture di un'opera come l'*Amadis* di Montalvo, la quale si presenta assieme al *Furioso* come uno dei due romanzi più fortunati dell'età rinascimentale. Questo testo sembra orientato su un intreccio semplificato che accentra attorno alle vicende del protagonista la macchina narrativa, in accordo con le tendenze europee più all'avanguardia (il caso ad esempio dei *romans* di Malory) e in anticipo si direbbe sulle successive ligie applicazioni dei canoni aristotelici di unità dell'azione. C'è comunque un'importante distinzione da fare rispetto all'illustre antecedente del *Tirant*, dal momento che l'opera di Montalvo conosce una maggiore *varietas* nell'intreccio, soprattutto per quanto riguarda il primo libro, secondo un carattere che riflette un'impronta meno realistica della società contemporanea e serve anche a spiegare come la tecnica dell'*entrelacement* sia progressivamente destituita della sua «funzione conoscitiva» e serva invece a «sorreggere lo sviluppo delle vicende e a costruire diverse varietà dello stesso personaggio tipo». Nell'*Amadis* infatti la rappresentazione dell'interiorità non si costruisce sulla tensione tra i valori sociali e l'io, bensì su una psicologia piuttosto standardizzata che esula dall'*iter* formativo che seguivano invece gli eroi dei romanzi del Duecento.

L' *Orlando furioso* sancisce dal canto suo la fortuna del «modello violentemente sperimentale» della narrazione boiardesca, rilanciando nelle forme dell'imperante classicismo «l'incredibile fantasia dell'invenzione tematica e della struttura virtuosistica dell'intreccio», anche se si tratta nel caso dell'Ariosto di un modello di più difficile applicazione di quanto non avvenga per l'*Amadis*. L'abilità straordinaria del letterato italiano consiste nella perfetta assimilazione della lezione petrarchesca che diventa la fonte precipua del poema non solo sul piano dell'*elocutio*, ma anche su quello della *dispositio*. L'intervento sulla sintassi attraverso la rottura della linearità del racconto e del ritmo dell'ottava agisce dunque sul testo come applicazione del procedimento della canzone petrarchesca, le cui strofe sono collegate fra loro dal concetto di «tema con variazione».

La differenza sostanziale che agisce fra l'ipotesto boiardesco e quello ariostesco sta nel nuovo significato con cui l'autore si serve del «trattamento artificiale» del tempo prodotto da tale tecnica narrativa. Se nell'*Innamorato* era finalizzata soprattutto a ricreare *suspence* ed emozione nella successione vorticoso degli avvenimenti, nel *Furioso* l'operazione che scardina la normale scansione della dimensione temporale è parte di un progetto narrativo che «mira a distruggere il rapporto causa-effetto degli aventi», la cui piena comprensione è solo nella mente dell'autore-*artifex*, l'unico che può dominare con la sua trama narrativa l'immagine caotica del mondo.

Valentina Salmaso