

AURELIO RONCAGLIA

COME SI PRESENTA OGGI
IL PROBLEMA DELLE CANZONI DI GESTA

I. PROLOGO.

La maliziosa risposta di Gide alla provocatoria domanda di Valéry - « Tu connais quelque chose de plus embêtant que l'*Iliade*? »: « Oui, la *Chanson de Roland*! » - parrà certo meno impertinente se trasferita dai poemi alle questioni intorno ad essi dibattute.

Le questioni, infatti, divengono tanto più intricate, quanto più crescono le possibilità di alimentarle con supporti documentari, ovviamente meno difficili a reperire quando l'indagine si muova su un terreno storico ed entro condizioni di civiltà da noi meno remote, quali appunto ci offre, nei confronti dell'antichità preclassica, il maturo medio evo occidentale. Qui l'intreccio tra fatti particolari e teorie generali s'infittisce; dati ed ipotesi s'aggravano in un contenzioso sempre più corpulento; e tuttavia non sembra che gli argomenti e gl'indizi allegati riescano a far prevalere definitivamente una tesi, imponendola su ogni resistenza ed assicurandola da qualsiasi contrattacco. La maggior parte dei dati rimane passibile d'interpretazioni contraddittorie, e la suggestione d'analogie esterne, la tentazione di supplire alle lacune documentarie e di sormontare le aporie interpretative estrapolando anacronisticamente da altri domini, continua ad insidiare l'obiettività della ricerca. Più o meno scopertamente, sul dibattito pesa una preoccupazione di conformità ai modelli d'una pretesa fenomenologia universale del genere epico. E un'altalena quasi di mode ideologiche nella costruzione di tali modelli sembra oggi riportare la filologia romanza alle posizioni di partenza.

Quali esse fossero, è risaputo. In armonia con le concezioni romantiche di Herder, di Wolf, dei fratelli Grimm, si vedeva nelle canzoni francesi dei secoli XI-XIII il prodotto finale d'una sorta di fermentazione spontanea: il risultato d'una creazione collettiva ed autenticamente popolare, che aveva ricevuto immediato impulso dagli eventi storici dell'età carolingia e s'era venuta svolgendo senza soluzione di continuità per i tre o quattro secoli frapposti, fosse poi ciò avvenuto attraverso una progressiva aggregazione di primitive rapsodie lirico-epiche, come pensava Gaston Paris, o attraverso una ininterrotta catena di poemi allacciati ad antichissime tradizioni germaniche e configurati quali vere e proprie canzoni di gesta già fin dall'epoca merovingia, come sosteneva Pio Rajna. Vennero poi il Becker e il Bédier ad asserire l'origine recente dei nostri poemi, ricondotti entro l'atmosfera

della partecipazione francese alla riconquista di Spagna e alle prime crociate d'Oriente; a spiegarne gli elementi riferibili alla storia carolingia con l'ipotesi di spunti leggendari ancorati a monumenti monastici e divulgati dai pellegrinaggi; a valorizzarne gli aspetti propriamente letterari rivendicando la consapevole personalità artistica e la libera fantasia creatrice dei poeti: e su quest'ultimo punto, considerato risolutivo, insistette il Pauphilet, e fra noi, con ancor più radicale energia e non senza un esplicito richiamo ai principi dell'estetica crociana, il Viscardi.

Ma contro questa visione « individualista » non tardò la reazione del « tradizionalismo », ravvivata da puntuali ricerche, rivendicanti, di volta in volta, la gravità storica degli eventi rievocati e quindi la loro intrinseca forza di choc psicologico sulla memoria collettiva; la presenza nei poemi di particolari autentici sconosciuti alle cronache e d'altra parte di confusioni e deformazioni inesplicabili sul terreno annalistico; la preminenza di spiriti guerrieri tipicamente laici e di motivi dinastici nobiliari sull'ispirazione religiosa e sugli interessi chiericali; la precedenza dei dati leggendari sulle localizzazioni monastiche; gli indizi di canzoni perdute anteriori a quelle conservate; in conclusione: la continuità d'una tradizione popolare parallela a quella colta e in concorrenza polemica con essa. Ferdinand Lot e Robert Fawtier; Luigi Foscolo Benedetto e don Ramón Menéndez Pidal; Rita Lejeune, Paul Aebischer, René Louis...: basteranno questi nomi a richiamare i contributi di maggior peso che, con posizioni variamente sfumate, s'inseriscono in questa corrente, convergendo nella persuasione « qu'avec l'Histoire de Charlemagne on était, tout compte fait, plus près de la vérité qu'avec les *Légendes épiques* » (Aebischer, 1954).

E ancora: mentre, sulla linea della cultura, qualche filologo — dal Tavernier, al Wilmotte, al Chiri — s'era affannato per cercare alle canzoni di gesta precedenti tematici e modelli formali nella tradizione letteraria latina, medievale e classica, in verità con tenui risultati, ecco oggi, sulla linea del popolarismo, altri — come soprattutto il Rychner — fissare l'attenzione sullo stile formulare, e additare vistosi riscontri fenomenologici con i canti di popoli primitivi e con la tecnica degl'improvvisatori jugoslavi, e inferirne (sulle tracce dell'analogo discorso svolto da Milman Parry per l'epos omerico) che « la chanson de geste n'est pas dans les manuscrits que nous ouvrons, nous n'en tenons là qu'un reflet; elle était ailleurs, dans le cercle au centre duquel chantait le jongleur » (Rychner, 1955); che dunque la canzone di gesta è « épopée vivante », non solo trasmessa oralmente, ma « composée mentalment et en partie improvisée » (Louis, 1957); che pertanto « it would be erroneous to apply literary criteria in the appreciation of the chanson de geste, as has been done in the past and is still being done by some scholars » (Fotitch, 1964).

Il « ricorso » non potrebb'essere più completo, né più « embêtant »!

C'è, naturalmente, chi cerca d'assimilare con cauta selettività quanto di fondato ci sia nei dati e di giustificato nelle osservazioni che alimentano le rinnovate istanze tradizionaliste, senza perciò rinnegare l'eredità bedie-

riana e capovolgere l'impostazione storico-letteraria che n'è derivata ai nostri studi. Così, per esempio, e sia pur con diversità d'accentuazione, il Frappier e il Riquer; così soprattutto, con dichiarati intenti di conciliazione, il Le Gentil. E c'è chi da posizioni di salda resistenza passa decisamente al contrattacco: basterà richiamarsi alla serrata indagine di Maurice Delbouille su *Les chansons de geste et le livre* (1959), nonché ai suoi successivi articoli tendenti a ridurre il caso degl'improvvisatori jugoslavi a degradazione folklorica di moduli narrativi influenzati, attraverso i cantastorie veneti, dalle stesse canzoni di gesta francesi (come del resto ha suggerito, fin dal 1925 e di nuovo nel 1960, N. Banašević). E basterà riferirsi ora alla brillante non men che incisiva requisitoria che, con larga informazione e sicuro acume, Italo Siciliano svolge nel suo recentissimo libro su *Les chansons de geste et l'épopée* (1968).

Per parte mia, è tempo di dire che proprio l'esistenza di quest'opera, per tanti rispetti esauriente, e la presenza tra noi del suo Autore, mi dispensano felicemente dall'insistere su una retrospettiva che appare ormai superfluo ridelineare in tutte le sue articolazioni e che non ha bisogno d'aggiornamenti; e così dal riproporre argomentazioni che ritengo ormai acquisite e che, al caso, lo stesso Siciliano potrà meglio di me riprendere. Un ennesimo *Sic et non*, che ambisse scrutinare di nuovo dati e opinioni in modo non troppo incompleto né superficiale, disconverrebbe del resto, per la sua inevitabile scollasticità prima ancora che per le sue dimensioni, alla qualità dell'occasione odierna. Da quel sottinteso bilancio ch'è sempre aperto nello spirito d'ogni studioso mi limiterò dunque ad estrarre poche considerazioni di carattere generalissimo, e poi, per precisare la prospettiva di ricerca che a me sembra presentarsi oggi ai nostri studi, mi permetterò d'avanzare un paio di sondaggi su punti particolari, scelti a titolo d'esempi concreti.

Confesso, infatti, di nutrire una certa diffidenza nei riguardi delle teorie più o meno sistematiche, le quali, soprattutto se orientate all'idea, o al mito, d'una fenomenologia universale del genere epico (o magari della creazione poetica in generale), facilmente rischiano di cadere nell'apriorismo. Il pur appassionante dibattito delle teorie importa, oserei dire, meno dei fatti che ciascuna di esse, considerata come ipotesi euristica, ha aiutato ad accertare e trarre in evidenza. D'altra parte, i fatti direttamente o indirettamente accertati evidenziano, a ben guardare, soprattutto l'inadeguatezza di qualsiasi teoria che tra eventi d'età carolingia e poemi dei secoli XI-XII pretenda gettare il ponte rettilineo d'una tradizione continua ed omogenea, si voglia orale o scritta, giullaresca o chiericale, dinastica o monastica. Le memorie del passato, come ho detto altra volta, possono tramandarsi ed alterarsi nei modi più vari, anche senza intervento della poesia; la quale può bensì ispirarsi e ricrearle in qualsiasi momento, servendosi di qualsiasi occasionale appiglio. Ed è o dovrebb'essere ovvio che l'eccellenza artistica d'un poema è del tutto indipendente dall'originalità o meno della sua materia: anche il *Roland* di Turoldo può essere un rifacimento.

Per il resto, la tendenza antiromantica a ringiovanire l'epopea francese, rifiutando di risalire oltre i testi superstiti, può ben essere corretta, in quel

che ha di miope, senza che perciò si debbano restaurare in blocco le teorie romantiche. Quando s'appuntino a indizi concreti, gli occhiali della filologia ricostruttiva hanno i loro diritti e la loro utilità: io stesso non ho mancato di ricorrervi, per esempio nel caso del *Roland a Saragossa*, ricalcato poi d'ulteriori prove dall'amico Martin de Riquer, o, più di recente, nel caso della *Prise de Nobles*: ad esplorare, insomma, la varietà delle tradizioni rolandiane in quel giro d'anni da cui è giunto sino a noi il venerando codice oxoniense. Ma simili ricostruzioni, se permettono di raffigurarci in modo meno incompleto la fioritura delle canzoni di gesta durante i secoli XI e XII, non consentono però, a tutt'oggi, di risalire con la catena di rifacimenti oltre le soglie dell'Anno Mille, e non possono perciò colmare lo iato tra i poemi conservati e gli eventi della storia carolingia. Né permettono di risalire oltre le rade e vaghe attestazioni indirette di cui disponiamo. Per avvalorare l'idea che i rifacimenti dovevano costituire pratica largamente corrente già prima delle più antiche canzoni di gesta conservate, si può ad esempio allegare l'attestazione d'Alberto di Metz (MGH., *Script.* IV, 701): « Si... arguar quod omnibus cognita scripserim, tuo consilio perpendant me hac responsione uti: nota delectabiliter saepius audiri, ut solet fieri in cantilenis, quod, veteribus ex assiduitate fastiditis, novae frequentius in dies repetitae delectabilius audiuntur ». Dal livello cronologico al quale è ormai sicura l'esistenza almeno del *Roland* e dell'*Isembart*, quest'attestazione (che si colloca verso il 1025) ci permetterebbe di retrocedere d'un ragionevole cinquantennio. Ma l'appiglio resta incerto: in verità, non è detto che le *cantilena*e qui alluse fossero proprio epiche e non d'altra natura, volgari e non latine. E ad ogni modo, per risalire più indietro manca anche un simile appiglio.

Altre attestazioni giovano invece a confermarci l'eterogeneità d'una tradizione leggendaria che, nella stessa prima metà del secolo XI, accanto a *cantilena*e e *carmina* non meglio specificati, comprende anche testi d'altra natura, come *vitae* apocriefe, evidentemente in latino. Ecco, ad esempio, una glossa che si legge nel ms. lat. 5354 della Biblioteca Nazionale di Parigi, contenente la *Vita Karoli* d'Eginardo e databile intorno al 1050: « Reliqua actuum eius gesta, seu ea quae in carminibus vulgo canuntur de eo, non hic pleniter descripta, sed require in Vita quam Alchuinus de eo scribit ». Accanto alla biografia storica di Carlomagno, scritta da Eginardo, esisteva dunque, intorno alla metà del secolo XI, anche una sua vita leggendaria, attribuita nientemeno che ad Alcuino, dunque evidentemente di fattura colta. Uno pseudo-Alcuino, come più tardi uno pseudo-Turpino; e fra i due sarà da inserire nella medesima serie di apocriefi chiericali lo pseudo-Egidio che la *Chanson de Roland* invoca come propria fonte, con allusione non meno esplicita di quelle a tombe e reliquie epiche:

li ber saint Gilles, por ki deus fait vertuz,
en fist la charte el muster de Löun.

Questa allusione, queste attestazioni mostrano in atto fin dalla prima metà del secolo XI quella collaborazione tra giullari e chierici su cui giusta-

mente insisteva il Bédier. E dico proprio « collaborazione », piuttosto che concorrenza o rivalità, perché nell'allusione del *Roland* come nella glossa a Eginardo manca affatto quella sfumatura polemica che coglieremo invece (fra il 1131 e il 1141) nella notissima frase di Orderico Vitale su Guglielmo di Settimania, il protagonista della *Chanson de Willelme*, (*Hist. Eccles.*, Lib. IV): « vulgo canitur a jocularibus de eo cantilena, sed iure praeferenda est relatio authentica, quae a religiosis doctoribus solleter est edita, et a studiosis lectoribus reverenter lecta est in communi fratrum audientia ». Al contrario, tanto il *Roland* che la glossa sembrano sottolineare la conformità dei poemi volgari a testi latini, additati come loro fonti.

Dovremo dunque, almeno nei confronti del *Roland*, attribuire allo pseudo-Alcuino e allo pseudo-Egidio perduti un ruolo analogo a quello che riconosciamo allo pseudo-Callistene nei confronti del *Roman d'Alexandre*, allo pseudo-Ditti e allo pseudo-Darete nei confronti del *Roman de Troie*, o alla *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth nei confronti dei poemi di Goffredo Gaimaro e di Wace? Più in generale: dovremo supporre alla base delle canzoni di gesta una tradizione di testi leggendarî latini?

Riprenderò questo discorso alla fine. Per ora vorrei piuttosto sottolineare che, si tratti di precedenti, di derivati o (come potrebbe dirsi per lo pseudo-Turpino) di paralleli rispetto alle canzoni di gesta, come per quelle, così per questi perduti testi latini (cui potremo magari avvicinare la *Nota Emilianense* e il *Frammento dell'Aia*), nessuna attestazione permette di risalire più su del Mille. Fino a questo traguardo, filologia ricostruttiva e attestazioni indirette ci permettono insomma d'intravedere una tradizione perduta, che nulla indica di natura radicalmente diversa da quella conservata, che nulla in particolare permette di designare come puramente orale e tanto meno come frutto d'improvvisazione. Al di là, lungo i due secoli che restano per raggiungere sul terreno della storia i massimi protagonisti della nostra epopea, piuttosto che una tradizione di leggende e di canti in qualche modo determinabile, sembra che ci sia un salto, come se la fioritura epico-legendaria, che nei secoli XI e XII prorompe da ogni lato, avesse compiuto un recupero di memorie in qualche modo archiviate.

Se così è, non solo il significato poetico, ma anche il significato storico dei poemi che noi possediamo va cercato nei secoli XI e XII piuttosto che in un passato anteriore. Questo è il problema concreto, che non mi pare si possa eludere, giacché ridurre le canzoni di gesta a « romanzi », badare solo ai loro aspetti poetici e letterari disinteressandosi della funzione che assolve in esse, almeno nelle più antiche, la rievocazione storica o pseudo-storica, è misconoscere la loro più intima natura, la loro ispirazione « impegnata », dimenticare che — come bene ha detto il Frappier — « la chanson de geste était poésie militante ».

Certo, alle origini della poesia ci sono i poeti. Ma alle origini dei richiami storici c'è la storia: tutta la storia: non solo quella del passato; ma anche e soprattutto quella del presente in cui i poeti vivono. È in funzione di questo presente che i poeti scelgono, e combinano, e magari modificano i dati e i

riferimenti storici delle loro canzoni; le quali perciò debbono spiegarsi in primo luogo con sentimenti, ideologie e interessi dell'età in cui fiorirono, anziché di quella cui fittiziamente si richiamano. Alla radice, l'impulso che sospinge i poeti delle canzoni di gesta a rintracciare e ridestare personaggi ed eventi dei secoli precedenti, ad animarli, a trasfigurarli in simboli e in miti, non tanto è da considerare come l'ultimo contraccolpo d'un lontano choc psicologico, esercitato per forza intrinseca da quei personaggi e da quegli eventi sulla memoria collettiva, ed affidato alla pretesa continuità d'un'inafferrabile tradizione popolare, quanto piuttosto va individuato in consapevoli iniziative, dettate o suggerite dall'attualità storica dei secoli XI-XII.

II. PRIMO SONDAGGIO:

ALCUNI ELEMENTI D'ATTUALITÀ STORICA NELLA *CHANSON DE RAOUL DE CAMBRAI*

In questa prospettiva vorrei inserire il mio primo sondaggio: su alcuni elementi d'attualità storica nella *Chanson de Raoul de Cambrai*.

Scelgo questa canzone, perché essa viene in prima linea fra quelle in cui il residuo storico del passato appare più consistente. Lo riconosceva già il Bédier (*Lég. ép.*, II 354): « Il n'y a pas dans notre vieille poésie une seule chanson de geste qui contienne autant de traits historiques que *Raoul de Cambrai* ». Ed è ben logico che i tradizionalisti non abbiano mancato di trarne argomento. Come osservava il Lot (*Études*, p. 22), « longtemps la théorie qui met à l'origine de nos chansons de geste des compositions épiques ou lyriques contemporaines, ou presque, des événements qui les auraient suscitées, a trouvé un de ses plus fermes appuis dans le beau poème de *Raoul de Cambrai* ».

Al quesito, che il Bédier formulava in questi termini: « les diverses notions historiques relatives à l'an 943, comment vers 1180 le poète de *Raoul de Cambrai* les possédait-il? », diverse risposte sono state fornite. Si è pensato a tradizioni chiericali, che il Bédier localizzava a Saint-Géry di Cambrai, e che l'Acher spostava all'abbazia di Waulsort. Si è pensato a tradizioni dinastiche, il cui persistere nella famiglia dei Vermandois, uscita vincitrice dalla lotta contro i Cambrésis, è ammissibile anche se non si condivide la fiducia del Lot nell'allegazione di Bertolai, non solo cantore, ma preteso testimone degli eventi.

I problemi della canzone, sopiti da qualche decennio, sono stati ridestati di recente, oltre che da una tesi berlinese, sinora inedita, di A. Dessau (1958), da un libro di P. Matarasso (1962), e da due capitoli in libri di W. C. Calin (1962) e di A. Adler (1963). Ma non vedo che alcuno di questi studiosi abbia rilevato due fatti, a mio parere meritevoli d'attenzione.

Primo fatto. Intorno al 1152, l'*Historia Walciodorensis* ci fornisce il primo documento concreto dell'esistenza d'una canzone di gesta su Raoul de Cambrai. Nel quindicennio immediatamente precedente, Raoul de Ver-

mandois spiccava tra le figure dominanti sulla scena politico-militare della Francia: capo della fazione avversa a Tebaldo IV di Champagne, del quale aveva sposato, poi ripudiato una nipote; rivale di Sugieri di San Dionigi, che, con l'appoggio della regina Eleonora, costrinse ad abbandonare per qualche tempo la corte; cugino germano, poi anche cognato del re Luigi VII, e dal 1137 fino alla morte (sopravvenuta appunto nel 1152) suo siniscalco; infine suo vicario, insieme a Sugieri, nel governo del regno durante la crociata.

Occorre ricordare (con M. Pacaut, *Louis VII et son royaume*, 1964, p. 172) che fra gli « officiers de la couronne... le plus important est le sénéchal, qui est d'abord le chef de tous les autres et est officiellement tenu pour le plus proche collaborateur du monarque »? Orbene, se il prestigio di questa carica non può essere ignorato, occorrerà ricordare come ad esso faccia appello la *Chanson de Raoul de Cambrai*, la quale insiste vistosamente e a più riprese sul fatto che il protagonista è, per l'appunto, siniscalco del re di Francia:

vv. 519-524:

Adoubés fu Raouls de Cambrezis.
Une grant piésce remeist la chose einzi.
Nostre emperere au coraige hardi
le retint bien comme son bon ami
et seneschal, ce savons nos de fi,
le fist de France, si com avez oi ...;

vv. 969-930:

« Biax fis », dist ele, « grant vos voi et forni:
senescax estes de France, Dieu merci » ...;

vv. 1121-1125:

« Li emperere te retint volontiers,
il est mes freres, ne te vost abaissier,
ains t'adouba et te fist chevalier
de tote France te fist confanonier
et seneschal, por t'onor essaucier ».

Insomma: l'antico rappresentante dei vinti Cambrésis, protagonista della canzone, riceve in questa la precisa connotazione storica propria all'attuale rappresentante dei vincitori Vermandois, protagonista sulla scena politica del secolo XII. Riesce difficile considerare ciò alla stregua d'una mera coincidenza, e non come un riferimento intenzionale.

Secondo fatto. In antitesi al prudente Sugieri, Raoul di Vermandois si presenta a noi come un uomo d'azione impulsivo e bellicoso, appassionato e violento: « Par tempérament, il pousse aux actions éclatantes; il n'est pas homme de paix et de négociacion »: sono parole d'uno storico recente (il già citato Pacaut, p. 40), che nello scriverle non pensava certo a stabilire una qualsiasi omologia di carattere tra Raoul di Vermandois e il leggendario Raoul de Cambrai.

Ai nostri occhi, l'omologia sembra invece concretarsi in fatti precisi. Raoul di Vermandois è, alla corte di Francia, l'ispiratore più accanito della politica ostile a Tebaldo IV di Champagne, l'anima della spedizione che il

re Luigi VII condusse negli anni 1142-1143 contro quest'altro suo grande vassallo. Le operazioni di questa tipica guerra feudale si scatenarono - cito ancora dal medesimo storico (p. 43) - « avec une violence extrême. Guillaume de Saint-Thierry, qui avait une profonde estime pour le comte Thibaut, protecteur de l'abbaye de Clairvaux et ami de saint Bernard, les rapporte avec effroi; presque toutes les possessions de Thibaut, dit-il, furent pillées, incendiées, dépeuplées ».

Ma lasciamo la parola direttamente al cronista latino (RHF., XIV 370): « Aggressus est eum tam rex quam principes, et commota est et contremuit terra; et quasi iratus esset ei Deus, rapinis et incendiis fere omnia ad eum pertinentia depopulatoribus exposita erant, et operuit faciem terrae regis exercitus, et passim omnia vastabantur; nec erat ei tutum resistere... ». Meno caricata d'accenti biblici, ma - nelle premesse giustificative e nelle finali reticenze - non meno segnata dall'emozione che quegli eventi dovettero suscitare, un'altra testimonianza, di parte regia (RHF., XIII 272): « Anno MCXLII ...rex Francorum frequenter admonens, et per se et per legatos suos, Thiebaldum comitem, ne violenter invaderet et retineret aliena, cum ei satis superque possent sufficere propria, animadvertit ea quae admonendo dicebat surdis auribus audiri, decrevitque pugnando agere ne posset contemni. Denique cum multo comitatu aggressus castrum eius quod Vitriacum dicitur, oppidanos et milites sibi resistentes aut cepit aut occidit. Oppido successo, in tantum ignis excrevit ut etiam castrum quod in eo erat valde munitum cum multo inhabitantium periculo concremarit. In hoc proelio vel incendio capti, caesi aut concremati ad mille quingentos sunt aestimati ».

Infine, più esplicite nell'evocazione dell'episodio culminante, le testimonianze dei due Roberti continuatori di Sigeberto: (RHF., XIII 289): « Rex Francorum Ludovicus afflixit comitem Tebaldum, et vastavit terram suam, maxime in Campania, ubi combussit castellum optimum, Vitreium scilicet, ubi multitudo maxima diversi sexus hominum et aetatis concremati sunt »; (RHF., XIII 331): « Ludovicus rex Vitriacum castrum comitis Theobaldi capit; ubi igne admoto, ecclesia incensa, et in ea mille trecentae animae diversi sexus et aetatis sunt igne consumptae: super quo rex Ludovicus, misericordia motus, plorasse dicitur, et hac de causa peregrinationem Hierosolymitanam aggressus a quibusdam aestimatur ».

Qui finalmente le cose son chiare: un incendio sacrilego distrugge la chiesa, e vi periscono spaventosamente tutti quanti - vecchi, donne e bambini - in essa avevano cercato rifugio. L'emozione suscitata da questo evento è tale, che la decisione presa indi a poco dal re, di partire per la crociata, viene dalla voce pubblica ricondotta, come atto espiatorio, al suo rimorso.

Ora, nel *Raoul de Cambrai* - la cui esistenza, come s'è visto, è attestata a noi per la prima volta, con il riassunto della sua trama nella cronaca di Waulsort, a una decina d'anni dall'incendio di Vitry - l'episodio centrale, la pagina più impressionante, descrive appunto un analogo selvaggio atto di guerra feudale: l'incendio che distrugge il borgo e la chiesa d'Origny, il rogo in cui periscono bambini e monache, e tra queste la madre del deuteragonista

Bernier (che a più d'un critico è apparso il vero protagonista). Sono tre lasse, dove si ritrovano quegli stessi effetti di giustapposizione parallelistica e di svolgimento progressivo che il Vinaver (CCM., VII, 1964) ha così finemente illustrato commentando le tre lasse della morte di Rolando nel testo oxoniense. È un quadro a tinte forti, che vien componendosi dinanzi ai nostri occhi, con fervore convulso da una serie di particolari i quali, per la singolare efficacia del loro realismo, si direbbero colti dal vero:

vv. 1453 sgg.:

A vois s'escrie: « Baron, touchiés le fu! »,
et il si firent quant il l'ont entendu

.....
Le borc ont ars, n'i a rien remasu.

vv. 1467 sgg.:

Li quens Raouls ot mout le quer irié:

.....
le fu cria: esquier l'ont touchié.
Ardent ces sales et fondent cil planchier;
li effant ardent a duel et a pitié

vv. 1480 sgg.:

.....
Li quens Raouls, qui le corage ot fier
a fait le feu par les rues fichier.
Ardent ces loges, ci fondent li planchier,
tounel esprenent, li sercle sont trenchié,
li vin espandent, s'en flotent li celier,
li bacon ardent, si chieent li lardier:
li saïns fait le grant feu esforcier:
frent soi es tors et el mastre cloichier,
les couvertures covint jus trebuchier;
entre .ii. murs ot si grant charbonnier:
les nonnains ardent: trop i ot grant brasier
.....
De pitié pleurent li hardi chevalier.

Come non pensare che in questo incendio epico non si riverberi in qualche modo il recente incendio storico? Si tratti di proiezione fantastica, si tratti dell'evocazione di antichi ricordi, ancorati magari a superstiti rovine e più o meno favolosamente tramandati in ambito locale, come non pensare che il poeta e il suo pubblico non trovassero spunto e supporto a tale evocazione d'un leggendario passato nella viva attualità del presente, nella scossa d'una forte emozione collettiva, quale appunto suscitò l'episodio culminante della guerra condotta da Luigi VII e attizzata da Raoul di Vermandois?

Ricordi legati a tradizioni dinastiche nelle maggiori famiglie del regno, ricordi legati a tradizioni chiericali o locali: quel che li salda, quel che li anima è l'attualità. Di una remota e ininterrotta tradizione poetica popolare, non ci sono tracce, e non si vede il bisogno.

III. SECONDO SONDAGGIO:
LE ORIGINI DEL DECASILLABO EPICO

Passo a un secondo sondaggio: di carattere non più contenutistico, ma formale.

Il tradizionalismo popolarista fa leva, come s'è detto, sullo « stile formulare » delle canzoni di gesta, e giunge a riconoscere nelle formule la prova d'un'arte orale, affidata all'improvvisazione. A ciò si è obiettato ragionevolmente che lo « stile formulare » è lo stile funzionale di componimenti destinati alla recitazione pubblica; ma che è arbitrario scambiare la destinazione con l'origine. Il modo come i giullari recitavano è ben noto, da descrizioni e attestazioni varie; ma da nessuna parte è descritta o attestata una composizione orale ed improvvisatoria. Questa è soltanto un'ipotesi, ricavata per via di estrapolazione analogica da manifestazioni seriori, sospette di rappresentare a loro volta un fenomeno di degradazione folclorica, in condizioni di civiltà assai diverse da quelle del medio evo occidentale. In realtà, tutta la nostra conoscenza delle canzoni di gesta, diretta e indiretta, si fonda su testi scritti, i cui autori componevano sì in vista della recitazione giullaresca, utilizzando materiali tradizionali e mobilitando sentimenti collettivi, ma restano distinti dai semplici giullari cui era affidata la diffusione delle canzoni, e conservano, di fronte alla collettività del pubblico, individualità e figura di scrittori, dotati d'una propria personalità letteraria, la quale non si lascia ridurre a una meccanica combinatoria di formule. In definitiva, lo stile delle canzoni appare, com'è logico, condizionato dall'uso della recitazione, non meno di quanto, reciprocamente, la recitazione stessa dalla presenza dei testi scritti.

L'ipotesi popolarista che fa leva sullo « stile formulare » continua tuttavia ad esercitare una larga suggestione. E ciò mi ha indotto a riflettere sulla possibilità di cercare un principio di chiarimento obiettivo alla questione della origine popolare o no delle formule, risalendo alle radici delle formule stesse, all'origine popolare o no del verso che costituisce lo stampo entro cui le formule sono modellate.

Le formule epiche sono ritmicamente legate allo schema del verso epico. « La formula — sono parole di M. Parry — può definirsi come un'espressione regolarmente impiegata nelle medesime condizioni metriche per esprimere una certa idea essenziale »; essa « dipende unicamente dalla sua comodità per la versificazione ». Beninteso, non sono le formule a creare lo schema, ma è questo a condizionare le formule; e come i filologi classici hanno riconosciuto che — sono parole di K. Witte — « la lingua dell'epos è la creazione dell'esametro », così i filologi romani riconosceranno senza difficoltà che la lingua delle canzoni di gesta, con le sue formule stereotipe, è creazione del decasillabo.

Precisare le origini di questo verso, individuare ambienti e circostanze del suo primo impiego e della sua peculiare tradizione, servirà dunque a

gettar luce sulla genesi delle canzoni di gesta. Perciò — sotto il profilo della tecnica, e proprio alle radici d'ogni altro problema di tecnica — vorrei qui riprendere questa fondamentale questione.

Essa è stata discussa a lungo e con accanimento; tanto più che alla storia del decasillabo — passato presto alla lirica provenzale, che lo svincolò dalla fissità della cesura — è strettamente legata, e anzi per le fasi più antiche si identifica, la storia dell'endecasillabo italiano. Non occorrerà però rievocare tutte le vecchie discussioni sugli svariati etimi via via proposti e respinti, dall'endecasillabo saffico o alcaico al tetrametro o al trimetro giambico, scazonte o no, e addirittura dall'esametro al saturnio. Basterà tenersi agli studi più recenti, che nel loro fervido accavallarsi non sempre hanno potuto evitare lacune e inesattezze, ma che nel complesso (con qualche piccola rettifica e integrazione) hanno reso ormai matura la possibilità d'una sintesi prospettica.

Nella sua prolusione torinese (1963) D'A.S. Avalle ha mostrato che già nei primi decenni del 900, oltre un secolo prima del *Saint Alexis*, tropi latini della scuola di Limoges presentano gruppi di decasillabi con cesura dopo la quarta sillaba e cadenza finale proparossitona (che, nella pronuncia francese del tempo, torna ad effetto d'ossitonia), come:

qui naturae das nostrae nosse te
et orare supplici neumate;

e che assai prima un verso di tal fatta

— in tremendo die iudicii —

costituiva il ritornello del fortunatissimo ritmo abecedario *Apparebit repentina dies magna domini* già citato nel *De arte metrica* di Beda.

Al medesimo ritornello s'era rifatto d'altra parte anche il Norberg (*Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, 1958), ricordando che il suo schema ritmico si trova ripetuto in una serie d'altri ritornelli d'età carolingia, quali:

imminente die iudicii,
in pavendo die iudicii,
poenitenti Christe da veniam,
miserere mei piissime,
ab inferno Christe nos libera;

ed anche in una composizione parodistica:

eia laudes dicamus Libero.

Da tempo s'era osservato — e l'osservazione è stata richiamata dal Lausberg (1957) — che riproducono altresì questo schema, sul volgare del secolo IX, alcuni versetti delle due sequenze, latina e volgare, in onore di sant'Eulalia, come:

e: spiritus hic erat Eulaliae,
bel auret corps bellezour anima.

Componimenti latini intieramente costruiti su versi di questo tipo si incontrano nella seconda metà del secolo XI, dunque ormai dopo la *Vie de saint Alexis* anglonormanna, che si data fra il 1040 e il 1060. L'Avallè ricorda il *planctus* per Guglielmo il Conquistatore (morto nel 1087):

Flete viri, lugete proceres:
resolutus est rex in cinere...;

il Norberg un ritmo di san Giubino (divenuto vescovo di Lione nel 1082):

... in te loca pulchra sunt omnia,
nullus turbo, procul sunt nubila,
clari dies, serena tempora...

Non coevo come lo crede il Norberg, ma più tardivo, databile – come ha mostrato il Lausberg (1954), – fra il 1135 e il 1145, è il tropo volgare della Assunzione:

Quand li solleiz converset en Lion.

Allo stesso periodo in cui appaiono i due ritmi latini – diciamo, latamente, al quarantennio 1050–1090 – sembra invece da ascrivere la redazione della *Chanson de Roland* che si rispecchierà poi nel codice oxoniense; e sia consentito sottolineare sin da ora il peso della coincidenza, risultandone, secondo ogni apparenza, che in definitiva – mentre rimane incerta la data del *Boeci* – la fortuna volgare del decasillabo va allacciata all'apparire di due opere quali il *Saint Alexis* e il *Roland*.

Comunque, sulla filiazione immediata del verso francese da quello latino tardo, carolingio e sammarzialense, non consente dubbi l'addotta catena d'esempi, la cui continuità è rafforzata su un piano di concretezza storica dal fatto, giustamente sottolineato dall'Avallè, che il primo componimento volgare in decasillabi, il *Saint Alexis*, è, come i suoi più prossimi precedenti, i componimenti latini di San Marziale, ancora un « tropo ».

Individuato così nella tradizione chiericale mediolatina un verso che, per numero di sillabe, distribuzione d'accenti e fissità di cesura, nonché per continuità d'impiego all'interno d'un medesimo « genere », è legittimamente da ritenere la matrice ritmica del decasillabo francese antico, l'Avallè sembra considerare accantonata l'opportunità d'ulteriori indagini, tendenti a saldare la catena a un etimo quantitativo nella poesia classica. Tale questione rimane tuttavia aperta, e non mi pare ozioso cercar di precisarne i termini, né impossibile superare le esitazioni manifestate dal Norberg nei confronti della proposta, avanzata già da L. Gautier, di ricondurre il nostro verso allo schema originario d'una tetrapodia dattilica ipercatalettica, insomma al classico alcmanio.

Il Norberg e l'Avallè sanno bene che l'alcmanio ha goduto di singolare fortuna nel medio evo, e rammentano che alle radici di tale fortuna sta la imitazione del carne di Prudenzio *Germine nobilis Eulalia* (*Peristeph. III*). Proprio sottolineando questa connessione al culto della medesima martire, il Lausberg aveva ricondotto a intenzionale calco dell'alcmanio prudenziano i versetti decasillabici delle due sequenze di sant'Eulalia ricordate sopra. L'Avallè però non crede che il caso specifico meriti rilievo per il problema

generale, sia perché le sequenze non hanno versificazione regolare né implicano una perfetta corrispondenza ritmica fra i diversi testi letterari sovrapposti a una medesima melodia, sia perché né i versicoli dei due componimenti in questione né gli alcmanni dell'inno di Prudenzio presentano altro che sal-tuariamente la caratteristica cesura dopo la quarta sillaba. Per ragioni analoghe il Norberg conclude che « une telle origine n'est pas impossible; mais elle n'est pas non plus nécessaire ».

Tuttavia – e lasciam pure da parte il caso delle due sequenze eulaliane – la sola obiezione di portata generale, quella fondata sulla cesura, sembra a me tutt'altro che insormontabile. Il cristallizzarsi della cesura 4+6 nei tropi sammarzialensi del secolo X e nei ritmi latini del tardo XI come nell'*Alexis* e nelle canzoni di gesta, sarà infatti da ascrivere all'assunzione dell'impressivo ritornello *in tremendo die iudicii* quale modello ritmico diretto. Ma la generalizzazione del modulo non esclude ch'esso originariamente rappresenti un caso singolo tra gli altri possibili entro una preesistente situazione di cesura libera, così come non impedirà più tardi alla lirica trovatoresca di recuperare la primitiva libertà d'articolazione ritmica, con cui il verso si trasmette alla poesia italiana.

D'altra parte, se il ritornello *in tremendo die iudicii* deve considerarsi un anello indispensabile nel processo di derivazione, negli stessi inni di Prudenzio la proporzione dei versi con spezzatura 4+6 (del tipo esemplificabile con l'incisiva parafrasi d'un famosissimo passo virgiliano:

ecce venit nova progenies)

non è davvero trascurabile. Nell'inno alla martire Eulalia ne ho contati 78 su 216; in quello *ante cibum* (*Cathem. III* che comincia:

O Crucifer, bone lucisator,
omniparens pie, Verbigena),

82 ancora su 215. Né mancano strofe intieramente formate da versi di questo tipo:

oris opus, vigor igneolus
non moritur, quia flante Deo,
compositus superoque fluens
de solio patris artificis
vim liquidae rationis habet.

A fissare questa spezzatura nelle abitudini d'una versificazione fortemente marcata, doveva inoltre predisporre l'importanza del secondo *ictus*, ch'è, insieme all'ultimo, il più rilevato entro l'unità del verso.

Infine, a favore della derivazione del decasillabo dall'alcmanio non mancano ulteriori argomenti, proprio su quel piano di concretezza storica che il D'Ovidio (citato dall'Avallè) invocava come decisivo. C'è intanto – non revocabile in dubbio come nel caso delle sequenze eulaliane – la corrispondenza di autentici decasillabi volgari ad autentici alcmanni latini nello *Sponsus*. Ma a questo argomento, additato già dal Monteverdi un altro vorrei aggiungere. Mi richiamo a fatti notissimi, che però non vedo siano

stati posti nel debito rapporto. I decasillabi del *Saint Alexis* si raggruppano in strofe pentastiche, esattamente allo stesso modo come si raggruppano in **strofe pentastiche** gli alcmanni degl'inni di *Prudenzio*. L'interpretazione più ovvia di questa coincidenza porta a riconoscere nel *Saint Alexis* la ripresa non d'un singolo tipo di verso, ma d'un intero sistema strofico, il cui modello era fornito appunto dagl'inni prudenziani, presenti dunque non meno del ritornello *in tremendo die iudicii* alla memoria dell'autore, e non meno di quel ritornello attivi sul suo fare poetico. Questa interpretazione, cui non mi sembra ragionevolmente possibile sottrarsi, è rafforzata dalla testimonianza d'un ritmologo coevo, Alberico di Montecassino (m. 1088), il quale nel suo *De rithmis* (ed. H. H. Davis, in «*Mediaeval Studies*», XXVIII, 1966) come esempio di «**decasillabus**» cita appunto l'inno di *Prudenzio* già qui ricordato, iniziante con versi del tipo 4+6:

O Crucifer, bone lucisator,
omniparens pie, Verbigena;

e aggiunge che i decasillabi sogliono raggrupparsi in **strofe di cinque versi**: «*solet autem rithmus iste ex quinque artubus constare*».

Mi pare dunque si possa logicamente concludere che il nostro etimo non è una più o meno ingegnosa escogitazione d'una moderna filologia da tavolino, o al massimo un riferimento erudito pertinente alla preistoria del decasillabo e praticamente irrilevante per inquadrare testi dell'XI secolo. Esso risulta invece un dato vivo nella cultura di quel secolo. **Alla coscienza ritmica di chi compose il *Saint Alexis*, come di chi farci lo *Sponsus*, il decasillabo 4+6 si presentava come l'equivalente romanzo del classico alcmanno.**

Ancorato così saldamente il decasillabo a una tradizione chiericale la quale corre ininterrotta dagl'inni latini di *Prudenzio* ai componimenti in lingua volgare del secolo XI, riesce impossibile pensare che la coscienza di collocarsi nell'alveo di questa caratterizzante tradizione mancasse del tutto a Turolfo, o chi altri si fosse l'autore della prima *Chanson de Roland* a noi conservata. E se anche l'adozione del decasillabo dovesse retrodatarsi a qualche canzone di gesta precedente ed oggi perduta, il senso della derivazione e il carattere qualificante dell'adozione non risulterebbero mutati. Ad ogni modo, è bene entro la figura ritmica fornita da quella tradizione che si costituiscono e si adagiano le formule epiche. Lo stampo ritmico destinato a servire il culto degli eroi non rappresenta un'autonoma tradizione popolare, di cui in verità non v'è traccia; ma viene attinto ad una ben documentata tradizione letteraria, pertinente al culto dei santi.

IV. INDICAZIONI COMPLEMENTARI E CONCLUSIVE

La conclusione cui siamo arrivati circa le origini del verso epico converge con i risultati della critica più recente e più avveduta, che ci ha additato nella direzione dei poemi agiografici termini di confronto anche per altri elementi tecnico-strutturali delle canzoni di gesta (si pensi alla tesi del Lausberg e

del Monteverdi sulle origini della lassa), anzi per tutto l'insieme di procedimenti stilistico-retorici che i poeti epici mettono in opera. È il culto dei santi a stampare la sua impronta sul culto degli eroi, e non viceversa. Dalle canzoni più antiche e più alte, che danno il tono al genere, soprattutto dal *Roland*, ci riporta verso l'agiografia il carattere stesso dell'ispirazione, fondata su una sicura fede etico-religiosa, su una salda certezza del bene e del male, sull'affermazione di valori ideali assoluti che investono i principi giuridici della società feudale. La sicurezza di questa fede, per cui *a priori*

Païen unt tort et Chrestiens unt dreit,

conduce a sentire e rappresentare la guerra santa contro gl'infedeli come un gigantesco duello giudiziario, sul cui esito finale non può sussistere dubbio, per penose che riancano le vicende particolari. In questo duello, Carlomagno rappresenta la Cristianità: un termine e una nozione il cui diffondersi comincia nella seconda metà del IX secolo e trova eco nella canzone:

Chrestientet aidez a sustenir!

E Rolando è l'incarnazione virile e guerriera di quello spirito che animava già la vergine Eulalia: un «*martire*», anch'egli, della stessa fede. Così l'esempio di Guglielmo può venir proposto nella predicazione chiericale — come testimonia Orderico Vitale — accanto all'esempio dei grandi santi militari: Demetrio, Giorgio, Teodoro, Sebastiano, Maurizio, Eustachio.

Se poi guardiamo più da vicino, ci accorgiamo che, per esempio, quel silenzio del *Roland* su sant'Iacopo, da cui il Lot traeva argomento contro la tesi del Bédier, coincide — come ho osservato altra volta — con la scomunica vigente dal 1049 al 1095 contro il santuario di Compostella, e che dunque non sarà caso se Carlo, mentre nello pseudo-Turpino o nella *Prise de Pampeleme* invoca sant'Iacopo, nel *Roland* invece

reclieimet Deu e l'Apostle de Rume;

non sarà caso se la sua bandiera

seint Pere fu, si aveit num Romaine;

né se le chiese e i monasteri cui la canzone si riferisce non solo si trovano, come notava il Bédier, sulle strade del pellegrinaggio compostellano, ma — in virtù della cosiddetta *commendatio sancti Petri* — dipendono direttamente da Roma. In verità, la spedizione di Spagna rappresentata nel *Roland* non ha per scopo la liberazione del cammino di Sant'Iacopo, ma l'annessione feudale della Spagna al patrimonio di San Pietro: un'annessione parallela a quella dell'Inghilterra, giacché Carlo, secondo l'anacronistica ma significativa pretesa della canzone,

ad oes seint Pere en cunquist le chevage.

Insomma: la *Chanson de Roland*, che nella fioritura epica francese rappresenta il vertice poetico e il centro ideale, è caratterizzata da una spiccata «*romanità*» (che sarà senza dubbio da mettere in rapporto con quella sua più sostenuta qualificazione stilistica per cui si è parlato di «*atipicità*»).

Di fronte alla tesi nazionalistica che lega l'autonomia della Spagna a Sant'Iacopo — « Sancto Iacobo apostolo, in cuius ditione terra vel regimen consistit totius Hispaniae » — il Carlomagno della *Chanson de Roland* appare come un campione delle pretese romane avanzate da Ugo Candido e da Gregorio VII, affermanti, sulla scorta del falso *Constitutum Constantini*, « regnum Hispaniae ab antiquo proprii iuris Sancti Petri fuisse ». Sono i tempi quando la Chiesa, rinnovata dai cluniacensi, si vale dell'alleanza con i Normanni e delle forze fornite dai grandi baroni francesi per una vasta azione politica, intesa a creare un sistema di regni cristiani e ad espandere la potenza cattolica sui territori ancora soggetti agli infedeli. La *Chanson de Roland* s'inserisce in questo clima; il suo poeta è permeato di questo spirito.

Pare dunque di poter concludere che le indicazioni del Bédier circa il rapporto tra canzoni di gesta e pellegrinaggi debbono essere sviluppate su un piano più largo. I temi d'un poeta come l'autore del *Roland* non tanto dipendono dai pellegrinaggi (insufficienti ad assicurare la continuità della tradizione, dal momento che, come ha ben chiarito il Lambert, « les origines du pelerinage de Compostelle ne remontent guère au delà du X^e siècle »), quanto piuttosto da quei grandi interessi politico-religiosi che stavano dietro i pellegrinaggi, interessi per i quali gli ambienti ecclesiastici mobilitano le forze e quindi anche le tradizioni laiche. Dietro la rete delle strade di pellegrinaggio, si scopre la rete dei centri politico-religiosi; dietro i santuari di cui parlava il Bédier, ci sono le chiese nazionali di Spagna e di Francia, Compostella e Reims, e c'è la Chiesa di Roma. Dietro i chierici e i giullari dalla cui collaborazione sarebbero nate, secondo il Bédier, le canzoni di gesta, si affacciano personalità religiose, culturali e politiche della forza d'un Ugo Candido e d'un Gregorio VII, o, più in là, d'un Adalberone di Laon e d'un Silvestro II, Gerberto d'Aurillac.

Quella che s'intravede non è una tradizione spontanea, popolare, orale; ma una tradizione curiale, archivistica e scolastica, deliberatamente mantenuta e deliberatamente variata, in funzione d'interessi precisi, da una consapevole pubblicistica letteraria. Qualunque forma abbiano assunto gli elementi storico-legendari tra eventi dei secoli VIII-IX e poemi dei secoli XI-XII, la forza che ne ha conservato il nucleo storico e che vi ha plasmato intorno la leggenda è stata, a mio avviso, una forza politico-religiosa.

Su questo piano trova risposta anche l'argomento della deformazione della storia, che storici come il Lot e il Bloch hanno utilizzato contro le tesi del Bédier (« il peggiore dei racconti costruito sugli spunti offerti da cronache e diplomi non avrebbe potuto mettere insieme un quarto delle fandonie di cui è responsabile la meno menzognera delle canzoni » scriveva il Bloch). Già il Frappier, nelle sue acute *Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire* (ZRPh, LXXIII, 1957) ha suggerito che le alterazioni della verità storica non debbono essere state, o almeno non debbono essere tutte state un incosciente risultato del giuoco fra la pura fantasia e la pretesa tradizione orale. Gli autori delle canzoni di gesta avevano non soltanto una personalità poetico-letteraria, ma anche una personalità politico-propagan-

distica: « la chanson de geste était poésie militante »; e tale qualità li ha guidati, non meno della fantasia, nei loro interventi a modificare i ricordi del passato per adattarli ai sentimenti del presente.

Risiamo così al problema degli apocrifi, diciamo pure dei « falsi ». Come stupirci del loro pullulare, in un'epoca che — si pensi alla donazione pseudo-costantiniana (costruita fra il 774 e l'829) e alle decretali pseudo-isidoriane (costruite fra l'847 e l'852) — ha fatto del falso un uso così spregiudicato a fini politico-religiosi? È provato che Guido di Borgogna, il futuro papa Callisto II, quando come arcivescovo di Vienne era in conflitto di giurisdizione con sant'Ugo, vescovo di Grenoble, non esitò a far fabbricare dalla propria cancelleria almeno un paio di diplomi falsi. Dalla medesima cancelleria uscì, fra il 1120 e il 1124, il *Liber Calixtinus*, in cui lo pseudo-Turpino è utilizzato per l'esaltazione di Compostella. Sarà azzardato supporre che i materiali storico-legendari utilizzati mezzo secolo prima da Turolfo possano aver avuto un'origine in qualche modo simile? Non è proprio Turolfo a invocare uno pseudo-Egidio? Non esisteva, ancor prima, uno pseudo-Alcuino?

La grande politica aveva bisogno, anche nel medio evo, di mobilitare quella che oggi chiameremmo l'opinione pubblica. E le canzoni di gesta, le deformazioni e falsificazioni della storia che si riscontrano nella mitologia carolingia delle canzoni di gesta, rappresentano ai nostri occhi — su un piano più divulgativo, e perciò anche più aperto alla fantasia, e più suscettibile di cristallizzarsi in poesia — l'analogo di quel che donazione pseudocostantiniana e decretali pseudoisidoriane rappresentano su un piano diplomaticamente più qualificato. Le tradizioni possono essere eterogenee, ma il loro recupero — l'appello al prestigio del passato — avviene, sia pure a diversi livelli, secondo direttrici omogenee e per opera di forze culturalmente qualificate, rispondendo ad occasioni e ad intenzioni precise, senza le quali non si produrrebbe. In questo senso l'individualità rivendicata dal bedierismo sul piano della poesia, va rivendicata anche sul piano della storia, cioè su quel terreno sul quale sogliono muoversi i tradizionalisti. E poco importa che di volta in volta, nell'una o nell'altra iniziativa individuale, prevalessero interessi ecclesiastici o interessi dinastici: gli uni e gli altri erano strettamente collegati (Callisto II, per esempio, era zio dell'imperatore Alfonso VII), e non rappresentano due tipi distinti di cultura: anche le cancellerie laiche erano rette da chierici; l'identità di sistemi non può stupire.

Non arriverò a dire, parafrasando una volta di più la famosa formula bedieriana, che alle origini di tutto ci siano le falsificazioni della propaganda politico-religiosa. Ma oserei dire che alle origini c'è quell'intenzionale ricupero e quella precisa strumentalizzazione ideologica delle tradizioni caroline, il cui simbolo più vistoso s'individua nella singolare cerimonia che, volgendo il fatidico Anno Mille, vide in Aquisgrana scoperto il sarcofago di Carlomagno alla presenza dell'imperatore e del papa: quel papa che, ad esprimere l'ideale ecclesiastico dell'impero, l'auspicio d'un nuovo Costantino, aveva assunto per sé il nome di Silvestro II, e che rimane nella storia tra le più prestigiose figure del medio evo occidentale: il grande Gerberto d'Aurillac.

Discussione

CERULLI. — Questa volta non sono io che vi porterò in Oriente ma è l'epica medioevale, di cui vi ha parlato così magistralmente Roncaglia, che ci porta in Oriente.

Io ho ascoltato con particolare interesse la questione che egli ci ha posto del ponte storico tra i fatti realmente avvenuti e i poemi, les chansons de gestes, che a quei fatti si ispirano; e i tentativi più o meno riusciti fatti per colmare questo divario cronologico, stendendo un ponte, per quanto sottile sia, tra quei fatti storici e la chanson de gestes.

Vi volevo citare un caso analogo, per ora ancora quasi inedito, che concerne la « Vie de St. Alexis ».

Voi sapete tutti che la « Vie de St. Alexis » è un racconto localmente situato qui in Roma sull'Aventino. La « Vie de St. Alexis » francese ha come sua fonte diretta e riconosciuta un racconto latino che è incluso, del resto, negli « Acta Sanctorum » già da molto tempo.

Sin dal secolo decimosettimo Daniele Papebrocke, il grande bollandista, si era posto il quesito se per la Roma di St. Alexis — St. Alexis ha per padre il senatore romano Eufemiano — si dovesse intendere questa nostra Roma, oppure la 'seconda Roma', e cioè Costantinopoli. Questo dubbio di Papebrocke sollevò una violenta opposizione in quel momento.

Viceversa, la vita di Sant'Alessio è stata da me ritrovata nell'Oriente cristiano in un testo etiopico, del quale sto per dare la edizione critica. Questo testo etiopico deriva da un originale greco-bizantino; e voi sapete che almeno in un primo periodo la cultura etiopica è stata sotto influenza greca, a cominciare dal quinto secolo in poi. — Ora questo testo etiopico colloca tutta la vita di Sant'Alessio a Costantinopoli. Sant'Alessio non è più il figlio del senatore romano Eufemiano, ma è figlio dell'imperatore Teodosio II. Egli parte non da Roma né è portato dalla tempesta in Siria; ma invece parte da Costantinopoli e va in Armenia; ed al ritorno dall'Armenia, spinto da una tempesta del Mar Nero, è riportato a Costantinopoli e, come qui sull'Aventino dimorava alla soglia della casa del senatore Eufemiano, nel testo etiopico egli vive a Costantinopoli alla porta del palazzo imperiale di Teodosio.

Ora, è chiaro che questa composizione bizantina, comunque la si voglia giudicare, non poteva esser fatta a breve distanza dalla vita di Teodosio II sì da potergli attribuire una progenie che è puramente immaginativa.

E allora ci si domanda anche: perché la leggenda abbia scelto come padre del santo eroe proprio Teodosio II, il quale storicamente come sovrano fu una figura personale piuttosto scialba. Io credo, e l'ho già detto, che qui abbiamo un'altro esempio — è da tener presente anche nella questione generale dell'origine dell'epopea medioevale — di influenza delle arti figurative sulla formazione delle leggende. Infatti noi sappiamo non solo che le mura che circondavano Costantinopoli, e che in parte la circondano anche oggi, sono chiamate « Mura Teodosiane » perché l'opera fu perlomeno cominciata

sotto il regno di Teodosio II; ma che nell'Ippodromo di Costantinopoli, il cuore della vita della città, l'obelisco che è al centro dell'Ippodromo, porta un bassorilievo con la figura dell'imperatore Teodosio II nella sua loggia imperiale, mentre assiste ad una corsa di cavalli.

Quindi, in questo caso, il legame che manca tra la composizione della vita greco-bizantina di S. Alessio e la data della formazione della sua leggenda è dato dalla costruzione delle mura cittadine e da un bassorilievo sculturale, e quindi dall'arte figurativa che ha colmato questo divario cronologico.

Abbiamo così un'altra possibilità oltre a quelle di carattere politico o religioso, cui ha accennato così bene Roncaglia.

Ma quelle possibilità alle quali egli ha accennato accanto a questa, che ho citato per dare un esempio, figurano di nuovo in un'altra opera della letteratura bizantina che c'è stata conservata dall'Oriente cristiano e che io mi auguro di poter pubblicare quanto prima: un insieme di racconti e di leggende che si riferiscono ai due imperatori, anche quelle figure assai scialbe, Onorio ed Arcadio, che sono rappresentati alternativamente secondo le tendenze dei compositori di questi racconti, uno come la personificazione del bene, l'altro come la personificazione del male e viceversa.

E questa duplice serie di racconti corrisponde alla lotta che si ebbe, durante il regno di Arcadio, attorno alla figura e alle vicende tormentate di San Giovanni Crisostomo, patriarca di Costantinopoli mandato in esilio, poi ritornato, poi di nuovo mandato in esilio.

Quindi è chiaro che diverse circostanze possono influire sulla formazione di queste tradizioni, che poi si evolvono o in opere di letteratura poetica come è il caso di S. Alessio, o in racconti che danno una loro propria diffusione. Tale diffusione poi, come il caso delle leggende su Onorio e Arcadio, una volta che le narrazioni sono redatte per iscritto e una volta entrate in una letteratura, sia pure di basso livello, sia pure di carattere polemico, sia pure, direi, di carattere d'attualità giornaliera, rischiano di essere tramandate per secoli. Così in Etiopia i racconti di cui parlo sono arrivati nel secolo decimoquarto, vale a dire circa mille anni dopo che Onorio e Arcadio erano estinti.

Citerò ancora un altro esempio che dimostra la complessità del problema, complessità che di nuovo debbo dire Roncaglia ha così bene sottolineato.

Nell'Oriente Latino, come in una serie di lavori ho dimostrato ampiamente, poco dopo il 1237 sono state tradotte dal francese in arabo un blocco grandissimo di circa trecento racconti che si riferivano da una parte ai pellegrinaggi francesi di Laon, Chartres e Roc Amadour e dall'altra a tutti i pellegrinaggi lungo la Via Romea, da San Michele di Chiusa a Pavia, Pisa, sino a Roma ed alle chiese che si incontravano lungo questi pellegrinaggi, e poi soprattutto al pellegrinaggio spagnolo di Santiago di Compostella.

Così noi abbiamo questa serie di racconti, di circa trecento leggende, che sono passate poco dopo il 1237, nella letteratura araba cristiana; e dalla letteratura araba cristiana una parte è passata addirittura nella letteratura

araba musulmana. Mentre, d'altra parte, dalla letteratura araba cristiana di Egitto sono state poi tradotte in etiopico e sono entrate nella letteratura etiopica, sicché noi leggiamo dei racconti che si riferiscono a Tolosa di Guipuzcoa, all'Arca Santa di Oviedo, a Toledo, a Santo Domingo de la Calzada in Val d'Ebro in arabo ed in etiopico, dove sono arrivati rispettivamente nei secoli decimoterzo e decimoquarto.

Citerò infine un altro esempio di singolarissima deformazione nello spazio e nel tempo di alcune figure di carattere storico: il racconto numero uno di questa raccolta che è stata tradotta dal francese in arabo si riferiva alla leggenda tarda di S. Ildefonso, che non ci è attestata che circa due secoli e mezzo dopo la morte del personaggio cui si riferisce. Il protagonista del racconto è Sant'Ildefonso di Toledo, e si narra quindi l'apparizione della Vergine a Sant'Ildefonso, Arcivescovo di Toledo durante la dominazione Visigotica, quindi agli inizi del secolo VII.

Il manoscritto dell'Escuriale latino, che è il primo che ci conserva questa vita, è del secolo XI, quindi posteriore di cinque secoli a S. Ildefonso, mentre nella « Vita Sancti Ildephonsi », scritta poco dopo la sua morte, non c'è alcuna narrazione di questo miracolo.

In ogni modo, St. Ildefonso da Toledo è nel primo racconto di questo blocco di trecento narrazioni, arrivate nella lettera dell'Oriente cristiano.

Ora, ad un certo momento è avvenuto questo: probabilmente, essendo il primo racconto e avendo tutta questa serie di racconti dato origine ad una serie di miniature illustrative, la cui trasmissione ci porterebbe però in tutt'un altro problema, i codici avevano all'inizio dell'opera una prima miniatura, che si riferiva naturalmente al primo racconto, cioè a Sant'Ildefonso.

Sant'Ildefonso era l'autore — ed è la ragione per la quale il suo racconto è diventato il numero uno di questa raccolta, — del libro « De Verginitate Sanctae Mariae », che aveva avuto una particolare diffusione nella Spagna medievale durante la dominazione visigotica, e quindi era rappresentato nella miniatura mentre scriveva con il necessario per scrivere, che poi nelle miniature orientali si è modificato variamente, per comporre il suo libro in difesa della verginità di Maria.

Questo ha fatto sì che è stato interpretato, in Oriente, come se quella miniatura rappresentasse Sant'Ildefonso che scriveva tutti i trecento racconti della raccolta dei Miracoli di Maria, e quindi Sant'Ildefonso passa come autore dell'intera raccolta dei trecento racconti, una grande parte dei quali sono posteriori di secoli e secoli alla vita del santo toletano.

Ed è da notare anche che, eccetto Toledo, tutti gli altri nomi — Oviedo, Tolosa, Santo Domingo della Calzada, Chartres anche — sono orribilmente doformati nella trasmissione nelle varie lingue dell'Oriente. Così per Chartres, che in arabo è trascritta Giartrîs su di una pronunzia francese antica « Ciartres » successivamente nella traduzione manoscritta Giartrîs diventa, per una facile deformazione, Gezîra, che significa « isola »; e quindi in etiopico il nome è stato tradotto: Dessié (e cioè 'isola' in lingua etiopica). Nessuno riconoscebbe più in « Dessié » Chartres. Ora invece Toledo resta costantemente col

suo nome arabo ʿUlayṭula, in etiopico ʿUṭṭeliyā; il che attesta la grandissima fama che, indipendentemente dalle narrazioni su Sant'Ildefonso, la città di Toledo conservava non solo in Occidente ma in tutto quanto l'Oriente medievale.

Vi ho dato solo alcuni esempi per sottolineare la complessità di questi problemi, che secondo me veramente non debbono essere risolti con una soluzione unica. Bisogna piuttosto pensare a varie vie di trasmissione, a varie soluzioni, ripeto: sia deformazioni volontarie di carattere politico, sia deformazioni dovute all'influenza delle arti figurative, non mi stancherò mai di dirlo, e sia anche a lacune delle nostre ricerche, ed ancora a sorprese che potremmo avere.

E citerò per concludere la sorpresa che abbiamo avuto quando, durante la ben nota polemica di Asin Palacios con i Dantisti di mentalità ristretta, che gli facevano l'obiezione che Dante non poteva conoscere il viaggio di Maometto nell'Oltretomba, che non sarebbe mai stato tradotto in nessuna lingua accessibile a Dante. Invece anni or sono è stato da me trovato ed edito il Libro della Scala, che per ordine di Alfonso il Savio era stato tradotto dall'arabo in castigliano e dal castigliano ritradotto da Bonaventura da Siena, sempre alla corte di Alfonso il Savio, in francese e in latino. Quindi Dante anche se non è provato che conoscesse la visione islamica dell'oltretomba, ma aveva almeno la possibilità di conoscerla, dato che il latino e il francese erano lingue a lui accessibili.

DUJČEV. — Mi permetto di rivolgere una domanda al prof. A. Roncaglia a proposito della sua importante comunicazione. Una trentina di anni fa il compianto bizantinista belga prof. H. Grégoire pubblicò alcuni studi, in cui egli collegava la Chanson de Roland con la spedizione di Roberto Guiscardo contro Bisanzio nel 1085. Così, nel 1939 venne pubblicato il suo studio intitolato « La Chanson de Roland de l'an 1085 » (Bulletin de l'Académie de Belgique, XXV, 1939, pp. 211 sgg.). Nello stesso tempo, in collaborazione con R. de Keyser, egli pubblicò l'articolo « La Chanson de Roland et Byzance, ou de l'utilité du grec pour les romanistes » (Byzantion, XI, 1939, pp. 689 sgg.). Il compianto studioso belga era veramente un uomo di ingegno raro, e le sue interpretazioni destano sempre un interesse particolare. La spiegazione della Chanson de Roland, proposta da lui, contiene certamente elementi nuovi e di un grande interesse. Questa sua interpretazione però è poco convincente per altri dettagli e forse anche nel suo complesso. Il prof. Roncaglia ha pubblicato più tardi, a proposito di questi studi del Grégoire, un ampio articolo critico. Sarebbe interessante di sapere se egli abbia modificato, in qualche particolare, il suo giudizio sull'ipotesi dell'erudita di Bruxelles.

RONCAGLIA. — Sono lieto di poter rispondere in breve, senza tardare oltre la comunicazione — che tutti attendiamo con impazienza — della Signora Lejeune.

La mia risposta può essere breve, perché alle suggestive tesi del Grégoire ho dedicato a suo tempo un articolo abbastanza lungo (in *Cultura neolatina*, VI-VII, 1946-47, pp. 92-122). Ho cercato, in quell'articolo, di vagliare gl'indizi additati dal Grégoire, e per quelli che mi risultavano più consistenti mi sono permesso di suggerire una spiegazione più vicina alle vedute tradizionali circa l'ambiente storico-politico cui il *Roland* può essere ricondotto. Da ciò un collega nostrano (poco disposto a benevolenza nei miei confronti per via di certa recensione ch'io avevo candidamente perpetrato nei suoi) trasse spunto per accusarmi d'essere « plumbeo ed ottuso ». Il Grégoire, invece, mi ringraziò pubblicamente di aver fatto « bonne mesure » alle sue teorie (nei *Mélanges... Hoepffner*, Paris 1949, p. 190), e mi scrisse privatamente mostrandosi propenso ad accogliere la sostanza delle mie osservazioni. Le quali tendevano non tanto a respingere le sue, quanto piuttosto a inserirle in un quadro più ampio.

In sintesi, mi riferivo — e mi riferirei ancora — al nesso dei rapporti che, sullo sfondo dell'alleanza tra Chiesa e Normanni, nel quadro della politica gregoriana diretta a costituire un sistema di regni collegati su basi ierocratiche, strinsero il Guiscardo (suocero del re aragonese Sancio Ramirez e del barone francese Ebole di Roucy) non soltanto alla Francia, ma anche alla Spagna e proprio l'idea della crociata spagnola. In questo quadro, i suggerimenti del Grégoire s'inseriscono benissimo, quando si rinunci a considerarli unilateralmente. L'osservazione di fondo che io muovevo al Grégoire era appunto questa: d'aver considerato le cose in modo un po' troppo unilaterale; e su ciò mi pare che anche il collega Dujčev concordi.

RITA LEJEUNE

LA LÉGENDE DE ROLAND DANS L'ART ITALIEN DU MOYEN AGE

Excellence, Monsieur le Président, mes chers Collègues, Mesdames, Messieurs.

Après avoir exprimé mes sentiments de vive gratitude à l'Accademia qui m'a fait l'honneur de m'inviter à cette tribune, permettez-moi d'évoquer ici la chère mémoire d'Angelo Monteverdi à qui je dois tant... C'est à ce maître que je voudrais dédier ces modestes pages...

En 1131, à Nepi, les chevaliers et les Consuls de la ville se lient par un serment et, pour sceller leur pacte, ils font graver sur une charte lapidaire, fameuse chez les historiens des chansons de geste, une formule d'exécration menaçant de la mort infamante que connut Ganelon celui qui viendrait à trahir ses associés⁽¹⁾. Ainsi, dès cette époque reculée, ce coin d'Etrurie situé à une cinquantaine de kilomètres au nord-ouest de Rome connaissait le drame de Roncevaux où périt Roland, et il n'ignorait pas le supplice qui fut infligé au responsable de ce désastre. Une *Chanson de Roland* avait même imprégné fortement les esprits de deux classes sociales de Nepi pour que ces esprits aient songé à en tirer une morale garantissant leur alliance.

Nepi n'est guère éloignée de l'antique cité de Sutri. Or Sutri, station très importante au moyen âge sur la via Cassia, appelée aussi Via francisca, était très connue des pèlerins français allant à Rome; les chansons de geste françaises le mentionnent volontiers: ainsi la *Chevalerie Ogier*, les *Enfances Roland* (*Orlandino*) dont il sera question tout à l'heure. Des souvenirs carolingiens vivaces y fleurissaient et y subsistent encore — *grotta d'Orlando*, *castello di Carlo Magno* — et Pio Rajna qui a mis ces souvenirs en valeur estimait à juste titre que ces souvenirs de Sutri expliquaient l'inscription de Nepi⁽²⁾.

Cette inscription de Nepi fournit un témoignage capital: il faut bien se pénétrer de son importance avant de commenter deux autres témoignages — iconographiques cette fois — de la diffusion précoce de la légende de Roland en Italie.

(1) Voir notamment sur le texte du serment (... *turpissimam sustineat mortem ut Ganelonem qui suos tradidit socios...*), l'article fondamental de PIO RAJNA, *Un'iscrizione nepesina del 1131*, in *Archivio storico*, 1887; cfr « Romania », t. XXVI, 1887.

(2) *Op. cit.*, « Romania », p. 49.