

Filologie medievali e moderne 6
Serie occidentale 5

Per una poetica storica delle *chansons de geste* Elementi e modelli

Andrea Ghidoni



Edizioni
Ca' Foscari

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Filologie medievali e moderne

Serie occidentale

Serie diretta da
Eugenio Burgio

6 | 5



Edizioni
Ca' Foscari

Filologie medievali e moderne

Serie occidentale

Direttore

Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Massimiliano Bampi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Saverio Bellomo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serena Fornasiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Lorenzo Tomasin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Serie orientale

Direttore

Antonella Ghersetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Attilio Andreini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giampiero Bellingeri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Paolo Calvetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marco Ceresa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Daniela Meneghini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonio Rigopoulos (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Bonaventura Ruperti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Per una poetica storica
delle *chansons de geste***
Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2015

Per una poetica storica delle *chansons de geste*: Elementi e modelli
Andrea Ghidoni

© 2015 Andrea Ghidoni per il testo

© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione aprile 2015

ISBN 978-88-97735-91-5 (pdf)

<http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/36/74/FilologieMedievali/6>

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia

Per una poetica storica delle *chansons de geste*: Elementi e modelli / Andrea Ghidoni. — 1. ed. — Venezia : Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2014. — 120 p. ; 23 cm. — (Filologie medievali e moderne ; 6). — ISBN 978-88-6969-001-3. — Disponibile in PDF all'indirizzo <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/36/74/FilologieMedievali/6>

Abstract

An innovative model for the formation of the genre of the *chansons de geste* in the eleventh-century France should focus on the concept of genre and conceive itself as a historical poetics. This approach will not take in consideration individual legends, but it will study how heroic narratives were transformed by the literary tradition of the first *chansons de geste*.

We cannot exclude the presence of very old materials (imagery, patterns, characters) that survive even in medieval poems, but these are dissolved and processed within the formal and structural frame of the medieval poetics and the Carolingian chronotope of the *chansons de geste*.

The matter of the French epic – a mass of polymorphic legends and texts, not able to set up a firm literary tradition before the genesis of the *chansons* – through the first poems is in a certain sense reworked and canonized. The traditional models of the origins of the genre, the individualism and the traditionalism, fail to consider an approach to the genre: they are inclined to identify the stages of single legendary or poetic traditions; they explain, with different perspectives, how, for example, the legend about Roland evolved, but not what distinguishes specifically a *chanson de geste* from other coeval vernacular heroic narratives, in terms of poetic techniques and rhetorical formulas, imagery, patterns, characters: this is instead the perspective of a historical poetics.

The neologism 'proto-gestic' tries to label the materials preceding the *chansons*, not from a chronological point of view, but because they reflect a previous formal phase: it is an unstable mass of legends and texts, loose traditions and poetic narratives; the first *chansons* were a portion of them that gradually gained importance and imposed a traditional form for the heroic epic with Carolingian background.

In practice, the model presented is an individualism of the texts, according to which a few texts – a population of texts, in biological words – forged in a limited area (possibly, the Loire Valley) would have contributed to the definition of a more and more standardized form for the epic texts, through mutual imitation: these texts can be invested with a kind of *rôle directeur* in the process of the definition of the verbal means of the *chansons* and of their Carolingian chronotope, on which they are based and to which they always do reference.

Indice

Introduzione	9
Il contributo del <i>Gormund et Isembart</i> e l'ipotesi ligerina	15
Il <i>transfert</i> epico	25
L'archeologia delle <i>chansons de geste</i> di Joël Grisward	33
Innesto di una struttura su un'altra	47
Preistoria del mito 'carolingio': ipotesi sulle tradizioni protogestiche	51
Poemetti agiografici e tradizioni protogestiche	61
Dalle tradizioni protogestiche alle <i>chansons</i> : alcuni esempi	65
Altri modelli per rappresentare la tradizione protogestica	83
Popolazioni di testi (con un prestito dalla biologia)	89
La <i>chanson de geste</i> come epica: prospettive comparative	95
Un modello evolutivo per le tradizioni epiche	99
Conclusione: Elementi di poetica storica delle forme epiche	103
Bibliografia	107

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

1 Introduzione

In questo lavoro vorrei tentare di abbozzare una ‘poetica storica’ della *chanson de geste*, ossia la storia delle origini non dei singoli poemi, ma della tradizione gestica sorta da tradizioni precedenti instabili che possono essere definite ‘protogestiche’ in rapporto alla *chanson de geste* intesa come genere.¹

Fare riferimento al metodo della poetica storica significa basarsi specificamente sui tre elementi formali che definiscono una poetica e le sue differenziazioni storiche e che sono stati individuati dai due studiosi che ne hanno fondato e arricchito la nozione, Veselovskij e Bachtin.

La speciale disciplina della poetica storica per Veselovskij ha il compito, appunto, di «determinare il ruolo e l’ambito specifico della tradizione nel processo della creazione individuale» (1981, p. 282). Nel concreto lo studio di Veselovskij si è applicato a due aspetti formali: agli schemi verbali, alle formule (dell’epica e della lirica), ai virtuosismi stilistici della lingua della poesia in generale; agli schemi narrativi, gli intrecci e i motivi, allo «schematismo monomico figurativo», all’elemento degli intrecci mitologici o fiabeschi non ulteriormente scomponibile (un’immagine quale può essere un’eclissi solare, una metamorfosi, la fanciulla perseguitata, l’eroe liberatore). La poetica storica di Veselovskij è una poetica della parola e degli intrecci.

1 Il termine ‘gestico’ è coniato in analogia a aggettivi di largo uso nella critica dei generi letterari come ‘tragico’, ‘comico’, ‘epico’ (rispettivamente da ‘tragedia’, ‘commedia’, ‘epos’). Mancando un aggettivo che designasse ciò che pertiene alle *chansons de geste* (intese complessivamente come genere letterario storicamente e culturalmente definito), ho introdotto il neologismo, ricalcato sul sostantivo antico-francese *geste*, il quale, grazie alle sue diverse accezioni (‘storia’, ‘impresa eroica’, ‘narrazione leggendaria’, ‘lignaggio’), dal punto di vista del contenuto meglio identifica sia la componente storico-narrativa delle *chansons*, sia quella eroica e quella legata all’esaltazione di un lignaggio. Con il termine ‘protogestico’ mi riferisco a ciò che precede la tradizione delle *chansons de geste*, ossia tradizioni narrative non inquadrata nella tecnica e nel genere delle canzoni di gesta come le conosciamo noi: non è necessariamente un concetto temporale ma può anche indicare l’evoluzione *in progress* delle tradizioni epiche francesi (un’alternativa poteva essere l’utilizzo di ‘protoepico’, ma questo termine rischia di creare l’equivoco che le leggende non inquadrata nei poemi non siano epica).

Il terzo aspetto della poetica storica è invece la nozione di cronotopo, definita da Bachtin come «una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura» con «un essenziale significato di genere». Il cronotopo non si risolve solo nello spazio e nel tempo, ma è anche «l'immagine dell'uomo nella letteratura» (2001, p. 232). Il cronotopo ha un «significato raffigurativo» e rispetto ai motivi e agli intrecci è il momento in cui essi «si rivestono di carne, si riempiono di sangue». Il cronotopo è il centro in cui si incarnano le forme del significato e del significante: trattandosi di un testo letterario, l'aspetto più concreto sarà la parola attraverso la quale emerge (nella lettura o nell'ascolto) la figuratività di motivi, temi, intrecci ma anche di formule e stile, ossia i procedimenti formali della composizione verbale. Secondo Bachtin, l'unità più semplice del testo narrativo è il personaggio, composto di tratti identitari e azioni: un'unità di misura per comprendere la realtà finzionale della narrazione. Non solo un personaggio tipizzato, ma una figura che fa propri i tratti del tipo e li declina entro un universo con propria logica, creato dalla parola. Si può comprendere questo rapporto facendo riferimento al mondo dell'arte: l'icona sacra tradizionale (ma pure la pittura religiosa altomedievale in genere) è fortemente irrigidita entro tipologie raffigurative, ma ciascuna icona rende visibile e accessibile la realtà trascendente in cui la tipizzazione svolge il ruolo di tratto costitutivo di una dimensione divina che si rende presente a ogni incontro con l'adorante in un evento differente.

La dialettica tra forme, tipi, cronotopi e il testo singolo rientra nella peculiare concezione del personaggio medievale, che - come ben esemplifica Gutiérrez García (2006) - è raffigurabile come l'incrocio di un asse verticale, rappresentante i tratti significativi del personaggio e tipologici, e di un asse orizzontale costituito dalle relazioni sintagmatiche che vengono a crearsi nel corso della trama. Il personaggio «debe mantener su coherencia a pesar de que incorpore nuevos rasgos que lo enriquezcan». La coerenza con quanto la memoria culturale del pubblico sa circa un personaggio fa in modo che i singoli testimoni testuali non siano altro che «variantes particulares sobre el esquema de una historia común» (p. 25).

Il cronotopo delle *chansons de geste* è naturalmente il mondo carolingio con i suoi soggetti; le figure di Carlo e Ludovico, di Rolando e Guglielmo sono dei significanti che catalizzano attorno a sé altri significanti, ovvero i nomi e i tratti di altri personaggi a loro connessi, in una realtà fortemente tipizzata in cui lo scontro avviene prevalentemente tra cristiani e saraceni pagani. I racconti della materia carolingia «se organizan a partir de una serie de rasgos formales constantes que se reúnen para formar una estructura estrictamente codificada. Igualmente, destaca en ellos la tendencia a establecer los diversos personajes como centros organizativos que semantizan el material narrativo en el que se insertan» (Gutiérrez

García 2006, p. 24).² Ma se queste strutture costituiscono abbastanza chiaramente le linee della poetica del testo medievale, il problema più complesso è invece quello di trasferire il discorso sul piano storico, cioè di parlare effettivamente di poetica storica.

Il mito carolingio delle canzoni di gesta ha così una forza monologizzante, in quanto neutralizza parte (non tutte) delle incoerenze e degli scarti del materiale che riformula sia dal punto di vista del contenuto sia da quello della forma. Quello che cercherò di dimostrare nel seguito del discorso è che il mito epico sorge a partire da materiali leggendari, storici, fiabeschi che fermentano nell'XI secolo (o forse anche alla fine del secolo precedente), elementi in parte già dotati di una fisionomia che ricorda quella che verrà, ma che in un luogo e un tempo ristretti vengono fatti passare all'interno di una ristrutturazione formale che dà origine a un genere, quindi a una tradizione poetica a partire da tradizioni preesistenti, ma sregolate, locali e non coerenti tra loro.

L'uniformità che si riconosce alle canzoni di gesta, un'unità che si compie dal punto di vista formale e contenutistico, è troppo avanzata per pensare a una tradizione poligenetica sorta su tutto il territorio oitanico, mentre sembra più plausibile una poligenesi ristretta: la tecnica innovativa potrebbe essere sorta in un ambito più o meno ristretto dove pochi poemi - non necessariamente uno solo, né tantomeno grazie all'opera di un solo uomo - funsero da modelli.

La metà dell'XI secolo - e in particolare la regione della Loira, secondo la mia prospettiva - conosce una 'strozzatura' nella quale vengono fatte passare le tradizioni narrative conosciute fino a fondare un canone più o meno stabile, discretamente elastico e, dal punto di vista della materia narrativa, un mito a base storica e un cronotopo laddove esisteva solo un generico sfondo leggendario di storie legate a Carlo Magno, un mito che si caratterizza per una notevole 'aggressività' nei confronti di altre narrazioni, trasformate di conseguenza per entrare nella nuova nebulosa epica. Se osserviamo soltanto le trasformazioni di ciascuna leggenda ci sembrerà che in effetti l'epogenesi sia soltanto una colorazione che investe di volta in volta le singole narrazioni, le quali quindi mantengono un certo grado di identità; ma l'uniformità a cui approdano i singoli processi trasformativi fa emergere come vero soggetto di questi fenomeni il supporto mitico delle *chansons de geste*, in quanto la coerenza e la convergenza che queste ristrutturazioni cercano di ottenere ha la finalità di espandere l'universo epico e quindi di continuare a 'narrarlo' (un monologo, appunto).

La «mutation brusque» formulata da Pierre Le Gentil (per esempio: Le Gentil 1960) ha ovviamente una motivazione editoriale all'interno della

² Lo studioso spagnolo qua si riferisce alla letteratura arturiana, ma le sue parole si applicano bene alla materia carolingia.

cultura francese medievale, che probabilmente ha visto un esplosivo sviluppo di tecniche compositive innovative, forse a partire da uno o pochi *ateliers*³ di facitori e professionisti dell'intrattenimento delle corti ligerine (cfr. §1) e forse servendosi di uno strumento che prima era utilizzato in questo ambito in maniera sporadica e saltuaria, ossia la scrittura,⁴ la quale permette una maggiore mobilità compositiva delle formule poetiche, la produzione di testi assai più lunghi e di ben più ampio respiro rispetto alla narrativa prevalentemente orale, l'aggancio delle nuove *fabulae* al mondo della cultura latina e quindi la fuoriuscita dalla contingenza e alla creazione di poetiche stabili per la lingua volgare. Si sviluppano così un codice, una competenza e una sorta di *langue* poetica. La mutazione brusca può essere illustrata con una metafora utilizzata da Pierre Le Gentil, la quale però, al di là del suo valore figurato, può in realtà ben rappresentare il ruolo di un *atelier* nell'elaborazione della nuova forma epica:

Supposons en effet que, sous la main d'un premier modeleur, un bloc de pâte preenne forme. La matière demeurant plastique, il est facile à d'autres modeleurs d'intervenir à leur tour, d'accuser ainsi un trait, de préciser, de rectifier ou d'ajouter un détail. Il va de soi que, dans cette série de tâtonnements, ceux qui sont imputables à de simples manœuvres risquent de n'avoir pas toujours des effets bénéfiques. Qu'en revanche un maître intervienne, et soudain tout change d'aspect.

3 Per l'ipotesi di una elaborazione delle tecniche delle *chansons* e dei primi testi del genere attraverso una collaborazione ristretta all'interno di uno o più laboratori, avanzo qua un confronto esemplificativo con un'altra realtà 'epica' medievale. Il caso è tratto dalla tradizione di *Nibelungenlied* e *Nibelungenklage* (che narrativamente è il seguito del primo). Queste due opere, composte all'incirca all'inizio del XIII secolo, presentano ciascuna differenti versioni, alle quali è impossibile attribuire una certa priorità cronologica: non si tratta di rielaborazioni di versioni precedenti, di rimaneggiamenti; sembra piuttosto che vi sia stata fin dal momento della loro composizione una reciproca contaminazione, pur presentando ciascuna versione una propria autonomia ideologica e poetica, un'accentuazione di determinate prospettive narrative solo *in nuce* nelle altre varianti. La stretta interrelazione pare estendersi anche tra le due opere stesse, per cui la tradizione manoscritta, fin dall'inizio, lega assieme i due testi, i quali presentano reciproci prestiti e reciproca conoscenza. Pertanto è verosimile l'ipotesi di un'immediata vicinanza, nel tempo e nello spazio, tra *Lied* e *Klage*, tanto che si può parlare di *Nibelungenwerkstatt*: le opere sarebbero state commissionate a un laboratorio (presumibilmente a Passau) che, eventualmente sotto la guida di un 'maestro', avrebbe prodotto anche diverse versioni delle medesime opere, utilizzando pure differenti tecniche compositive (*Klage* e *Lied* utilizzano elementi prosodici diversi). L'esempio è calzante per spiegare l'uniformità generica che si riscontra fin dalle *chansons* più antiche, pur permanendo differenti opzioni poetiche (l'uso di *octo-* e *décasyllabe*). Il contesto del laboratorio e della bottega sotto la guida di un maestro è una rappresentazione costante e assodata per l'arte medievale: potrebbe essere utilmente applicata anche per la formazione del genere delle *chansons de geste*. Per una breve discussione delle ipotesi sulla prima tradizione manoscritta dei poemi nibelungici si veda Bumke 1996, pp. 590-594.

4 Sul ruolo della scrittura nella composizione e nella rielaborazione si può vedere Delbouille 1959.

[...] C'est ainsi que, dans le cours progressif des genèses collectives, grâce à quelqu'un et en un moment privilégié, une mutation brusque peut s'opérer, qui transforme tout en valeur et en qualité [Pierre Le Gentil 1960, pp. 132-133].

Da un numero ristretto di poemi esemplari, la tecnica delle canzoni di gesta ha man mano portato al proprio interno altre tradizioni narrative, non con il fine di aggiornare al nuovo gusto queste ultime, bensì di rimpolpare con nuova sostanza e nuova linfa l'universo mitico carolingio. L'estensione ciclica che con gli anni viene raggiunta seguendo comunque sentieri indicati implicitamente dalle prime canzoni, anche se non senza scarti o senza fantasia, non senza modificazioni dettate dal gusto o da altre ragioni, conserva però un'aria di famiglia condivisa dai vari poemi e che si risolve in un patrimonio di significanti verbali ovvero di personaggi, di eventi, di luoghi, di motivi, di temi.

Come ha ben sottolineato Vàrvaro «il personaggio si colloca dunque in un universo narrativo dato, che tende a dilatarsi con ambizioni enciclopediche: da mondo di *quel* romanzo o di *quel* poema, esso diventa il mondo *del* romanzo arturiano o il mondo *dell'*epica carolingia. La collocazione del personaggio in questa rete di accadimenti e di relazioni è anzi il presupposto, prima e più che la conseguenza, di quella ciclificazione che più tardi ha investito tanta parte dell'epica e del romanzo medievale, dando luogo a degli enormi insiemi narrativi» (1998, p. 40).

2 Il contributo del *Gormund et Isembart* e l'ipotesi ligerina

2.1 Le intuizioni sull'origine delle *chansons de geste* che vengono proposte e sviluppate nei prossimi capitoli sono emerse a margine del lavoro ecdotico e filologico che ho compiuto per perfezionare un'edizione critica del *Gormund et Isembart*.¹ Nella discussione sugli aspetti linguistici e sulla tradizione culturale del *Gormund et Isembart*, ho cercato di estrapolare dal frammento di Bruxelles il contributo che questo può dare alla ricostruzione del quadro storico-letterario in cui sorsero le *chansons de geste*, almeno nella specie che oggi conosciamo.

E in effetti il frammento si è utilmente prestato a questo fine. Alcune particolarità linguistiche hanno permesso di proporre un'ipotesi di localizzazione e datazione del poema, poi confermata da diversi indizi dalla tradizione culturale della leggenda, la quale riaffiora per esteso nelle cronache o anche solo indirettamente attraverso l'utilizzo in diversi testi di motivi e *patterns* narrativi presenti in questa, ripresi poi anche in altre canzoni di gesta. Questa serie di indizi ha permesso di rintracciare il percorso della leggenda (e presumibilmente del poema stesso) dal continente al regno anglonormanno e poi ancora sul continente. In particolare le origini del *Gormund et Isembart* come lo conosciamo andrebbero riportate alla seconda metà dell'XI secolo lungo le rive della Loira (precisamente, la composizione del poema si collocherebbe tra il 1060 e il 1088; Ghidoni 2013a, 2014b).

Nell'edizione del frammento ho insistito sull'importanza dei pittavinismi,²

1 Nel seguito del discorso farò riferimento alle sole conclusioni della mia edizione (Ghidoni 2013a, 2014b): per ulteriori dettagli rinvio agli apparati introduttivi e alle appendici. Sia il lavoro ecdotico che il presente studio sulle origini delle *chansons de geste* sono stati inizialmente elaborati nel corso della mia tesi di dottorato, discussa nel marzo 2013 presso l'Università di Macerata.

2 Sinteticamente, la lingua del frammento è caratterizzata soprattutto da elementi occidentali e sud-occidentali: in particolare, per quanto concerne la fonetica, decisive sono l'equivalenza praticamente a tutti i livelli dei suoni esito di *Ō* e *Ū* latine e le sporadiche occorrenze in cui non si verifica l'effetto previsto dalla legge fonetica di Bartsch. Tali tratti sono la maggioranza di fronte all'unico elemento propriamente franciano - comunque ineludibile - tale da escludere i dialetti occidentali, cioè l'utilizzo di *e* nasale in assonanza con *a* nasale, convergenti nel suono *ǣ*.

che, oltre a fornire la base per la localizzazione del poema, sono utili ad agganciare la tradizione epica delle prime *chansons de geste* al prestigio culturale del Poitou.³ In realtà questo tratto è riscontrabile anche nella *Chanson de Roland*, nella *Chanson de Guillaume*: pertanto è plausibile che non si tratti di un dialettalismo del compositore, ma di un elemento della poetica delle prime canzoni di gesta, la cui tradizione andrà quindi localizzata in un'area prossima a quella del basso corso della Loira.

Aggiungo qui una breve nota sulla lingua del *Gormund*, su cui, assieme alle considerazioni sulla tradizione della leggenda, poggia l'ipotesi sull'area della Loira che propongo. Facendo ricorso alle delimitazioni dialettali entro il dominio linguistico oitanico che ci vengono proposte dalle grammatiche storiche, i dati in nostro possesso estrapolati dai pochi versi superstiti del poema coinvolgono due aree fondamentali: una regione la cui parlata è moderatamente occidentale, con alcuni tratti sud-occidentali, e una regione linguisticamente franciana. Alla prima corrispondono le regioni storiche che si affacciano sulle rive della Loira, area che definirei compresa tra l'Anjou orientale e meridionale (considerando anche le terre al di là del fiume in possesso degli Angiò nell'XI secolo, come Loches e la Turenna) e i possedimenti dei conti di Blois e Chartres, senza escludere le frange più settentrionali del Poitou; alla seconda corrisponde invece la regione tra Parigi e Orléans. Poiché le aree definite sopra sono contigue, si può accogliere la definizione territoriale data già da Pope (1918), la quale faceva coincidere la localizzazione del poema con il *Comitatus Ble-sensis*, assunto a *Grenzgebiet* tra il dominio franciano e quello definibile sud-occidentale (rispetto all'Île de France): ossia un'area le cui parlate erano caratterizzate da elementi che le nostre grammatiche storiche tendono a separare rigidamente in categorie che andrebbero considerate con più elasticità. Più che di lingua letteraria, mi sembra più verosimile e ragionevole parlare di *koinè*, di una lingua sovraregionale che necessita l'introduzione di regole di versificazione basate sulla commistione di differenti sistemi fonetici entro una regione culturalmente e socialmente attiva (quella delle contee sulla Loira), un'area comunque limitata sebbene a cavallo tra più domini dialettali in cui venivano effettuate queste raffinate *performances* di intrattenimento fondate su un testo scritto da recitare o cantare. La vivacità culturale della valle della Loira non si limita soltanto alla produzione latina ma produce anche testi in volgare e compone codici che contengono molti dei primi monumenti letterari oitanici e occitanici. Si pensi al codice Paris, BnF, lat. 2297 (inizio XII sec.) contenente il tro-po *Quant li solleiz converset en leon* (XI secolo, occidentale), il ms. Reg. Lat 1462, della Biblioteca Apostolica Vaticana (XI sec.) contenente l'*Alba religiosa bilingue* occitanica e allestito a Fleury, come copiato a Fleury è

3 Ben descritto in Avallé 1962; si vedano anche: Zaal 1962; Bezzola 1944.

il manoscritto di Leiden (XII sec.) contenente l'occitanica *Sancta Fides* (seconda metà XI secolo).

La conclusione valida per il *Gormund et Isembart* è però estendibile anche alle più antiche canzoni di gesta, quali il *Roland* o il *Guillaume*, associabili al testo del frammento bruxellese proprio in quanto presentano alcuni degli aspetti compositivi che sono stati determinanti per la datazione e per la localizzazione del frammento. Per quanto quest'ultimo presenti rispetto agli altri poemi un certo numero di tratti arcaici (l'*octosyllabe* principalmente, anche se vi sono tracce di un'influenza prosodica del *décasyllabe*; cfr. Ghidoni 2013a, pp. 145-160), notiamo senz'altro una convergenza compositiva tra i più antichi testi dell'epica francese: lingua, formule, stile, motivi, *patterns*, tono, stimoli culturali. La lingua in particolare sembra essere una *koinè* infarcita di tratti dialettali di un'area sovraregionale (con elementi pittavini dall'area oitanica sud-occidentale, elementi occidentali fino a proprietà del franciano centrale).⁴ Un'affinità di genere già ben costruita nella seconda metà dell'XI secolo (al di là delle differenze estetiche che possono dividerle: il *Roland* appare senz'altro di maggior qualità rispetto ai 661 versi del *Gormund*). Sul piano della strutturazione dei contenuti, tutte e tre le canzoni più antiche hanno per argomento una battaglia tra francesi e pagani il cui culmine patetico è la morte da martire di un personaggio eroico:⁵ l'apostata Isembart sembra un'eccezione, ma la sua morte cristiana è costruita su un modello vicino a quello su cui è a sua volta costruita la morte di Rolando e Vivien; inoltre, nelle battaglie narrate, i Francesi sono sempre capeggiati da un sovrano

4 Confrontando *Gormund et Isembart* con due testi ritenuti contemporanei (fine XI sec. - inizio XII), come il *Roland* e il *Guillaume*, e con il *Couronnement de Louis* (ritenuto del XII secolo inoltrato) individuo alcuni tratti - limitandomi ai più significativi, intesi generalmente e senza tener conto di singole eccezioni - che sembrano essere patrimonio comune di questa primissima epica medievale in lingua volgare, sempre facendo affidamento alla ragionevole certezza che genera l'occorrenza in assonanza: distinzione in assonanza tra l'esito di *a* lat. ton. lib. influenzata da palatale e l'esito di *a* lat. ton. lib. semplice; passaggio *ai* > *ɛ* il cui esito assuona con *è* (XI secolo; possono stare in assonanza anche *a* e *ai*, tratto non riscontrabile in *Gormund et Isembart*, mentre nel *Couronnement* risulta assente *ai* > *ɛ*); *e* nasale > *ã* (XI secolo; in *Guillaume* sembra che la distinzione sia meglio conservata); equivalenza dei suoni esito di *Ō* e *Ū* latine, siano essi in sillaba libera o chiusa, davanti a nasale o meno, compresi anche i latinismi in *or*, e di *Ō* latina in sillaba seguita da nasale; uso del perfetto in *-iet* accanto a quello in *-i*. Questi tratti, specialmente il penultimo, sono fenomeni che caratterizzano le aree occidentali, tranne il passaggio *e* nasale > *ã*, che è indice di una localizzazione più prossima alla regione del franciano. Quest'ultimo fenomeno, il passaggio *ai* > *ɛ* e l'assenza nelle assonanze a *i* e *ü* di parole contenenti gli esiti di *ɛ* + *jod* e *o* + *jod* (che ritroviamo verificati anche in *Gormund et Isembart*) costituiscono l'ossatura della localizzazione linguistica della *Chanson de Roland* ipotizzata da Baist (1902) e Pope (1928), tra i distretti attorno a Chartres e Châteaudun e l'Anjou: in pratica, quasi la stessa area individuata per il *Gormund et Isembart*.

5 Per una diversa considerazione dei contenuti delle prime canzoni di gesta da quella qua proposta, si veda Suard 2005. In maniera alquanto sintetica, la questione è ripresa in Ghidoni 2012.

carolingio (Carlo o Ludovico). Sono analogie non casuali, al di là della probabilissima perdita di un'enorme massa di testi, che probabilmente sono legate a un canone estetico a cui fanno riferimento le prime canzoni, un'estetica dei contenuti anteriore a ogni ciclo.

2.2 Il quadro di stretta interrelazione tra questi testi mi porta a una duplice conclusione: la tecnica delle *chansons de geste* si è presumibilmente formata pochi decenni prima (ma non oltre) rispetto alla composizione dei suoi primi testimoni, mentre l'uniformità relativa che questi presentano lascia pensare a un'origine se non monogenetica, comunque a una poligenesi piuttosto ristretta nel tempo e nello spazio.⁶ Intendo dire che, a prescindere da quello che possa esservi stato prima - tradizione leggendaria, orale o scritta, poemi epici di fattura differente, testi in volgare a carattere agiografico; materiali che comunque fornirono sia i contenuti che le tecniche -, a formare il genere delle canzoni di gesta deve essere stato un gruppo ristretto di poemi assunti a modello, prodotti eventualmente da pochi *ateliers*, la cui tecnica venne immediatamente imitata e considerata esemplare in tutta la regione della Loira.⁷ Vi può essere stata senz'altro una tradizione epica all'inizio dell'XI secolo, fortemente intrecciata con i testi agiografici che costituiscono oggi i primi monumenti della lingua volgare, ma la *chanson de geste* è un'altra cosa e si separa dalla testualità precedente con una mutazione improvvisa e brusca - le «*soudaines mutations* du XI^e siècle qui donnèrent alors à tout ce qui ne vivait encore que d'une vie fragile et modeste ou ne suscitait qu'un intérêt limité, une dimension, une solidité, une qualité nouvelles» (Le Gentil 1970, p. 1004).⁸

6 Uniforme non significa monolitico: le prime canzoni di gesta, pur presentando un notevole grado di varietà tra loro, allo stesso tempo mostrano di far parte della medesima tradizione. Sui richiami intertestuali della prima tradizione epica si vedano Hoepffner 1931; Rychner 1955; Wathelet-Willem 1964. Il fatto che gli elementi linguistici in questione sembrano non risalire a uno stadio anteriore alla metà dell'XI secolo (o comunque non troppo oltre quel limite arretrato) è a mio modo di vedere una conferma di una elaborazione della tecnica poetica e formale delle *chansons* in un breve periodo attorno alla metà di quello stesso secolo: se infatti tale *koinè* presentasse arcaismi o una più accentuata stratificazione, potrebbe essere il riflesso di una tradizione letteraria sviluppatasi in arco temporale più lungo, nella dizione orale si sarebbero fossilizzate formule e immagini che tradirebbero un retaggio più antico. Ma non essendo questo il caso delle *chansons*, si deve concludere che l'uniformità attuale è il risultato di una creazione circoscritta nel tempo e nello spazio.

7 Alle spalle di quei modelli non si può escludere l'azione di un committente, di un impulso ideologico, di un interesse culturale, politico, ecclesiastico, educativo che spingeva a elaborare i contenuti di quei testi in quel modo. Per esempio il *Gormund et Isembart* è pieno di riferimenti alla realtà geopolitica dell'XI secolo (molti dei cavalieri che Gormund atterra uno dopo l'altro sono trasfigurazioni di conti e duchi realmente vissuti), anche se non è possibile definire un piano o un intento direttivo. Si veda per esempio Bezzola 1944.

8 Quando parlo di intreccio tra agiografia e racconti (poemi?) a carattere epico non intendo

Le origini ligerine della *chanson* su Gormund e Isembart (assieme a quelle del genere letterario) possono essere ipotizzate sulla base di altri indizi, contenutistici e ideologici. La leggenda⁹ che è soggetto del poema affonda le proprie radici in un evento storico del IX secolo, nella battaglia di Saucourt (località piccarda) tra i Francesi di Luigi III e un'armata vichinga.¹⁰ La leggenda, probabilmente sorta e sviluppata attorno all'abbazia di Saint-Riquier – senza necessariamente ricorrere a collaborazioni monastico-giullaresche di *bédieriana* memoria –, viene investita dall'ico-

entrare nel merito della questione dei rapporti genetici tra queste forme narrative: pertanto è indifferente il problema se siano sorte prima le vite dei santi (Segre) o se il primato sia da attribuire a brevi poemi epici (Fassò). La tecnica di ciascuno dei due generi si è arricchita al confronto con l'altro, ma certamente i poemi agiografici (che anticiperebbero la tecnica delle *chansons de geste*), anche se fossero influenzati da una tradizione epica anteriore al Mille, mostrano una considerevole distanza (lessicale, stilistica, narrativa) che li divide dai prodotti della fine dell'XI secolo, per cui è necessario ipotizzare sempre una mutazione brusca per spiegare la genesi delle *chansons de geste*. Cfr. Segre 1954; Zaal 1962; Fassò 2005.

9 Riassumo brevemente la leggenda a cui fa riferimento la canzone: il nobile francese Isembart ha tradito e rinnegato le proprie origini cristiane e francesi per allearsi con il pagano Gormund contro re Luigi; i due alleati, alla testa di un grande esercito, invadono la Francia settentrionale e compiono devastazioni (in particolare, distruggono il monastero di Saint-Riquier); a Cayeux l'armata pagana affronta quella francese e (qui inizia il frammento, *in mediis rebus*) Gormund fa strage di cavalieri avversari; dopo aver perso gran parte dei suoi migliori cavalieri, Luigi si decide ad affrontare lui stesso il temibile pagano; il duello termina con l'uccisione di Gormund, anche se lo sforzo dello scontro risulterà fatale pure a Luigi: morirà un mese dopo; Isembart, dopo aver pianto sul cadavere del suo alleato, continua a combattere pur essendo conscio del proprio destino; nella furia cieca dello scontro, sconfigge in duello perfino il proprio padre, senza riconoscerlo ma senza nemmeno ucciderlo; mentre i pagani cominciano a fuggire, Isembart viene ferito a morte da quattro Francesi; prima di spirare chiede perdono a Dio e alla Vergine (qui improvvisamente termina il frammento).

10 Il quadro storico di questi eventi ispiratori è fornito dalle razzie vichinghe del IX secolo lungo le coste della Francia, attacchi che non si limitavano però alle regioni litoranee, ma che potevano anche spingersi all'interno seguendo a ritroso il corso dei fiumi, in particolare della Senna, della Loira, della Somme e del Rodano. Nell'879, un'armata vichinga che si ritirava dall'Inghilterra sbarcò sul continente, a Calais e a Boulogne. Iniziò così una serie di devastazioni provocate dagli invasori che si stanziarono per qualche anno nella regione della Somme: ne fecero le spese Thérouanne, l'abbazia di Saint-Bertin; poi, l'anno successivo, Tournai, Noyon e il distretto di Reims, quindi Arras, Cambrai e Péronne. Nel febbraio dell'881 fu devastata ancora una volta Thérouanne. Da lì i Vichinghi mossero verso le abbazie di Saint-Riquier e di Saint-Valery. Le devastazioni proseguirono ad Amiens e a Corbie, quindi gli invasori si spostarono verso Eu. In quegli anni in Francia regnavano congiuntamente i figli di Luigi il Balbo, ossia Luigi III (nato nell'864) e Carlomanno (866-884). Fu Luigi III a superare il fiume Oise e a muoversi con un'armata verso i Vichinghi che costituivano ormai una spina nel fianco. Il 31 agosto dell'881 ebbe luogo la battaglia nei pressi di Saucourt-en-Vimeu, al termine della quale la vittoria fu indiscutibilmente dei francesi: al di là delle cifre sovrastimate, secondo Reginone di Prüm i Vichinghi lasciarono sul campo ben 8 000 uomini. Emerge comunque la sensazione che si trattasse di una vittoria senza precedenti da parte dei francesi, almeno nell'ottica dei contemporanei. I Vichinghi però, pur ritirandosi sulla Mosa, persistettero nelle loro razzie e continuarono ancora per diverso tempo a tormentare i regni di Carlomanno e Carlo il Grosso. Luigi invece morì poco tempo dopo la splendida vittoria riportata a Saucourt, il 5 agosto dell'882, forse per un incidente a cavallo.

nografia e dall'apparato di segni propri del cronotopo carolingio: gli invasori nordici diventano Saraceni, il re di Francia è il Ludovico figlio di Carlo Magno. I riferimenti a una *geste* di Saint-Riquier sono continui nel corso del breve frammento sopravvissuto, ma sono altrettanto frequenti i riferimenti a una realtà locale diversa dalla Piccardia: la canzone mostra discrete conoscenze geopolitiche della regione della Loira.

La struttura stessa del testo riflette questo pluralismo regionale, quasi a formare un catalogo di omerica memoria: lassa dopo lassa, secondo un *pattern* più volte replicato, i migliori cavalieri francesi vengono abbattuti da Gormund, il più terribile dei pagani. Le principali casate dell'aristocrazia francese vengono rappresentate attraverso queste figure minori, con particolare insistenza sulla feudalità dell'area della Loira: Eudes di Blois-Chartres, un conte di Poitiers, Gautier de Mans, Riccardo di Normandia (dominio geograficamente non contiguo alla Loira, ma gravitante politicamente e culturalmente attorno a quell'area). Un folto manipolo a cui andrebbe aggiunto Goffredo d'Angiò, assente dal frammento ma la cui presenza nella *chanson* è ricostruibile tramite alcune ipotesi.¹¹

11 In effetti, non si può fare a meno di notare la vistosa assenza del rappresentante di una delle più importanti e illustri casate dell'XI secolo, vale a dire proprio quella di Angiò. Certamente l'assenza si può spiegare con l'acefalia del poema che ci è stato tradito, tanto più che i versi sopravvissuti iniziano con l'epilogo di una lassa in cui è evidente che Gormund abbia appena ucciso in singolar tenzone un eroe di Francia, esattamente come succede nelle lasse immediatamente successive. Abbiamo ottime ragioni per credere che questo cavaliere del re di Francia sia proprio Goffredo d'Angiò: le prove a supporto di questa ipotesi sono due, una interna al frammento, l'altra esterna a questo. Nel corso delle analisi linguistiche che ho fatto seguire alla già citata edizione critica del testo (Ghidoni 2013a), ho insistito sul pittavinismo probabile che è costituito da *Peitiers* (v. 114) in assonanza con *é* proveniente da *a* latina tonica in sillaba aperta: il toponimo può stare in tale assonanza solo in un quadro fonetico in cui *a* latina tonica in sillaba aperta preceduta da palatale abbia come esito in francese *é* anziché il dittongo *ie*. Questa particolarità fonetica è registrata a sud della Loira, nel Poitou, di cui appunto Poitiers (< *Pictavis*, locativo latino) è il capoluogo. Che tale parola non fosse solo un pittavinismo di circostanza legato a un toponimo regionale è dimostrato dal fatto che ai vv. 471, 475, 487 sia necessario ricorrere allo stesso fenomeno fonetico per accettare le assonanze: è verosimile che il poema sia stato composto da un individuo la cui lingua (naturale o poetica) era caratterizzata da questa particolarità fonetica dialettale. Pertanto con rammarico scopriamo che la lassa acefala con cui inizia il frammento fosse in assonanza *é* (< *a* latina ton. in sillaba libera) e che quindi nei versi perduti avremmo potuto confermare con nuovi esempi la natura dialettale del poema. Ma possiamo indovinare alcune costanti che quasi certamente si saranno ripresentate in questa lassa come avviene in quelle in nostro possesso: per esempio, una caratterizzazione della provenienza del cavaliere francese attraverso un toponimo in assonanza. A mio giudizio, solo un toponimo corrispondente a un grande dominio vassallatico dell'XI secolo poteva essere adattato a quel contesto prosodico: Angers (< *Andecavis*), facendo ricorso ovviamente alla pronuncia pittavina. In tal modo verrebbe colmata quella lacuna notevole causata dalla mancata partecipazione nel poema della casa d'Angiò. L'ipotesi ha un riscontro importante in un testo successivo al frammento, il *Loher und Maller*, vale a dire la traduzione tedesca che nel 1437 Elisabetta di Lorena, contessa di Nassau (1397-1456), fece del poema (perduto) *Lohier et Maillart*, il quale conteneva un episodio legato alle vicende di Gormund e Isembart. Per quanto la traduzione di Elisabetta sia un testo tardo e poco affidabile per la ricostruzione della tradizione della leggenda, notiamo come vi siano alcune

Questi personaggi non sono tanto figure storiche, quanto personaggi di largo utilizzo nel repertorio epico, anche se si tratta più che altro di personaggi minori *pas-se-partout*, che magari portano il nome più ricorrente all'interno dei membri della dinastia che sono chiamati a rappresentare: effettivamente l'Anjou vide succedersi diversi Goffredo, come Blois fu governata da vari Eudes. A un livello superiore, succede lo stesso con i sovrani protagonisti: qualsiasi sia l'evento storico alla base di una leggenda, il re di Francia è sempre un Carlo o un Ludovico.

La funzione di queste figure è quella di garantire la più ampia partecipazione possibile alla glorificazione degli eroi-martiri delle vicende narrate e alle gesta illustri dei primi sovrani carolingi: mentre a partire dal *Couronnement de Louis*, la figura del re si indebolisce, nel *Roland* e nel *Gormund*, la monarchia francese è parte fondamentale del trionfo sui pagani.

2.3 Il recupero dei miti imperiali del mondo carolingio che riscontriamo nella *chanson de geste* trova un parallelo nella pubblicistica storiografica delle grandi famiglie vassallatiche, in particolare in quella d'Angiò, la casata che mostra la maggiore coscienza del proprio retaggio. La letteratura genealogica¹² sorge entro le mura delle abbazie-necropoli, ossia quelle dove venivano sepolti i conti di Angiò e di Fiandra, vale a dire rispettivamente Saint-Aubin d'Angers e Saint-Bertin, le quali giocano lo stesso ruolo delle abbazie legate alla dinastia capetingia, Saint-Denis e Fleury. In questi luoghi vengono stilate nel corso dell'XI secolo (ma con qualche sporadico esempio già nel X secolo) tavole genealogiche estremamente succinte e vengono prodotti anche epitaffi per le tombe dei conti. In un secondo momento l'attività genealogica viene spostata alle corti magnatizie, dove ci si avvale degli archivi dinastici nonché degli aneddoti e delle storie che rimangono nella memoria dei discendenti: le genealogie, da semplici elenchi di nomi, si rimpolpano con dovizia di particolari storici ma anche con leggende e miti. La genealogia non diventa quindi solo la fonte giuridica (in un diritto basato sui rapporti di sangue) dell'ereditarietà del patrimonio,

analogie tra questo testo e la vicenda narrata nel frammento belga, le quali mostrano come il rifacimento (o i rifacimenti) alla base del primo avesse comunque per matrice il poema dell'XI secolo. Infatti i personaggi che compongono la corte di Ludovico sono pressappoco gli stessi che muoiono lassa dopo lassa nel frammento: si vedono combattere per esempio un conte di Fiandra, un conte di Champagne, Riccardo di Normandia, personaggi che per quanto generici sono probabilmente mutuati dal poema. Vi è anche un *Joffrei Dangier*, a cui è affidato uno dei vessilli del re di Francia e che viene ucciso da Germon (versione tedesca del pagano). La storpiatura del toponimo è chiara e lascia pensare che la fonte di Elisabetta avesse *Anger(s)* piuttosto che *Anjou*, esattamente la forma che, per ragioni prosodiche, ci si aspetterebbe nella lassa acefala del frammento (cfr. Ghidoni 2013a, pp. 133-144).

12 La definizione di letteratura genealogica e la descrizione di questo genere letterario e storiografico viene formulata da Duby (1967).

ma diventa anche indice della statura morale della dinastia e gli antenati diventano veri e propri *exempla* proto-cavallereschi.

Da uno di questi testi di matrice comitale, la *Chronica de gestis consulum Andegavorum* (Lot 1927) nella sua redazione più antica (inizio XII secolo), apprendiamo le gesta di uno dei capostipiti della dinastia, il primo Goffredo d'Angiò, detto *Grisegonelle*, il quale si rende protagonista di diverse imprese al servizio del re di Francia fino a diventare gonfaloniere reale. Su questo personaggio, esisteva una tradizione di carattere eroico, tanto che si può dire che *Geoffroi d'Anjou* doveva effettivamente essere un personaggio di frequentazioni epiche. Lo ritroviamo infatti menzionato in numerose canzoni di gesta (*Chanson des Saisnes, Aspremont, Renaut de Montauban, Fierabras, Gaydon, Girart de Roussillon, Chevalerie Ogier*). Ma molto più importante è il ruolo che un *Gefrei d'Anjou* - e più in generale la dinastia angioina - riveste nella *Chanson de Roland*. Infatti è citato già al v. 106 nel ruolo non irrilevante di *rei gunfanuner* e nella seconda parte del poema acquista una statura eroica nelle imprese che vendicano la morte di Roland. Notevole è che il vendicatore ultimo di Roland, ossia il vincitore di Pinabello, rappresentante di Gano nell'ordalia che chiude il poema, sia un *Tierri* «frere Gefrei, a un duc angevin» (v. 3 819).

Qualcosa di analogo alle lasse del *Gormund* formano le lasse del *Roland* in cui vengono presentate le schiere che compongono l'esercito di Carlo che muove per vendicare l'affronto di Roncisvalle (vv. 3 026-3 095). Ciascuna schiera raccoglie gli uomini di popoli o regioni assoggettate a Carlo: i Bavaresi, gli Alemanni, i Normanni, i Bretoni, i Pittavini, gli Alverniati, i Fiamminghi, i Frisoni, i Lorenesi e i Borgognoni. Aprono e chiudono lo schieramento i Francesi, alla cui testa è Carlo in persona assieme a Goffredo d'Angiò come gonfaloniere. Ciò che manca al *Gormund* rispetto al poema rolandiano è una designazione precisa della nazione francese e pertanto emergono in quello le casate feudali piuttosto che gruppi regionali. Nel *Roland* invece la variegata realtà politica tra la Loira e Parigi è assorbita all'interno del concetto di Francia: viene così esposto un modello molto più verticistico, al cui culmine vi è il re ma anche Goffredo d'Angiò, non più eroe connotato in senso regionale e confuso in una moltitudine di pari, ma eroe asservito al centralismo monarchico.

Nel *Gormund* sembra prevalere un pluralismo paritario, in cui le varie casate aristocratiche sono poste tutte sullo stesso piano, incarnate da personaggi minori che si distinguono ben poco l'uno dall'altro; nel poema rolandiano invece, riscontriamo un pluralismo gerarchico, in cui il personaggio di Goffredo d'Angiò sembra rivestire un ruolo più marcato rispetto ad altri rappresentanti di casate. In questo modo il *Roland* sembra incarnare maggiormente lo spirito della letteratura genealogica del suo tempo e tradire la matrice angioina e ligerina del testo, presente, sebbene modulata diversamente, anche nel frammento di Bruxelles.

Il *Gormund et Isembart* può essere ritenuto un caso esemplare pure

sotto un altro profilo, quello della costruzione narrativa. La storicità del poema è stata ampiamente discussa e di volta in volta strumentalizzata all'interno del più generale dibattito sulle origini dell'epica. Nel corso della *querelle*, gli attori del dibattito hanno cercato di identificare in primo luogo gli eventi storici sottesi al *récit* epico e, una volta trovato ampio consenso attorno all'identificazione con la battaglia di Saucourt dell'881, si sono pronunciati sugli eventuali reperti storici presenti nel racconto sulle gesta di Gormund, Isembart e Luigi di Francia. Questo ha significato anche definire meglio l'identità storica dei suddetti personaggi, in particolare quella di Gormund.

Anche in questo caso ho cercato una soluzione che potesse ben adattarsi al paradigma della «mutazione brusca». Nella figura di Gormund ho scorto non tanto una singola figura storica prototipica, quanto il prodotto di un fascio di elementi e materiali culturali legati alle tradizioni leggendarie sorte in Francia (e in particolare nella regione della Loira) in seguito alle invasioni scandinave del IX secolo. Se vi sono materiali di comprovata storicità – potrebbero rientrare in questa categoria il ratto dei cavalli reiterato nel ritornello, il fatto che Gormund combatta a piedi come un vichingo; quindi tracce di una memoria culturale –, questi non possono essere ritenuti utili a una ricostruzione della storia dell'epica francese in quanto ciò che di peculiare ha questo genere è l'iconografia in cui questi materiali sono immessi. Gormund è una nebulosa di elementi in cui l'organizzazione sovrasta i singoli elementi e la figura prodotta appartiene a un'iconografia culturale che già fa parte del genere delle canzoni di gesta e che è condivisa da diversi poemi, con lievi differenze ma con molte affinità. I materiali storici sono riutilizzati e neutralizzati in una struttura più ampia, in un orizzonte testuale che si discosta dall'essere solo una leggenda storica: gli eventuali rapporti genetici dei singoli elementi, proprio in quanto plurali e frammentari, non possono diventare la dominante nel quadro dell'origine della canzone di gesta.

Ma la ricerca delle radici del poema negli eventi storici non è l'unica possibilità che offre il *Gormund et Isembart*. Gli studi di Györy (1966) e Bennett (1979) affrontano l'identità dei personaggi (principalmente Gormund e Huelin) con un approccio mitico-letterario. In particolare Bennett associa Huelin alla figura mitica del nano incantatore, apportando alla discussione materiali tratti dalla componente folklorica di *chansons de geste* del XIII secolo in cui compaia Auberon (*Huon de Bordeaux* per esempio). Huelin pertanto viene associato a una figura ben nota al folklore di tutto il mondo, quella del *trickster*. Il metodo di Bennett è sostanzialmente simile a quello che ho adottato io per Gormund, fatte salve alcune differenze: i tratti propri del nano incantatore vengono estrapolati da alcuni passi del poema che in realtà appartengono al formulario epico, per i quali l'interpretazione magico-folklorica è forzata (senza contare le numerose speculazioni su episodi perduti del poema, sui quali è difficile costruire qualcosa di soli-

do); inoltre l'archetipo di Huelin è storico, mentre il prototipo generico di Gormund è una mistione di tratti storici e tratti di diversa provenienza. In sostanza la derivazione mitica di Bennett rischia di perdere di vista i tratti specificamente letterari del poema, il quale è pur sempre un testo appartenente a un genere la cui codificazione è già salda.

Questi studi, per quanto discutibili, sono comunque indice del fatto che la *chanson de geste* che ho analizzato può uscire da un ambito meramente storico e così entrare nel campo di una cultura narrativa ricca di motivi e sequenze mitiche: basti pensare solo all'allusione nel frammento all'ambasciata di Huelin a Gormund, in cui effettivamente il cavaliere francese assume i tratti del *trickster* (almeno in questo Bennett ha ragione), in cui sembra anche comparire l'istituzione del *voeu du paon* ben descritta dagli studi di Meliga (1993) e Bonafin (1993).¹³

13 Dallo stesso Bonafin è stato poi pubblicato un nuovo studio, più approfondito, sullo stesso argomento (2010). Si veda sul motivo del *voeu du paon* anche Gosman 1985 e Ghidoni 2011.

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

3 Il *transfert* epico

3.1 Il *Gormund et Isembart* permette l'individuazione di molteplici tradizioni culturali, anche se troppo spesso è stato interpretato soltanto sotto il profilo storico. In realtà tre sono le componenti che giocano nella costruzione narrativa della canzone: la 'storia', il 'mito etnico' - inteso genericamente come patrimonio di narrazioni folkloriche: quindi anche fiabe e racconti non religiosi - e il 'mito letterario', intendendo con quest'ultimo l'ossatura narrativa entro cui assumono nuove funzioni e nuove connotazioni i materiali mutuati dalle prime due componenti. Utilizzo l'etichetta di 'mito letterario' per evocare un particolare concetto espresso specialmente dalla cosiddetta 'mitocritica' (Frye, Meletinskij, Sellier: cfr. bibliografia per ciascuno), per la quale il mito letterario è una costruzione simbolica strutturata che però si differenzia dal mito etno-religioso in quanto privo di quelle funzioni socioculturali derivanti dall'essere strumento della religione, per la quale i miti sono dopotutto realtà; ma poiché non voglio addentrarmi nella questione della liceità di parlare di letteratura a questa altezza cronologica, nel prosieguo del mio lavoro, anziché usare 'mito letterario', parlerò piuttosto di 'mito epico', di 'mito a base storica', di 'mito carolingio'.

Quest'ultimo agisce nel *Gormund et Isembart* nel momento in cui gli eventi di Saucourt sono trasferiti su un supporto narrativo che mitizza la storia; in questo caso la storia è quella carolingia, in cui Luigi III viene per esempio trasformato in un *Lowis* che risulta essere figlio di Carlo (Maugno) e imperatore: tratti che ovviamente non si addicono tanto a Luigi III quanto a Ludovico il Pio, anche se i Carlo e i Ludovico delle *chansons de geste* sono personaggi simbolici che brillano di luce propria e non sono il riflesso dei loro omonimi storici. In questo modo la canzone di Gormund e Isembart viene attaccata a quelle stesse vicende che vengono spesso definite con l'etichetta di 'ciclo del Re', come un episodio all'interno di un mito storico che fornisce cornici, immagini e funzioni.

Il mito letterario è la componente più recente della *chanson de geste* ma è anche quella che davvero dà origine al genere. L'assunzione di nuovi caratteri, di nuova colorazione da parte dei materiali storici e folklorici, e i rapporti genetici tra questi sono stati variamente interpretati nel corso del dibattito sulle origini della canzone di gesta attraverso il paradigma del

transfert, per il quale gli strati più antichi sono gli unici che orientano la costruzione narrativa dei poemi che oggi possediamo: la logica sottesa al paradigma del *transfert* era unicamente genetica, a scapito degli elementi più recenti, considerati solo come una vernice sopra la sostanza sottostante. Ma un simile ragionamento funzionerebbe soltanto se la radice storica o mitica all'origine di una tradizione narrativa fosse unica e se le altre componenti vi si aggregassero per sovrapposizione o per addizione, mentre non funziona se consideriamo il grado di relativa uniformità delle costruzioni narrative (senza contare la tecnica verbale) delle *chansons de geste* della fine dell'XI secolo; uniformità per la quale è necessario ipotizzare un riordinamento dei materiali storico-mitici in base a uno o più modelli ritenuti esemplari, che forniscono la base attorno alla quale vengono rifunzionalizzati tutti i materiali preesistenti: un mito letterario che cercherò più avanti di meglio definire. L'origine delle *chansons de geste* nell'XI secolo non consiste in una utilizzazione passiva e poligenetica di una casuale aggregazione di racconti e leggende avvenuta nei secoli, ma ha alla base un'azione incisiva e riorganizzatrice di fronte a elementi frammentari della tradizione culturale.

Nella prossima sezione cercherò invece di riformulare il paradigma del *transfert* in modo tale da far emergere un modello diacronico che si smarchi dalle filiazioni genetiche¹ (le quali, s'intende, non sono errate per se stesse: è errato il modello in cui sono concepite e che le pone come principio delle canzoni epiche; esse infatti irrigidiscono la morfologia storica del genere delle *chansons de geste*). Cercherò di far emergere uno schema che illustri le *soudaines mutations* dell'XI secolo attraverso una poetica storica dell'epica francese medievale.

3.2 Il concetto di *transfert* applicato alla storia dell'epica romanza è stato utilizzato variamente da una parte della critica di stampo tradizionalista per designare quel processo di trasposizione delle narrazioni epiche (o comunque di tutti quei testi narrativi di contenuto vagamente intriso di epicità) da un contesto culturale più antico (in genere caratterizzato da oralità primaria) a un altro più recente (che può essere fondato sia sull'oralità che sulla cultura scritta). Tale processo di trasposizione modificherebbe e trasformerebbe solo superficialmente il tessuto narrativo, il quale rimarrebbe comunque fedele alla struttura del testo che l'ha preceduto e originato; un processo che opera quindi una sovrapposizione tra strutture narrative, tra contenuti, tra personaggi identici o simili: il *transfert* procede per sovrapposizioni analogiche tra gli stati redazionali di un testo disposti in successione diacronica, per cui un testo più o meno fissato (se non nella

1 Lo stesso argomento viene trattato in Ghidoni 2013b.

forma, almeno nel contenuto) nella sua evoluzione muta aspetto esterno, perde o acquisisce dettagli, ma viene rimaneggiato seguendo comunque linee isomorfe tracciate dalle sue versioni più antiche, riapplicando schemi narrativi e strutture propri del suo nucleo sostanziale di partenza.

La finalità del concetto di *transfert* è quella di definire e illustrare le strategie di persistenza di lunga durata di testi presenti nella memoria culturale di certe comunità, miti e leggende che sopravvivono semplicemente cambiando veste, rimanendo comunque nel solco di una tradizione continua e più o meno ininterrotta. Attorno al *transfert* si addensa un apparato lessicale metaforico che è funzionale a rappresentare visivamente la stratificazione degli elementi del nuovo testo sulle solide fondamenta di quello primitivo: nei lavori della critica tradizionalista si parla infatti di ‘riverniciatura’, ‘riedificazione di città nuove sui vecchi ruderi’, di ‘nuova veste’. La redazione finale del testo, spesso in forma scritta, quella tradizionalmente considerata ultima e definitiva, diventa soltanto lo stato finale di un processo conservativo e quello che possiamo definire un mero ‘colore temporale’, ossia l’azione dei tempi più recenti sul materiale antico. La storia è vista come origine del testo e il suo strato più antico diviene radice storica. Il *transfert* è così concepito come principio di storicizzazione e di antichizzazione del testo.

Prendo a titolo d’esempio un breve brano di Pio Rajna tratto dal capitolo XII delle *Origini dell’epopea francese*:

Certo l’epopea del periodo carolingio ha tutto trasformato con pertinacia instancabile; là dove sorgevano gli antichi edifici s’è venuta innalzando una città di apparenze affatto nuove; ma il nuovo s’è in parte fabbricato coi ruderi del vecchio, talora approfittando delle fondazioni esistenti, sempre poi servendosi di metodi e di strumenti ereditati dagli antecessori [Rajna 1884, p. 290].

Si noti l’uso della metafora della stratificazione: «là dove sorgevano gli antichi edifici s’è venuta innalzando una città di *apparenze* affatto nuove», dove il termine «*apparenze*» riflette una concezione riduttiva degli stadi più recenti dell’evoluzione letteraria rispetto a quanto viene «fabbricato coi ruderi del vecchio».

Naturalmente il breve paragrafo citato poc’anzi richiama e riflette la peculiare concezione delle origini dell’epica francese e romanza di Rajna, per il quale la traslazione, il *transfert*, avveniva da un patrimonio di contenuti narrativi e di forme poetiche dell’epoca e della cultura merovingia all’ambiente carolingio. La trasformazione del contesto e delle esigenze storiche e l’urgenza di cantare fatti e personaggi più recenti e sentiti più attuali avrebbero spinto a una riscrittura dei poemi su Carlo Martello o su Pipino il Breve utilizzando materiali dell’epoca di Carlo Magno e dei suoi successori, in particolare una sostituzione della topografia, dell’onoma-

stica e degli eventi storici, mantenendo in piedi l'ossatura narrativa dei primi, nonché una serie di *motivi* e di *formole*. Rajna ricava due figure dalla *Poetica* di Ludovico Castelvetro, l'anacronismo e l'anaprosopismo, che autorizzano il trasferimento dei fatti del racconto da epoca a epoca, da personaggio a personaggio.²

La trasposizione epica prospettata da Rajna si muove dunque tutta sul piano storico, da un contesto storico a un altro. Ma lo studioso italiano non escludeva che il percorso verso le radici storiche del patrimonio narrativo medievale potesse non terminare all'epoca merovingia, ma che potesse procedere a ritroso più a lungo, fino a stadi più remoti (Rajna 1884, p. 299).

Una simile estensione nel passato del *transfert* è stata messa in pratica dalla critica che assume come linea guida l'ideologia del trifunzionalismo degli indoeuropei stabilita da Georges Dumézil.³ In questo caso viene individuata al primo livello della trasposizione, ossia al livello più antico (quello che funge da base alla costruzione del testo e dei suoi rimaneggiamenti), una serie di strutture narrative riscontrabili in miti e in racconti dell'antichità euroasiatica e immanenti nei prodotti culturali delle popolazioni indoeuropee, i quali, con variazioni continue, si ripresenterebbero fino al Medioevo. In particolare, l'epica romanza si configurerebbe come l'esito di una storicizzazione di strutture narrative antichissime, come ha cercato di dimostrare Joël Grisward nei suoi studi sulla canzone di gesta dei *Narbonnais* e sulla *Chanson de Roland* (1981a, 1981b). Se il *transfert* di Rajna muove 'dalla storia alla storia', quello di Grisward è una trasposizione 'dal mito alla storia'. Si noti per esempio l'apparato retorico utilizzato in questi brevi brani per descrivere il «travestissement médiéval» di uno schema mitico indoeuropeo nei *Narbonnais*, con l'utilizzo di una serie di metafore tanto simili a quelle di Rajna o del tradizionalismo in generale:

[Le présent livre] entend démontrer que [...] le *Cycle des Narbonnais* plonge ses racines dans le plus lointain passé, qu'une partie importante des légendes et romans dont il est riche représente un héritage que, pour leur part et sous des travestissement imposés par des temps, des modes de pensée et des cultures différentes, les épopées de l'Iran et de l'Inde ont elles aussi reçu et conservé [Grisward 1981a, p. 19].

2 Rajna cita le due figure con rimando esplicito a Castelvetro (2004, c. 61v).

3 Poiché ne parlerò diffusamente in seguito, conviene delineare brevemente che cosa si intenda per ideologia trifunzionale indoeuropea. Secondo Dumézil, gran parte degli elementi culturali (concezione della società, miti, teologia, letteratura) di questo popolo ancestrale (ma conviene piuttosto usare il plurale) erano improntati a un'ideologia che individuava tre sfere di valori o funzioni delle attività umane, in ordine gerarchico: quella legata al sacro, alla sapienza e alla sovranità; quella legata alla forza fisica, alla potenza militare, alle armi; quella legata agli aspetti economici, a ogni forma di ricchezza, alle attività agricole, alla fecondità e alla fertilità. Sono diverse le pubblicazioni fondamentali per Dumézil: se ne vedano alcune in bibliografia. Inoltre: Fassò 1990, 2001, 2007; Grottanelli 1983, 1993.

Il y a tout lieu de croire que nous sommes en présence d'un exemple de réincarnation, de recoloration historiques du modèle structural indo-européen [Grisward 1981a, p. 47].

Il modello offerto dal *transfert* in sostanza poggia su due principi cardine: sulla storicizzazione, sia essa da applicarsi a un *pattern* proprio del mito o a un altro *milieu* storico, riconosciuti come radice storica del poema epico, e sulla subordinazione degli elementi testuali recenziatori, ridotti a dettagli o a aspetti superficiali, a un travestimento storico. Il modello della trasposizione fin qui descritto forza inoltre il materiale culturale che ci offre, per esempio, un poema epico, in un discorso sulla genealogia, costringe a pensare la storia del testo necessariamente come una linea a senso unico che collega un punto di partenza fisso a un altro punto d'importanza minore e descrive i rapporti tra fasi testuali esclusivamente in termini di 'derivazione' e 'filiazione'.

Ritengo che questo modello, per quanto possa cogliere le tracce di un passato più o meno remoto dell'epica romanza che conosciamo e per quanto possa illuminare aspetti sulla preistoria di questa, allo stesso tempo cancella e neutralizza le peculiarità della poesia epica medievale, appiattendola su rapporti genealogici. E nemmeno poi spiega le origini del genere epico così come sorse in Francia nel XII secolo (o poco prima), poiché queste risiedono non in presunti capostipiti che condividano con i testi epici un'aria di famiglia (per i tratti mitici e per i contenuti storici) ma in un processo, in una rifunzionalizzazione semantica di elementi vecchi e nuovi, un sistema di relazioni nuove in cui i significanti appartenenti a un remoto passato sono neutralizzati e resi inerti per interagire con nuovi significati e nuovi significanti. Il retaggio del passato, proveniente dalla memoria storica o dal patrimonio folklorico, per quanto possa essere quantitativamente presente (poiché non andrà comunque ignorato), è da considerarsi come una pluralità di frammenti o lacerti rispetto alla sostanza dell'epica romanza, la quale, nelle intenzioni di chi ha composto i poemi e nella ricezione di questi, è fondamentalmente frutto di un processo di rifunzionalizzazione mitica di un materiale storico: quindi non storia e basta o mito e basta, non una relazione genealogica con un prima e un dopo; il quadro delle origini va letto principalmente entro un'impostazione funzionale. Se proprio si vuole ragionare in termini genealogici, la direzione del *transfert* prenderà avvio 'dalla storia al mito', da una vaga memoria storica (o più spesso pseudo-storica) presa a canovaccio e ricreata entro un sistema e una significazione mitico-letteraria, anche se nessuno dei due poli, la storia e il mito, ha diritto a una sorta di primato in base alla precedenza temporale: è la relazione tra questi che si incarna nello stile, nella retorica e nelle figure dei poemi che ci sono giunti.

Inoltre, storia e mito non costituiscono entità testuali stabili e precise, ma sono piuttosto nebulose di elementi storici e mitici entro la galassia

dell'immaginazione narrativa medievale: non ci può essere quindi riverenciatura di un testo già esistente, piuttosto un adattamento reciproco tra significanti storici e mitici.

Sul versante storico, le notizie riportate dalle cronache medievali sulla rotta di Roncisvalle, argomento del *Roland*, o sulla battaglia di Saucourt cantata dal *Gormund et Isembart* - esempi che saranno studiati nel dettaglio in seguito -, non offrono un resoconto uniforme dei fatti che rispecchi totalmente quanto ci è detto nelle due *chansons*, ma una pluralità di notizie infarcite talvolta di tratti fantasiosi che testimoniano l'aggregazione della nebulosa mitico-storica che si completerà soltanto nel quadro dei significanti e dei significati del genere epico basso-medievale. Difficilmente quindi il poema o la leggenda storica possono essere nati direttamente da una tradizione legata al ricordo dell'evento storico, dal quale muoverebbero solo per accrescimento e arricchimento di dettagli immaginari.

La componente mitica invece non è fornita da un patrimonio di strutture narrative rimpolpate con eventi mutuati dalle leggende storiche. Per mito s'intende piuttosto, utilizzando le parole di Jean Frappier:

l'idée fabuleuse que se fait souvent l'esprit humain de personnages et de faits réels, sa tendance à rassembler autour d'eux des pensées, des sentiments, et des rêves, ou des préjugés; mythe qui n'est pas le legs d'une mythologie révolue, dont la naissance se perd dans un passé lointain, mythe qui est une construction vivante à partir de l'histoire encore proche, bien qu'il soit, par sa nature même, prompt à accueillir tout ce qui est légende et folklore [Frappier 1957, p. 7].

Con le dovute distinzioni, il modello della trasformazione sostanziale (e non solo superficiale) dei materiali storico-mitici nel momento in cui approdano alla *chanson de geste* è accostabile al modello offerto da Gaston Paris, il quale individuava nella genesi dell'epopea francese due momenti ben distinti, quello delle *cantilena*e liriche nate a ridosso dei fatti storici e quello dell'epica vera e propria, più tarda, in cui i materiali offerti dalle tradizioni poetiche (le *cantilena*e, appunto) sono sottoposti a una combinatoria di regole trasformazionali, a partire dal livello storico, dall'analisi con la tradizione poetica e, potremmo aggiungere, dalla tradizione folklorica. Pertanto, come

la plante s'empare pour germer de tous les éléments analogues que contient la terre où elle est semée, l'épopée saisit tous ces éléments épars, les transforme suivant sa propre loi, se les assimile et s'épanouit bientôt dans la richesse et la puissance de sa végétation splendide [Paris 1865, p. 3].

Bisogna distinguere la posizione di Rajna da quella di Paris. Nel caso dello studioso francese, non c'è vera evoluzione lineare dalle *cantilenae* alle *chansons*, bensì un salto di specie, in cui i prodotti finali non sono semplicemente un'espansione delle fonti, quanto piuttosto una loro rielaborazione attorno a un centro organico che è il vero fulcro dell'epicità.⁴ Invece Rajna rimprovera a Paris che la sostanza epica non può essere ridotta solo alla forma, come «un abito indossato, e da poter lasciare liberamente, quando così piaccia» (Rajna 1884, p. 3).

Questa critica corrisponde alla retorica del *transfert* di cui si è offerto qualche esempio sopra, per la quale nel discorso sulle origini è da individuare la sostanza antica con pregiudizio degli aspetti superficiali reenziosi. Riutilizzando la similitudine vegetale di Paris, l'epica come una pianta si nutre di sostanze disparate; per Rajna invece, quelle sostanze primigenie sono proprio le radici stesse della pianta, delle quali questa è lo sviluppo ininterrotto.

Al di là delle *cantilenae* liriche di Paris, la cui esistenza ipotetica non è mai stata verificata, rimangono delle parole dello studioso francese alcune concezioni in linea con il paradigma morfologico-genealogico che intendo proporre in contrapposizione alla logica tradizionalista del *transfert*. Mi riferisco all'idea della pluralità di elementi sparsi che converge *ad unum* e da questo viene trasformata secondo un canone più o meno preciso, tanto che non vi possa essere continuità di genere tra i testi preesistenti e quelli originati dall'assimilazione: vi è un'aria di famiglia tra queste parole di Gaston Paris e le poche frasi di Le Gentil citate all'inizio e che ho preso come spunto per la costruzione di un paradigma delle *soudaines mutations*.⁵

4 «L'épopée est donc une narration poétique, fondée sur une poésie nationale antérieure, mais qui est avec elle dans le rapport d'un tout organique à ses éléments constitutifs» (Paris 1865, p. 4). Si veda anche Baehler 2004.

5 Può essere utile per inquadrare il rapporto tra epica e storia il seguente volume miscelaneo: Konstan, Raaflaub 2010.

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

4 L'archeologia delle *chansons de geste* di Joël Grisward

4.1 Passando in rassegna brevemente la retorica del *transfert* in ottica tradizionalista, ho citato quasi *en passant* il metodo di Grisward. Il suo lavoro è sicuramente il contributo più significativo e innovativo alla critica sull'origine dell'epica degli ultimi decenni (ma anche alla concezione della *chanson de geste*), dibattito che a dire il vero è al giorno d'oggi inerte dopo che è stata riconosciuta la sostanziale impossibilità di approdare a una verità indiscutibile in assenza di elementi nuovi. Dopo gli scritti di Siciliano (1951, 1968) e di Le Gentil (1957, 1960, 1962, 1970), il rapporto tra individualismo e tradizionalismo si è attestato su una posizione di compromesso, per il quale si riconoscono aperture verso il modello contrapposto senza snaturare la propria impostazione del problema delle origini dell'epica francese: si riconoscono sia gli apporti di una tradizione di media durata sia il ruolo svolto dai rimaneggiatori-autori dell'XI e del XII secolo. Al di fuori dell'*Archéologie de l'épopée médiévale* griswardiana (Grisward 1981a), nulla di significativo è stato aggiunto al dibattito, che si è adagiato su un tacito compromesso. La ragionevolezza vuole che al giorno d'oggi si abbandoni un modello rigido e unitario che cerchi di descrivere la varietà dell'esistente: tutti i tradizionali modelli genealogici proposti presentano falle in quanto faticano a riconoscere tutte le componenti in gioco; senza contare che, proprio data l'irriducibilità di una *chanson de geste* all'altra, di fatto è necessario distinguere e circoscrivere la preistoria di ciascun poema, senza pretese di generalizzazione, con la tentazione di fare *tabula rasa* di quanto detto finora.¹

Lo studio di Grisward ha comunque permesso l'accesso a una importante componente nella costruzione delle *chansons de geste*, ossia quella folklorica. In più l'intento di Grisward si caratterizza per la sistematicità delle sue tesi e si applica su una canzone, i *Narbonnais*, che ben illustra

¹ Si vedano per esempio le condivisibili impressioni di François Pirot (2004), il quale sottolinea come il dibattito critico al giorno d'oggi soffra del complesso del «*déjà dit*» e che pertanto, scavalcata gli steccati imposti dalle tradizionali scuole critiche, è necessario dare «*réponses diversifiées*» a ciascun caso problematico che la storia dell'epica ci pone (p. 12).

la riattivazione di quella struttura trifunzionale indoeuropea che Grisward cerca di estrapolare dalla costruzione narrativa.²

Emerge così dalle ricerche di Grisward un nuovo modello tradizionalista che si stacca dagli studi storici che hanno sempre marcato questa linea di impostazione e approda allo svelamento dei materiali folklorici all'interno della costruzione delle *chansons de geste*; non solo: l'opera di Grisward ha imposto – sulla scorta dell'insegnamento di Dumézil – un'ottica di ampio comparativismo allo studio della letteratura medievale, i cui risultati potranno essere discutibili, ma non privi di utilità.

Si tratta ora di vedere come funzioni questo paradigma, se debba essere limitato a poche canzoni di gesta o se possa essere generalizzato. Più che addentrarci nel merito degli argomenti addotti da Grisward, bisogna comprendere il modello soggiacente alla sua opera. Si rende necessaria una riflessione sul metodo: è ovvio poi che una volta compreso il funzionamento e i difetti di questo modello culturale, gli esempi di Grisward assumeranno nuova luce e dovranno essere ricollocati entro una giusta e corretta misura.

4.2 Una lucida analisi della contrapposizione tra il modello griswardiano e quello storicista si può leggere non tanto nell'introduzione all'*Archéologie* (Grisward 1981a) – in particolare alla p. 19 di questa, che in parte ho già citato e discusso sopra – quanto in Grisward 1982.³ Lo scopo di questo scritto è quello di giungere a una chiarificazione di alcune affermazioni

2 Conviene a questo punto sintetizzare brevemente la direzione presa da Grisward (1981a) nello studio dei *Narbonnais*. Nel caso di questa *chanson*, la collocazione triadica degli elementi, sia sul piano paradigmatico (le relazioni tra i personaggi, per esempio, o tra le città) che su quello sintagmatico (la distribuzione di terre e titoli da parte del padre), rispetta la logica trifunzionale duméziliana. Si tratta di uno schema narrativo replicato costantemente nel testo come mostra Grisward stesso. Nei *Narbonnais*, il vecchio Aymeri procede alla divisione (*partage*) tra i suoi sette figli di terre e funzioni sociali di cui in realtà non è padrone. Ai figli Bernart, Guillaume e Hernaut assegna rispettivamente cariche la cui nomina dovrebbe invece spettare a re Carlo: il primo sarà consigliere stretto del sovrano, il secondo gonfaloniere in battaglia e il terzo siniscalco addetto alle vivande e alla logistica. La spartizione di terre e regni è invece limitata ad altri tre figli, Beuve, Garin e Aïmer: il primo avrà potere sulla Guascogna, il secondo avrà la ricca Pavia, il terzo andrà a combattere in Spagna. La spartizione di cariche e terre avviene su quattro punti cardinali (Parigi, Guascogna, Spagna, Pavia) con Narbona al centro lasciata al figlio minore Guibelin. «Les analyses qui précèdent ont mis en lumière dans *Les Narbonnais* deux schémas dans lesquels la structure trifonctionnelle et la comparaison avec les témoins indo-iraniens invitent à reconnaître un héritage indo-européen: le vieil Aymeri, fidèle à un type mythique très ancien (indo-européen), accomplit les gestes fondamentaux de tout 'premier roi'; il organise la société dans ses divisions fonctionnelles [...]. Organisateur d'une société tripartite et partageur d'un monde caractérisé trifonctionnellement, Aymeri de Narbonne représente donc face à la Scythie, à l'Iran et à l'Inde, le témoin occidental le plus précieux de ce mythe d'origine indo-européen qui expliquait par un partage trifonctionnel entre frères l'organisation sociale et géographique du monde» (Grisward 1981a, p. 81).

3 Per un'ulteriore discussione sul metodo di Grisward, si vedano: Sergent 1984; Ghidoni 2014a.

metodologiche contenute sempre alla p. 19 dell'*Archéologie*, in particolare quelle relative al metodo storicista sostenuto per esempio da Gaston Paris. Grisward critica l'approccio tradizionale che istituisce una gerarchia all'interno del cosiddetto ciclo dei Narbonesi considerando questo di fatto incentrato sul solo Guglielmo d'Orange, personaggio principale dell'epopea: questo approccio parte dal presupposto che il ciclo si sia sviluppato nel tempo attorno a Guglielmo per addizione e aggregazione di personaggi ed eventi. A questa visione lo studioso francese preferisce una considerazione più ampia e strutturata dell'insieme dei personaggi - Guglielmo e i suoi fratelli: per Grisward «[p]oser le problème en terme de *chronologie* et d'*histoire* aboutit à une impasse: la théorie évolutionniste et le découpage chronologique n'enseignent rien sur le sept Aymerides et leur père qu'une préhistoire artificielle et illusoire». Il metodo storicista è fuorviante in quanto si aggrappa a singoli prototipi storici, ma soprattutto è inadeguato a cogliere «le groupe en tant que groupe». La ricerca dei prototipi storici stabilisce in una «diachronie fictive des éléments qui lui sont toujours donnés contemporains», si accosta sotto la lente della storicità a qualcosa che «relève de la *structure*» (Grisward 1981a, p. 19).

Nell'articolo del 1982 Grisward intende specificare il senso di questa frase. Ribadisce infatti che il gruppo dei sette Aimeridi e della loro sorella è da concepire in blocco e in sincronia, «comme un ensemble articulé sur les trois fonctions sociales des Indo-européens. Sa genèse est de l'ordre de la structure». La sua nascita si spiega in un modo soddisfacente attraverso «un processus de transposition d'un moule conceptuel, d'une matrice conceptuelle, en personnages épiques, tels les Pāndava du *Mahābhārata*». Al contrario lo studio storicista offre «une explication fragmentaire, diachronique, éclatée» per «un agrégat d'unités élémentaires séparées». L'«historicisme» proietta i fenomeni entro il problema insolubile e fantasmatico delle origini e s'incanta dell'illusione secondo la quale la *chanson de geste* «a été fabriquée a partir d'ingrédients historiques». La conclusione di Grisward, che ricalca una celebre formula di largo uso negli studi epici, è che «[a]u commencement était la structure» (1982, p. 126).

Grisward non vede nel rapporto tra il prode Guglielmo e il debole re Luigi una relazione storicamente attestata nelle figure di Bernardo di Settimana e di Ludovico il Pio, come prospettato da René Louis (1956), ma al contrario riscontra nei testi del cosiddetto ciclo di Guglielmo una drammatizzazione del «thème littéraire intégré à un ensemble de rapports structurés entre un type de souverain et un type de guerrier» (Grisward 1982, p. 127), il cui prototipo è l'eroe danese Starcatherus: in questi miti un fascio di relazioni interne è funzionale a una riflessione sulla regalità e sulla funzione guerriera.

Il primato della struttura e la sua persistenza di lunga durata sono alla base della *geste* dei Narbonesi, anche se è forte il sospetto che Grisward voglia estendere questa affermazione all'intero *corpus* delle *chansons de geste*:

il y a une structure, des structures, des schémas mythico-épiques indo-européens, des 'histoires'. L'épopée française ne surgit pas comme une création spontanée du VIIIe ou du IXe siècle. [...] L'histoire carolingienne n'est pas primitive, elle ne consiste pas le point zéro d'où il faut partir. L'analyse structurale met au jour l'existence d'une préhistoire ou d'une ultra-histoire de la chanson de geste [...]. L'épopée française [...] n'est pas engendrée par cette Histoire carolingienne transformée, 'embellie', tripataouillée [Grisward 1982, p. 129].

Pertanto il comparativismo strutturalista di Grisward respinge la concezione storicista dell'aggregazione e della trasformazione (in pratica: l'evoluzione) di una memoria storica che affondi le proprie radici in un evento accertato. Tuttavia la polemica non ha lo scopo di escludere queste radici, bensì quello di «remettere à sa place [l'Histoire]». La metafora della stratificazione, pertinente in un'operazione di *archéologie* (programmatica fin dal titolo dell'*opus maximum* dello studioso francese), è funzionale a spiegare il rovesciamento dell'ordine degli approcci che si devono tentare nello studio del fenomeno epico:

Il s'agit de stratifier la recherche, de renverser l'ordre des approches, de poser la question la plus pertinente: pourquoi et comment cette structure, ces structures, ces schémas, bref ces 'histoires', ont-ils resurgi, se sont-ils réincarnés à tel moment de l'Histoire? Pourquoi et comment ces permanences qui semblent hors du temps se matérialisent-elles à un instant donné? [...] Mais l'Histoire ne saurait intervenir qu'à son heure, c'est-à-dire *après*, pour tenter d'en abolir jusqu'au spectre, pour éclairer ce coulage d'un modèle dans la pâte du temps. C'est la renaissance qu'elle est chargée d'expliquer, non la naissance [Grisward 1982, p. 129].

4.3 Grisward spiega la «réactivation» dello schema mitico indoeuropeo con le problematiche legate all'ereditarietà dei feudi che vengono sollevate nei giochi di potere della Francia del XII e del XIII secolo. Un'altra questione che lo studioso deve però affrontare è quella del motivo per cui queste strutture si siano trasferite in ambito carolingio, per quale motivo in effetti risultino esistere coincidenze tra la Storia e le storie: per esempio un Guglielmo e un Bernardo del IX secolo furono davvero rispettivamente assegnati alle cariche che il poema dei *Narbonnais* assegna loro. Queste coincidenze vengono spiegate dal fatto che «l'Histoire offre avec l'épopée des points de convergence, des points de rencontre. Une manière d'analogie paraît lisible entre un certain réel et un certain imaginaire, et l'on sait que le second n'est pas la simple métamorphose du premier. Quel type de rapport entretiennent-ils? Une certaine adéquation de la réalité aux

structures préexistantes a-t-elle entraîné l'incarnation de ces structures dans cette réalité?» (Grisward 1982, p. 130). Pertanto - corregge il tiro Grisward - la riattivazione delle strutture andrà posta nel IX secolo, quando una certa convergenza tra storie e realtà produce dei *récits* funzionali a una riflessione sull'attualità, vale a dire sulle problematiche legate alla divisione dell'impero carolingio tra i discendenti di Carlo Magno.

Non si può fare a meno però di notare quanto si sia passati vicino a un paradosso, ossia quello della realtà che si adegua all'immaginario. Naturalmente non è questo il pensiero di Grisward, ci mancherebbe, ma è inevitabile che la sopravvivenza delle strutture si scontri con la convergenza dei significanti più superficiali (ossia l'ambientazione carolingia) con alcuni eventi storici; tali significanti sfuggono al pieno inquadramento nella struttura e pertanto sono indipendenti e anteriori a questa. Certamente, è plausibile che i significanti che danno 'colore' alle strutture mitiche possano essere mutuati, se non suggeriti, dalla realtà: è proprio in questo che consiste il *transfert*. Ma certamente una simile conclusione non potrà essere estesa all'intero insieme delle *chansons de geste*, a meno che non si voglia affermare l'incredibile coincidenza per cui tutte le canzoni (o gran parte di esse) siano fondate su strutture mitiche riattivate dalla convergenza con eventi storici, quasi come se la storia carolingia non fosse altro che una pallida replica o un riflesso di antichissimi miti: Grisward parla appunto di «*thèmes historiques*» che sarebbero stati un «*miroir propre à susciter comme en reflet la reviviscence d'un univers parallèle mais épi-que*». In sostanza una serie di materiali storici avrebbe fornito un nuovo significato a dei significati e a delle strutture mitiche *preesistenti*, vivificate proprio dal fatto che gli eventi storici tendessero già alla malleabilità e ricalcassero vagamente l'universo mitico di partenza. Il ragionamento sfiora il paradosso se applicato a una sola canzone di gesta, lo diventa se esteso all'intero *corpus*. Se effettivamente l'universo epico delle *chansons de geste* (non solo di quelle appartenenti al ciclo dei Narbonesi) è dotato di una certa coerenza - che coinvolge personaggi, eventi, luoghi; ed effettivamente è coerente -, mi pare più economico e verosimile ipotizzare che vi sia stato un ordinamento dei materiali tramite un *universo epico a base storica* costruito a partire da suggestioni derivanti da eventi del passato (e dalle leggende sorte da quegli stessi fatti, inizialmente irrelate tra loro), vale a dire una struttura mitica non preesistente ma successiva agli stessi materiali storici, la quale evidentemente può aver utilizzato come modelli *anche* strutture di racconti di un patrimonio culturale antecedente all'epoca carolingia, sempre però rifunzionalizzandole verso una coerenza costruita poema dopo poema, con poche canzoni iniziali a fungere da modello e canone per quelle successive.

Il modello griswardiano poggia su basi fragili quando si scontra con il fatto che la *chanson de geste* è fondata nella maggior parte dei casi (soprattutto in quelli più antichi) su materiali storici che sfidano il primato

della struttura di lunga durata, e con il fatto che la storicizzazione dei miti etnici e astorici non è un'operazione indolore e superficiale per le strutture su cui essi si basano, poiché anche la Storia può organizzarsi a un universo mitico che *importa* costruzioni narrative esterne (se ne veda un esempio al paragrafo 4.5).

4.4 Allargando il discorso, sia il paradigma storicista – il ricordo degli eventi storici viene deformato fino ad approdare a un racconto con elementi fantastici (processo evolutivo) – che il modello griswardiano – strutture mitiche di lunga durata assumono una colorazione storica (processo di storicizzazione) – sono insufficienti a spiegare l'universo epico delle *chansons de geste* strutturato e basato sulla Storia (processo di mitopoiesi o di epogenesi): il primo in quanto ignora (come sottolinea Grisward) la struttura; il secondo perché pur riconoscendo la costruzione narrativa coerente delle singole canzoni, dei cicli, del genere epico, piega alle sue necessità *l'histoire* non riconoscendo la possibilità che la mitopoiesi possa avvenire *a partire* da materiali storici e che possa collocarsi non al principio della tradizione culturale bensì alla fine. Lo strutturalismo di Grisward è inficiato dalla logica per cui principio strutturale (ciò che dà ordine e compattezza alle costruzioni narrative) e principio genealogico (i materiali più antichi di una tradizione culturale) debbano per forza coincidere: se le *chansons de geste* si dotano di struttura simbolica, questa deve essere per forza il retaggio di un lontano passato.

Nel medesimo articolo del 1982, si riscontra un altro esempio di difficoltà da parte del modello di Grisward messo di fronte a materiali storici che da una parte presentino già accenni di strutturazione leggendaria, ma che dall'altra abbiano tutta l'apparenza di essere indipendenti dallo schema indoeuropeo trifunzionale. Riporta infatti il caso dell'Astronomo Limosino, redattore di una *Vita Hludowici* nel IX secolo, il quale menziona un Hadhemarus al seguito delle spedizioni degli anni 809-810 condotte da Ludovico – non ancora succeduto al padre Carlo – in terra spagnola: in particolare, questo personaggio avrebbe utilizzato alcune tecniche di guerriglia simili a quelle che caratterizzano Aimer le Chetif nel poema dei *Narbonnais*. Già questo dato crea un legame tra il personaggio della cronaca e quello della canzone, ma bisogna aggiungere che altrove Hadhemarus risulta conte di Narbona e che lo stesso Astronomo, narrando la spedizione dell'801-803 contro Barcellona, cita appaiati Hadhemarus e Wilhelmus, *primus signifer*, ricostituendo la coppia di seconda funzione (la funzione guerriera) individuata da Grisward nel poema sui Narbonesi.⁴

4 Pertz 1829, p. 612. In realtà questa edizione dei *Monumenta Germaniae Historica* interpreta il passo in maniera diversa e in modo da cambiarne il senso: «Willelmus primus, signifer Hadhemarus». Il passo è comunque oggetto di discussione, per cui non ci addentriamo ulte-

Grisward stesso offre due soluzioni per spiegare la coincidenza notevole (1982, pp. 132-133). La prima è ripresa dalle riflessioni in altri campi di Claude Carozzi e Jean Batany:⁵ delle *histoires* avrebbero costruito attorno a Hadhemarus una serie di rapporti incentrati sul suo nome (relazioni con la guerriglia, con la Spagna, con Ludovico, con Guglielmo ecc.). «Le nom devient porteur d'un système de sens adéquat au système de sens véhiculé par le héros épique anonyme (et en quête d'un nom)», al quale allora verrebbero attribuiti i caratteri del personaggio leggendario di Hadhemarus: si potrebbe dire che non importa all'estetica della *chanson de geste* la verosimiglianza storica quanto la plasticità e la malleabilità dei personaggi storici a entrare in una struttura mitica a sfondo carolingio. Prosegue Grisward:

L'introduction de l'Histoire dans le récit mythique (et du récit mythique dans l'Histoire) passerait elle-même par la structure, par une structure mythique intermédiaire, plus récente, contemporaine cette fois, peu ou prou, de l'insertion dans le temps de l'ensemble mythique indo-européen. Ainsi que l'écrit C. Carozzi: «La relation entre la Chanson et l'Histoire est indirecte puisqu'elle est médiatisée par le mythe véhiculé dans la tradition orale» [Grisward 1982, p. 132].

Il modello qui è simile a quello da me abbozzato prima e che vede coinvolte tre componenti, ossia l'elemento storico, il mito etnico e un mito a base storica di recente formazione. Infatti attorno al nome di Hadhemarus si sarebbe concretizzato un sistema, una costruzione narrativa storica (o pseudo-storica) che sarebbe stata ulteriormente sviluppata all'interno di un'altra configurazione mitica, epica questa volta, che importa elementi

riormente e prendiamo per buono il testo di Grisward (il quale però non cita la sua edizione di riferimento).

5 Ci si riferisce ai personaggi di Adalberone di Laon e di Renart studiati da Carozzi (1976) e Batany (1981). In sostanza il nome proprio coagulerebbe attorno a sé una serie di elementi che possono essere trasferiti nella nuova cornice epica che fino a quel momento soffriva di un vuoto onomastico. In questo caso si formerebbe nelle tradizioni folkloriche un mito intermediario attorno al nome del personaggio storico i cui caratteri verrebbero trasferiti assieme al nome quando riutilizzato per nominare nuovi personaggi. Per esempio nel caso di Adalberone di Laon, detto anche Ascelin, vescovo implicato nel tradimento che portò alla corona di Francia i Capetingi contro i legittimi eredi Carolingi, si sarebbe formato una sorta di mito che lo intrecciava con la storia degli eredi di Carlo Magno, ma anche con il tradimento di Giuda. Questa serie di relazioni è trasferita nel momento in cui nel *Couronnement de Louis* il normanno Acelin (variante di Ascelin) si oppone al giovane Louis erede di Carlo: il nome di Adalberon/Ascelin è impregnato di significati tradizionali. Viceversa, nell'ambito della zoeopica, più conti di Sens - figure ambigue e infingarde secondo la tradizione, il cui nome dinastico più reiterato era Renart - sarebbero stati fusi sotto il nome di Renart in una figura esemplare, etichetta trasferita poi assieme ai caratteri dei suoi portatori per nominare la volpe delle tradizioni narrative alla base del celebre *roman*.

storici per colmare un'assenza di nomi (cioè di personaggi).⁶ Non è troppo chiaro il ruolo svolto in questo caso dall'insieme mitico indoeuropeo (l'espressione generica «*insertion dans le temps*» non aiuta: significa colorazione storica o semplice recupero di attualità di una struttura narrativa?), ma l'uso delle parole *introduction* e *insertion* – riferite rispettivamente a *récit mythique* e a *ensemble mythique* – lascia pensare che il vero supporto della *chanson* sia la struttura mitica recente che media tra i materiali storici e quelli etnici di antica provenienza e che in sostanza queste due tipologie di materiali verrebbero entrambe accomunate dall'essere passivamente attratte da un polo che le rinnova.

Ma non è questo il paradigma a cui vanno le simpatie di Grisward: si tratterebbe infatti di accettare un dualismo strutturale e di rinunciare al primato funzionale delle strutture indoeuropee, a favore della «*structure mythique intermédiaire*» di recente formazione. Per lo studioso francese vi è invece una seconda possibilità: il redattore della cronaca potrebbe aver attinto la coppia guerriera da «*une épopée*», da «*une légende épique déjà constituée*», potrebbe aver insomma introdotto aspetti fantasiosi nella sua storia che già appartenevano a un *récit* epico. In questo modo «*Hadhemarus n'en [du Chétif] serait que le double, que la doublure rationalisée, 'historicisée'*» (Grisward 1982, p. 132).

Si potrebbe obiettare che una cronaca contaminata da elementi epici conterrebbe molti più aspetti fantasiosi che non le semplici citazioni che leggiamo nel caso di Hadhemarus. Senza contare che questa figura nella stessa *Vita Hludowici* è citata anche in altri contesti che non sembrano ricalcare in alcun modo la struttura compatta dei *Narbonnais* e il 'compagnonaggio' (di legame di parentela non si parla nella cronaca) con Guglielmo di Tolosa. Anche nei (breve) passi in cui Hadhemarus è protagonista di azioni di guerriglia (Pertz 1829, pp. 612-614), è sempre inserito in una lista di comandanti che nulla hanno a che vedere con l'epopea. Pertanto sembra molto pericoloso individuare contaminazioni in passi dove è stabilita la relazione con personaggi di comprovata storicità (la figura di Guglielmo di Tolosa per esempio; cfr. Corbellari 2011).

L'articolo del 1982 di Grisward quindi non riesce a evitare completamen-

6 Qualcosa di simile si può dire per il personaggio di Gormund. Nel momento in cui la leggenda della battaglia di Saucourt viene portata entro il mito epico e viene piegata alle esigenze di questo (i Normanni diventano Saraceni, Luigi III diventa Ludovico figlio di Carlo ecc.), le norme del genere epico pretendono che si dia un volto e un nome al comandante delle truppe contro cui combattono i Francesi, poiché le fonti sulla battaglia tacevano su questo punto. Nell'ottica di Bédier (1913) e Panvini (1990), il pirata Godrum avrebbe svolto lo stesso ruolo di Hadhemarus, cioè il suo nome sarebbe stato importato entro lo schema epico della battaglia; dal mio punto di vista invece il solo nome non è necessariamente il tratto guida per identificare un personaggio, ma possono essere utili anche altri elementi (le caratteristiche attribuite a Hasting dalla tradizione culturale su questo personaggio storico si avvicinano in parte a quelle di Gormund).

te tutte le difficoltà che la Storia procura al suo modello strutturalista.⁷ È interessante allora studiare da vicino il tentativo di Grisward di applicare la struttura trifunzionale indoeuropea a una canzone di gesta tra le più antiche, ovvero la *Chanson de Roland*, che apparentemente non dovrebbe presentare aderenza a un modello mitico-fiabesco come può accadere nel caso dei *Narbonnais* o del *Voyage de Charlemagne*.⁸ In effetti la più importante e nota delle canzoni di gesta, coeva a *Gormund et Isembart* ha un impianto solidamente storico, basato sui fatti di Roncisvalle. L'esperimento di Grisward – analizzato a fondo nella prossima sezione – fornisce dunque materia di riflessione per comprendere il funzionamento dell'approccio strutturalista-comparativista nei casi in cui la matrice storica dei poemi è evidente.

4.5 In Grisward (1981b), il punto di partenza è offerto da due episodi del *Roland*. Il primo è l'arresto del sole e il conseguente ritardo del tramonto provocati dalla preghiera di Carlo (*Chanson de Roland*, laisse CLXXVIII-CLXXIX): il miracolo permette all'armata francese di continuare la battaglia che sta vincendo e di vendicare la morte dei suoi migliori cavalieri a Roncisvalle. Questo episodio 'meraviglioso' è stato inquadrato dalla critica dal punto di vista archeologico e da quello funzionale. Nel primo caso si è dibattuto se la testimonianza degli *Annales Anianenses* (X secolo) – i quali raccontano che durante la vittoria di Carlo a Saragozza si verificò un fatto astronomico unico, «de hora nona factus est sol hora secunda»: dal pomeriggio si sarebbe passati al mattino, per Siciliano (1968, p. 64) è un errore per riferire l'avvenimento di un'eclissi solare – sia da ritenere la traccia di una tradizione anteriore alla *chanson de geste* che conosciamo. Nel secondo caso, l'episodio miracoloso è stato interpretato come una ripresa di un motivo biblico-folklorico per caratterizzare la provenienza trascendente del potere del re. A differenza di altri segni che mostrano la predilezione divina per Carlo (i sogni, gli angeli che sono a lui inviati), questo è provocato in principio da un'azione di Carlo. La caratterizzazione però non basta a Grisward: «La résonance d'un motif ou d'un thème ne se perçoit pas à travers une appréhension isolée; un motif tire sa signification du système de rapports qu'à l'intérieur d'un ensemble il tisse avec

7 Di queste aporie si è accorto in parte anche Jean Batany in un articolo che risponde proprio a questo scritto di Grisward (Batany 1985). Lo studioso, che si può considerare un neotradizionalista storicista, sottolinea il primato della storia rispetto al mito, ma conclude che l'uno non esclude l'altro: «Les constructions narratives de l'épopée peuvent être issues à la fois du mythe et de strates de vérité historique dont l'une ou l'autre a pu jouer un rôle primordial (la strate carolingienne dans la chanson de geste, celle de l'an mille dans *Renart*). Les études de type dumézilien risquent évidemment de négliger l'apport 'historique', et d'oublier ce qu'il a pu apporter d'original dans chaque culture» (p. 419).

8 Per quest'ultimo, rimando allo studio di Bonafin 1984.

les autres motifs, de sa place dans un discours, de sa situation dans une suite narrative» (1981b, p. 260).

Il secondo punto di partenza dell'articolo è la causa indiretta dell'intervento magico di Carlo, ossia l'azione traditrice di Gano. Sulle motivazioni di questo scellerato atto, il testo stesso del manoscritto oxoniense sembra propendere per due opzioni: Gano tradisce per vendicare l'affronto perpetrato da Rolando ai danni di Gano stesso quando propose il patrigno come ambasciatore a Marsilio; Gano tradisce indotto semplicemente da *auri sacra fames* (v. 3 756). Secondo Grisward (p. 263) - il quale adduce a conforto la *Historia Karoli Magni et Rotholandi* e il *Carmen de prodicione Guenonis* (inizio XIII secolo) - quest'ultima motivazione è quella genuina (più antica, forse) e quella che meglio spiega il sistema logico sotteso alla costruzione narrativa del *Roland*. Infatti, la corruzione di Gano (unita alla ricchezza dei pagani) e il miracolo di Carlo sono correlati rispettivamente come causa ed effetto, come una azione e una reazione all'interno di un'ideologia del potere e della società trifunzionali: l'equilibrio tra le parti in gioco viene rotto e compromesso dal denaro (terza funzione), ma viene ristabilito da una risposta prima militare e poi magico-sacrale (seconda e prima funzione).

Secondo Grisward (pp. 263 sgg.) esistono due miti appartenenti al patrimonio di antichi popoli indoeuropei, entrambi posti all'origine e alla fondazione di una società (divina o storica che sia), che presenterebbero la stessa dinamica. Mostrano una struttura simile alcuni miti scandinavi che narrano la guerra tra gli Aesir e i Vanir, in cui a un'azione di guerra dei secondi (l'invio presso gli Aesir di un essere chiamato 'Potenza dell'oro' che semina zizzania tra le donne) corrisponde un atto magico del sovrano dei primi (cioè Odino, il quale lancia il suo formidabile giavellotto contro i nemici). L'altro mito è invece romano e si riferisce all'assedio di Roma da parte dei Sabini: il re di questi seduce (con gioielli) la fanciulla Tarpeia per poter accedere al Campidoglio con la complicità di lei e solo la preghiera rivolta a Giove da Romolo, asserragliato con le sue truppe sul Palatino, riesce a risolvere la battaglia in favore di Roma.

Il ragionamento di Grisward brevemente esposto ci serve per comprendere le sue conclusioni, che sono utili a cogliere il ruolo che struttura e materiali storici rivestono nel paradigma comparativista. Abbiamo visto che il primato genealogico e funzionale è sempre assegnato alla struttura (indoeuropea), mentre i materiali storici possono essere considerati solo un elemento superficiale che entra nella costruzione narrativa solo perché si può facilmente conformare alle strutture preesistenti (a meno che questi stessi elementi storici non siano già contaminati nelle cronache dal mito stesso). Le conclusioni dell'articolo sul *Roland* mostrano invece contraddizioni sia con questo stesso paradigma che al loro interno.

Infatti leggiamo: «La genèse de notre plus vieille épopée reçoit quelques lueurs de nos réflexions e de nos rapprochements. Les premiers qui un be-

au jour imaginèrent de raconter sur le mode épique l'aventure espagnole et le désastre pyrénéen de 778 fabriquèrent leur épopée en utilisant pour *modèle* (au sens que le structuralistes donnent à ce terme), et en actualisant, le *schéma mythique indo-européen des 'guerres de fondation'*. [...] On aimerait connaître le moule préfabriqué à partir duquel s'est opérée la métamorphose» (p. 267). Questa conclusione mostra nelle sue prime righe un'aderenza a un modello genetico diverso: la prima operazione è quella di coloro che rielaborarono una leggenda storica (o un fatto storico) in forma epica, costruzione che avviene prendendo a modello la struttura di un *récit* mitico più antico. In sostanza, se la struttura del mito affonda le proprie radici in un lontano passato, è comunque l'epicizzazione del materiale storico (un'operazione mitopoietica) a fungere da catalizzatore e da utilizzatore del modello strutturale antico. Se così stanno le cose, non ha senso parlare, come fa Grisward, di «attualizzazione» o di «metamorfosi a partire dalla forma prefabbricata»: il punto di partenza è un'intenzionalità diversa proiettata sul materiale storico, la finalità non è quella di attualizzare un mito etnico bensì quella di costruire un mito epico a base storica, affatto nuovo. Il primato genetico e il primato funzionale si scindono, per cui i materiali più antichi sono solo strumenti che danno ordine al materiale epico della singola *chanson* e non la base dell'operazione compositiva del genere epico.

In questa conclusione, rispetto a quanto detto in Grisward 1981a e in Grisward 1982, vediamo pertanto un'oscillazione all'interno del pensiero di Grisward, nel quale in effetti non è ben chiarito il rapporto tra struttura e materiale storico. D'altra parte è più difficile affermare il primato di una struttura narrativa di lunga durata e continuamente rinnovata in un contesto a dominante storica, come quello delle prime *chansons de geste*, rispetto a quello palesemente modulato su schemi trifunzionali che troviamo nei più tardi *Narbonnais*.

Eppure il modello abbozzato da Grisward - ma griswardianamente poco ortodosso - nell'articolo sul *Roland* è quello che mi pare più economico e vicino alla realtà dei testi che sono da allegare alla tradizione rolandiana, cioè il modello che vede nella struttura narrativa (antica o meno che sia) il principio ordinatore *alla fine* dell'operazione compositiva e della rielaborazione di una leggenda storica. Infatti quasi tutti gli elementi dello schema sono disseminati come *disiecta membra* nei resoconti cronachistici sulle campagne ispaniche di Carlo: siano o no questi imbevuti di notizie pseudo-storiche, mostrano l'esistenza di una tradizione sugli eventi iberici (non ancora pienamente 'rolandiani') a cui manca l'ordine conferito dalla struttura narrativa compatta che troveremo solo dopo la fine dell'XI secolo, ossia dopo la presunta composizione della *Chanson de Roland*.

Ho già parlato del miracolo solare probabilmente *in nuce* nell'eclissi descritta dagli *Annales Anianenses*; aggiungo anche che la caratterizzazione dei pagani come un popolo di terza funzione (a cui pertengono ric-

chezza, lusso, opulenza) esisteva già negli *Annales Mettenses posteriores* e nel *Chronicon* di Reginone di Prüm - Carlo assedia Saragozza e ottiene ostaggi «cum immenso pondere auri» (Kurze 1890, p. 559) -, nella *Nota Emilianensis* - Carlo (e i suoi paladini, tra cui *Rodlane*, al quale viene affidata la guida della retroguardia che gli sarà fatale) sosta a Saragozza, dove viene consigliato o di accettare tributi («multa munera») per non far morire di fame l'armata o di tornare indietro - e nella *Historia Silense* (1115 circa) - dove la critica moralistica contro l'oro investe Carlo stesso (p. 16: «cum Cesaraugustam civitatem accessisset, more Francorum auro corrupto, absque ullo sudore pro eripienda a barbarorum dominatione sanctam ecclesiam, ad propria revertitur»). Ciò che manca è il collegamento tra il miracolo del sole (ammesso che lo strano fenomeno astronomico degli *Anianenses* sia tale, visto che non sembra avere effetti sulla battaglia) e l'apparente ricchezza della città di Saragozza. Questo è fornito dal motivo del tradimento - o meglio: dell'oro corruttore - e nello specifico dalla figura di Gano che rompe i rapporti di forza iniziali e costringe i Francesi al ricorso alle armi e a Dio. Ma il *récit* narrativo così strutturato e completato è riscontrabile solo nel *Roland*: i testi che Grisward presenta (il *Carmen* e la *Historia Karoli Magni et Rotholandi*) sono probabilmente successivi alla sua composizione e risentono di una tradizione molto vicina a quella della *chanson*.⁹ Quindi più che rappresentare una versione antecedente, questi saranno da considerare testimoni di una tradizione successiva e minimamente variata.

In breve, prima dell'XI secolo si hanno soltanto elementi disseminati in resoconti più o meno affidabili che vengono unificati da una struttura che fino a quel momento latita. Naturalmente, nell'ottica di Grisward la struttura è invece attestata, ma non in ambito romanzo, bensì in quello indoeuropeo.

La persistenza in queste strutture di un numero limitato di tratti generici non è affatto sufficiente a stabilire rapporti di parentela e anche se questi esistessero difficilmente si potrebbe dire che la struttura rimanga la stessa e identica al modificarsi dei significanti in cui si incarna. I significanti - con questo termine intendo sempre ciò che Grisward definisce come la

9 Grisward (1981b, p. 268) afferma che, poiché solo la prima parte del *Roland* è fondata sullo schema trifunzionale, risulterebbe pertanto superfluo (e quindi posteriore) l'episodio di Baligante. Curiosamente, l'edificazione della struttura da parte di Grisward avviene tramite la versione della *Historia Karoli Magni et Rotholandi* dello Pseudo-Turpino, dichiarata più genuina e antica, la quale cita, accanto a Marsilio, un *Beliguandus frater eius*. Vero è che la storia dello Pseudo-Turpino devia dal racconto della *chanson*, ma - se manteniamo l'impianto di Grisward - dobbiamo ammettere che la versione più antica contenesse già accenni a Baligante, sviluppati poi nel poema epico; altrimenti, se la versione è posteriore al *Roland* (come credo che sia), il *Beliguandus* dello Pseudo-Turpino sarà da considerare un riflesso del personaggio della canzone, tratto dalla seconda parte di questa (episodio che poteva non essere originariamente attaccato alle vicende rolandiane, ma che forse potrebbe essere stato aggiunto molto presto).

verniciatura recenziore o lo strato più superficiale di una trama narrativa: nel caso delle *chansons de geste* saranno i materiali storici - lungi dall'essere solo l'apparenza in cui si incarna una struttura di lunga durata sono al contrario gli elementi attorno ai quali si viene a coagulare una nuova struttura, un'ossatura che può essere costituita anche di materiali mutuati da modelli più o meno antichi, ma che viene modificata per lasciar emergere le specificità culturali del nuovo testo o le relazioni implicite nei significanti, che non sono affatto inerti, bensì incidono sulla struttura.

Nel caso del genere delle *chansons de geste*, l'approccio genealogico potrà al massimo identificare i materiali mutuati dalla storia o dal folklore in ciascuna delle *chansons*, ossia le masse che combinate variamente instaurano tra loro nuove relazioni e nuove strutture. Questi elementi si impiantano su un supporto che però è affatto nuovo - e che quindi in quanto tale non è rintracciabile altrove precedentemente -, una base alla quale ho già accennato nel corso del lavoro quando ho parlato di quel mito a base storica che funge da intermediario tra gli elementi storici e i materiali fiabeschi della cultura medievale di cui sono infarcite le canzoni (specialmente quelle più tarde). L'uniformità - non solo stilistica e linguistica, ma anche narrativa - che presentano pure le canzoni più antiche è l'«arrangement épique» che distrugge le identità delle narrazioni (leggende storiche, miti, fiabe) che fungono da modello. Pertanto assistiamo a una rifondazione nel segno dell'epica di tradizioni narrative precedenti, attraverso una mutazione brusca che si verifica nel corso dell'XI secolo.¹⁰

10 Per un approfondimento delle tematiche affrontate in questa sezione, si veda Ghidoni 2014c.

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

5 Innesto di una struttura su un'altra

Quando parlo di 'struttura intermediaria' (in senso funzionale, non genealogico), di 'supporto' o di 'base' per rappresentare la funzione e la posizione del *mito a base storica* - la componente sulla quale bisognerà riflettere per chiarire il senso dell'epogenesi dell'XI secolo -, cerco di rappresentare l'idea di un ricettacolo, di un polo attrattivo attorno al quale vengono a coagularsi gli elementi di quella nebulosa narrativa (storica, mitica ecc.) che concorre alla costituzione delle nostre canzoni.

Pertanto questo supporto non è affatto uno strato superficiale, un vuoto significativo che si attacchi a una struttura di senso preesistente e già completa: per esempio, ammesso che una *équipe* strutturata degli Aimeridi (come quella individuata da Grisward nei *Narbonnais*, sulla scorta dell'ideologia trifunzionale indoeuropea; si veda ovviamente Grisward 1981a) potesse già esistere (almeno pezzi di questa: si veda la leggenda storica di Ademaro di Narbona e di Guglielmo di Tolosa e il cosiddetto *Frammento dell'Aia* dell'inizio dell'XI secolo, nel quale compaiono alcuni degli Aimeridi senza caratterizzazioni significative - quali le relazioni familiari), i *Narbonnais* integrarono le caratteristiche di questi personaggi con un modulo strutturale che viene replicato per coprire la distanza che intercorre da un sistema narrativo a tre personaggi a quello che ne prevede sette: in questa maniera la struttura finale del poema sorge da una rifunzionalizzazione di moduli strutturali singoli.¹ A sua volta, il blocco così ristrutturato degli Aimeridi entra in relazione con la struttura del 'mito a base storica' carolingio e sul quale è fondato il genere delle *chansons de geste*.

A proposito della giusta collocazione da assegnare ai modelli narrativi folklorici della fiaba entro i poemi epici romanzi, in particolare nel *Voyage de Charlemagne*, scrive Massimo Bonafin:

¹ La logica trifunzionale permea l'intera canzone di gesta, come ben dimostra Grisward, tanto da dare l'impressione che non si tratti di uno schema replicato in maniera passiva, ma del riuso insistito di un modulo vitale che genera nuove strutture, proprio per conferire alla canzone un'architettura coerente e sistematica e un'evidente ossatura mitica: il che corrisponde all'estetica della *chanson de geste* del XIII secolo, intessuta di elementi romanzeschi, folklorici e da una tendenza al gusto fiabesco.

Dall'arcimodello' fiabesco, che numerose suggestioni ci può fornire sulla vitalità della produzione folclorica nel medioevo e sulle sue relazioni con la produzione colta, occorre passare ai modelli (parziali) desumibili dal sistema letterario più prossimo al nostro testo [Bonafin 1984, p. 10].

Il modello fiabesco si trova a interagire così con altri modelli letterari. Da una parte «la messa in luce di una struttura omologa a quella enucleata da Propp per la fiaba di magia [...] permette di risolvere definitivamente i problemi relativi all'unità di composizione [...], nonché di ristabilire i corretti rapporti tra le parti dell'opera»; consente inoltre «la decifrazione di numerosi e consistenti elementi testuali nei quali opera una connotazione folclorica» che arricchisce la «polisemia» del testo. Dall'altra «non basta constatare la presenza di tipologie narrative identiche in produzioni culturali diverse per lingua, età o luogo d'origine: occorre rivolgere l'attenzione alle modalità talora anche conflittuali con cui livelli diversi interagiscono tra di loro» (Bonafin 1984, pp. 15-16).

Un buon esempio di interazione tra strutture - che riveli allo stesso tempo la sovrapposizione di moduli 'duméziliani' a significanti e significati 'carolingi' a loro volta già parzialmente strutturati - emerge nell'articolo Boutet 1987 che si occupa dell'«ajustement» dei *Narbonnais*, la stessa canzone delle ricerche di Grisward, di cui l'articolo corregge il tiro pur apprezzandone la tesi. Il tentativo di Boutet è sia comprendere se lo schema trifunzionale fosse percepito dall'autore e dal pubblico della canzone sia indagare i rapporti che «cette couche mythique entretient [...] avec la couche carolingienne qui sert habituellement de toile de fond à notre genre épique». Infatti il genere - a maggior ragione all'altezza del 1200, termine sommario per la composizione dei *Narbonnais* - «constitue déjà un ensemble caractérisé par des habitudes d'écriture, une thématique, des idéologies marquées de l'empreinte propre du Moyen Age» (Boutet 1987, p. 25).

Boutet, riprendendo la trama della *chanson*, nota l'aspetto che rende diversamente modulato il poema rispetto ai miti indoeuropei antesignani della struttura: «[n]otre chanson est donc la seule où le répartiteur se trouvé ve dédoublé: Aymeri, qui annonce, et Charlemagne, qui confirme» (1987, p. 26). L'incontro fra i giovani agli ordini del vecchio padre e il potere di Carlo è in realtà uno scontro poiché gli Aimeridi si atteggiavano fin dal loro arrivo a Parigi come i detentori delle cariche assegnate loro da Aymeri, creando subbuglio a corte. L'incoerenza della saldatura è ricomposta in quanto Carlo rivela di assegnare ai giovani cariche che in realtà appartenevano ad alcuni loro antenati, informazione omessa nella scena iniziale del *partage*. L'introduzione serve per conciliare, secondo Boutet, le due strutture, quella carolingia e quella indoeuropea: la prima è rappresentata dalla corte e ha come apice l'imperatore; la seconda è incarnata negli

Aimeridi. «Chacun de ces deux systèmes a sa logique propre, autonome, et leur relation première n'est pas sans évoquer l'opposition fonctionnelle entre le roi et le guerrier» (p. 28).

Ma il momento di tensione si risolve grazie all'*escamotage* delle cariche ereditarie e al fatto che comunque gli Aimeridi non intendono portare avanti le loro pretese fino a calpestare la sovranità di Carlo. Il guerriero così riconosce la superiorità della funzione reale, associata esplicitamente nel testo a quella di Cristo: «le processus d'intégration va passer par deux voies, toutes deux dominées par la personne du roi: l'hommage vassalique et la réconciliation générale scellée en cour plénière». Il primo dei fratelli a rendere omaggio al sovrano è Aïmer e pertanto la «force sauvage qu'il incarne est donc ainsi canalisée vers cet ordre que constitue la pyramide féodale. Derrière le mythe du partage du monde on voit se mettre en place une idéologie de la mise en ordre du monde autour d'un centre de gravité qui est Charlemagne» (Boutet 1987, p. 29). Il re è il centro dell'armonia sociale ma anche il personaggio che ha la funzione di regolare i rapporti tra le strutture narrative concorrenti e la concezione del mondo carolingio «a ainsi digéré le mythe indo-européen du partage géographique et fonctionnel du monde». La logica trifunzionale scompare e resta preminente il pensiero cristiano e feudale: «la mise en ordre effectuée par l'empereur [...] a donc pour effet de fondre la structure indo-européenne dans la structure que nous avons appelée, faute de mieux, 'carolingienne', et donc d'opérer un véritable transfert idéologique» (p. 31).

Non entro nella questione relativa al riconoscimento dell'ideologia trifunzionale da parte dell'uomo medievale (il quale riconosceva la struttura trifunzionale almeno sul piano della costruzione narrativa; ciò non implica pure un'idea precisa della società). Ciò che mi importa sottolineare, da un punto puramente narratologico, è la saldatura tra una struttura (mitica? fiabesca?) rimodulata a piacere dal compositore del poema e un insieme di significanti strutturati tra loro entro i quali la prima struttura deve integrarsi. La dominante, nonostante le premesse iniziali del poema, resta la struttura carolingia ed essa è un elemento imprescindibile per la composizione di una *chanson de geste*. L'autore della canzone sicuramente era almeno conscio della logica trifunzionale narrativa dei suoi modelli narrativi (non necessariamente uno solo) e li riutilizza come principio ordinatore di una massa di personaggi che esistevano anche prima dei *Narbonnais* senza che per questo rispettassero la propria caratterizzazione all'interno del sistema trifunzionale: riprendendo le obiezioni di Batany (1985) riferite dallo stesso Boutet (1987, p. 31), è il guerriero Guglielmo che sceglie la via monacale in altre canzoni del ciclo, senza contare la prevalente caratterizzazione guerriera di tutti i personaggi.

In sostanza, si vede in questa lettura del poema come la struttura con moduli trifunzionali sia integrata in un ordine narrativo differente al quale deve sottomettersi. Solo in questo modo, attraverso questo *transfert* - che

lungi dall'essere soltanto una colorazione, è piuttosto un utilizzo strumentale -, «le mythe peut devenir Histoire» (Boutet 1987, p. 35).

Il rapporto tra la struttura mitica presa, per così dire, in prestito e il supporto carolingio è dialettico e dialogico (in senso bachtiniano), ma se in partenza la prima costituiva un ordine dimensionale autonomo e indipendente, il sistema di significati e significanti delle *chansons de geste* finisce per prevalere e conglobare al suo interno l'altro. Sempre restando nell'ordine concettuale bachtiniano, riconosciamo nel mito a base storica dell'epica francese e nelle strutturazioni del motivo del *partage du monde* (non monolitico e duraturo come lo ritiene Grisward, bensì rimodulato e variato in continuazione all'interno di un patrimonio culturale narrativo) due cronotopi e quindi di essi si può predicare che «[n]ell'ambito di un'opera e della creazione di un autore osserviamo un gran numero di cronotopi e, tra essi, complessi rapporti, specifici per una data opera o un dato autore ma di solito uno di questi cronotopi è onnicomprensivo o dominante» (Bachtin 2001, p. 399). Il dialogo tra cronotopi è evidenziato dall'osservatore esterno, ma all'interno della singola opera domina una sola logica.

6 Preistoria del mito ‘carolingio’: ipotesi sulle tradizioni protogestiche

6.1 Nel momento in cui si cerca di definire meglio il mito a base storica che agisce da supporto nelle *chansons de geste* si notano due particolarità: da una parte, per quanto ogni canzone sia autonoma e sposti i limiti definitori dell’universo carolingio, quest’ultimo è relativamente uniforme e coerente, tanto che è naturale che col passare dei decenni i singoli poemi dell’XI secolo e del XII secolo convergano verso una strutturazione ciclica, che si concretizza nel XIII secolo con veri e propri manoscritti ciclici; dall’altra, questo mito carolingio sembra non avere storia o tradizione, s’impone improvvisamente nelle *chansons*, limitando le sue apparizioni precedenti a pochissimi bagliori e comunque non paragonabili alla strutturazione acquisita successivamente.

6.2 Il perno di questa struttura è sicuramente il personaggio di Carlo, l’imperatore che esercita una certa influenza come modello (non necessariamente sempre positivo) di sovranità e cristianità anche *in absentia*. Il personaggio di Ludovico si definisce come erede di Carlo e soggiace sempre al confronto con il padre. Anche nei pochi versi superstiti del *Gormund et Isembart*, dove Carlo è assolutamente assente come personaggio, Ludovico viene costantemente riconosciuto come *fiz Charlun* (vv. 276, 289). La forza attrattiva di questo personaggio esercitata sulla nebulosa di materiali narrativi alla base dei poemi è tale che il *Lowis* del frammento di Bruxelles è trasfigurato nel figlio di Carlo, contraddicendo così la verità storica di Saucourt in cui a combattere era stato sì Luigi III, figlio però di un altro Luigi (Luigi il Balbo): come se non si desse *chanson de geste* al di fuori di una certa iconografia tradizionale. Come si strutturino i poemi è secondario, ciò che importa è la rielaborazione e la concrezione attorno ai significanti che costellano la mitica *historia Caroli*, ossia personaggi, luoghi, eventi. Con le parole di Gaston Paris, «[l]a poésie épique ne connaissait pour ainsi dire qu’une trinité royale: un Pépin, un Charles, un Louis, dans lesquels elle englobait tous les princes de même nom dont elle avait gardé le souvenir» (1881, p. 253).

Il mito di Carlo però non trova riscontro prima dell’XI secolo. Le fon-

ti che ci consegnano l'identità di Carlo, soprattutto del sovrano storico, mancano totalmente di ogni colorazione mitica, almeno nella direzione poi intrapresa dal genere epico. La primissima fonte, pressoché contemporanea ai fatti, è costituita dagli *Annales regni Francorum*, i quali si caratterizzano per un andamento scarno e monotono, senza indulgere ad alcuna consacrazione di tipo leggendario, dalle cui brevi notizie *per annum* emerge una figura sovrana e protettrice dell'Impero e della cristianità, un re che combatte quasi meccanicamente contro i pagani (di tutti i generi). La *Vita Karoli Magni* di Eginardo è assai più ricca di notizie in quanto si configura come biografia del sovrano: tuttavia, per quanto Carlo diventi modello di tutte le virtù, rimane comunque un uomo, specificamente un Franco, senza avere la qualifica di *rex et sacerdos* che si intravedeva forse nella funzione protettrice degli *Annales* e che comparirà nelle rielaborazioni mitiche successive; tuttavia Eginardo fornisce anche riscontri per fatti relativi alla storia di Carlo che saranno poi alla base delle canzoni di gesta, *in primis* la battaglia di Roncisvalle. Infine, nei *Gesta Karoli Magni* di Notkero il Balbo si assiste a un lieve slittamento della figura dell'imperatore verso l'eccellenza e il superlativo, il modello ideale di principe con qualche concessione alla leggenda: è sicuramente il termine iniziale di una rielaborazione mitica, in marcia lentamente dalla fine del IX secolo, anche se poi il testo dei *Gesta*, riscoperto solo nel XII secolo, non può aver avuto alcuna influenza in questo processo.

Il *Roland* ci ha consegnato un'immagine del sovrano che riceve messaggi celesti, che compie miracoli con la sua preghiera, in virtù di un suo legame speciale con la divinità, in quanto vero e proprio eletto di Dio. I testi latini in cui il personaggio di Carlo riceve visioni profetiche sono il *De Carolo rege et Leone papa* (VIII secolo) e il *Chronicon Novaliciense* (XI secolo): un dossier molto ristretto, di cui il secondo esempio è troppo tardo per non pensarlo influenzato dalla tradizione epica. I miracoli di Carlo invece sono attestati variamente: i già citati *Annales regni Francorum* riportano alcuni eventi prodigiosi legati alla campagna contro i Sassoni, i quali però o non sono direttamente legati al sovrano o sono, appunto, prodigi, ma non propriamente miracoli (senza contare che per alcuni di questi manca l'unanimità della tradizione manoscritta della cronaca); gli *Annales Anianenses* (X secolo) – lo si è già visto – riferiscono di un raro fenomeno solare verificatosi durante la battaglia di Saragozza, senza però menzionare alcun intervento divino; infine nel *Chronicon Thietmari episcopi* (inizio dell'XI secolo), una biscia indica a Carlo il punto per attraversare il fiume Meno, ma anche in questo caso l'autore della cronaca non riferisce l'evento al sovrannaturale.¹ In sostanza la produzione latina non conosce

1 L'episodio è un buon esempio di un motivo diffusissimo nel Medioevo, quello dell'animale guida. Si può leggere e consultare in proposito: Donà 2003.

interventi miracolosi di Carlo del tipo di quelli del *Roland*: semmai, come nota Karl-Heinz Bender (1965), l'importanza di questi eventi inseriti nella storiografia latina anteriore all'XI secolo consiste nel fatto che i prodigi avvengano nel corso di campagne contro i pagani, siano essi musulmani in terra di Spagna o Sassoni, e non in altri casi. La letteratura latina non contiene che sparsi germi del mito epico, in racconti secondari.

6.3 La storia poetica di Carlo Magno acquista però un'accelerazione improvvisa fin dai primordi dell'XI secolo, in testi sì latini, ma non appartenenti alla storiografia canonica e, soprattutto, fortemente sospetti di essere un riflesso di tradizioni narrative di diverso genere, quasi certamente volgari, anche se non è possibile conoscere le forme in cui queste erano travasate.²

La prima traccia della nascita del mito 'carolingio' è costituita dal *Frammento dell'Aia*,³ contenuto in alcuni fogli che chiudono il manoscritto 921 conservato alla Koninklijke Bibliotheek della città olandese. Come è noto, il testo è una versione scolastica in prosa latina di un poema in esametri, risalente ai primordi dell'XI secolo (se non subito prima). Il frammento è incentrato sul racconto di una battaglia tra cristiani e pagani, il che ci riporta immediatamente entro un soggetto prettamente epico. Da una parte combattono con successo Carlo Magno e alcuni eroi i cui nomi sono riscontrabili nel ciclo di Guglielmo e dei Narbonesi: *Bernardus*, *Bertrandus Palatinus*, *Ernaldus* e *Wibelinus puer*; in campo saraceno troviamo invece Borel e i suoi figli, assediati in una città che potrebbe essere Girona.

Dal punto di vista formale, il testo latino non lascia trapelare nulla di quello che forse poteva essere l'antecedente in lingua volgare, ammesso che esistesse, in quanto la retorica (spesso ampollosa) degli esametri disciolti nella prosa richiama la retorica mediolatina di impronta classica. Se davvero il testo esametrico conteneva pallidi riflessi di un poema volgare, dobbiamo concludere comunque che quest'ultimo dovesse essere assai differente, sotto il profilo formale, rispetto ai poemi epici di materia carolingia che sarebbero sorti in seguito.

Sorprendente è invece trovare in un testo così precoce frammenti di un ciclo epico come quello narbonese che lasciano supporre che la materia epica avesse già raggiunto un certo grado di complessità. Sicuramente il distacco dalla Storia è netto, in quanto, Carlo Magno a parte, i personaggi citati dal frammento non si riconoscono in alcun prototipo storico (come invece si può fare per Guglielmo). Inoltre lo scontro con Borel e i suoi do-

2 Sul mito di Carlo Magno si possono vedere: Suard 1990; Boutet 1992; Horrent 1995; Cordonnier 2009.

3 Sul *Frammento dell'Aia* si vedano: Aebischer 1957, 1975a.

dici figli è citato *en passant* in alcune delle più celebri canzoni (*Chanson de Guillaume, Aymeri de Narbonne, Aliscans, Prise d'Orange*), anche se quel poco che viene detto non coincide affatto con il frammento: talvolta gli assediati sono Borel e la sua progenie e Hernaut l'assediato, altrove sono Rainouart o Vivien a uccidere Borel in battaglia.⁴

La seconda traccia - e praticamente l'ultima, visto che è databile a ridosso delle primissime *chansons*, ossia al terzo quarto dell'XI secolo - è la cosiddetta *Nota Emilianensis* che è un appunto scritto in un latino non correttissimo su un foglio del ms. *Aemilianensis 39* della Real Academia de la Historia di Madrid. In questo breve testo viene riassunto il racconto di una spedizione di Carlo a Saragozza conclusasi col disastro di Roncisvalle, in cui perisce *Rodlane* per mano di saraceni, tratto già epico. Chiaramente ci troviamo in un contesto simile a quello della celebre *chanson*, ma anche qua troviamo punti di discordanza: non si accenna in alcun modo a Gano e al tradimento, i Pari di Carlo sono detti *duodecim neptis* (dodici nipoti) e tra questi figurano personaggi non presenti nella *chanson*, come *Bertlane*, *Ghigelmo alcorbitanas*, *Oggero spata curta* (quest'ultimo è presente nella canzone, ma non partecipa alla disfatta): i primi due in particolare (Bertrand e Guglielmo «au corb nez») non hanno nulla a che vedere con la morte di Rolando a Roncisvalle, almeno secondo la vulgata successiva.

Possiamo quindi avanzare alcune riflessioni a partire da questi due testi ricchi di indizi. In primo luogo non è possibile negare l'esistenza di una tradizione narrativa già formata fin dall'inizio del secolo XI (la cui gestazione andrà retrodatata), ossia almeno mezzo secolo prima dei nostri poemi, una materia che già si fonda sul mito carolingio. Tuttavia notiamo come entrambi i *récits* appartengano a circuiti eccentrici rispetto alla vulgata a cui fanno riferimento le canzoni di gesta. L'epica di Borel non ci è conservata in alcun poema, nonostante il ciclo di Guglielmo sia ben rappresentato da manoscritti ciclici che contengono canzoni anche non perfettamente conciliabili tra loro: a questo filone narrativo si accenna solo brevemente e comunque senza preciso accordo tra le menzioni; la trama della *Nota* non rispecchia quella della *Chanson de Roland*, semmai riflette uno stato protogestico assai confuso, in cui i personaggi legati alla storia mitica dei

4 Sulla figura di Guglielmo si potrebbe aggiungere un'ulteriore traccia che potrebbe attestare uno stadio leggendario precocissimo. È noto che uno dei tratti caratterizzanti il personaggio epico è l'efficacia del suo pugno come arma. Nel panegirico di Ermoldo Nigello *In honorem Hludowici* (data: 826 circa), che racconta l'assedio di Barcellona, il supposto prototipo storico del personaggio, Guglielmo di Tolosa, colpisce un prigioniero saraceno - reo di ingannare i suoi carcerieri con false informazioni - con un pugno ben sferrato («illum | percussit pugno», vv. 524-525). Il carattere collerico del Guglielmo epico è adombrato in questo passaggio del IX secolo? Forse è troppo poco per parlare di leggenda in via di formazione: a ogni modo si tratterebbe di un processo di mitizzazione di un personaggio storico, al di fuori di ogni strutturazione mitica precedente (non avrebbe senso l'introduzione di un personaggio di fantasia in un'opera poetica incentrata su fatti e persone contemporanee ancora viventi). Per ulteriori informazioni sul personaggio, si veda Corbellari 2011.

carolingi sono estremamente mobili e sono spostati liberamente da un luogo all'altro, da una generazione all'altra (Guglielmo è maggiormente legato a Ludovico, successore di Carlo).⁵

Il personaggio centrale in entrambi gli esempi è comunque Carlo: attorno a lui vengono attratti personaggi di stampo mitico e ogni tradizione epica che si rispetti racconta un pezzo della vicenda eroica di Carlo. Ciò che manca è la bipartizione canonica (elastica comunque) del mito carolingio a cui si assiste in seguito, dall'XI secolo in poi: da una parte, le vicende epiche di Carlo Magno; dall'altra, la lotta contro i Saraceni in terra iberica, condotta in particolar modo da Guglielmo e dagli altri Aimeridi - e in fondo i possibili prototipi storici dei personaggi e degli eventi di queste narrazioni erano davvero legati a Carlo, a Ludovico il Pio e alle lotte contro i pagani, confermando la natura storica di questo mito epico. Invece un sincretismo iniziale domina le origini dei cicli epici più noti e meglio strutturati in seguito, ma attorno a questi nuclei devono essersi fondati i poemi che risultano esemplari per la costituzione della nuova maniera: non dico necessariamente il *Roland* e il *Guillaume*, ma questi due poemi possono essere presi come prototipi ideali della risistemazione che subiscono le tradizioni precedenti vagamente gestiche.

Questi due nuclei narrativi hanno in comune anche uno sfondo geografico meridionale e avventure proiettate verso la penisola iberica da riconquistare ai musulmani. È possibile quindi che la primissima narrativa epica abbia tratto ispirazione dal tema della *Reconquista*, eventualmente con una fase occitanica prima di rinnovarsi presso le corti della valle della Loira, per il tramite del Poitou, regione che è anche, con l'abbazia di Saint-Martial di Limoges e poi con Guglielmo IX, un importante centro di irradiazione di cultura abbaziale e di cultura laica.

Ma queste sono speculazioni, alle quali voglio solo aggiungere una suggestione che ci fornisce la lettura del frammento di Bruxelles. Al v. 47 del *Gormund et Isembart* il cavaliere francese Tierri è detto provenire dalla località di *Termes*, che la critica ha in genere identificato con l'omonima cittadina nel dipartimento dell'Aude, vicino a Tolosa, sede di un'importante signoria nel XII secolo che più tardi divenne celebre in quanto roccaforte albigeuse. La signoria fu instaurata dai conti di Barcellona già nel X secolo ma solo nella seconda metà dell'XI iniziò ad accrescere il proprio potere sui territori circostanti, influenza che restò comunque di natura regionale. C'è da chiedersi pertanto il motivo dell'inserimento nel poema di una signoria così modesta ed eccentrica (specie se affiancata dalla menzione

5 La *Nota* nomina solo sei dei dodici nipoti di Carlo: Rolando, Olivieri, Ogier, Turpino, Bertrando, Guglielmo. Un riflesso di una diversa canonizzazione della lista dei Pari - differente da quella del *Roland* e forse più antica - potrebbe essere il catalogo del *Voyage de Charlemagne*, nel quale troviamo i seguenti nomi: Rolando, Olivieri, Guglielmo, Namò, Ogier, Gerino, Berengario, Turpino, Ernaldo, Aïmer, Bernardo e Bertrando.

di poteri territoriali di assai più notevole importanza come la Normandia, Blois, Poitiers ecc.) e se questo non contraddica il termine *post quem* per la sua composizione che ho stabilito (1060; cfr. Ghidoni 2013a). In realtà, ammesso che l'identificazione geografica sia corretta, più che alla località storica bisogna fare riferimento al toponimo (di dubbia collocazione geografica), spesso legato al personaggio di *Gautier de T.*, che compare in moltissime *chansons de geste* del ciclo di Guglielmo: *Ch. de Guillaume*, *Mort Aymeri*, *Enfances Vivien*, *Charroi de Nimes*, *Aliscans*. In particolare nel *Guillaume* (forse più antico delle altre canzoni) e in *Aliscans* Guglielmo afferma di aver addobbato a cavaliere Vivien nel suo palazzo di Termes (episodio successivamente approfondito in *Enfances Vivien*), non lontano da Orange; in *Mort Aymeri* invece il palazzo di Gautier, distrutto da Ugo Capeto, è collocato a Parigi (dove in effetti si trovava un Palais des Termes, sede dei re a Parigi fino all'avvento della dinastia capetingia). L'importanza di questa località nella tradizione epica può essere alla base dell'introduzione nel nostro poema di Termes già nella seconda metà dell'XI secolo: pertanto, qualunque fosse la località reale alla quale il toponimo si riferiva, è alla fluttuante Termes epica che fa allusione la *chanson de geste*. Significativa inoltre è la presenza di un elemento proprio di un ciclo di materia meridionale nel *Gormund et Isembart*, giusto per confermare l'azione di un preciso cronotopo nell'orientamento geografico della *chanson de geste*.

6.4 Il concetto di narrativa protogestica ci avvicina alla questione degli stadi poetici e leggendari anteriori alle canzoni di gesta oggi in nostro possesso, un argomento centrale nella discussione sulle origini dell'epica francese ma la cui concettualizzazione pertiene soprattutto alla critica di ambito tradizionalista. I problemi sono molteplici: il legame tra eventi storici e tradizione epica; la natura dei testi di questa tradizione; le modalità di trasmissione; le trasformazioni fino all'approdo ai poemi che conosciamo; la datazione di questo processo.

Abbiamo già visto come Gaston Paris non escludesse una rottura all'interno della tradizione, con un salto di genere dalle *cantilenae* liriche alle canzoni epiche:

[comme] la plante s'empare pour germer de tous les éléments analogues que contient la terre où elle est semée, l'épopée saisit tous ces éléments épars, les transforme suivant sa propre loi, se les assimile et s'épanouit bientôt dans la richesse et la puissance de sa végétation splendide. L'épopée n'est autre chose en effet que la poésie nationale développée, agrandie et centralisée. Elle prend à celle-ci son inspiration, ses héros, ses récits même, mais elle les groupe et les coordonne dans un vaste ensemble où tous se rangent autour d'un point principal. Elle travaille sur des chants isolé et elle en fait une œuvre une et harmonieuse [Paris 1865, p. 3].

La riorganizzazione di cui parla Paris avrebbe avuto luogo alla fine del X secolo. La tradizione delle cantilene, la «*poésie nationale*», sarebbe nata praticamente a ridosso dei fatti storici, coi quali intratterrebbe un legame stretto ed emotivo. Paris quindi ritiene che la tradizione precedente l'epica fosse già in veste poetica e che sia stata cancellata dalla distanza dagli eventi storici e dall'avanzata delle nuove forme epiche, più consoni al gusto in evoluzione.

Una prospettiva simile, pur concedendo meno forza agli aspetti romantici del 'nazionalismo' di Paris, è quella di Ramon Menéndez Pidal (1959).⁶ Il concetto di tradizione poetica si sposa con quello di 'stato latente', ossia uno stadio di canti epici (si badi bene: non lirici, come nel caso di Paris, bensì già di argomento eroico-guerresco) caratterizzato da una produzione anonima e 'unanimistica': un processo di rielaborazione continua, perlopiù di carattere orale e sociale, che secondo lo studioso spagnolo deve essere postulato a dispetto del 'silenzio dei secoli'.

Le posizioni individualiste (tranne forse quelle di Pauphilet)⁷ tutto sommato non negano la presenza di una tradizione precedente le canzoni di gesta. La differenza consiste nel fatto di separare nettamente leggenda e poema: infatti l'individualismo pone l'accento sull'azione poetica di un singolo individuo che rinnova e riforma la tradizione precedente, formata da racconti e leggende ma *non* da poemi, mentre nel caso del tradizionalismo si insiste sulla sparizione di questi testi versificati e su una tradizione di lunga durata e non attestata alle spalle delle canzoni dell'XI secolo.⁸ La posizione tradizionalista è forse inficiata da un certo tasso di positivismo: soprattutto nel caso di Menéndez Pidal, per il quale è sufficiente l'attestazione o la minima allusione di una leggenda epica in una cronaca o in un'opera storiografica per stabilire l'esistenza di una tradizione poetica popolare.

Certamente il 'silenzio dei secoli' rafforza la posizione di coloro che pongono l'accento sulla novità costituita dalle *chansons de geste* dell'XI secolo. Tuttavia il concetto di tradizione protogestica che cerco di proporre è più elastico e sfumato per quanto concerne l'identità dei suoi singoli costituenti (forma e contenuti dei testi protogestici), mentre cerca di definire meglio un modello generale con cui possiamo descrivere la tradizione protogestica nel suo complesso in opposizione a quella delle *chansons de geste*.

6 Per una rassegna bibliografica tra linguistica, lirica ed epica, si può leggere con profitto Le Gentil 1953.

7 Si ricordi per esempio la sentenza «*au commencement était le poète*», contenuta nel saggio sul *Gormund et Isebart* (cfr. Pauphilet 1924), che richiama, con una dose più massiccia di individualismo, l'*au commencement était la route* di Bédier.

8 Cfr. anche la rilettura critica di Siciliano 1951, per es. pp. 45-47.

Per quanto riguarda la forma dei singoli testi, proprio l'assenza di prove decisive in un senso o nell'altro non può far escludere l'esistenza di forme poetiche precedenti la *chanson de geste* nella forma che possiamo definire canonica: sicuramente le poche tracce che ho già discusso sopra fanno propendere per una tradizione narrativa già discretamente formata all'inizio dell'XI secolo (il *Frammento dell'Aia*) con la tendenza alla messa in versi (anche se latini).

Pertanto le tradizioni protogestiche non possono essere determinate in maniera univoca ma vanno pensate come un insieme di testi poco o nulla uniformati e di tradizioni di argomento eroico e storico, mescolate variamente con elementi del folklore. Ciò che le distingue dalla produzione gestica successiva è appunto l'assenza di principi formali e contenutistici tali da permettere la definizione di genere provvisto di un'identità solida.

Pierre Le Gentil - in un articolo del 1953 dedicato a una rilettura critica del concetto neotradizionalista di *état latent* - utilizza la distinzione tra *langue* e *parole* di saussuriana memoria per stabilire i rapporti fra tradizione e azione individuale. Il principio da cui lo studioso parte è che «tout acte poétique et tout acte de parole procèdent de l'individu», il quale «utilise toujours des signes, des mécanismes et des concepts, des idées, des thèmes et une technique qu'il n'a pas créés, mais appris de ceux qui l'entourent» (p. 140). Nel caso della creazione poetica tuttavia il grado di libertà dell'individuo è senz'altro maggiore rispetto a quella presente nell'atto di parola, anche se in entrambi gli atti l'individuo non può essere completamente avulso dall'aspetto sociale della sua azione; allo stesso tempo, il fenomeno sociale in sé è una astrazione in quanto è definito dalla somma, in costante movimento, di una serie di atti individuali. «[L]'élaboration de la légende [...] ne saurait être considérée comme un phénomène de caractère exclusivement sociologique, puisqu'elle résulte aussi d'initiatives individuelles efficaces, bien que passées inaperçues. Quant à l'explication du poème, elle ne doit pas dissocier l'acte visible de liberté, dont ce poème est le produit, de tous les autres actes de liberté, petits ou grands, qui, amalgamés, forment le patrimoine, la tradition ou la mode poétiques du moment» (p. 141).

La spiegazione 'saussuriana' di Le Gentil non è altro che una trasposizione nella linguistica strutturale del già citato modello della *mutation brusque*, punto di equilibrio tra il tradizionalismo e l'individualismo: all'interno della tradizione andrà stabilito un punto in cui l'azione individuale produrrà un rilevante scarto dalle abitudini sociali. Tuttavia ritengo che questo modello vada ulteriormente specificato, per spiegare tanto ciò che è protogestico quanto la *chanson de geste*. I testi protogestici hanno alle spalle una serie indistinta di tradizioni narrative, la maggior parte (ma non tutte) aventi per argomento la storia (deformata) dei primi carolingi. Ogni rielaborazione di queste leggende, ogni singolo testo, costituisce in effetti un atto di *parole* individuale che si rifà a una *langue* minima, che non

pone praticamente vincoli formali di sorta e poche imposizioni dal punto di vista dei contenuti (sono costanti alcuni personaggi, alcuni motivi, è in via di formazione la mitizzazione di Carlo, che non vuol dire che sia già sorto il mito carolingio), per cui l'azione individuale ha un ampio spazio di manovra. Tuttavia questi atti di *parole*, le produzioni protogestiche, hanno effetti limitati sul corso della tradizione: rimangono iniziative individuali effimere, non in grado di incidere sulla natura della *langue*.

L'avvento della *chanson de geste* si segnala per un'iniziativa di *parole* particolarmente incisiva nei confronti della tradizione. Non solo: i testi (all'inizio molto pochi e di circolazione circoscritta) che si richiamano a questa nuova maniera costituiscono, tramite imitazione, una nuova *langue*, a partire dai materiali precedenti, incapaci di generare un fenomeno simile in quanto erano dispersi in una serie di individualità irrelate tra loro. A differenza delle narrazioni protogestiche, la canzone di gesta è strutturata secondo una norma socialmente riconosciuta e a cui i compositori si devono attenere più o meno fedelmente.

I nuclei che per primi hanno fornito il modello a cui deve essere improntata la produzione epico-narrativa seguente sono vincolati a personaggi, eventi e luoghi che, per quanto distorti dalle tradizioni che li hanno rielaborati, sono comunque legati a Carlo Magno (e alla sua progenie) non solo sul piano mitico ma anche sul piano storico: la rotta di Roncisvalle, l'evento riconoscibile dietro al *Roland*, è un episodio delle campagne caroline, come Guglielmo e Aïmer sono forse individuabili tra i comandanti delle spedizioni del futuro imperatore Ludovico contro Barcellona. Il mito carolingio su cui si basano le *chansons de geste* nasce quindi come una rielaborazione di leggende storiche su fatti genuinamente legati al grande sovrano e in particolare su leggende improntate al mondo della Francia meridionale e alla campagne transpirenaiche. In questo modo i principali avversari, per esempio, sono i musulmani – caratterizzati meglio poi come saraceni o arabi o turchi –, non gli invasori vichinghi o le popolazioni germaniche. Tutte le altre tradizioni narrative dovranno essere riformulate perché siano adeguate al mito fondato su quegli elementi caratterizzanti specificamente i filoni meridionali delle leggende storiche su Carlo Magno: quando queste ultime perdono il loro valore 'localizzato' – cioè il semplice racconto di eventi storici – e le loro coordinate spazio-temporali danno vita a un cronotopo generalizzabile, allora si può dire che sorge un sistema mitico a base storica ben regolato e aperto all'introduzione di nuovi personaggi e nuove vicende. Riprendendo in chiave diacronica e storica quanto citato poco sopra da uno scritto di Vàrvaro sulla poetica del testo medievale (1998, p. 40), l'universo narrativo delle tradizioni protogestiche che hanno dato vita alle prototipiche *chansons de geste* «da mondo di *quel* romanzo o di *quel* poema [...] diventa [...] il mondo *dell'*epica carolingia».

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

7 Poemetti agiografici e tradizioni protogestiche

La «mutation brusque» non si registra solamente sul piano della materia narrativa, si verifica soprattutto sotto l'aspetto formale: anche se all'inizio dell'XI secolo, con il *Frammento dell'Aia*, la materia narrativa epica aveva già quasi completato il suo processo di formazione, mancano tuttavia elementi positivi per affermare che la *chanson de geste* si fosse già diffusa nella veste formale in cui la conosciamo. Ancor di più, in questo caso, gli scarsi riscontri sulla natura di quella tradizione che ho definito 'protogestica' ci impediscono di trarre conclusioni solide. Tuttavia il salto (evolutivo, si potrebbe dire, utilizzando una metafora cara a Rajna e alla critica di fine Ottocento) dalla leggenda storica circostanziata al mito epico espansivo che fagocita tutte le altre tradizioni narrative è probabilmente in parte dovuto alla fortuna di una particolare revisione linguistica, stilistica e prosodica operata sulla produzione 'protogestica', realizzata in principio da alcune canzoni esemplari.

Numerosi studi sono stati dedicati alla continuità stilistica tra poemetti agiografici e canzoni di gesta (Segre 1954; Zaal 1962), paradigma al quale si può opporre con altrettante buone ragioni l'eventuale influenza di una tradizione epica (perduta ovviamente, in quanto orale) sui poemetti agiografici del X e dell'XI secolo.¹ Una cosa mi interessa sottolineare, ossia la scarsità di prove decisive su cui si basa l'assegnazione del primato a una o all'altra delle parti in causa. Se infatti ammettiamo un'influenza di perduti poemetti epici sui testi agiografici (che in tal caso imiterebbero la foggia dei primi), non possiamo non notare come questa sia limitata a poche formule, a pochi motivi, di fronte invece alla notevole interrelazione formulare tra le future *chansons*. Bisognerebbe allora ipotizzare che i poemetti imitati fossero estremamente differenti dall'epica della seconda metà dell'XI secolo, in quanto non è possibile che in un'operazione di imitazione sia rimasto un numero irrisorio di tracce dello stile formulare epico. Lo stesso discorso vale per i poemetti agiografici, il cui stile contiene *in nuce* alcune particolarità che saranno sviluppate anche nei poemi epici e la cui formalizzazione linguistica annuncia quella delle canzoni:

1 Si vedano per esempio: Rychner 1980a, 1980b; Fassò 2005.

ma questa affinità potrebbe essere legata al comune uso della lingua della scrittura e pertanto alla cultura che doveva inevitabilmente condividere chi era alfabetizzato.

Ulteriore luce sulle caratteristiche del genere agiografico dell'XI secolo, sulla sua forma e soprattutto sulle sue relazioni con la produzione protogestica può venire dalla canzone di *Sancta Fides*, su cui vorrei soffermarmi brevemente per un paio di riflessioni. Come si sa, il testo, scritto in occitano nella seconda metà dell'XI secolo e poi copiato a Fleury, presenta un prologo in tre lasse (il verso è l'*octosyllabe*: sostanzialmente si utilizzano gli stessi mezzi tecnici del *Gormund et Isembart*) in cui si tratteggiano le caratteristiche formali del poemetto stesso e dei suoi modelli. Mi basta citare la seconda lassa (vv. 14-22):

Canczon audi q'es bella'n tresca,
que fo de razon espanesca,
non fo de paraulla grezesca
ne de lengua serrazinesca.
Dolz'e suaus es plus que bresca
e plus qe nulz pimentz c'om mesca.
Qi ben la diz a lei francesca,
ciug me qe sos granz pros l'en cresca
e q'en est segle l'en paresca.

Il verso che crea maggiori problemi interpretativi è il 20, con quell'espressione *a lei francesca* che andrebbe tradotta 'alla maniera francese': la canzone trarrebbe vantaggio (*pros*) dalla dizione (in senso lato, l'insieme dei mezzi tecnici) secondo una specifica *lei*. Johannes Zaal ha dedicato allo studio di questo verso un'intera monografia (1962), nella quale discute ampiamente la suddetta lassa e il prologo della canzone, nonché il valore della composizione all'interno della cultura dell'XI secolo. Le conclusioni sono condivisibili: le canzoni di gesta sarebbero sorte sulle rive della Loira (forse Zaal minimizza il ruolo del Poitou, diversamente valutato in Ghidoni 2013a e 2014b), l'area che nel corso dell'XI secolo ha prodotto il maggior numero di testi agiografici, sia latini che volgari. Pertanto l'aggettivo *francesca* designerebbe la versificazione agiografica in voga nella Francia settentrionale, nonostante il soggetto 'ispanico' della canzone (il culto di santa Fede era diffuso nell'area pirenaica).

Una diversa interpretazione di *francesca* potrebbe fornire qualche dato in più su come fosse concepita la prima produzione volgare e quindi quella protogestica. Giustamente Zaal (1962, p. 35) sottolinea il rapporto antitetico tra *espanesca* e *francesca*, per cui la canzone si fonderebbe su una materia ispanica tradotta secondo la maniera francese. Ma se davvero il termine al v. 20 designa i territori dell'antica Neustria, il meccanismo del binomio forma-contenuto non è perfetto: infatti la canzone non è in lingua

francese, vale a dire oitanica, bensì in un dialetto occitanico. Quindi il termine *francesca* andrebbe allargato e sfumato e dovrebbe includere una maniera di comporre poemetti agiografici in lingue galloromanze, oitanico e occitanico assieme, eventualmente proprio in una zona di confine come può essere la regione a cavallo della Loira, con il Poitou a costituire un cuscinetto tra le parlate d'oc e d'oïl.²

In questo modo la *lei francesca* perde la sua solidità e diventa un concetto volto a indicare una generica modalità di versificazione, con una pluralità di mezzi a disposizione anteriore a qualsiasi canonizzazione. Questo può valere tanto per la produzione agiografica quanto per quella protogestica: è interessante l'opinione di Dorothea Kullmann, per la quale «si le textes occitans conservés ont effectivement eu des prédécesseurs, ceux-ci restent étrangers à une distinction radicale entre Nord et Sud, ne témoignent pas d'une antériorité des textes occitans par rapport aux textes d'oïl».³

La fluidità della tecnica compositiva risulta evidente quando si considerino anche solo alcuni tra i più antichi testi galloromanzi dal punto di vista della forma: canzoni in strofe di *octosyllabes* (*Passion de Clermont-Ferrand*, *Saint Léger*); canzoni in strofe di *décasyllabes* (*Saint Alexis*), canzoni in lasse di *octosyllabes* (*Sancta Fides*, *Gormund et Isembart*); canzoni in lasse di *décasyllabes* (*Boeci*, *Roland*).

Il discorso sulla *Sancta Fides* mi porta anche a un'escursione breve sul piano dei contenuti. Infatti la canzone occitanica, risalente a un periodo in cui il genere delle *chansons de geste* dovrebbe essersi già costituito, presenta numerose coincidenze col cronotopo epico: certo, mancano elementi chiave, come il ruolo di re Carlo, e ambientazioni chiaramente militari (anche se il finale della canzone accenna a movimenti di eserciti per perfezionare la punizione divina nei confronti dei persecutori della santa). Allo stesso tempo la narrativa della *Sancta Fides* è imbevuta di certe distorsioni del quadro storico tardoantico della vicenda di santa Fede, storture assai vicine alla pratica diegetica dell'epica francese: il tempio pagano è rivestito di *aur cordoan*, di oro di Cordova (v. 48); il sincretismo religioso con divinità pagane simili all'*Apollin*⁴ dei Saraceni epici (*Selvan*, v. 210; *Diana e Jan*, v. 211); gli imperatori Massimiano e Diocleziano hanno alleati anacronistici quali *Arabid* (v. 487) e *Esclavon* ('Slavi', v. 552). Questi potrebbero essere alcuni caratteri mutuati dalla crescente epica volgare

2 Molto più azzardata è la tesi di Robert Lafont, per il quale *francesca* è da legare alla colonia di parlanti occitano in Navarra. Le tesi di Lafont, nelle quali è centrale l'interpretazione della *Sancta Fides*, sono in realtà molto più complesse, anche se fondate su basi fragili e su congetture che devono scontare la sostanziale mancanza di testimonianze epiche in lingua d'oc per l'XI secolo: per un quadro complessivo di queste ipotesi si consigliano Lafont 1987 e 2002.

3 Questa opinione della Kullmann è per ora priva di un riferimento bibliografico, in quanto si tratta di un'opera non ancora pubblicata. La si può leggere tuttavia in Suard 2011, p. 47.

4 Cfr. v. 193 del *Gormund et Isembart*.

in versi, ma potrebbe trattarsi pure di deformazioni che emergono nella rielaborazione poetica dei racconti di materia antica (i martirologi latini) e che passano poi a ornare il quadro geografico e storico delle *chansons de geste*. I prestiti possono muoversi in duplice direzione, specialmente in un quadro nebuloso e dagli incerti confini come quello delle tradizioni protogestiche, fino al momento del completamento della materia epica, del suo cronotopo e della sua regolamentazione attraverso alcuni poemi, esemplari della nuova maniera.

8 Dalle tradizioni protogestiche alle *chansons*: alcuni esempi

8.1 Prima di chiudere questa lunga riflessione sulla formazione della materia epica francese, propongo come appendice alcuni esempi di tradizioni narrative che sono state trasferite entro il mito carolingio. In maniera sintetica, indicherò *en passant* l'effetto del processo trasformatore che conduce certe leggende entro la poetica del genere delle *chansons de geste*. Con questi esempi tento di mostrare l'elasticità del modello per le origini dell'epica francese qui proposto - alcune leggende epico-storiche su Carlo sarebbero state reinventate in una veste formale completamente nuova e la loro storicità sarebbe stata assunta a cronotopo applicabile anche a narrazioni estranee all'ambientazione carolingia. Dovrà risultare applicabile con aggiustamenti minimi alla spiegazione della genesi dell'ampia fenomenologia della tradizione epica francese, in cui ogni leggenda o tradizione narrativa percorre un sentiero differente, tra stadi protogestici e rimaneggiamenti. Anche se ciascuna tradizione, presa separatamente, sembra essere stata 'riverniciata' dal mito epico, in realtà è quest'ultimo il catalizzatore della trasformazione, nel segno più della discontinuità e del frazionamento all'interno di ciascuna tradizione narrativa che della continuità e della linearità. Non è solo una questione di punti di vista o una contrapposizione tra forma e singole leggende: ogni cosa che viene narrata nelle *chansons* tende davvero a convergere entro un quadro di uniformità legata al genere, alla forma gestica e alle sue norme.

Gli esempi saranno costituiti dalle versioni narrative riconducibili ai personaggi di Girart de Vienne e Ogier il Danese, e dalla tradizione di *Ami et Amile*; l'ultimo caso, tratto dal *Couronnement de Louis*, cerca di mostrare come la tradizione epica delle *chansons* eserciti - eventualmente anche per opera di un singolo poema - un'azione prima di rottura con gli stadi protogestici e poi di canonizzazione definitiva del mito epico.

8.2 Un filone narrativo dell'epica francese piuttosto aggrovigliato fin dalle sue radici storiche è quello legato alla figura di Girart de Vienne. Non solo la base storica è evidente e allo stesso tempo assai confusa, ma pure

la tradizione epica successiva ha conosciuto un'ampia diffrazione in tempi e luoghi differenti, dando origine a diversi personaggi accomunati dal nome Girart e dalla funzione di ribelle al re di Francia. Il caso ci interessa in quanto la leggenda storica di partenza si forma su eventi irrelati alla storia di Carlo Magno per poi essere trasferita all'interno del mito epico carolingio e connessa infine sia al *cycle du Roi* che a quello *de Garin de Monglane*. In pratica, ripercorrere il processo che lega storia e *chanson de geste* in questo specifico caso può essere utile a mettere in luce e a meglio specificare alcune dinamiche dell'epogenesi.¹

La base storica è legata a un duplice assedio della città borgognona di Vienne. La prima crisi si verifica nell'870 e vede protagonisti il conte ribelle Girart, il quale era stato incaricato del governo della città da Lotario I, e il re di Francia Carlo il Calvo. L'intervento armato del re era motivato non tanto da un rifiuto di obbedienza da parte del conte, quanto dalla fedeltà che Girart portava nei confronti degli eredi di Lotario I, ossia Carlo di Provenza e Lotario II, i quali – nell'ottica del conte – erano i legittimi eredi di Vienne: pertanto non si trattava in alcun modo di un caso di rivolta, bensì di un'aggressione da parte del sovrano. L'assedio messo alla città dall'armata di Carlo il Calvo si conclude praticamente senza scontri e con la resa di Girart.

Il secondo assedio è invece la risposta a un vero e proprio caso di ribellione, verificatosi nell'882. Bosone, conte di Vienne dall'871, duca di Provenza dall'875 e infine duca di Lombardia nell'876, si proclama indipendente dal potere regio e quindi re di Provenza. Per sette anni – dall'880 all'887 (anno della morte per malattia) – Bosone difende con alterne fortune la sua corona contro i sovrani di Francia, prima contro Luigi III e Carlomanno, poi contro Carlo il Grosso. Nell'882 Vienne viene assediata da Carlomanno, in assenza dello stesso Bosone, sostituito al comando dalla moglie Ermengarda; la città tuttavia cade e viene devastata.

Il personaggio leggendario che sorge da queste vicende si chiama Girart, ma del protagonista dell'assedio dell'870 porta soltanto il nome e poco altro: infatti sono numerose le coincidenze tra la vicenda di Bosone e quelle delle varie versioni su Girart de Vienne. È sufficiente confrontare il riassunto che fa della leggenda la *Karlamagnus Saga* (probabilmente una versione antecedente a quella di Bertrand de Bar, il quale all'inizio del XIII secolo modifica e arricchisce di molto i contenuti delle tradizioni precedenti) per accorgersi che è Bosone il vero protagonista della *geste*: nel testo norreno, il padre di Girart è *Bofi* (Bosone era figlio del conte *Buvinus*), la moglie si chiama *Ermengarde* (esattamente il nome della sposa di Bosone), i possedimenti di Girart corrispondono pressappoco a

1 Assai utile per la ricostruzione della tradizione è Louis 1947. Si veda altresì: Bédier 1913, t. II, pp. 3-95.

quelli rivendicati da Bosone. Aldilà di queste connessioni, il Girart storico aveva ben poche possibilità di dare vita a una memoria leggendaria attorno a Vienne al contrario del suo successore: eppure è il nome di Girart a trionfare.

Il caso costituito da questo paradosso sarebbe interessante da studiare alla luce della complessità della costruzione del personaggio medievale. Infatti è forse scorretto dire che il legame tra i due Girart - figura storica e figura leggendaria - sia diretto. Riprendendo il modello Carozzi-Batany - di cui ho parlato più sopra (paragrafo 4.3) -, attorno al nome del personaggio si sarebbe formata una leggenda, un mito che avrebbe svincolato Girart dalla storia e dai luoghi originari e l'avrebbe reso una ipostasi mobile e volatile, in quanto trasmigrerebbe da una tradizione narrativa all'altra. Il personaggio celebrato dalle leggende è chiaramente Bosone, ma la scelta di ribattezzarlo corrisponde a uno stadio protogestico in cui non interessa tanto la fedeltà storica quanto il riuso di materiali storici e folklorici all'interno di nuove cornici e nuovi sistemi narrativi. Girart diverrebbe assai più di un personaggio storico, si trasformerebbe in una figura antonomastica, che si incarna di volta in volta in personaggi diversissimi ma tutti variamente caratterizzati dalla ribellione al re di Francia. Girart non dà vita solo alla tradizione del Viennois; sorgono anche diverse figure legate a toponimi nuovi: nascono Girart de Fraite e Girart de Roussillon, rispettivamente in Provenza e nella regione pirenaica, i quali sono caratterizzati da epiteti come *le vieil* e *le roux*, mostrando di avere subito una metamorfosi in senso mitico con tratti somatici che ne determinano il carattere e la funzione (negativa, almeno nel caso del 'rosso' e vecchio Girart de Fraite; positiva per l'anziano Girart de Roussillon).

Louis (1947) esamina i dettagli di queste tradizioni locali, ipotizzando per ciascuna le cause contingenti che avrebbero dato origine a ciascuna di esse. Per il mio discorso è sufficiente concentrare l'attenzione su questi aspetti: Girart de Vienne - nella variante riassunta nella *Karlama-gnus Saga*, che effettivamente sembra essere più arcaica della versione di Bertrand de Bar - rifiuta obbedienza a Carlo Magno; Girart de Fraite, nell'*Aspremont*, è un vassallo che, pur lottando al fianco di Carlo Magno, appare piuttosto ostile al sovrano e nel testo si allude a un futuro scontro fra i due rivali (forse conosciuto attraverso un'altra tradizione epica); Girart de Roussillon, nella canzone della fine del XII secolo di cui è eroe eponimo - la quale è il rifacimento a sfondo borgognone di un testo a matrice pirenaica -, viene combattuto da Carlo Martello.

I tre Girart offrono un interessante pretesto per riflettere sulle modalità con cui avviene l'introduzione entro il mito epico a sfondo carolingio (forse già per effetto della fortuna delle *chansons de geste*). Infatti, per quanto i conti di Vienne coinvolti nei fatti della seconda metà del IX secolo lottassero contro vari sovrani, nessuno di questi re viene ricordato nelle leggende epiche e sono tutti sostituiti dai sovrani 'mitici' degli esordi della dinastia

carolingia, in ossequio quindi a una precisa iconografia narrativa. Il processo trasformazionale può essere avvenuto all'altezza di un *Ur-Girart* per poi riflettersi nelle varie tradizioni 'protogestiche' in cui si scinde, le quali si sono però ulteriormente sviluppate in coincidenza della risistemazione operata dalla necessità di adeguarsi al genere e alla materia narrativa delle *chansons de geste*. Infatti gli effetti della sussunzione carolingia non sono identici nei tre casi: Girart de Roussillon, a differenza dei suoi due omonimi, ha per avversario Carlo Martello.

Non credo si debba vedere in questo caso un *transfert* entro una tradizione legata specificamente al nonno di Carlo Magno. Girart de Roussillon offre invece un buon esempio di come l'introduzione nella nebulosa mitico-storica carolingia di un personaggio nuovo risponda sempre all'esigenza di coerenza (almeno approssimativa: le incoerenze non mancano) dell'intero sistema di personaggi, coerenza ottenuta anche facendo leva sui tratti originali propri del personaggio 'trasferito'. Infatti se per Girart de Vienne e Girart de Fraite possiamo parlare di una forma semplice di introduzione nel mito epico a base carolingia (le leggende storiche vengono legate al principale personaggio del mito, ossia Carlo Magno; la prima trasformazione in direzione mitica si è determinata forse già per l'influenza delle nuove canzoni), il *transfert* di Girart de Roussillon procede oltre e sfrutta la tendenza alla ciclificazione, mantenendo allo stesso tempo alcuni tratti identitari della figura: l'aspetto più resistente è la 'vecchiaia' (un'anzianità non solo anagrafica, evidentemente anche simbolica) del personaggio, che traspare pure nella versione di Oxford della *Chanson de Roland*, ai cui vv. 797, 2 189, 2 409 leggiamo il nome di Girart de Roussillon abbinato all'epiteto *li veillz*.²

La menzione del *Roland* è indicativa del fatto che la tradizione su questo Girart fosse percepita come genuinamente pirenaica, in quanto lo stesso *Roland* è sicuramente legato a leggende di ambientazione meridionale (il teatro degli eventi è collocabile tra Spagna e Francia sud-occidentale). Se il processo di sussunzione nel mito carolingio preceda le menzioni nel poema rolandiano o sia stato innescato proprio da queste citazioni, è un problema irrisolvibile. È da notare piuttosto come il trasferimento di questa leggenda sia avvenuto tenendo ben presente il dato identitario del personaggio legato all'anzianità; pertanto le sue vicende sono state collocate due generazioni prima di Carlo Magno, all'epoca comunque di un re omonimo - Carlo Martello. Si può presumere dunque che la tradizione antecedente al poema oggi conosciuto come *Girart de Roussillon* (che, come ho detto, è un rifacimento di altri testi) fosse concepita come un'espansione dell'universo carolingio in direzione

2 *Roland*, v. 797: «vint i Gerart de Rossillon li veillz»; v. 2189: «Truvat Gerard le veill de Russillun»; v. 2409: «U est Gerard de Russillun li veillz».

ne degli antenati di Carlo, una sorta di precoci *enfances* del Girart che cade eroicamente a Roncisvalle. In questo senso, avremmo un ulteriore esempio di risistemazione del patrimonio mitico-storico operato all'altezza cronologica delle prime *chansons de geste*, forse anche per effetto di una di queste (non necessariamente il *Roland*): il Girart originario aveva già subito l'effetto di un aggancio all'orbita del mito epico carolingio, il suo sviluppo rossiglioneese viene ulteriormente rimaneggiato in base al tratto mitico dell'anzianità e quindi collocato in una posizione precisa all'interno del cronotopo di Carlo Magno, ossia in un tempo che possa giustificare l'epiteto di *veilz*.

Infine la tradizione su Girart de Vienne si pone all'avanguardia all'interno del processo di ciclicizzazione, in una fase già avanzata di produzione di *chansons* (XII secolo, presumibilmente), per cui già nella forma della *Karlamagnus Saga* assistiamo al tentativo di fornire un antecedente al compagnonaggio di Rolando e Olivieri, opera completata da Bertran de Bar che procede alla fusione tra il ciclo del Re e il ciclo guglielmino e dei narbonesi, rendendo Girart figlio di Garin de Monglane.³ Ma questo aspetto della ciclicizzazione pertiene più allo sviluppo della materia delle *chansons de geste* che non alla sua origine.

8.3 Un altro personaggio minore del *Roland*, Ogier il Danese⁴ (*li Daneis*, v. 3033), può essere il punto di partenza per una serie di riflessioni sul rapporto tra storia e leggende epiche e sulla rielaborazione del materiale protogestico operato dalle prime canzoni di gesta.

Ogier non fa parte dei dodici paladini che cadono a Roncisvalle, poiché è proposto proprio da Gano come condottiero per l'avanguardia (v. 749).

3 Mi permetto un appunto sul nome della moglie di Girart de Vienne nel poema di Bertrand: non è più Ermengarda (nome storico della moglie di Bosone), ma diventa Guiborc, segno tangibile dell'effetto del ciclo di Guglielmo su questo testo che arriva quasi a creare un'incongruenza con l'omonimia tra la moglie di Girart e quella di Guglielmo. Più che altro è interessante rilevare che sono numerosi i tratti di congiunzione tra Ermengarda e Guiborc, entrambe donne tenaci e saldamente sostenitrici del marito. Il trasferimento del nome (in cui il primato spetta ovviamente alla tradizione su Guglielmo) seguirebbe la via dell'antonomasia, in forma simile al modello già esplicito (cap. 7) di Carozzi (1976) e Batany (1881).

4 Si elencano qua di seguito alcuni lavori sull'argomento, utili alla discussione che seguirà: Bédier 1913, tomo II, pp. 192-205 e pp. 297-334; Becker 1942; Lejeune 1948, pp. 41-195; Togeby 1969; Aebischer 1975b. All'opera di Togeby si rimanda per una bibliografia esaustiva e completa. L'origine del soprannome di Ogier non è chiara: nella *Chevalerie Ogier* l'eroe risulta essere il figlio di un re danese, ma la tradizione è tarda e la spiegazione fornita sembra essere creata proprio per chiarire un epiteto oscuro. Per Becker, il riferimento ai Danesi è legato alla menzione di questo popolo tra le conquiste di Carlo nella *Vita Karoli Magni* di Eginardo, per cui la creazione del personaggio sarebbe di natura colta; per Rita Lejeune, *li Daneis* sarebbe un epiteto col significato generico di 'barbaro', ma nel *Roland* stesso Ogier è legato esplicitamente alla *Danemarche* (vv. 749, 3856, 3937): viene quindi ribadita la nozione geografica dietro a questo soprannome.

Il Danese viene presentato da Gano come *puinneres* (v. 3 033), come un valente cavaliere che potrà senz'altro ben sostituire Rolando alla testa dell'armata. Oltre a questa e ad altre fugaci apparizioni, Ogier emerge soprattutto nella seconda metà del poema come comandante della schiera bavarese dell'esercito di Carlo (vv. 3 026-3 034) ed è protagonista assoluto di due lasse (vv. 3 531-3 554): nella prima incoraggia il re a colpire più forte in un momento di difficoltà nella battaglia contro Baligante; nella seconda uccide il gonfaloniere dei pagani.

Ma naturalmente la fama di Ogier è legata soprattutto ai due poemi di cui è protagonista eponimo, ossia le *Enfances Ogier* e la *Chevalerie Ogier* di Raimbert de Paris, due testi composti attorno al 1200, dei quali il primo è perduto pur essendo recuperabile grazie alla prima *branche* del secondo. Tralasciando i fatti narrati nella prima parte, riassumo brevemente l'azione della *Chevalerie* in senso stretto: il figlio di Ogier viene ucciso da Carlotta, figlio di Carlo; la grave offesa subito spinge Ogier all'aperta ribellione nei confronti del sovrano e, dopo una serie di devastazioni, si rifugia a Pavia dal re longobardo Desiderio; Carlo affronta e vince il vassallo ribelle e i Longobardi in una battaglia campale presso Vercelli (circostanza nella quale vengono uccisi dalla furia omicida di Ogier anche i pii pellegrini Ami e Amile - di cui parlerò in seguito); Ogier si dà alla fuga e viene assediato nella fortezza di Castel-Fort; soltanto grazie al tradimento di Hardré (un nome che tornerà nella nostra discussione nel prossimo esempio) Carlo sconfigge e cattura Ogier; la pacificazione avrà luogo nel momento in cui Carlo si troverà in difficoltà nella guerra contro i Sassoni: solamente Ogier infatti (liberato e soddisfatto nei suoi propositi di vendetta - Carlo a malincuore accetta che Ogier si vendichi di Carlotta; l'intervento dell'arcangelo Michele impedirà lo spargimento di sangue, a Ogier viene concesso al massimo di schiaffeggiare il figlio di Carlo), riuscirà a sconfiggere il terribile re pagano Brahier.

«Das Auftreten einer Nebenfigur ist an sich kein Beweis für das Vorhandensein einer Sage» scrive Becker (1942, pp. 69-70): questo personaggio sarebbe una formazione tarda la cui storia è costruita a partire dalle rapide apparizioni nella *Chanson de Roland*, di cui sarebbe una comparsa di creazione poetica.

In realtà, come si è visto per Girart, anche il personaggio di Ogier potrebbe conservare la memoria di una figura storica, attorno alla quale si sarebbe sviluppata una leggenda, probabilmente conosciuta e propagata dai pellegrini francigeni in viaggio verso e da Roma.

Tale antecedente sarebbe un certo *Autcharius*, forse da identificarsi con un dignitario di un certo peso alla corte di Pipino il Breve (Lejeune 1948, pp. 74-79), la cui storia è legata soprattutto ai primi anni del regno di Carlo e viene narrata dalla *Vita Hadriani* agli anni 772-774 (Lejeune 1948, pp. 65-83).

Alla morte di Pipino (768) il regno dei Franchi è spartito tra i figli del

re defunto, Carlo - erede di Neustria, Austrasia, Frisia e parte dell'Aquitania - e Carlomanno - sovrano di una vasta area comprendente il resto dell'Aquitania, la Settimania, la Provenza, la Borgogna e l'Alemania. Il legame tra i due fratelli è di ostilità accesa e alla morte per malattia di Carlomanno (771), Carlo invade il regno del fratello e usurpa il trono dei legittimi eredi del defunto. La vedova di Carlomanno fugge con i suoi due figli presso Desiderio re dei Longobardi, scortata probabilmente da alcuni nobili ribelli a Carlo, dei quali l'unico nominato dalla *Vita Hadriani* è Autcharius. Questo protettore leale ai legittimi eredi viene menzionato ancora assieme a questi dopo la sconfitta dei Longobardi per opera dei Franchi, quando fugge a Verona per l'estrema difesa longobarda: la città cadrà a sorpresa e senza colpo ferire; Autcharius e i familiari di Carlomanno vengono imprigionati da Carlo e sulla loro sorte cala il silenzio. È sufficiente un rapido confronto con la trama della seconda parte della *Chevalerie Ogier* per individuare tratti della vicenda storica persistenti nella leggenda epica.

Che Ogier avesse fama di oppositore illustre di Carlo in una tradizione narrativa anteriore anche al *Roland*, può essere dimostrato per esempio dalle menzioni nel *Chronicon Moissaciense* e negli *Annales Lobienses*, che, pur restando nel solco storiografico, aggiungono alcuni dettagli rispetto alla *Vita Hadriani* (per esempio Desiderio è il padre della sposa di Carlomanno) e soprattutto fanno uso delle forme onomastiche *Oggerio* / *Otgario* di derivazione popolare.

Un testo forse più rilevante ancora può essere invece il racconto che si legge nei *Gesta Caroli Magni* del Monaco di San Gallo (IX secolo; *Gesta Caroli Magni*, pp. 759-760): Carlo invade il regno longobardo; dall'alto di una torre Desiderio e *Otkerus* - un nobile franco che aveva in passato suscitato la collera del re e che si era rifugiato presso i Longobardi - osservano l'esercito franco avvicinarsi; il re longobardo chiede al rifugiato franco se stia per arrivare Carlo, ma *Otkerus* risponde che Carlo è ancora lontano; l'esercito franco appare sempre più minaccioso e la sua avanzata è accompagnata da portenti, eppure *Otkerus* ripete che quelle sono soltanto le avanguardie di Carlo e avverte il re longobardo che anche quando si vedessero i campi pieni di ferro e la furia dell'acqua del Po e del Ticino, non si potrebbe essere certi dell'arrivo di Carlo; quando quest'ultimo finalmente si mostra, scoppia un uragano e la vista è così tremenda che *Otkerus* sviene. Il passo è modellato su un motivo letterario, utilizzato altrove nella stessa cronaca, ed è ricco di riferimenti alla storia classica (si nominano per paragone gli eserciti di Dario e Cesare, per esempio): pertanto non si potrà parlare di motivo popolare. Ma la narrazione è sufficiente a mostrare come il nostro personaggio fosse ben noto e come si prestasse a rielaborazioni mitico-legendarie, volte a evidenziare la superiorità di Carlo Magno nei confronti di un avversario.

Queste poche tracce sono utili alla ricostruzione della linea narrativa

che conduce alle canzoni di Ogier dell'inizio del XIII secolo, una tradizione che affonda le proprie radici nella negatività del ribelle a Carlo. Tuttavia si può individuare un secondo aspetto della figura di Ogier, assai più positivo, in parte abilmente fuso nella *Chevalerie Ogier* con la tradizione sul ribelle, nel momento in cui Ogier non solo emerge come vittima di un'offesa reale (che reagisce però oltre il limite consentito), ma si rivela, dopo la pacificazione all'interno del regno franco, un'utile risorsa contro il nemico esterno (Brahier e i Sassoni). Quando la *Chanson de Roland* assume Ogier come eroe ed eccellente cavaliere, lo fa non in base a un'operazione totalmente originale, ma basandosi su una tradizione eroica svincolata - se non completamente differenziata - da quella dell'*Autcharius* storico. Le poche tracce di questa seconda versione di Ogier costituiscono per noi vere e proprie fonti di materiale protogestico, nel senso che, a differenza delle cronache citate sopra, sono informate dal cronotopo carolingio delle *chansons de geste* in via di formazione.

Si tratta di tre testi che riflettono una tradizione differente da quella del *Roland* di Oxford, in quanto inseriscono Ogier nella lista dei dodici Pari di Carlo. Il primo testo è la già citata *Nota Emilianensis*, in cui a fianco di *Rodlane* o *Ghigelmo alcorbitanas* troviamo un *Oggero spata curta* (nella tradizione non oxoniense del *Roland* la spada del Danese ha nome di *Corte* o *Cortain*). Allo stesso modo, nel falso diploma di Saint-Yrieix (1090 circa), tra i firmatari, tutti principi illustri come Turpino o Guglielmo, è annoverato anche *Otgerio palatino*. Infine nel *Voyage de Charlemagne*, ritroviamo Ogier tra i dodici paladini che seguono Carlo Magno nel suo viaggio in Oriente - quando a Costantinopoli i cavalieri franchi ubriachi giocano a chi la spara più grossa, il *gab* di Ogier è quello di riuscire a far crollare il palazzo frantumando con la propria forza il pilastro centrale (vv. 518-527).

Il testo più fortunato dal punto di vista critico è uno scritto di stampo agiografico, la *Conversio Othgerii militis* (1080 circa), la cui matrice monastica ha interessato più di altri soprattutto Bédier. Il testo latino racconta la vicenda di Ogier, *praeliator fortis et pugnator* (una caratterizzazione che può avere legami con il *puinneres* del v. 3 033 della canzone rolandiana), uno dei migliori uomini al servizio di Carlo Magno, addirittura il secondo uomo più prestigioso dell'impero dopo il sovrano. Seguendo uno schema tipico delle vite di santi, questo principe illustre decide di abbandonare la gloria mondana e si ritira nel monastero di Saint-Faron a Meaux, dove a lungo si mostrerà la sua tomba monumentale.

Questo testo rappresenta senz'altro il culmine della fortuna della versione positiva dell'eroe. Ma la distanza tra le due caratterizzazioni di Ogier - il ribelle opposto al paladino-santo - viene colmata da un dettaglio che rivela come i due Ogier non fossero percepiti totalmente come due personaggi differenti, ma come tradizioni differenti su un unico personaggio unificato solo sotto il profilo onomastico - in maniera simile a quanto visto per Girart.

Infatti nella *Conversio* si legge che Carlo dona a Ogier un'abbazia che *ipse olim in suburbio Vercellensi tenuerat*. Al di là dell'ambiguità di quell'*ipse* (si deve attribuire a Ogier o a Carlo?; cfr. Togeby 1969, pp. 20-21), il dettaglio rivela un legame tra *Othgerius* e le terre del Pavese presso le quali si era rifugiato *Autcharius* (e dove combatterà l'Ogier della *Chevalerie*), forse patria di una tradizione leggendaria affine a quella su Ami e Amile (come si vedrà in seguito).

Mi pare evidente la presenza viva di almeno due tradizioni sul medesimo personaggio, in cui il nome è un'etichetta che identifica un personaggio polimorfo, con alcuni tratti identitari costanti (il legame con l'Italia, la collocazione entro il cronotopo carolingio) e altri mobili (il tipo di rapporto con il sovrano). Le prime *chansons de geste* operano una selezione specifica sul materiale polimorfo finalizzata alla costruzione di una precisa poetica – ciò si riscontra tanto in Ogier come in Girart. Il cronotopo carolingio delle prime canzoni – almeno quello del *Roland* e quella di *Gormund et Isembart* – è incentrato sul re (Carlo Magno o il figlio Ludovico), il quale viene esaltato – con i toni agiografici del *Roland* – e la cui potenza è granitica e mai messa in discussione. Mentre la figura di Carlo nella canzone su Roncisvalle è in tutta evidenza assolutamente positiva, una precisazione richiede la canzone su Gormund e Isembart: facendo la tara al fatto che si sia conservato solo un frammento e alla ribellione di Isembart, Ludovico, pur essendo riconosciuto nel ciclo di Guillaume come re imbelles e ambiguo, qui emerge comunque come trionfatore finale sui suoi nemici, i quali ne riconoscono la grandezza.

Il *Roland* nei confronti di Ogier opera dunque la selezione di un aspetto, quello più confacente alla poetica esaltatrice della tradizione letteraria nascente: un personaggio ambiguo viene appiattito sullo sfondo della positività di Carlo e pertanto la presenza di Ogier come fedele vassallo al fianco di Carlo è di supporto all'accrescimento della gloria carolingia. Le *chansons de geste* delle origini operano uno sfrondamento della varia morfologia del materiale protogestico e favoriscono attraverso una riduzione del patrimonio narrativo una parziale canonizzazione di quello stesso materiale leggendario: Ogier emerge definitivamente come personaggio alleato di Carlo, la cui funzione è quella di supportare l'eroicizzazione di Carlo o di altri personaggi nelle loro rispettive canzoni, in cui l'eroicità di Ogier serve soltanto per accrescere la fama di chi si rivela essere ancora più eroico di lui.⁵ Come nel *Girart de Roussillon* o nel *Girart de Vienne* la ribellione alla fine rientra, allo stesso modo i poemi che riprendono la tradizione del ribelle devono piegarsi alla necessità di riconciliare le parti in conflitto.

5 Per altri interventi del personaggio nel dominio epico carolingio, si vedano: *Historia Karoli Magni et Rotholandi* (la cronaca attribuita allo Pseudo-Turpino), *Agolant*, *Aymeri de Narbonne*, *Aspremont*.

Il *Roland* è anche il primo testo a presentare il soprannome di *Daneis*, che fondamentale rimane di oscura origine. Dubitando che sia stata un'innovazione di quella canzone di gesta, si potrebbe ritenere che la caratterizzazione danese fosse un tratto specifico della tradizione positiva su Ogier (per noi, latente): un tratto sfruttabile in seguito per espandere il cronotopo carolingio con nuove vicende (da qui le *enfances* di Ogier), ma anche una specificazione della tradizione in un unico epiteto, come se la *Chanson de Roland*, sottolineando che Girart è *le vieil* e Ogier *le Daneis*, volesse mettere in evidenza quali tradizioni accettasse tra le molteplici varianti riconosciute sotto un'unica specie onomastica.⁶ Le prime *chansons de geste* sono, in un certo senso, la strozzatura di una clessidra: da una parte abbiamo la riduzione della dispersione delle narrazioni protogestiche, dall'altra l'espansione narrativa comunque all'interno del solco di una tradizione fissata.

Una ipotesi suggestiva, che rafforzerebbe l'impressione dell'esistenza della tradizione positiva e allo stesso tempo renderebbe conto del soprannome di Danese, è quella proposta da Lukman (1961). Si legge negli *Annales regnum Francorum* (p. 82), nei passi riferiti all'anno 788, che l'esercito franco-bavarese di Carlo, vincitore sugli Avari a Ybbsfeld, era guidato da due *missi*, uno dei quali si chiamava *Audaccrus*. Pur restando qualche dubbio di tipo onomastico,⁷ è significativo che Ogier nel *Roland*

6 Si potrebbe quasi ipotizzare che il nome del personaggio, a livello sincronico e nella mentalità medievale, sia l'etichetta di una categoria polimorfa ed elastica, comprendente elementi diversissimi, talvolta anche contraddittori, ma sempre accomunati da una vaga aria di famiglia. Il nome *Ogier* (ma si dica lo stesso per *Girart*) non sarebbe allora l'etichetta che accomuna due personaggi omonimi ma differenti, bensì si riferirebbe a un'unica figura fluttuante, comprenderebbe tratti anche contraddittori, accettati dal pubblico medievale come qualità differenti dello stesso personaggio, all'interno di una cultura narrativa abituata all'incoerenza. L'equi-indifferenza dei tratti cessa nel momento in cui una tradizione canonizzata e con modelli più o meno fissi (mi riferisco al genere delle *chansons*) impone norme e limitazioni alla varietà protogestica. Ma è una scelta operata non tra differenti personaggi, ma tra differenti identità dello stesso personaggio: pertanto il solo nome avrebbe una forza aggregante aspetti opposti che ovvia all'accettazione di contraddizioni e incoerenze. Si tratta di un'ipotesi sulla mentalità medievale che varrebbe la pena approfondire ulteriormente.

7 *Ogier* e *Autcharius* deriverebbero dal nome germanico *Audagari* (cfr. Lejeune 1948, pp. 79-91), mentre *Audaccr* potrebbe derivare da *Audavacar*, da cui deriva l'italiano *Odoacre*. Aldilà del problema etimologico, è comunque evidente che la similarità dei nomi può indurre facilmente alla confusione di un *Autcharius* con un *Audaccr*. A ogni modo, discutendo di Girart, si è visto come la differenza onomastica non ponga alcuna difficoltà alla fusione di più tradizioni narrative: infatti il Girart leggendario è l'esito del connubio di due figure storiche distinte, i conti Girart e Bosone. Si tenga presente questa riflessione di Avalor: «Se un nome proprio o termine analogo di origine oscura, oltre a mostrare una qualche somiglianza, comunque non verificabile in termini di stretto rigore fonetico, con un altro nome proprio o termine analogo, anche appartenente ad area geografica e/o storica assai remota, risulta essere specifico dello stesso motivo o struttura etnica cui appartiene il secondo, è assai probabile che fra i due esista un qualche rapporto di parentela, naturale o acquisita. In altre parole, alle leggi fonetiche possono sostituirsi nel caso dei nomi propri e termini analoghi considerazioni di ordine

(vv. 3 026-3 034) sia il condottiero proprio dei Bavaresi; a questo elemento bisogna aggiungere un'altra coincidenza notevole: *Audaccrus* combatte contro gli Avari provenienti dall'Ungheria, conosciuta storicamente come Dacia. Lukman sottolinea come quella denominazione geografica fosse applicata in molti scritti dell'XI secolo (per esempio da Dudone di Saint-Quentin) proprio alla Danimarca (lo stesso Ogier nella *Historia Karoli Magni et Rotholandi* è definito *rex Daciae*). In tal caso la tradizione su *Audaccrus* si sarebbe mescolata con quella di *Autcharius* dando vita alle sfaccettature del personaggio epico di Ogier.

8.4 Una delle storie a carattere morale più note al Medioevo romanzo (e germanico) è quella incentrata sulla speciale amicizia che lega Ami e Amile, rapporto antonomastico, come sottolineato perfino dai nomi stessi dei personaggi, secondo un procedimento di accostamento nominale tipico di certe coppie fraterne del patrimonio folklorico.⁸

La preistoria della tradizione si può solo congetturare, ma credo che entrambe le direzioni esplorate dalla critica possano essere ritenute valide: il motivo affonda le radici nella topica folklorica (numerosi sono gli esempi, dal mito greco a quello celtico a quello indiano), ma la fortuna medievale è legata al riuso agiografico di questi materiali, che dà origine a una leggenda localizzata attorno all'abbazia di Sant'Albino a Mortara (ubicata tra Vercelli e Pavia), dove i pellegrini potevano visitare anche la tomba dei due santi protagonisti.

Ciò che qui interessa ai fini del nostro discorso è la fortuna in territorio francese (e anglonormanno) della storia di Ami e Amile. Si contano quattro testi che rielaborano le vicende dei due amici: attorno al 1090, Rodolfo Tortario, monaco a Fleury, scrive l'epistola latina in versi *Ad Bernardum*, in cui inserisce il racconto esemplare; il secondo testo, la *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum*, risalente alla prima metà del XII secolo, è sostanzialmente una vita di santi scritta in Italia; al 1200 risale una vera e propria canzone di gesta con argomento le vicende dei due amici; infine, pressoché contemporaneo al testo precedente, viene un poema anglonormanno in *octosyllabes* rimati (poi tradotto in antico-inglese). A questi bisogna aggiungere una menzione all'interno della *Chevalerie Ogier*.

contestuale, in sostanza funzionale, tutte le volte che si possa far valere nei loro confronti la pregiudiziale dell'ambiente di appartenenza, e che l'ipotesi della poligenesi appaia tanto onerosa da doverla scartare senza troppi rimorsi» (1989, p. 25).

8 Sono numerosi i motivi folklorici che costellano questa leggenda: la spada guardiana di castità, l'identità fisica dei fratelli, la sostituzione tra i sosia, il sangue guaritore ecc. Si vedano i seguenti studi per un ampio repertorio: Huet 1919; Calin 1966; Boutet 1993; Grisward 1996.

Il primo testo, quello di Rodolfo Tortario, è quello che risulta più interessante per quanto concerne le origini della fortuna epica della tradizione agiografica, per mettere a fuoco il seguente problema: la versione di Rodolfo aveva già come fonte una canzone di gesta (che sarebbe stata rimaneggiata da quella del XIII secolo)?

La vicenda nell'epistola latina è la seguente: Amicus (di Clermont) e Amelius (di Blaia) stringono una salda amicizia tra loro, anche in virtù della sorprendente somiglianza che li unisce, e si mettono al servizio del re di Poitiers Gaiferus e della regina Berta; Amelius intreccia una relazione con la figlia del re, Beliardis, e per questo viene accusato di fronte al re stesso dal vile Ardradus; per discolarsi ha soltanto la possibilità di sottoporsi a un duello giudiziario col suo accusatore, ma ovviamente, essendo davvero colpevole, è votato a morte certa; Amicus si offre di sostituirsi ad Amelius e vince il duello facendosi passare per l'amico; quindi sposa, sempre a nome di Amelius, la figlia del re, senza però toccarla nella notte di nozze; tuttavia, dopo qualche tempo, viene colpito da lebbra, forse in relazione al giuramento pronunciato durante il matrimonio e infranto a causa dell'inganno della sostituzione; Amelius, saputo che il sangue dei propri figli può guarire Amicus, si decide per l'estremo sacrificio della propria prole; Amicus guarisce ma i figli di Amelius vengono riportati miracolosamente in vita per intervento divino; infine i due amici - senza che ne siano spiegate le circostanze - muoiono e vengono sepolti l'uno accanto all'altro a Mortara.⁹

Proprio la circostanza della morte dei due protagonisti è il *locus criticus* che presenta notevole diffrazione nei testi sulla leggenda: la canzone di gesta di cui i due amici sono eroi eponimi li fa morire di malattia al ritorno da un pellegrinaggio in Terra Santa; la *Chevalerie Ogier* li fa cadere per mano di Ogier stesso a Pavia, mentre tentano, pellegrini inermi di ritorno da Roma, di aggregarsi all'esercito di Carlo Magno; la *Vita* li fa morire in una battaglia tra Carlo e Desiderio, sempre a Pavia; Rodolfo non accenna alle circostanze limitandosi a specificare il luogo di sepoltura. La discordanza si può spiegare, oltre che con la possibilità che diverse versioni fungessero da fonte per gli autori di questi testi, col fatto che la tradizione agiografica originaria non prevedesse un aggancio tra le vicende francesi e la morte a Mortara, semplicemente perché Ami e Amile erano italiani.

Infatti è plausibile che la prima stratificazione a depositarsi sulla tradizione dei due amici sia il *transfert* geografico, in particolare una caratterizzazione legata a luoghi della Francia meridionale. La critica storicista ha

9 Queste sono le linee principali del racconto di Rodolfo: la leggenda conosce altrove un arricchimento di dettagli e alcune modifiche strutturali, ma la trama rimane pressoché la stessa. Pertanto evito di ripetermi riassumendo anche il *récit* degli altri testimoni della leggenda, limitandomi a segnalare le differenze rilevanti.

tentato di spiegare la sovrapposizione geografica con alcune deformazioni storiche a partire dall'amicizia - secondo Ademaro di Chabannes, particolarmente sentita - tra Guglielmo II conte di Angoulême e Guglielmo V di Aquitania, i quali si sarebbero associati nella conquista di Blaia, nei primi anni dell'XI secolo. Una serie di coincidenze legano queste vicende alla leggenda: al duca d'Aquitania fu offerta (invano) la corona di Lombardia e tra i suoi partigiani vi era il vescovo di Vercelli; Guglielmo di Angoulême compì un pellegrinaggio in Terra Santa, giusto prima di morire. Quale che sia la verità, comunque la leggenda agiografica non può essersi certamente formata dal punto di vista strutturale a partire dalle vicende storiche dell'XI secolo, le quali al massimo possono aver fornito uno spunto per l'ambientazione, ma c'è da dubitare anche di questo: quello che è certo è che la storia dei due santi lombardi conosce un'immersione nella realtà geografica e feudale della Francia meridionale.

Un tratto fortemente distintivo separa però la tradizione seguita da Rodolfo da quella a cui si appoggiano gli scritti successivi. Infatti nel *récit* dell'epistola latina manca l'importante tassello costituito dalla corte di Carlo Magno come luogo in cui si snodano le vicende di Amicus e Amelius. Come si è potuto intuire dagli accenni qua sopra, negli altri testi la vicenda di Ami e Amile è in particolar modo legata alla lotta tra il grande sovrano, da una parte, e Ogier il Danese (oppure Desiderio, ultimo re longobardo), dall'altra, guerra che conosce numerosi sviluppi in territorio epico. In sostanza sembra che la fonte seguita da Rodolfo non avesse subito, come avviene nei successivi testimoni della leggenda, alcuna trasformazione epico-carolingia della propria struttura e pertanto ritengo difficile che un'unica *chanson de geste* potesse essere alla base del racconto dell'epistola: la versione originaria era qualcosa a metà tra la vita di santi e il racconto profano, ma non si può disquisire sulla sua forma senza entrare nel campo delle ipotesi; poiché manca quel tassello fondamentale che caratterizza le *chansons de geste* in quanto tali (quasi una *conditio sine qua non*), tendo a escludere che Ami e Amile fosse già soggetto di un poema appartenente a quel genere.

Tuttavia il racconto di Rodolfo è assai utile perché mostra attraverso alcuni indizi come la tradizione agiografica, anche se non ancora aggregata al mito carolingio, facesse comunque parte di una tradizione culturale imbevuta di cultura epica (già assai viva, ovviamente, alla fine dell'XI secolo), la quale incide sul racconto in due modi: la storia di Rodolfo è un buon esempio del fatto che il *corpus* 'protogestico' di cui ho spesso parlato non è soltanto un insieme di tradizioni precedenti nel tempo le canzoni di gesta, ma anche uno stadio strutturale di una tradizione che si sta aggregando all'universo mitico su cui i poemi si basano.

In primo luogo il personaggio di Ardradus porta un nome connotato in senso mitico-epico, esattamente nel senso prospettato da Carozzi (1976) per Adalberone-Ascelin: infatti nella tradizione epica il nome Hardré (lo

si è visto anche nella *Chevalerie Ogier*) designa una serie di traditori e di personaggi assai negativi, per cui si ha un caso di personaggio antonomastico.¹⁰ Il nome del vile accusatore di Amelius-Amile – confermato nelle versioni successive: segno che è un tratto piuttosto antico – è una buona prova del fatto che la variante di Rodolfo è sorta dal medesimo *milieu* in cui vengono rielaborate le canzoni di gesta, il quale trasferisce da un racconto all'altro le stesse figure della propria memoria culturale. Altrettanto significativo è l'utilizzo del nome *Berta* per designare la consorte del re: è il nome variamente utilizzato nelle *chansons* sia per la madre di Carlo che per la sorella.¹¹ Ma anche *Beliardis*, che nella tradizione seguente diventerà *Belissant*, ha implicazioni con altri personaggi: Belissant può essere infatti la nonna di Carlo, sua moglie, sua sorella e sua figlia.¹²

Migliore conferma dell'influenza dei motivi del genere delle *chansons* è il fatto che Rodolfo tenta in un paio di distici di connettere le vicende che sta raccontando alla materia carolingia di cui evidentemente era imbevuto, mostrando quindi la predisposizione della leggenda dei due amici a entrare nel mito epico-carolingio. Ai vv. 229-234, si descrive la spada con cui Amicus ucciderà Ardradus:

Ingreditur [sogg. *Beliardis*] patrium gressu properante cubiculum,
Diripit a clavo clamque patris gladium.
Rutlandi fuit iste viri virtute potentis
Quem patruus magnus Karolus huic dederat;
Et Rutlandus eo semper pugnare solebat,
Milia pagani multa necans populi [Monteverdi 1928, p. 9].

La menzione della spada Durendal – collocata in un contesto che rinvia a una tradizione del *Roland* già canonica: Carlo Magno zio di Rolando; la spada dono del sovrano al nipote; il massacro dei pagani – è un particolare ignoto agli altri testimoni della leggenda di Ami e Amile e nel contesto stesso del racconto di Rodolfo sembra essere un'aggiunta non perfettamente coerente (la spada di Amicus si rompe nel duello con Ardradus; la figlia del re corre allora a prendere la mitica spada appesa alla parete

10 Per esempio nel *Gaydon*, in *Gui de Bourgogne*, in *Fierabras* e diversi altri. Langlois etichetta il personaggio come «un des chefs du lignage des traitres» (1904, s.v. *Hardré*).

11 'Berte' era il nome di un'antenata, della madre e di una figlia (Angilbert) di Carlo Magno. Nelle canzoni di gesta; Berte è la madre di Carlo in *Berte*, *Mainet*, *Renaut de Montauban*, *Girart de Vienne*, *Gui de Nanteuil*, come anche nella *Karlamagnus Saga*; è invece la sorella, madre di Rolando, in *Entrée d'Espagne*, *Mort Charlemagne*. Cfr. Langlois 1904, s.v. *Berte*.

12 Belissant, nonna di Carlo: *Berta de li gran pié*; Belissant, moglie di Carlo: *Berta e Milone*; Belissant, sorella di Carlo: *Karlamagnus Saga*; Belissant, figlia di Carlo: *Otinel* e naturalmente *Ami et Amile*. Cfr. Langlois 1904, s.v. *Belissant*.

della camera del padre e la porta ad Amicus: il tutto però nei pochi attimi in cui Amicus si rialza e Ardradus gli piomba addosso per finirlo). Ma è comunque interessante il tentativo di Rodolfo (o della sua fonte) di sanare l'importanza di quello che racconta connettendolo alle storie profane ed epiche di cui era conoscitore: questo fenomeno è simile a quanto accade, con ben più incidenza sulla struttura dei singoli racconti, con le tradizioni estranee al mondo carolingio che vengono attratte attraverso un processo trasformativo graduato nella nebulosa mitico-epica delle canzoni di gesta.¹³

L'avvicinamento della leggenda di Mortara alle *chansons de geste* conoscerà poi diversi esiti. Da una parte abbiamo una trasformazione 'leggera' nel mito carolingio, esemplificata dalla canzone di *Ami et Amile*, in cui la vicenda ha luogo alla corte di Carlo - oltre al quale vengono aggiunti nuovi personaggi del ciclo come il giovane Louis figlio del re -, ma che alla fine riesce a mantenere la struttura fondamentale della storia tanto che la morte dei due personaggi è svincolata da ogni riferimento epico. Dall'altra invece un *attachement* più profondo al ciclo carolingio, per cui la vicenda viene innestata sui fatti relativi allo scontro fra Ogier e Carlo (testimone di questa variante è la *Chevalerie Ogier*).

8.5 Uno dei segni distintivi del personaggio di Guglielmo d'Orange è certamente il suo naso, un tratto forse di origine anche storica, se consideriamo che Bernardo di Settimania, figlio di quel Guglielmo di Tolosa che potrebbe essere il prototipo dell'eroe, era soprannominato *Naso*, presumibilmente per un difetto fisico.¹⁴

A prescindere dal dato storico, il naso di Guglielmo è accorciato, curvo, aquilino, una particolarità che si presenta fin dalle primissime apparizioni del personaggio. Infatti il *Ghigelmo* di cui leggiamo la presenza accanto a Carlo nella *Nota Emilianensis* è detto *alcorbitanas*, come pure accade nel falso diploma di Saint-Yrieix, datato al 1090, il quale menziona tra vari firmatari di fantasia anche un *Guillelmus Curbinasus* (Lot 1927, p. 468). In sostanza, domina nella tradizione la 'curvatura' del naso del personaggio, elemento che torna anche nella canzone di gesta conservata che probabilmente è la più antica del repertorio guigelmino, ossia il *Guillaume*:

13 Si veda Ghidoni 2014d, in cui, pur salvaguardando le conclusioni sull'*Epistola* di Rodolfo qui proposte, approfondisco la questione delle fonti di Rodolfo (o meglio: le fonti della sua fonte) e indico come probabile che tra queste vi fosse una *chanson de geste*, anche se non avente per argomento *Ami e Amile*. In pratica Rodolfo o il suo antecedente avrebbero cercato di raccontare la leggenda dei due amici imitando l'uso gestico, utilizzando artificiosamente segni e motivi di una tradizione narrativa affermata, ma senza per questo comporre una vera e propria *chanson*.

14 Per questo particolare, si veda per esempio Lot 1927, p. 462. Si vedano, sulla figura di Guglielmo, anche Frappier 1955 e Corbellari 2011.

l'epiteto *al curb niés* ricorre in continuazione più di una trentina di volte, contro un'unica occorrenza dell'epiteto *al curt niés*.

In effetti, dopo le prime occorrenze del personaggio, assistiamo alla concorrenza tra due caratterizzazioni, quella che mette in evidenza la curvatura e quella che sottolinea invece la troncatura del naso. La confusione può essere stata generata nel corso della tradizione orale della leggenda in cui *curb* e *curt* tendono ad assomigliarsi per la mancata pronuncia della finale.

Tuttavia a predominare alla fine è l'accorciamento del naso, il quale meglio si integra con il sistema epico delle canzoni di gesta: infatti la curvatura si può spiegare con un difetto naturale, mentre la troncatura si apre a ben diverse prospettive, richiede una spiegazione accidentale e quindi un nuovo episodio della biografia del personaggio. È quanto avviene all'altezza del *Couronnement de Louis*, altra canzone particolarmente antica all'interno del ciclo, la quale impone alla tradizione narrativa seguente una giustificazione particolare per la troncatura dell'apice nasale: il gigante Corsolt, nel duello che si svolge a Roma, taglia con un colpo di spada la punta del naso di Guglielmo, il quale, lungi dal dispiacersi per quella ferita che rasenta il ridicolo e la vergogna, esibisce la propria menomazione fingendosi del soprannome *al cort nés*.

Così la mutilazione, meglio di un semplice difetto genetico, si concilia con la statura eroica del personaggio, diventa una marca di coraggio da ostentare. Dopo il *Couronnement*, la caratterizzazione del naso corto cancella quasi totalmente il tratto più antico e originario del personaggio. Il quale non scompare totalmente, ma viene subordinato al taglio effettuato da Corsolt: infatti nel *Charroi de Nîmes*, le tradizioni sono conciliate in quanto la curvatura risulterebbe essere una sorta di bozzo causato da un maldestro tentativo di medicare la ferita procurata nel duello con Corsolt. Tuttavia il punto di partenza è sempre l'episodio stabilito dal *Couronnement*.

In breve, l'evoluzione della caratterizzazione del naso di Guglielmo aiuta a datare il processo di organizzazione del mito guglielmino, nel quale anche una delle più antiche canzoni di gesta come il *Guillaume* non è perfettamente integrata: la canonizzazione della materia narrativa esercitata dal genere delle *chansons* è *in progress*, un processo più diluito nel tempo, rispetto alla canonizzazione tecnico-formale che invece subisce maggiormente gli effetti della «mutation brusque» – le forme stilistiche e prosodiche delle canzoni di gesta sembrano essere assai distanti dalle opere poetiche che le precedono.

Allo stesso tempo il riordinamento della materia narrativa, per quanto precedente a tappe, può essere determinato anche da una singola *chanson* (o comunque da un'innovazione introdotta da qualche parte nella tradizione: ma pur sempre di discontinuità si tratta), purché sia presa a modello esemplare. L'esempio del naso quindi è utile a giustificare l'assunto per

cui anche poche canzoni prese a modello alla metà dell'XI secolo potevano incidere profondamente nella tradizione epica e nel processo di genesi del nuovo genere.¹⁵

15 Una posizione simile sul *Couronnement* è quella espressa da Tyssens (2011, pp. 57-84). La studiosa ripercorre le origini del ciclo narbonese mettendo in evidenza le dissimilarità tra i primi stadi del ciclo e quelli successivi fino alla metà del XII secolo, sulla stessa linea di quanto ho affermato circa la narrativa protogestica. Il primo è rappresentato dal *Frammento dell'Aia* e la *Nota Emilianense*, il secondo dalla *Chanson de Guillaume* (almeno la prima parte, più antica), il terzo dalla triade *Couronnement - Charroi de Nîmes - Prise d'Orange*. La ridefinizione narrativa avviene sul piano generazionale («déplacement chronologique»), in quanto «[l]a structure ancienne [...] groupe les Narbonnais autour de Charlemagne et en fait en quelque sorte des contemporains de Roland et Olivier». Ma «ce déplacement [...] entraîne une mutation majeure: à la simplicité d'un conflit univoque où s'opposent 'la nation hostile au roi du ciel' et les 'bataillons impériaux' menés par les Narbonnais groupés autour d'un empereur vaillant, [...] succède une situation confuse où les Aimerides auront à la fois à affronter sans relâche la 'gent averse', le plus souvent sans leur garant naturel ou malgré lui, à lutter contre la dispersion, voire l'antagonisme des forces chrétiennes, suscités par la carence de celui qui devait être la principe de l'unité» (pp. 58-59). In particolare, la centralità della figura inetta di Luigi sarebbe dovuta, secondo Tyssens, alla tradizione a cui è legato il *Couronnement*, che darà l'impronta al ciclo in formazione.

9 Altri modelli per rappresentare la tradizione protogestica

Nello scritto «Aspects de l'intertextualité dans la geste des Narbonnais»,¹ Madeleine Tyssens discute la posizione tenuta da Paul Zumthor attraverso il concetto di *mouvance* allo scopo di inquadrare la varietà di lezioni e di soluzioni formulari che si riscontra nella tradizione manoscritta delle *chansons de geste*.² Il concetto è fortemente legato a quello di intertestualità e viene applicato alla formazione delle singole canzoni epiche: se nella filologia tradizionale i capisaldi sono l'archetipo, il testo originale che si presume fisso da stabilire attraverso la scelta di una lezione piuttosto che di un'altra seguendo i criteri dell'autenticità o della genuinità, nell'ambito della *mouvance* il testo è concepito come una costruzione attorno a un modello che altro non è se non una tradizione fluida di mezzi e formule in cui ogni poema è composto nella più libera variazione. Il testo non ha più un legame diretto con il proprio modello, che andrà inteso come un patrimonio poetico e discorsivo padroneggiato dalla memoria di chi compone il testo e dal gruppo a cui appartiene; inoltre, secondo Zumthor, «par rapport au modèle traditionnel, le texte [...] est et ne peut être que fragment» (1981, p. 11). Il testo particolare è la concreta realizzazione di una potenzialità insita nella tradizione, veicolata dalla competenza del troviero.

Madeleine Tyssens rivendica invece la necessità di una «ré-historisation», in quanto «ces modèles, cette tradition, ces virtualités préexistantes, ces possibilités offertes à la narration par le cycle n'étaient pas des entités transcendantales. La tradition a dû connaître un début et s'enrichir peu à peu» (2011, pp. 98-99). In sostanza vediamo affiorare una tensione verso la storicità del testo e la sua materialità, per cui è necessario fare attenzione alle modalità specifiche di creazione del testo medievale: le ricerche in questa direzione hanno permesso alla studiosa di stabilire cronologicamente i vari stadi della composizione del ciclo dei Narbonesi,³ evoluzione costellata da archetipi e poemi perduti o conservati; pertanto ogni redazio-

1 Si può leggere in: Tyssens 2011, pp. 83-100.

2 Per esempio in Zumthor 1981.

3 In particolare in Tyssens 1967.

ne e ogni poema nasce non a partire da una tradizione fluida ma sempre in una relazione diretta con modelli che svolgono un «rôle directeur», siano essi all'inizio della tradizione o in un momento di rinnovamento. I rimaneggiamenti «ont nécessairement été élaborés dans et pour le livre et par un recours direct à des textes, *in praesentia* (copies disponibles) et parfois, mais rarement, *in absentia* (recours à la mémoire)» (p. 99).

Così vediamo espressa una posizione attenta alla realtà della produzione del testo, il quale non nasce quasi mai *ex nihilo* ma sempre avendo un modello di riferimento diretto, non necessariamente scritto, ma almeno dotato di una forma stabile a partire dalla quale sia possibile il rimaneggiamento. Per Madeleine Tyssens se si prescinde da questo *principium individuationis* del modello testuale si cade in un'astrazione o un discorso che rischia di diventare generico.

Il rapporto tra il concetto di *mouvance* e quanto sostenuto dalla Tyssens, reimpostato in chiave diacronica, può essere un utile spunto per inquadrare quanto ho detto circa il paradigma entro cui vanno pensate le origini della *chanson de geste* come genere precisato nelle forme e nei contenuti, genesi attestabile nel corso dell'XI secolo.

Per quanto siano poche le tracce in mano nostra, il materiale che ho definito protogestico corrisponde più o meno a una nebulosa di 'virtualità preesistenti' e di tradizioni fluide. Poiché di questo stadio ci rimane ben poco siamo costretti a immaginarlo come una realtà costellata da «entités transcendentales». A questo stato evanescente e frammentario si oppone la tradizione delle *chansons de geste* con un *corpus* notevole di testi che sembrano ricondurre a una maniera compositiva solida fin dai suoi inizi, in quanto formule verbali, motivi, personaggi sono più o meno replicati da una canzone all'altra, dal *Roland*, al *Guillaume*, al *Gormund et Isembart*.

Questa solidità di fondo, in linea con le riflessioni di Tyssens, non deriva direttamente dalla condizione sfumata della tradizione protogestica. Occorre piuttosto postulare un testo esemplare (o una cerchia ristretta di testi) che si faccia carico di raccogliere le istanze plurali e le rielabori sia dal punto di vista dei contenuti sia da quello formale: l'individualizzazione del modello corrisponde alla «mutation brusque» di Pierre Le Gentil; la tradizione conosce un *début* a partire dal quale si arricchisce e si espande. La necessità di questo postulato deriva dall'impressione di notevole uniformità delle primissime *chansons* (cfr. § 1) e dalla localizzazione geografica relativamente ristretta (l'area piovana-ligerina) che emerge dallo studio della lingua delle prime *chansons de geste* e della vivacità della letteratura volgare. La nuova maniera compositiva si distacca dal fondo non definito (e non definibile) delle produzioni narrative protogestiche e impone un canone di ampia fortuna.

Il modello della mutazione brusca si integra con l'azione di un testo investito di un «rôle directeur». Questa funzione può essere attribuita nel quadro delle origini a un testo o a un insieme ristretto di testi che

si caratterizzino per una serie di innovazioni tecniche, stilistiche, contenutistiche. In particolare ho indicato nel *Roland* (ed eventualmente nel *Guillaume*) il testo candidabile a questo *rôle directeur*: non tanto perché penso che lo sia davvero stato, quanto perché è utilizzabile come prototipo di quelle caratteristiche che – con un discreto margine di flessibilità – caratterizzeranno tutto il genere delle *chansons de geste*, a partire dal contenuto che ruota attorno alla figura di Carlo fino a costruire attorno a questo personaggio una vera *histoire poétique*, un mito epico-storico espandibile che attrae storie e personaggi di leggende estranee ai tempi e agli spazi carolingi.

Il modello che ho cercato di illustrare per spiegare le origini dell'epica francese medievale – un paradigma che cerca di dare un ordine alla massa di elementi che possediamo sulle origini delle *chansons de geste*, una massa comunque insufficiente a far prevalere definitivamente un modello sugli altri – è sostanzialmente un 'individualismo del testo': a differenza dell'individualismo bédieriano, che faceva leva sull'azione del soggetto-poeta, un individuo geniale, qua si preferisce non rimarcare l'individualità dell'autore; al contrario viene sottolineato il ruolo di uno o più *ateliers* alla base dello sperimentalismo tecnico che dà origine alle canzoni di gesta, a un circolo ristretto di poemi con funzione direttrice rispetto alla tradizione precedente (più dispersa e indefinibile) e a quella successiva (più rigidamente canonizzata).

Il testo investito di *rôle directeur* è un testo che idealmente può rappresentare un ordine di testi, nel nostro caso un principio da cui si dipani lo sviluppo uniformato della *chanson de geste*, plausibilmente avvenuto per imitazione di (poche) altre forme, già esistenti e concretamente presenti al momento della composizione di nuovi poemi. Quel poema può essere considerato un prototipo, nel senso enunciato dal *prototype approach*, nozione di matrice antropologica⁴ che designa un «esempio migliore, più perspicuo, che ha più 'somiglianze di famiglia' rispetto ad altri di una stessa classe (politetica) e che funge da termine di paragone per giudicare il grado di appartenenza degli altri membri» (Bonafin 2010, p. 208):⁵ quindi si tratta di uno strumento per operare una classificazione di enti. Ovviamente la nozione dovrà essere rielaborata in chiave diacronica, per poter essere applicata al quadro della genesi delle *chansons de geste*: i prototipi, i testi con *rôle directeur*, vengono a un certo punto ritenuti oggetti degni di imitazione e quindi attorno a loro si crea una classe di testi aventi forti affinità con quei testi esemplari.

4 Viene utilizzata per esempio in campo antropologico-psicologico da Rosch (1975) e da Saler (1993).

5 Le «Conclusioni» di Bonafin (2010, pp. 201-211) sono un'utile visione di sintesi delle metodologie e delle teorie che qui si stanno discutendo.

La tradizione epica delle canzoni di gesta quindi deve essere considerata, alle sue origini, influenzata da alcuni prototipi che riducono le escursioni formali e contenutistiche che caratterizzano la cosiddetta narrativa protogestica, in parte profondamente sfaccettata a causa della povertà dei materiali in nostro possesso, ma senz'altro caratterizzata da elementi divergenti tra loro che vengono profondamente trasformati dalla seconda metà dell'XI secolo con l'avvento del *Roland*, del *Guillaume* ed eventualmente del *Gormund et Isembart*.

Per descrivere le differenze tra la tradizione protogestica e quella delle *chansons* (prototipizzata) possiamo ribaltare in chiave diacronica due differenti modalità di classificazione epistemologica, il *prototypical approach* e le *family resemblances*.⁶ Inquadro il rapporto tra queste due metodologie con le parole di Benson Saler⁷ (le cui argomentazioni hanno per oggetto la fenomenologia della religione):

Insights derived from prototype theory suggest how we might deal productively with great variety. And they help defuse a common complaint voiced about a family resemblance approach to religion: the complaint that, in absence of a set of necessary features that distinguish religion from all else, a huge and bewildering array of phenomena can be assigned to the category and this renders the category virtually useless as a scholarly analytical tool. That complaint calls in effect for sure borders erected by stipulating necessary features or conditions. Prototype theory, in contrast, induces us to celebrate central tendencies and peripheries rather than necessities and borders [Saler 1993, pp. 12-13].

Mentre le *family resemblances* classificano una serie di fenomeni entro categorie politetiche piuttosto elastiche definite da criteri inclusivi, tanto che talvolta si richiedono limiti che contengano la dispersione della fenomenologia studiata, un approccio prototipico considera esemplari uno o pochi altri enti e il costante confronto con questi determina la formazione di una classe di oggetti orientata verso un centro.

Fermo restando naturalmente che la scarsità del materiale protogestico non può corrispondere alla *great variety* riscontrata da Saler per la religione e che qui non ha ragione di sussistere il *complaint* rivolto a una

6 Per quanto riguarda le somiglianze di famiglia, naturale è il rinvio al pensiero del Ludwig Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* (1953). Ma si rinvia anche alle opere di Rodney Needham (cfr. bibliografia), antropologo impegnato nella riflessione sulle classificazioni politetiche, ossia raggruppamenti epistemologici tra oggetti che condividono una serie di tratti senza che l'identità sia totale e senza che tutti questi stessi tratti siano presenti in tutti gli enti in questione.

7 Scorrendo il volume di Saler, sono numerosissime le puntualizzazioni su questi due metodi di ricerca (cfr. per esempio il capitolo VI «A Prototype Approach»).

classificazione analitica (in quanto prototipi e somiglianze di famiglia nel mio discorso hanno al contrario la funzione di descrizione sintetica di un fenomeno diacronico), tuttavia il modello delle somiglianze di famiglia può descrivere indicativamente il processo protogestico: l'assenza di vincoli di necessità nella composizione dei testi (come si vede nei poemetti agiografici, che combinano diversi espedienti tecnici senza tendere all'uniformità: assonanza, rima, lassa, strofa, decasillabo, ottosillabo ecc.; costituiscono al massimo un'aria di famiglia, non un genere regolato), di modelli fissi da seguire nella trasmissione delle leggende epiche (e degli eventuali poemi a queste connessi), produce l'instabilità delle definizioni del materiale protogestico e quindi la difficoltà di individuare un genere epico paragonabile a quello della *chanson de geste* per il periodo anteriore alla seconda metà dell'XI secolo.

Laddove la pratica protogestica può essere descritta come divergente, centrifuga e dispersa, al contrario il genere delle canzoni di gesta è fondato su uno o più prototipi, peraltro lievemente differenti tra loro in quanto essi stessi scaturiscono dalla tradizione protogestica (si può includere così il fatto che il *Gormund et Isembart* sia in *octosyllabe*, mentre il *Roland* in versi di dieci sillabe), ma in grado, grazie alla loro relativa uniformità (dovuta alla composizione in uno stesso ambiente), di presentare una serie di vincoli formali e contenutistici che si impongono sul panorama dell'intrattenimento aristocratico (circuito per il quale vengono composte le *chansons*) dell'area della Loira e tendono a far convergere il patrimonio narrativo verso una forma stabile.

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

10 Popolazioni di testi (con un prestito dalla biologia)

In sintesi, il percorso di formazione delle *chansons de geste* può essere definito come segue. A partire dall'epoca carolingia (IX sec.) si vengono a creare alcune leggende storiche su fatti e personaggi che per qualche insondabile ragione diventano sufficientemente popolari da dare vita a vere e proprie tradizioni narrative volgari. Queste però non sono affatto isolate e sono permeate di elementi mutuati da altre tradizioni narrative, per esempio da personaggi, temi, motivi, strutture della memoria culturale e folklorica. Per quanto certamente queste tradizioni raggiungano col tempo una loro identità più o meno precisa, tuttavia sono narrazioni fortemente instabili, caratterizzate da un'intensa intercambiabilità di elementi interni: non esiste un canone narrativo ma solamente un vago alone carolingio a unificare le tematiche e i nuclei storici di queste leggende. Ma soprattutto le leggende epiche in questione non conoscono una forma precisata: non possiamo conoscere il modo e le modalità con cui venissero composti i testi (scritti? orali? in versi?) di queste tradizioni narrative volgari, ma senz'altro erano assai diversi dalla veste che deriva dalle regole compositive delle *chansons de geste*.

Nel corso dell'XI secolo le tradizioni narrative a base storica approdano definitivamente alla letteratura, attraverso scritture in latino e in volgare sempre più frequenti e con mutui scambi con le forme agiografiche, assai più presenti nei manoscritti, in particolar modo in un'area di estrema vivacità culturale come la Bassa Valle della Loira, un'area che intesa in senso lato comprende la regione tra Poitiers e Chartres. Nel circuito dell'intrattenimento aristocratico della zona, vengono composti (quasi certamente in forma scritta) poemi basati sulle leggende di Carlo, Rolando, Guglielmo (e di altri eroi minori, come Gormund e Isembart).

Questi testi (che inaugurano la vera e propria fase protogestica) hanno alcune caratteristiche che li distinguono dalla produzione narrativa precedente: attingono da una tradizione formale e contenutistica locale, ma sono composti in una *koinè* che ne permette la fruizione e l'apprezzamento in una regione piuttosto ampia (l'area ligerina, appunto); si sviluppano a partire da un numero ristretto di prototipi differenti tra loro (per esempio divergono sul metro, *octosyllabe* per alcuni, *décasyllabe* per altri), i quali

però sono in stretta interrelazione tra loro e quindi raggiungono presto, attraverso la reciproca imitazione, una discreta uniformità compositiva; la materia narrativa è fondata sull'ambientazione carolingia, a cui si connettono costantemente a prescindere dalla leggenda storica che trattano (si veda il caso del *transfert* delle vicende di Gormund e Isembart dal regno di Luigi III a quello del mitico Ludovico figlio di Carlo); tale ambientazione diventa così un vero e proprio cronotopo attrattivo di altre leggende e di altri miti, viene in un certo senso definito e canonizzato, mentre si disperdono le versioni narrative divergenti da quanto narrano le prime *chansons de geste*; queste ultime sono fortemente intrecciate con il genere agiografico e le leggende cantate hanno per tema il martirio dell'eroe francese e cristiano (Rolando, Viviano e, seppure già distorto e rovesciato, Isembart).

L'emersione di questa tradizione letteraria avviene in pochi decenni e acquista immediatamente risonanza, apprezzamento e prestigio. In termini lotmaniani, questa trasformazione ha i caratteri di un'esplosione, di una fissazione di elementi culturali a partire da un quadro di forte instabilità e caratterizzato da una pluralità di linguaggi, dai quali la nuova maniera si distacca dopo averli assimilati:

[l']esplosione può essere interpretata come il momento dello scontro tra due lingue estranee l'una all'altra: dell'assimilante e dell'assimilato. Lo spazio esplosivo sorge come un fascio di imprevedibilità. Le particelle da esso espulse inizialmente si muovono secondo traiettorie talmente vicine che possono essere descritte come percorsi sinonimici di uno stesso oggetto. Nel campo della creazione artistica esse sono riconosciute ancora come uno stesso fenomeno, tinte solamente di varianti non significative. Ma in seguito, muovendosi su differenti traiettorie, si disperdono sempre più lontano l'una dall'altra e le varianti di uno stesso oggetto si trasformano in complessi di oggetti differenti. [...] In questo senso si può dire che l'esplosione non forma dei sinonimi, benché l'osservatore esterno sia propenso a riunire traiettorie differenti in fasci sinonimici [Lotman 1993, pp. 168-169].

Le primissime e prototipiche *chansons de geste* sono una ristretta popolazione di testi, che circolano in un'area circoscritta, e che sono apparentemente 'sinonimiche' rispetto alla produzione protogestica e alla produzione agiografica in volgare, mentre in realtà esse formano un gruppo piuttosto omogeneo che si distingue dai suoi antecedenti e s'impone come nuovo modello testuale.

A proposito dell'espressione che ho usato, '*popolazione di testi*', si può introdurre l'analogia con un modello estraneo alla storia della letteratura e tratto dalla biologia evolutiva, ossia il modello dell'equilibrio punteggiato, il quale, tenuto conto dell'ovvia irriducibilità tra i due campi, potrà fornir-

re interessanti sovrapposizioni concettuali e terminologiche con quanto sostengo a proposito dell'origine delle *chansons de geste*.

Il modello dell'equilibrio punteggiato che illustro molto sinteticamente ora¹ diverge da quel darwinismo classico in voga tra gli studiosi di fine Ottocento, anzi si può dire una profonda correzione di quest'ultimo, pur non escludendolo del tutto. La concezione darwiniana dell'evoluzione della specie pone al centro della propria prospettiva l'individuo, nel senso che la trasformazione è un processo lentissimo, costante, continuo e graduale che procede con lievi scarti generazionali: gli individui più capaci di adattarsi a un certo ambiente sono quelli che riescono a riprodursi e in tal modo permettono, attraverso la prole, la sopravvivenza dei propri geni, delle proprie caratteristiche adattive. La specie evolve con i propri individui, per cui l'unità di base di tale concezione dell'evoluzione biologica sarà l'individuo. Come ho detto, il processo evolutivo non conosce pause ed è privo di soluzioni di continuità, per cui la nascita della nuova specie non è discernibile ma è un punto indefinito di un flusso ininterrotto e inesorabile di generazioni (anagenesi).

La teoria dell'equilibrio punteggiato, invece, promossa dai paleontologi Stephen Jay Gould e da Niles Eldredge a partire dall'inizio degli anni settanta del XX secolo, modifica in maniera sostanziale il modello darwiniano, confutandolo in gran parte grazie anche a documentazione fossile che difficilmente può essere respinta. Il modello proposto non deve essere inteso come unico possibile meccanismo dell'evoluzione, ma è comunque da ritenersi il meccanismo maggioritario.

L'unità dell'evoluzione in questo caso non è più l'individuo bensì la specie. È nella storia della specie che si realizza la possibilità evolutiva. La teoria dell'equilibrio punteggiato prevede lunghi periodi di stasi, che possono durare anche milioni di anni, durante i quali la specie si mantiene quasi identica (in equilibrio, appunto): in realtà vi sono variazioni e oscillazioni nelle caratteristiche della specie, ma queste lievi modificazioni tendono solo a estremizzare (o normalizzare) periodicamente alcuni tratti, ma non vi è in nessun caso speciazione: gli individui variano ma rimangono sempre entro lo stesso alveo.

La speciazione è invece un movimento brusco e rapido che interrompe questi lunghi periodi di stasi. Ovviamente la rapidità di questi processi è da misurarsi in decine di migliaia di anni, ma è comunque un tempo geologicamente breve. La speciazione non riguarda l'intera popolazione della specie, tutti gli individui, ma solamente gruppi di questi, i quali, per

¹ Per una sintesi delle teorie che ora discuterò si rinvia a: Gould 2008. In particolare le pp. xxv-xlii.

una ragione o per l'altra, si sono trovati in una condizione di forte stress adattivo oppure isolati dal resto della popolazione della stessa specie.

Per esempio, nel caso della cosiddetta speciazione allopatrica, un discreto gruppo di individui di una specie abita un'area che presto una circostanza casuale (la deviazione di un corso d'acqua, un movimento tellurico) separa dal resto della popolazione. La popolazione locale separata – il termine specifico è 'deme' –, nel corso di parecchie migliaia di anni, subirà un'accelerata modificazione dei suoi tratti, proprio in virtù del suo isolamento, mentre il resto della popolazione continuerà il suo periodo di stasi e varierà molto lentamente anche all'eventuale modificarsi delle condizioni ambientali. Vi sono poi altre modalità di speciazione attraverso l'isolamento di un deme definibili in base all'area occupata da questo in relazione alla distribuzione geografica del resto della specie: se nella speciazione allopatrica, l'evoluzione avviene in un'area differenziata, nella speciazione peripatrica il deme occuperà una nicchia appena fuori dai margini esterni, nel caso parapatrico una zona di confine; infine la speciazione simpatrica avviene all'interno della regione geografica occupata dalla specie, nel caso in cui quest'ultima presenti un polimorfismo genetico.

In un secondo momento la specie formatasi in questo modo occupa l'area della specie madre e, se mostrerà migliori capacità adattive e supererà la selezione, progredirà quantitativamente mentre il gruppo ancestrale tenderà all'estinzione. Se la punteggiatura improvvisa del percorso evolutivo non è dimostrabile tramite la documentazione fossile, al contrario il migliore argomento a favore della teoria di Gould e di Eldredge, a scapito della teoria dell'anagenesi, è proprio la convivenza nello stesso strato di specie ancestrale e specie figlia: se l'evoluzione fosse un processo continuamente in corso, inesorabile ed esteso a tutti gli individui di una specie, non vi potrebbero essere convivenze di quel tipo, ma i reperti delle due specie dovrebbero essere in successione. A questo si connette un altro aspetto che oppone la teoria dell'equilibrio punteggiato alla versione anagenetica: infatti l'evoluzione non sarebbe più un fenomeno sempre in essere in tutti gli individui e quindi con un certo carattere di necessità, bensì diventerebbe un fenomeno sporadico e del tutto casuale, indotto da motivazioni che riguardano le contingenze in cui si trova una popolazione (ossia ciò che provoca l'isolamento e la definizione del deme).

Da questo modello paleontologico possiamo trarre alcune suggestioni utili al nostro discorso. L'avvento della *chanson de geste* è infatti un movimento di rottura spalmato in un breve lasso di tempo (alcuni decenni dell'XI secolo) e circoscritto spazialmente. Utile è il concetto di deme, in quanto ho individuato all'origine del genere non un singolo testo ma una stretta interrelazione tra un numero minimo di testi che si influenzano a vicenda e che condividono fin da subito una tecnica e un cronotopo narrativo comune, sebbene in via di definizione, un 'deme testuale' uscito da uno o pochi *ateliers* di professionisti dell'intrattenimento poetico.

Sicuramente l'esempio della speciazione simpatica è quello più utile al nostro confronto. La ridotta popolazione di testi che dà il via al cambiamento e alla strutturazione formale della canzone di gesta emerge spazialmente all'interno dell'area coperta dalle leggende epiche e da una situazione di polimorfismo, vale a dire la varietà delle numerose versioni protogestiche, che però non riescono a raggiungere lo status di tradizione testuale e pertanto lasciano poche tracce di sé.

Anche, *a contrario*, il concetto di anagenesi ha delle implicazioni su cui vale la pena di riflettere. Vedrei bene applicata questa prospettiva evolutiva a entrambe le principali teorie scolastiche sull'origine dell'epica francese medievale, ossia l'individualismo e il tradizionalismo. Ho l'impressione infatti che in entrambi i casi si sia dato maggior peso nella descrizione dell'origine del genere alla singola tradizione narrativa (es.: la storia di Rolando, la storia di Gormund ecc.). Il tradizionalismo per esempio parte dalle tracce di tradizione orale (o comunque di lungo periodo, indietro nel tempo) di una singola leggenda, individua il percorso che porta questa a evolversi in *chanson de geste*. Il genere, inteso come gruppo di testi, sbiadisce nei confronti della singola tradizione e sembra essersi originato in maniera poligenetica e anagenetica, come un processo che coinvolge gradualmente tutte le tradizioni epiche, che prima o poi raggiungono una forma gestica discretamente uniforme. Allo stesso modo, l'individualismo cerca motivazioni e contingenze in cui la leggenda epica viene trasformata e testualizzata da un poeta. Ma anche in questo caso non c'è una chiara visione della formazione della tradizione intesa complessivamente e per se stessa: non si può ritenere che la tradizione sia nata da un solo modello (il *Roland*, per esempio), perché questo non rende conto delle notevoli divergenze (pur nella parziale uniformità) tra i primi esempi del genere, una su tutte l'oscillazione dell'unità metrica da otto a dieci sillabe.

L'idea di un deme di testi (e di un gruppo di professionisti o competenti della poesia volgare) che si confrontano costantemente tra loro e che conducono alla formazione di una forma canonica e di un genere di composizione epica è capace di rendere conto sia dell'uniformità che delle divergenze che presentano allo stesso tempo i primissimi reperti delle *chansons de geste*. Una poetica storica del genere implica, come nel caso del modello biologico, uno spostamento della prospettiva dalla storia della singola tradizione narrativa a quella del gruppo di testi elaborati in un tempo e luogo specifico: in sé la prima prospettiva non è errata, beninteso, ma non dà conto dell'origine del genere, soltanto della storia di una leggenda.

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

11 La *chanson de geste* come epica: prospettive comparative

Scrivo Poirion:

Les comparaisons [...] avec les épopées grecques ou yougoslaves ne reposent sur aucune continuité historique. L'unité d'une culture indo-européenne, à laquelle on se réfère parfois, nous fait glisser du plan historique au plan ethnologique. Par rapport à l'ethnologie, l'épopée peut fort bien servir à définir un certain nombre de structures thématiques et morphologiques. [...] Mais ces faits sont d'une telle généralité qu'on ne peut compter sur eux seuls pour caractériser un genre, encore moins une œuvre [Poirion 1972, p. 18].

Questa obiezione è assolutamente sottoscrivibile e in parte un'opinione negli stessi termini è emersa nei ragionamenti dei capitoli precedenti del presente lavoro. La poetica storica del genere delle *chansons de geste* che ho intrapreso è infatti ancorata a una precisa concezione storica di questo genere medievale, sorta da matrici contingenti e particolari. Sicuramente è una concezione di poetica storica differente da quella di Meletinskij (1993), il quale affronta i generi letterari come forme ampiamente diffuse che travalicano i confini culturali: quindi la poetica storica dell'epos riguarda le modalità con cui il mito si trasforma in leggenda epica, sempre secondo una prospettiva generica, storica e antropologica. Al contrario una prospettiva che si può dire jaussiana concepisce il genere come «[i]ntermédiaire entre la singularité de l'œuvre et l'universalité des structures anthropologiques, le genre situe chaque œuvre au sein du système littéraire en évolution» (Poirion 1972, p. 9).¹

In questo senso si comprende perché «le terme d'épopée est moins pertinent que celui de *chanson de geste*» (Poirion 1972, p. 9). Infatti caratteri epici si ritrovano, nell'ambito della prima letteratura francese medievale, nell'agiografia, nel romanzo cortese, nella canzone di crociata e lo studio di questi generi letterari deve essere commisurato alla terminologia dell'epo-

1 Per Jauss è utile la lettura di Jauss 1970.

ca. Per esempio nei capitoli precedenti si è visto come io abbia utilizzato il termine *protogestico* anziché quello, per esempio, di *protoepico*, in quanto quest'ultima etichetta può generare l'equivoco che quanto essa designa possa non avere caratteri epici. La fluidità di questa concezione dell'epica deriva in primo luogo dalla genericità dei temi che essa tratta: infatti il mito eroico, che è molto sinteticamente il primo requisito del genere, è reperibile in produzioni narrative differenti tra loro.

Tuttavia vale la pena approfondire e riprendere qui il significato originario di poetica storica, come è inteso dalla culturologia russa, che ha fatto ampio uso di questo peculiare aspetto dello studio della letteratura. Nella *Poetica degli intrecci* di Veselovskij essa si definisce in rapporto a questo compito: «determinare il ruolo e l'ambito specifico della tradizione nel processo della creazione individuale». Ma la poetica storica non ha semplicemente un approccio diacronico per descrivere tali forme (i generi, le forme classiche della poetica aristotelica): la tradizione formale (stile, immagini, ritmi, schemi) viene analizzata nelle forme poetiche più elementari, in quanto «espressione naturale della psiche collettiva e delle corrispondenti condizioni di vita ai primi stadi della convivenza umana. L'uniformità di questa psiche e delle condizioni del vivere sociale spiega l'uniformità dell'espressione poetica presso popoli mai entrati in contatto tra loro» (Veselovskij 1981, p. 282).

Pertanto fare della poetica storica non equivale a fare della storia della letteratura, intesa come successione di idee e di testi, ma ha un preciso indirizzo antropologico e implica un approccio comparativista. Non è la semplice applicazione di un principio storicista né tantomeno la poetica storica coincide con un'impostazione storica. La poetica storica - nelle parole questa volta di Meletinskij - «studia innanzi tutto le forme e le categorie poetiche [...] nel loro divenire e nella logica della loro formazione storica. [...] La poetica storica dunque dedica una particolare attenzione alle forme iniziali e arcaiche, alle tappe di transizione, mentre la poetica teorica è maggiormente attenta alle forme classiche» (1993, pp. 19-20).

L'esperimento comparativo che propongo nel seguito di questo studio cerca allora di conciliare la poetica jaussiana dei *genera filii temporis* con l'approccio antropologico della poetica storica. Se ciò che interessa è lo sviluppo diacronico di un genere letterario e in particolare le origini di questo, il confronto con altre tradizioni epiche ha lo scopo di mettere in evidenza come alcuni meccanismi di epogenesi possano essere riscontrati sia nella storia delle *chansons de geste* che altrove. La comparazione che metterò in atto nel prossimo capitolo farà emergere un possibile modello per la formazione di un genere all'interno di una cultura letteraria (o agli albori di questa) che non può essere ristretto soltanto al genere epico, né tantomeno è sufficiente a incasellare alcuni testi (le canzoni di gesta, per esempio) all'interno del modo epico; il confronto circoscritto però

alla tradizione epica antico-francese e all'epica greca e indiana - indirettamente, attraverso il modello di Gregory Nagy che mi accingo a presentare - permette di chiarire il significato di poema epico, di tradizione epica (scritta, ma non in maniera vincolante), di fornire una possibilità di discriminazione all'interno della categoria sfocata del genere epico, distinguendo i caratteri di alcune tradizioni da altre in base alla tipologia della loro genesi.

La tipologia di genesi che vorrei descrivere con i prossimi esempi è quella attraverso un deme testuale, nel senso precisato nel capitolo precedente. Mi interessa analizzare la definizione nel corso del tempo delle forme e dei contenuti di certe tradizioni epiche a partire da una situazione di fluidità poetica dal punto di vista formale e contenutistico e attraverso l'irradiazione su scala sovraregionale con al centro una tradizione locale e connotata localmente ma allo stesso tempo esportabile al di fuori dell'area di nascita: questa tradizione produce testi esemplari di una maniera poetica ritenuta esemplare e che si impone su altre tradizioni locali. La genesi di alcune forme classiche di epica può essere letta in termini di prestigio, di diffusione, di tradizioni locali eccellenti (un'eccellenza non intrinseca ovviamente, ma nei fatti della ricezione) che hanno una certa forza canonizzante.

Il concetto si riallaccia tanto ai discorsi di adattività biologica evolutiva sfiorati sopra quanto alla tradizione letteraria così come concepita dalla poetica storica di Veselovskij. Per lo studioso russo, essa si è formata quando si venne a creare - in una situazione antropologica arcaica - «una serie di formule e di schemi, molti dei quali, se rispondenti alle nuove condizioni di impiego, rimanevano nell'uso anche in seguito. [...] Tutto dipendeva dalla 'capacità', dall'applicabilità della formula» (1981, p. 282).

In questo esperimento di poetica storica, cerco di valorizzare un aspetto particolare insito nel concetto di epica; anzi, insito etimologicamente nel termine 'epopea' (di cui 'epico' è un derivato), ossia la valorizzazione della componente verbale specifica che caratterizza la produzione che è fatta rientrare nel genere. «L'épique s'appréhende d'abord comme parole: l'auteur ou le lecteur perçoivent immédiatement certaines caractéristiques du texte, choix singuliers dans l'arsenal rhétorique, écarts par rapport à une norme, *stimuli* qui déclenchent chez eux une réceptivité adéquate à l'effet héroïque, ou signes qui leur représentent un univers attendu. Cette adaptation de la parole à une tradition, à des thèmes et à un public s'obtient par les régulations qui régissent la situation du narrateur, la quantité et la qualité stylistique de son œuvre» (Madelénat 1986, p. 23). Il tema eroico, oltre a essere disperso in numerosi testi differenti tra loro, non è sufficiente a caratterizzare una tradizione epica, alla quale serve anche una caratterizzazione del proprio significato verbale, una sorta di grammatica: quello che mi importa sottolineare è che tale parola marcata

- che si può ben descrivere da un punto di vista generico e orizzontale in termini di stile formulare, paratattico, solenne ecc. - affonda le proprie radici in precisi contesti culturali e si sviluppa spesso a partire da un areale circoscritto, che costruisce una lingua epica e un cronotopo narrativo (appropriandosi anche di tradizioni narrative altrui).

12 Un modello evolutivo per le tradizioni epiche

Propongo di riflettere su un modello formulato da Gregory Nagy per l'epica greca che può mettere bene in luce alcune dinamiche dei processi di formazione e diffusione delle tradizioni epiche. Premetto che Nagy adotta nei suoi lavori (per esempio: 1996, 2009, 2010) un approccio decisamente oralista, per cui il testo omerico quale lo conosciamo sarebbe stato fissato per iscritto molto tardi e sarebbe stato caratterizzato per lungo tempo da *compositions-in-performance* fluide, per arrivare attraverso un lungo processo a una cristallizzazione, dovuta in gran parte a ragioni politico-culturali (specialmente con l'appropriazione di Omero da parte di Atene). Tuttavia il modello, che non esclude che una poesia orale possa raggiungere un certo livello di fissità, si può applicare a mio modo di vedere anche a una tradizione fissata nello scritto.

Il modello di Nagy ha la funzione di riconciliare la prospettiva comparativa di Parry e Lord sulla *composition-in-performance* con la realtà storica costituita dal testo omerico che abbiamo ereditato dal mondo antico e che si caratterizza per uniformità, unità, integrità. Per Nagy fino alla metà del VI secolo a.C. non si può parlare di un ruolo decisivo della composizione scritta, ma nemmeno di dettatura di copie a partire da improvvisazioni, le quali mantennero viva una situazione di fluidità perdurante anche nel periodo classico. Pertanto, il problema al quale cerca di ovviare Nagy con il modello proposto è quello di spiegare come una tradizione orale possa raggiungere livelli di notevole uniformità, come è avvenuto nel caso della poesia omerica, senza dover ricorrere alla postulazione del testo scritto (Nagy 2009, pp. 30-37).

Nagy definisce questo modello «evolutionary», senza implicazioni darwiniane circa la superiorità dei testi omerici, ma soltanto in riferimento al carattere panellenico dei poemi omerici, un'identificazione culturale che avrebbe favorito l'espansione della diffusione della poesia omerica:

According to this evolutionary model [...], the process of composition-in-performance, which is a matter of *recomposition* in each performance, can be expected to be directly affected by the degree of diffusion, that is, the extent to which a given tradition of composition has a chance to be performed in a varying spectrum of narrower or broader social frameworks. The wider the diffusion [...], the fewer opportunities for re-

composition, so that the widest possible reception entails, teleologically, the strictest possible degree of adherence to a normative and unified version [Nagy 2009, pp. 39-40].

La fissazione del testo o la *textualization*, il processo in cui ogni composizione occasionale diventa progressivamente meno fluttuante nel corso della diffusione, può avvenire a partire da

a functional center point, a centralized context for both coming together of diverse audiences and the spreading outward of more unified traditions. In other words, a fixed center of diffusion can bring into play both centripetal and centrifugal forces. Such a center point [...] is the seasonally recurring festival of the Panathenaia at Athens [Nagy 2009, p. 43].¹

Nagy costruisce questo modello evolutivo a partire da comparazioni con le ricerche sulle tradizioni poetiche orali dell'epica e sul folklore del subcontinente indiano.² In questo contesto si può vedere come le tradizioni narrative su eroi locali, fondate sulla vita e la morte dell'eroe e sul ciclo annuale in cui è ricordata la sua esistenza, acquistino una diversa identità nel momento in cui la tradizione supera i confini originari per aumentare il proprio raggio di diffusione: l'eroe viene divinizzato, viene sempre più assimilato da cornici dell'ideologia religiosa (induista, ovviamente) per raggiungere progressivamente uno status panindiano e sovraregionale. Ciò è avvenuto anche per l'epica sanscrita, quando i racconti alla base di *Mahābhārata* e *Rāmāyana* furono impostati secondo una logica braminiaca e i loro personaggi vennero progressivamente deificati. Quando una storia locale si estende oltre i limiti della comunità originaria vi è una trasformazione sia nel contenuto che nella forma: quando una storia si diffonde oltre la sua base locale e viene fatta propria al di fuori del piccolo gruppo che originariamente ha fondato il culto dell'eroe morto, il motivo della morte dell'eroe si indebolisce. Nuovi elementi sono aggiunti nelle successive espansioni geografiche della tradizione: una nascita sovranaturale in un ambito subregionale e l'identificazione con una figura panindiana a livello regionale o sovraregionale (Nagy 2009, p. 51).

Tale trasformazione però non si genera in maniera diffusa e poligenetica:

the breakthrough of an epic from local to subregional status is promoted by a cult where a large festival is held annually at a single temple. [...] In

1 Il ruolo delle feste panatenaiche nella tradizione omerica può essere legato alle regolamentazioni imposte dai Pisistratidi alla recitazione dei poemi omerici in sessioni rapsodiche consecutive nell'ordine che conosciamo oggi. Un ruolo simile per la fissazione del testo può comunque essere attribuito alle festività delie (sull'isola di Delo) o alle festività panioniche (a Micale, in Asia Minore).

2 La fonte principale di Nagy per tale confronto è Blackburn 1989.

other words, diffusion is not restricted to the pattern of an ever-widening radius of proliferation, with no clearly defined center of diffusion. As the Indic comparative evidence shows, there is also a more specialized pattern that can be predicated on a functional center point, bringing into play both centripetal and centrifugal forces. Such a central point, to repeat, can take the form of a centralized context for both the coming together of diverse audiences and the spreading outward of more unified traditions [Nagy 2009, p. 52].

Nagy sottolinea le differenze e le similarità con l'epica greca. Infatti mentre nel caso indiano i personaggi procedono verso una progressiva deificazione (e teologizzazione), i personaggi dell'epica omerica mantengono inalterato il loro stato umano, ma vengono assorbiti nella storia mitica. In un certo senso l'eroe locale viene attratto dal 'cronotopo' della guerra di Troia. Il centro che promuove l'evoluzione, nel caso ellenico, può essere stata Atene, nell'ottica di Nagy che ritiene la fissazione del testo alla fine del VI secolo avanti Cristo.³

3 A determinare lo sviluppo dell'epica greca potrebbe essere stata anche la vivacità culturale dell'area ionica, se ci allineiamo all'idea di una formazione stabile dei testi già all'inizio del secolo VII. È possibile che le prime redazioni del testo fossero in forma scritta: le attestazioni di un Omero scritto risalgono al VI secolo a.C., ma poteva già circolare un testo scritto anche prima di quell'epoca, in quanto si hanno tracce di una scrittura 'epica' attestate in iscrizioni che potevano avere familiarità con modelli librari su pergamena o su papiro (Cassio 1999, pp. 67-69; Cassio 2002, pp. 118-119). La tradizione poetica ionica opera una profonda rielaborazione delle tecniche compositive preomeriche, non soltanto attraverso una nuova lingua poetica ma anche tramite la riformulazione (e una nuova canonizzazione) dei materiali narrativi precedenti: «Se le origini e molti degli sviluppi del testo omerico sono stati per lungo tempo orali, a un certo punto ci fu una fissazione, orale o scritta, forse per qualche tempo contemporaneamente orale e scritta. Prima di questa fissazione le narrazioni devono essere state molto oscillanti dal punto di vista sia dei contenuti che della lingua, e hanno spesso lasciato tracce nei testi fissati giunti fino a noi. [...] I medesimi dèi ed eroi potevano avere genealogie e storie mitiche che si contraddicevano; esistevano sicuramente in alcune zone racconti epici locali a proposito di eroi epicorici completamente ignoti in altre regioni del mondo greco, e potevano essere recitati in esametri redatti in una mescolanza dialettale diversa da quella che troviamo in Omero ed Esiodo, anche se da quanto ci è rimasto possiamo ricavare solo pochi elementi sicuri, perché l'epica ha acquisito definitivamente l'impasto linguistico che conosciamo già nell'VIII secolo a.C.» (Cassio 2012, p. 254). Secondo West: «It is convenient to speak in schematic terms of the Aeolic phase being 'succeeded' by the Ionic. Of course this did not happen overnight. There must have been a period of concurrence. [...] On the other hand it is clear that the epic poetry which overran Greece from about 750 [BC] was Ionian epic and that it had no serious rival in Lesbian or any other dialect. The one Lesbian epic poet who is named, Lesches of Mytilene, seems to have written in Ionic» (1988, p. 165). Le innovazioni che giungono sul continente dopo il passaggio della tradizione epica in Asia Minore sono notevoli e si può dire che lo ionico orientale diventa presto il dialetto normativo dell'epopea. È senz'altro possibile che il prestigio della tradizione ionica sia derivato dall'eccellenza rappresentata in alcuni poemi particolarmente innovativi rispetto ai prodotti poetici precedenti, poemi (i due poemi omerici: soprattutto l'*Iliade*, più antica) la cui divulgazione a partire dalla prima metà del VII secolo è stata facilitata dalla scrittura e quindi da una precoce standardizzazione: «Why was this influence so dominant? [...] the sole plausible explanation: only an exceptional flowering of the Ionian epic, such as Homer represents, can account for the pre-eminence of Ionic as language of hexameter poetry in Hesiod's time» (Janko 1982, p. 84).

13 Conclusione: Elementi di poetica storica delle forme epiche

La riflessione portata avanti sulla questione delle origini delle *chansons de geste* ha fatto emergere un modello per illustrare la genesi di quel genere letterario, fondato su una tradizione di prestigio sovraregionale che si diffonde a partire da una circoscritta popolazione di testi. Vediamo in sintesi alcuni rilievi.

1. La tradizione 'gestica' emerge da tradizioni narrative a carattere eroico, eventualmente in forma poetica, marcate da una instabilità maggiore e da una pronunciata localizzazione rispetto al genere nascente. Ho definito questi stadi polimorfi 'protogestici'.
2. La tradizione delle *chansons de geste* emergente si differenzia dalle tradizioni precedenti per la costruzione (già incipiente in quegli stessi antecedenti) di un nuovo cronotopo, con una riformulazione dell'identità dei personaggi attorno a cui ruotano le coordinate del mondo narrativo, pseudostorico. Utile a questo discorso è l'esempio della trasformazione dei personaggi dei racconti locali indiani (vedi capitolo precedente) quando entrano nelle cornici narrative sovraregionali; allo stesso modo la forza aggregante del cronotopo è evidente nell'impostazione carolingia che assumono le leggende storiche che entrano nell'orbita delle *chansons de geste* (emblematico il caso del *Gormund et Isembart*, basato su una leggenda che non ha nulla a che vedere con Carlo o suo figlio Ludovico, proprio per dimostrare la precocità di questa aggregazione trasformante).
3. La lingua delle forme gestiche è una lingua composita, che accoglie diversi elementi dialettali, eventualmente già utilizzati da altre tradizioni poetiche precedenti, e marcata: in questo senso ha alcuni dei caratteri propri di una *koinè* o di una *Kunstsprache*. La lingua delle *chansons de geste* è quella dell'area oitanica occidentale, con importanti prestiti dalla parlata (o dalla tradizione poetica) piovana. L'utilizzo di una lingua composita può essere allo stesso tempo la causa della fortuna della tradizione poetica emergente, ma anche la condizione stringente per l'espansione sovraregionale di un modo di fare poesia (nei termini proposti da Nagy: il suo modello vale tanto per il contenuto narrativo quanto per la forma poetica).

4. Il prestigio della nuova tradizione epica, qualità che ne permette la veicolazione al di fuori dell'ambito locale in cui sorge, è fondato senz'altro sulla fortuna di ciò che è narrato, in particolare grazie a poemi particolarmente apprezzati. Questi testi (per i quali non si può escludere la scrittura come elemento differenziante rispetto ad altre prove epiche precedenti) stabiliscono un canone, sono modelli di imitazione formale, impongono un esempio narrativo da continuare con la composizione di nuove storie e di nuovi poemi. Questa 'popolazione di testi' (eventualmente prodotti da pochi *ateliers* professionisti della poesia) presenta una serie di caratteristiche formali in via di definizione (quindi è possibile una certa divergenza tra questi stessi *exempla*) e possono essere accomunati da una tipologia narrativa: la formazione avviene per calco di motivi o temi preesistenti, per cui le prime *chansons de geste* sono incentrate sulla morte di un eroe cristiano martire (evidentemente il modello discende dall'agiografia).
5. Il prestigio e la fortuna della tradizione epica deriva anche dai centri in cui essa è divulgata. L'importanza sociale dei centri feudali ligerini (Anjou, Poitou, *comitatus* di Blois ecc.) è volano per la diffusione della *chanson de geste*, unita anche al prestigio delle corti normanne e anglo-normanne che con quei centri intrattengono rapporti politici e culturali assai stretti. I testi che emergono da questi centri possono essere la trasformazione di tradizioni locali, i cui protagonisti vengono 'neutralizzati' all'interno di una cornice cronotopica superiore: è il caso degli eroi indiani deificati e resi così panindiani, secondo il modello di Nagy; è il caso dei vari Ogier, Girart, protagonisti di tradizioni polimorfe, ma semplici personaggi di supporto nella *geste* di Rolando e Carlo.

I cinque elementi in cui si possono sintetizzare i rilievi sopra esposti - dispersione antecedente, cronotopo uniformante, lingua marcata, tipologie testuali esemplari, centri di diffusione -, se estrapolati dal contesto francese medievale in cui li ho formulati, rappresentano un gruppo di possibili costanti che vanno ricercate nella formazione delle varie forme epiche. Essi si muovono su due assi, quello diacronico e quello diatopico.

Le condizioni che definiscono questa tipologia di epogenesi (che definirei 'formazione di un genere attraverso un deme testuale') racchiudono un significato temporale: la dispersione antecedente la forma narrativa che sta emergendo è un aspetto che prevede una linea del tempo, una serie di trasformazioni tra due stadi successivi; allo stesso modo si possono analizzare dei filoni leggendari attraverso la loro progressiva annessione da parte di un cronotopo, dotato di un'ambientazione narrativa definita, di un numero riconoscibile di personaggi ricorrenti, di segni e *patterns* caratterizzanti.

L'asse diatopico è altrettanto presente: le trasformazioni temporali che conducono alla nascita di forme epiche devono essere ancorate a un'area

determinata e circoscritta; i materiali che precedono il nuovo genere narrativo letterario devono essere connotati in senso localistico e a questi si contrappone la tendenza sovraregionale dei nuovi testi, dal punto di vista della lingua, dei contenuti, delle modalità di diffusione. La nuova tradizione si sviluppa a partire da uno o pochi centri, che le conferiscono un particolare prestigio: l'eccellenza delle nuove forme testuali può avere una base tanto intrinseca - una serie di tratti che incontrano il gusto estetico del tempo - quanto estrinseca - la loro fortuna è determinata dal prestigio dei centri che li producono.

Gli elementi definiti sopra possono essere gli strumenti per un ampliamento della prospettiva di ricerca in un senso genuinamente comparatistico, come inteso dalla poetica storica nel suo significato più proprio. Essi sono punti chiave di un modello per la formazione di una tipologia testuale, di un genere, non necessariamente epico. Si deve partire dall'idea che i generi non sono categorie, non devono essere intesi come contenitori impermeabili da cui un elemento possa essere semplicisticamente incluso o escluso. Un genere è piuttosto un fascio di caratteristiche tipiche, non sempre tutte riscontrabili in quegli elementi che si fanno appartenere a quel gruppo. Il genere è uno strumento utile alla comparazione morfologica tra testi distanti culturalmente ma che concentrano in sé molti dei tratti che distinguono una determinata classe di testi. Pertanto definire epico il genere della *chanson de geste* (come si è sempre fatto e come ho fatto io stesso usando diverse volte il termine *epico*) non deve implicare un'inclusione in un gruppo (o un'esclusione di altre tipologie di testi dall'epicità), in una categoria dal valore universale, ma deve essere un passaggio strumentale volto all'utilità di una comparazione tra testi non medievali e non francesi che presentano caratteri affini a quelli delle canzoni di gesta. Nel panorama antico-francese i poemi che meglio si prestano a tale confronto per ragioni tematiche, morfologiche, compositive sono le *chansons* su Carlo, Rolando, Gormund e Guglielmo.

Per una poetica storica delle *chansons de geste*

Elementi e modelli

Andrea Ghidoni

Bibliografia

Edizioni di riferimento dei testi citati

- Alessio, Gian Carlo (a cura di) (1982). *Cronaca di Novalesa*. Torino: Einaudi.
- Alonso, Damaso (1953). «La primitiva épica francesa a la luz de una ‘Nota Emilianense’». *Revista de filologia española*, 37, pp. 1-94.
- Avalle, d’Arco Silvio (1962). *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Bonafin, Massimo (a cura di) (2007). *Viaggio di Carlomagno in Oriente*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Dembowski, Peter Florian (éd.) (1969). *Ami et Amile, chanson de geste*. Paris: Champion.
- De Vic, Claude; Vaissete, Joseph (1872). *Histoire générale de Languedoc*. T. 2. Toulouse: Privat.
- Dümmler, Ernst (a cura di) (1884). *Ermoldi Nigelli carmina, In honorem Hludowici. Monumenta Germaniae Historica: Poetarum Latinorum medii aevi tomus II*. Berolini: apud Weidmannos, pp. 1-79.
- Eusebi, Mario (a cura di) (1963). *La Chevalerie Ogier de Danemarque*. Milano; Varese: Cisalpino.
- Eusebi, Mario (a cura di) (2001). *La chanson de saint Alexis*. Modena: Mucchi.
- Fassò, Andrea (a cura di) (2000). *La canzone di Guglielmo*. Milano; Trento: Luni.
- Gallé, Hélène (éd.) (2007). *Aymeri de Narbonne*. Paris: Champion.
- Ghidoni, Andrea (a cura di) (2013). *Gormund e Isembart*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Hackett, Mary (éd.) (1953-1955). *Girart de Roussillon*. Paris: SATF.
- Hafele, Hans F. (ed.) (1959). *Nottker der Stammler, Taten Kaiser Karls des Grossen. Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum rerum Germanicarum: Nova series: Tomus XII*. Berolini: apud Weidmannos.
- Halphen, Louis; Poupardin, René (éd.) (1913). *Chroniques des comtes d’Anjou et des seigneurs d’Amboise*. Paris: Picard.
- Hoepffner, Ernest (éd.) (1926). *La Chanson de Sainte Foy*. Strasbourg: Fac. des Lettres de l’Université de Strasbourg.
- Holzmann, Robert (ed.) (1935). *Scriptores rerum Germanicarum in usum*

- scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis separatim editi: Thietmari Merseburgensis episcopi chronicon*. Berlin: Weidmann.
- Kroeber, Auguste; Servois, Gustave (éd.) (1890). *Fierabras*. Paris: Vieweg.
- Krusch, Bruno (ed.) (1910). *Conversio Othgerii militis*. In: *Passiones vitaeque sanctorum aevi merovingici. Monumenta Germaniae Historica: Scriptores rerum Merovingicarum*. Vol. 5. Hannoverae; Lipsiae: Impensis Bibliopolii Hahniani, pp. 204-206.
- Kurze, Friedrich (ed.) (1890). *Reginonis Abbati Chronicon cum continuatione Treverensi. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis recusi*. Vol. 50. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani.
- Kurze, Friedrich (ed.) (1895). *Annales regni Francorum et Annales Q. D. Einhardi. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis separatim editi*. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Hahniani.
- Lachet, Claude (éd.) (1999). *Le Charroi de Nîmes*. Paris: Gallimard.
- Lacroix, Daniel (éd.) (2000). *La saga de Charlemagne*. Paris: La pochotèque.
- Langlois, Ernest (éd.) (1920). *Le couronnement de Louis*. Paris: Champion.
- Linskill, Joseph (éd.) (1937). *Saint Léger: Étude de la langue du manuscrit de Clermont-Ferrand*. Paris: Droz.
- Lo Monaco, Francesco (a cura di) (2014). *Rolando in Paradiso: Il «Frammento de L'Aia» e le origini dell'epica romanza*. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo.
- Meredith-Jones, Cyril (éd.) (1936). *Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin*. Genève: Droz.
- Merlet, René (éd.) (1896). *Chronique de Nantes*. Paris: Picard.
- Monteverdi, Angelo (1928). «Una epistola di Rodolfo Tortario». *Studi romanzi*, 19, pp. 7-45.
- Padberg, Lutz von (Hrsg.) (1999). *De Karolo rege et Leone papa*. Paderborn: Bonifatius-Druckerei.
- Paden, William; Stäblein, Patricia (1988). «De proditione Guenonis: An Edition with Translation». *Traditio*, 44, pp. 201-251.
- Pertz, Georg (ed.) (1829a). *Vita Hludowici imperatoris. Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum tomus II*. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Aulici Hahniani, pp. 604-648.
- Pertz, Georg (a cura di) (1829b). *Monachi Sangallensis de gestis Karoli Magni libri II. Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum tomus II*. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Aulici Hahniani, pp. 726-763.
- Pertz, Georg (ed.) (1839). *Richeri historiarum libri IIII. Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum tomus III*. Hannoverae: Impensis Bibliopolii Aulici Hahniani, pp. 561-657.
- Rouquier, Magali (éd.) (1997). *Les Enfances Vivien*. Genève: Droz.
- Santos Coco, Francisco (cur.) (1921). *Historia Silense*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.

- Segre, Cesare (a cura di) (1971). *La Chanson de Roland*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Sot, Michel (éd.) (2014). *Éginhard, Vie de Charlemagne*. Paris: Les Belles Lettres.
- Suard, François (éd.) (2008). *Aspremont*. Paris: Champion.
- Suchier, H. (éd.) (1898). *Les Narbonnais*. Paris: SATF.
- Van Emden, Wolfgang (éd.) (1977). *Girart de Vienne par Bertrand de Bar-sur-Aube*. Paris: SATF.

Studi

- Aebischer, Paul (1957). «Le *Fragment de La Haye*: Les problèmes qu'il pose et les enseignements qu'il donne». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 73, pp. 20-37.
- Aebischer, Paul (1975a). «Contestation d'une contestation: À propos du fragment de la Haye». In: Aebischer, Paul. *Des annales carolingiennes a Doon de Mayence*. Genève: Droz, pp. 25-38.
- Aebischer, Paul (1975b). «Le concept de 'état latent' dans la préhistoire des chansons de geste». In: Aebischer, Paul. *Des annales carolingiennes a Doon de Mayence*. Genève: Droz, pp. 159-197.
- Avalle, d'Arco Silvio (1962). *Cultura e lingua francese delle origini nella «Passion» di Clermont-Ferrand*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Avalle, d'Arco Silvio (1972). «Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi». *Strumenti critici*, 3, pp. 229-242.
- Avalle, d'Arco Silvio (1973). *L'ontologia del segno in Saussure*. Torino: Giapichelli.
- Avalle, d'Arco Silvio (1989). *Le maschere di Guglielmino*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Avalle, d'Arco Silvio (1990). *Dal mito alla letteratura e ritorno*. Milano: Il Saggiatore.
- Avalle, d'Arco Silvio (1995). *Ferdinand de Saussure fra semiologia e strutturalismo*. Bologna: Il Mulino.
- Bachtin, Michail (2001). «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo». In: Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Trad. it. Torino: Einaudi.
- Baehler, Ursula (2004). *Gaston Paris et la philologie romane*. Genève: Droz.
- Baist, Gottfried (1902). «Variationen über *Roland* 2074, 2156». In: Lenz, Rudolf (Hrsg.), *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie: Festschrift für Wendelin Foerster*. Halle: Niemeyer, pp. 213-232.
- Barbero, Alessandro (1997). «Les chansons de geste et la mutation féodale de l'an Mil». *Medioevo Romanzo*, 21, pp. 457-475.
- Batany, Jean (1981). «*Renart et les modèles historiques de la duplicité vers l'an mille*». In: Goossens, Jan; Sodmann, Timothy (eds.), *Third Interna-*

- tional Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium = Proceedings* (Münster, 1979). Köln: Böhlau, pp. 1-24.
- Batany, Jean (1985). «Mythes indo-européens ou mythe des Indo-européens: Le témoignage médiéval». *Annales E.S.C.*, 2, pp. 415-422.
- Becker, Philipp August (1942). «Ogier Von Dänemark». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 64, pp. 67-88.
- Bédier, Joseph (1913). *Légendes épiques*. 4 voll. Paris: Champion.
- Bender, Karl-Heinz (1965). «La genèse de l'image littéraire de Charlemagne, élu de Dieu, au XI^e siècle». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31, pp. 35-49.
- Bennett, Philip (1979). «Le personnage de Hugelin dans *Gormont et Isembart*». *Marche Romane*, 29, pp. 25-36.
- Bezzola, Reto (1944). *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. 5 voll. Paris: Champion.
- Blackburn, Stuart H. (1989). «Patterns of Development for Indian Oral Epics». In: Blackburn, Stuart; Claus, Peter (eds.), *Oral Epics in India*. Los Angeles: University of California Press, pp. 15-32.
- Bonafin, Massimo (1984). «Fiaba e *chanson de geste*: Note in margine a una lettura del *Voyage de Charlemagne*». *Medioevo romanzo*, 9, pp. 3-16.
- Bonafin, Massimo (1993). «I guerrieri al simposio: Morfologia di un motivo». *L'immagine riflessa*, 2, pp. 1-37.
- Bonafin, Massimo (2008). «Prove di un'antropologia del personaggio». In: Barbieri, Alvaro et al. (a cura di), *Le vie del racconto: Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*. Padova: Unipress, pp. 3-18.
- Bonafin, Massimo (2010). *Guerrieri al simposio: Il «Voyage de Charlemagne» e la tradizione dei vanti*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bonafin, Massimo (a cura di) (2011). *Somiglianze di famiglia: Tipologie e classificazioni fra scienza e letteratura*. *L'immagine riflessa*, n.s., 20 (1-2).
- Bonafin, Massimo (a cura di) (2013). *Figure della memoria culturale: Tipologie, identità, personaggi, testi e segni*. *L'immagine riflessa*, n.s. 22 (1-2).
- Bottiroli, Giovanni (2001). «Differenze di famiglia». In: Bottiroli, Giovanni (a cura di), *Problemi del personaggio*. Bergamo: Il Sestante.
- Boutet, Dominique (1987). «Du mythe à la *chanson de geste*: Le problème de l'*ajustement* dans les *Narbonnais*». *Revue des langues romanes*, 91 (1), pp. 25-35.
- Boutet, Dominique (1992). *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*. Paris: Champion.
- Boutet, Dominique (1993). *La *chanson de geste*: Forme et signification d'une écriture du Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bumke, Joachim (1996). *Die vier Fassungen der «Nibelungenklage»: Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*. Berlin; New York: de Gruyter.

- Calin, William (1966). *The Epic Quest: Studies in Four Old French Chansons de Geste*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Carozzi, Claude (1976). «Le dernier des Carolingiens: De l'histoire au mythe». *Le Moyen Age*, 82, pp. 453-76.
- Cassio, Albio Cesare (1999). «Epica greca e scrittura tra VIII e VII secolo a.C.: Madrepatria e colonie d'Occidente». In: Bagnasco Gianni, Giovanna; Cordano, Federica (a cura di), *Scritture mediterranee tra il IX e il VII secolo*. Milano: Università degli studi di Milano, pp. 67-84.
- Cassio, Albio Cesare (2002). «Early Editions of the Greek Epics and Homeric Textual Criticism in the Sixth and Fifth Centuries BC». In: Montanari, Franco (a cura di), *Omero tremila anni dopo = Atti del congresso di Genova* (6-8 luglio 2000). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 105-136.
- Cassio, Albio Cesare (2012). «Epica orale fluttuante e testo omerico fissato: Riflessi su Stesicoro (PMGF 222b 229 e 275)». *Seminari romani*, 1, pp. 254-260.
- Corbellari, Alain (2011). *Guillaume d'Orange ou la naissance du héros médiéval*. Paris: Klincksieck.
- Cordonnier, Romain (2009). *Entre mythe et réalité, l'utilisation de la figure de Charlemagne à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles)* [mémoire; online]. Grenoble: Université de Grenoble 2; Ufr Sciences Humaines. <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00407637/document> (30/09/2012).
- Delbouille, Marcel (1954). *Sur la genèse de la Chanson de Roland*. Bruxelles: Palais des Académies.
- Delbouille, Marcel (1959). «La Chanson de Geste et le livre». In: *La technique littéraire des Chansons de Geste = Actes du Colloque de Liège* (Septembre 1957). Paris: Les Belles Lettres, pp. 295-407.
- Donà, Carlo (2003). *Per le vie dell'altro mondo: L'animale guida e il mito del viaggio*. Catanzaro: Rubbettino.
- Duby, Georges (1967). «Remarques sur la littérature généalogique en France aux XI^e et XII^e siècles». *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2, pp. 335-345.
- Dumézil, Georges (1959). *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*. Bruxelles: Latomus.
- Dumézil, Georges (1968). *Mythe et épopée: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*. Paris: Gallimard.
- Dumézil, Georges (1969). *Heur et malheur du guerrier: Aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*. Paris: Presse Universitaire de France.
- Dumézil, Georges (1973). *Du mythe au roman: La saga de Hadingus et autres essais*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dumézil, Georges (1982). *Apollon sonore et autres essais*. Paris: Gallimard.
- Fassò, Andrea (1990). «Miti indoeuropei ed epica comparata». *Le forme e la storia*, 2, pp. 359-393.

- Fassò, Andrea (2001). «L'ideologia tripartita». In: Boitani, Piero et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*. Roma: Salerno, pp. 83-104.
- Fassò, Andrea (2005). «Una tradizione epica anteriore al Mille». In: Fassò, Andrea. *Gioie cavalleresche: Barbarie e civiltà fra epica e lirica medievale*. Roma: Carocci, pp. 19-69.
- Fassò, Andrea (2007). «La letteratura cavalleresca: Nuove proposte». In: Cardini, Franco; Gagliardi, Isabella (a cura di), *La civiltà cavalleresca e l'Europa: Ripensare la storia della cavalleria = Atti del I Convegno internazionale di studi* (San Gimignano, Sala Tamagni, 3-4 giugno 2006). Pisa: Pacini, pp. 107-137.
- Frappier, Jean (1955). *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Frappier, Jean (1957). «Réflexions sur les rapports des chansons de geste e de l'histoire». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 73, pp. 1-19.
- Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Frye, Northrop (1963). *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt.
- Ghidoni, Andrea (2011). «Il motivo dei vanti tra radici storiche e archetipi: Alcune riflessioni di metodo sulle classificazioni politetiche». *L'immagine riflessa*, 20, pp. 155-180.
- Ghidoni, Andrea (2012). «Recensione a Suard 2005 (con risposta)». *Revue critique de philologie romane*, 12-13, pp. 133-140.
- Ghidoni, Andrea (2013a). *Gormund et Isembart*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Ghidoni, Andrea (2013b). «Il transfert epico tra memoria storica, mito e motivi letterari (con un esempio da *Gormund et Isembart*)». In: Bonafin, Massimo (a cura di), *Figure della memoria culturale: Tipologie, identità, personaggi, testi e segni. L'immagine riflessa*, n.s. 22 (1-2), pp. 199-213.
- Ghidoni, Andrea (2014a). «The Origins of the Narrative Structures in the *Chansons de Geste*» [online]. *Perspectives médiévales*, 35. <http://peme.revues.org/4321> (2014-06-27).
- Ghidoni, Andrea (2014b). «Archéologie d'une chanson de geste: Quelques hypothèses sur Gormund et Isembart». *Cahiers de civilisation médiévale*, 57, pp. 244-266.
- Ghidoni, Andrea (2014c). «Imagery della ricchezza nelle *chansons de geste*». In: *Letteratura e denaro: Ideologie, metafore, rappresentazioni*. Padova: Esedra, pp. 47-54.
- Ghidoni, Andrea (2014d). «*Chansons de geste* alla conquista dell'Aquitania: Origini e funzioni di un segno-personaggio». *L'immagine riflessa*, 23, pp. 35-59.
- Gosman, Martin (1985). «Au carrefour des traditions scripturaires:

- Les Voeux du Paon* et l'apport des écritures épique et romanesque». *Sénéfiance*, 20, pp. 551-565.
- Gosman, Martin (1995). «*Rex Franciae, Rex Francorum*: La chanson de geste et la propagande de la royauté». In: Van Dijk, Hans; Noomen, Willem (dir.), *Aspects de l'épopée romane*. Groningen: Egbert Forsten, pp. 451-460.
- Gould, Stephen J. (2008). *L'equilibrio punteggiato*. Trad. it. Torino: Codice.
- Grisward, Joël (1981a). *Archéologie de l'épopée médiévale*. Paris: Payot.
- Grisward, Joël (1981b). «L'or corrompateur et le soleil arrêté ou la substructure mythique de la *Chanson de Roland*». In: Desbordes, François (dir.), *Georges Dumézil*. Paris: Pandora, pp. 257-270.
- Grisward, Joël (1982). «Épopée indo-européenne et épopée médiévale: histoire ou histoires?». *Perspectives médiévales*, 8, pp. 125-133.
- Grisward, Joël (1984). «Aymonides et Pandava: l'idéologie des trois fonctions dans *Les quatre fils Aymon* et le *Mahabharata*». In: Carbonaro, Giovanna (dir.), *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin = Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes* (Padoue, Venise, 29 août - 4 septembre 1982). Modena: Mucchi, vol. 1, pp. 77-85.
- Grisward, Joël (1990). «Paris, Jérusalem, Constantinople dans le *Pèlerinage de Charlemagne*: Trois villes, trois fonctions». In: Poirion, Daniel (dir.), *Jerusalem, Rome, Constantinople: L'image de la ville au Moyen Age*. Paris: PUPS, pp. 75-82.
- Grisward, Joël (1990). «Les jeux d'Orange et d'Orable: Magie sarrasine et/ou folklore roman?». *Romania*, 111, pp. 57-74.
- Grisward, Joël (1993). «Le thème de la révolte dans les chansons de geste: Éléments pour une typologie du héros révolté». In: Bennett, Philip (ed.), *Charlemagne in the North*. Edinburgh: Société Rencesvals, pp. 399-416.
- Grisward, Joël (1996). «*Ami et Amile* et les trois péchés du guerrier». In: Martin, Jean Pierre et al. (dir.), *L'épopée: Mythe, histoire, société*. Nanterre: Centre de sciences de la littérature, pp. 21-32.
- Grisward, Joël (1998). «L'Antéchrist et les trois fonctions». In: Faucon, Jean Claude et al. (dir.), *Miscellanea mediaevalia: Mélanges offerts à Philippe Ménard*. Paris: Champion, pp. 561-572.
- Grottanelli, Cristiano (1983). «Temi duméziliani fuori dal mondo indoeuropeo». *Opus*, 2, pp. 365-389.
- Grottanelli, Cristiano (1993). *Ideologie miti massacri: Indoeuropei di Georges Dumézil*. Palermo: Sellerio.
- Gutiérrez García, Santiago (2006). «El personaje artúrico». In: Lorenzo Gradín, Pilar (a cura di), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval = Actas del Coloquio internacional* (Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004). Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 19-37.

- Györy, Jean (1966). «Épaves archaïques dans *Gormond et Isembart*». In: Gallais, Pierre et al. (dir.), *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers: Société d'études médiévales, pp. 675-684.
- Hoepffner, Ernest (1931). «Les rapports littéraires entre les premières chansons de geste». *Studi Medievali*, 4, pp. 233-258; 6, pp. 45-81.
- Honko, Lauri (ed.) (2000). *Textualization of Oral Epics*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Horrent, Jules (1995). «L'histoire poétique de Charlemagne dans la littérature française du moyen âge». In: Van Dijk, Hans; Noomen, Willem (dir.), *Aspects de l'épopée romane: Mentalités, idéologies, intertextualités = Proceedings of the XIIIth International Conference of the Société Rencesvals*. Groningen: Egbert Forster, pp. 261-268.
- Horrocks, Geoffrey (1987). «The Ionian Epic Tradition: Was There an Aeolic Phase in its Development?». In: Killen, John (ed.), *Studies in Mycenaean and Classical Greek Presented to John Chadwick*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 269-294.
- Huet, Gédéon (1919). «Ami et Amile: Les origines de la légende». *Le Moyen Age*, 31, pp. 162-186.
- Janko, Richard (1982). *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*. New York: Cambridge University Press.
- Jauss, Hans Robert (1970). «Littérature médiévale et théorie des genres». *Poétique*, 1, pp. 79-101.
- Keller, Hans Erich (1989). *Autour du Roland: Recherches sur la chanson de geste*. Paris: Champion.
- Konstan, David; Raaflaub, Kurt (ed.) (2010). *Epic and History*. Chichester: Blackwell Publishing.
- Lafont, Robert (1987). «De la Chanson de sainte Foy à la Chanson de Roland: Le secret de la formule de composition épique». *Revue des langues romanes*, 91, pp. 1-23.
- Lafont, Robert (2002). *La source sur le chemin: Aux origines occitanes de l'Europe littéraire*. Paris: L'Harmattan.
- Langlois, Ernest (1904). *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*. Paris: Bouillon.
- Le Gentil, Pierre (1953). «La notion d'état latent et les derniers travaux de M. Menéndez Pidal». *Bulletin hispanique*, 55, pp. 113-148.
- Le Gentil, Pierre (1957). «Quelques réflexions sur les rapports de l'épopée et de l'histoire». In: *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*. Saarbrücken: Universität des Saarlandes, pp. 262-268.
- Le Gentil, Pierre (1960). «Réflexions sur la création littéraire au Moyen âge». *Cultura neolatina*, 20, pp. 129-140.
- Le Gentil, Pierre (1962). «Les chansons de geste et le problème de la création littéraire au Moyen Age: 'remaniement' et 'mutation brusque'». *Bulletin hispanique*, 64bis, pp. 490-497.

- Le Gentil, Pierre (1970). «Les chansons de geste: Le problème des origines». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 70, pp. 992-1006.
- Lejeune, Rita (1948). *Recherches sur le thème: les chansons de geste et l'histoire*. Liège: Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 41-195.
- Limentani, Alberto (1978). «Les nouvelles méthodes de la critique et l'étude des chansons de geste». In: Tyssens, Madeleine (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 295-334.
- Limentani, Alberto; Infurna, Marco (a cura di) (1986). *L'epica*. Bologna: Il Mulino.
- Lot, Ferdinand (1890). «Geoffroi Grisegonelle dans l'épopée». *Romania*, 19, pp. 377-393.
- Lot, Ferdinand (1927). «Le cycle de Guillaume d'Orange». *Romania*, 53, pp. 449-473.
- Lotman, Juri (1993). *La cultura e l'esplosione*. Trad. it. Torino: Einaudi.
- Louis, René (1947). *De l'histoire à la légende: Girart, comte de Vienne dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon*. Auxerre: Imprimerie Moderne.
- Louis, René (1956). «L'épopée française est carolingienne». In: Lacarra, José María (a cura di), *Coloquios de Roncesvalles*. Pamplona: Diputación foral de Navarra, pp. 327-460.
- Lukman, Niels (1961). «Holger Danske». In: Brondsted, Johannes (red.), *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder fra vikingetid til reformasjonstid*. B 6. *Gastning-Hovedgard*. København: Rosenkilde og Bagger, coll. 634-637.
- Madelénat, Daniel (1986). *L'épopée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Martin, Jean Pierre (1996). «Histoire ou mythes: L'exemple de la chanson de geste». In: Martin, Jean Pierre (a cura di), *L'épopée: Mythe, histoire, société*. Nanterre: Centre de sciences de la littérature, pp. 5-20.
- Meletinskij, Eleazar (1993). *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*. Trad. it. Bologna: il Mulino.
- Meliga, Walter (1993). «Il Gormont et Isembart e la tradizione dei 'voeux'». *Medioevo Romano*, 18, pp. 241-256.
- Menéndez Pidal, Ramón (1959). *La «Chanson de Roland» y el neotradicionalismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Moisan, André (1986). *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*. Genève: Droz.
- Monteverdi, Angelo (1929). «Una epistola di Rodolfo Tortario». *Studi romanzi*, 19, pp. 7-45.
- Nagy, Gregory (1996). *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nagy, Gregory (2009). *Homer the Classic*. Washington: Center for Hellenic Studies.

- Nagy, Gregory (2010). *Homer the Preclassic*. Berkeley: University of California Press.
- Needham, Rodney (1975). «Polythetic Classification: Convergence and Consequences». *Man*, n.s., 10, pp. 349-369.
- Needham, Rodney (1978). *Primordial Characters*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Needham, Rodney (1985). *Exemplars*. Berkeley: University of California Press.
- Orazi, Veronica (2002). «La Nota *Emilianensis* e l'evoluzione dell'epica ispanica». In: Herren, Michael et al. (eds.), *Latin Culture in the Eleventh Century*. Turnhout: Brepols, vol. 2, pp. 200-239.
- Owen, Douglas David Roy (1962). «The Secular Inspiration of the *Chanson de Roland*». *Speculum*, 37, pp. 390-400.
- Panvini, Bruno (1990). *Gormond et Isembart*. Parma: Pratiche.
- Paris, Gaston (1865). *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris: Franck.
- Paris, Gaston (1881). «Loher et Mallart». *Histoire Littéraire de la France*, 28, pp. 239-253.
- Pasero, Nicolò (1984). «Niveaux de culture dans les chansons de geste: Rapport introductif». In: *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin = Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes* (Padoue - Venise, 29 août - 4 septembre 1982). Modena: Mucchi, vol. 1, pp. 3-25.
- Pasero, Nicolò (2010). «Tradizioni testuali e immaginario folklorico: Un problema aperto». *Medioevo romanzo*, 34, pp. 5-13.
- Passa, Enzo (2008). «L'epica». In: Cassio, Albio Cesare (a cura di), *Storia delle lingue letterarie greche*. Firenze: Le Monnier, pp. 99-144.
- Pauphilet, Albert (1924). «Sur la chanson d'Isembart». *Romania*, 50, pp. 169-194.
- Pirot, François (2004). «Du bon usage actuel de travaux anciens consacrés à l'épopée française: À propos de *Gormont et Isembart* et de ses 'épaves archaïques'». *Moyen Age. Revue d'histoire e de philologie*, 110, pp. 9-53.
- Poirion, Daniel (1972). «Chanson de geste ou épopée? Remarques sur la définition d'un genre». *Travaux de linguistique et de littérature*, 10 (2), pp. 7-20.
- Pope, Mildred (1918). «The Dialect of Gormont and Isembart». *Modern Language Review*, 13, pp. 335-338.
- Pope, Mildred (1928). «A Clue to the Dialect of the *Chanson de Roland*?». In: *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*. Paris: Droz, pp. 411-413.
- Rajna, Pio (1884). *Origini dell'epopea francese*. Firenze: Sansoni.
- Rajna, Pio (2004). *Due scritti inediti*. Edizione a cura di Patrizia Gasparini. Roma: Salerno.
- Riquer, Martin de (1957). *Les chansons de geste françaises*. Paris: Nizet.
- Roncaglia, Aurelio (1970). «Come si presenta oggi il problema delle can-

- zoni di gesta». In: *La poesia epica e la sua formazione = Atti del Convegno Internazionale* (Roma, 28 marzo - 3 aprile 1969). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 276-293.
- Rosch, Eleanor (1975). «Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories». *Cognitive Psychology*, 7, pp. 573-605.
- Rychner, Jean (1955). *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève; Lille: Droz; Giard.
- Rychner, Jean (1980a). «La *Vie de Saint Alexis* et les origines de l'art épique». In: *Études de langues et de littérature françaises offerts à André Lanly*. Nancy: Université de Nancy II, pp. 347-363.
- Rychner, Jean (1980b). «Les formes de la *Vie de Saint Alexis*: Les récurrences». In: d'Heur, Jean Marie (dir.), *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Liège: GEDIT, pp. 383-389.
- Saler, Benson (1993). *Conceptualizing Religion: Immanent Anthropologists, Transcendent Natives, and Unbounded Categories*. New York: Brill.
- Saussure, Ferdinand de (1986). *Le leggende germaniche: Scritti scelti ed annotati*. Edizione a cura di Anna Marinetti e Marcello Meli. Padova: Zielo-Este.
- Segre, Cesare (1954). «Il *Boeci*, i poemetti agiografici e le origini della forma epica». *Atti della Accademia delle Scienze di Torino, classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 89, pp. 242-292.
- Segre, Cesare (1974). *La tradizione della «Chanson de Roland»*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Segre, Cesare (2006). «Personaggi, analisi del racconto e comicità nel romanzo di Tristano». In: Lorenzo Gradín, Pilar (a cura di), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 3-17.
- Sellier, Philippe (1984). «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?». *Littérature*, 55, pp. 113-126.
- Sergent, Bernard (1984). «Observations sur l'origine du cycle des Narbonnais». *Romania*, 105, pp. 462-491.
- Siciliano, Italo (1951). *Les origines des chansons de geste: Théories et discussions*. Paris: Picard.
- Siciliano, Italo (1968). *Les chansons de geste et l'épopée: Mythes, histoire, poèmes*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Suard, François (1990). «La chanson de geste comme système de représentation du monde». *Memorias de la Real Academia de Barcelona*, 22 (2), pp. 241-268.
- Suard, François (1996). «Conclusions». In: Suard, François (dir.), *L'épopée: Mythe, histoire, société*. Nanterre: Centre de sciences de la littérature, pp. 123-130.
- Suard, François (2005). «Impure, en son début même, la chanson de geste...». In: Cazanave, Caroline (dir.), *L'épique médiéval et le mélange*

- des genres*. Besançon: Presses universitaires de Franche; Comté (Littéraires), pp. 27-46.
- Suard, François (2011). *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*. Paris: Champion.
- Togebj, Knud (1969). *Ogier le Danois dans les littératures européennes*. Munksgaard: Det danske Sprog-og Litteraturselskab.
- Tyssens, Madeleine (1964). «Le style oral et les ateliers de copistes». In: Renson, Jean (dir.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévales offerts à M. Maurice Delbouille*. Gembloux: Duculot, vol. 2, pp. 659-676.
- Tyssens, Madeleine (1967). *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*. Paris: Les Belles Lettres.
- Tyssens, Madeleine (2011). «*La Tierce Geste qui molt fist a prisier*»: *Études sur le cycle des Narbonnais*. Paris: Classiques Garnier.
- Van Emden, Wolfgang (2001). «I luoghi di produzione delle chansons de geste: una 'route jalonnée de sanctuaires'?» In: Boitani, Piero et al. (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare*. Roma: Salerno, pp. 167-200.
- Vàrvaro, Alberto (1994). *Apparizioni fantastiche: Tradizioni folkloriche e letteratura nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino.
- Vàrvaro, Alberto (1998). «La costruzione del personaggio nel XII secolo». In: Fiorentino, Francesco (a cura di), *Il personaggio romanzesco: Teoria e storia*. Roma: Bulzoni, pp. 21-44.
- Veselovskij, Aleksandr N. (1981). *Poetica storica*. Trad. it. Roma: Edizioni e/o.
- Wathelet-Willem, Jeanne (1964). «À propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste». In: Renson, Jean (dir.), *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévales offerts à M. Maurice Delbouille*. Gembloux: Duculot, vol. 2, pp. 705-727.
- Wathelet-Willem, Jeanne (1975). *Recherches sur la Chanson de Guillaume*. Paris: Les Belles Lettres.
- West, Martin (1988). «The Rise of the Greek Epic». *The Journal of Hellenic Studies*, 108, pp. 151-172.
- Wilmotte, Maurice (1925). «Les origines littéraires de Gormont et Isembard». *Bulletin de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique*, 11, pp. 33-53.
- Wittgenstein, Ludwig (1967). *Ricerche filosofiche*. Trad. it. Torino: Einaudi.
- Zaal, Johannes Wilhelmus Bonaventura (1962). *A lei francesca (Sainte Foy, v. 20): Étude sur le chansons de saints gallo-romanes du XI^e siècle*. Leiden: Brill.
- Zink, Michel (dir.) (2005). *Le moyen âge de Gaston Paris*. Paris: Jacob.
- Zumthor, Paul (1961). «*Rhétorique et langage poétique dans le Moyen-Age roman*». In: Jacobson, Roman et al. (ed.), *Poetics; Poetyka*. Warszawa: Mouton, pp. 743-753.

Zumthor, Paul (1963). *Langue et technique poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*. Paris: Klincksieck.

Zumthor, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.

Zumthor, Paul (1981). «Intertextualité et mouvance». *Littérature*, 41, pp. 8-16.

