

«VOILÀ UNE BELLE MORT!»
Orlando a Roncisvalle

168¹

Ço sent Rollant que la mort li est pres:
par les oreilles fors s'en ist li cervel. 2260
Ses pers comande a Deu que les apelt
e soi meïsmes a l'angle Gabriel.
Prist l'olifan, que reproce n'en ait,
e Durendal s'espee en l'autre main.
Plus qu'arcbaleste ne poet traire un quarrel, 2265
devers Espaigne en vait en un guarét;
muntet un tertre; desuz .ii. arbres bels,
quatre perruns i ad, de marbre faiz;
sur l'erbe verte si est caeit envers,
la s'est pasmét, kar la mort li est pres.² 2270

¹) Cito da edizione propria (nell'antologia D'Agostino 2006, pp. 68-72), anche se il riferimento d'obbligo è alla classica edizione di Segre 1989 (stella polare del filologo). Avverto che, in ottemperanza a una prassi personale in corso di elaborazione, il corsivo nel testo denota le lezioni ricostruite con qualche margine d'incertezza, un asterisco indica quei versi dubbî per i quali nell'apparato dell'edizione citata si prospetta qualche emendamento (qui omissio) non così sicuro da poter essere accolto a testo, neppure sotto l'amparo del corsivo, mentre le *crucis*, come di norma, segnalano luoghi insanabili della tradizione. Per quanto poi riguarda la traduzione, invece di usare quella che accompagna la mia cretomazia citata o una delle non poche (e a volte ottime) versioni in circolazione, offro ai lettori alcuni *specimina* di un'autentica "leccornia", in attesa di poterla pubblicare integralmente: si tratta della versione in prosa preparata dal mio maestro, Alberto del Monte, nel suo periodo di insegnamento nell'Università di Cagliari (del Monte 1956-57; era una semplice dispensa – recuperata grazie alla generosità della signora Mariolina Boffa, vedova del Monte –, ma come ogni cosa sua, notevolissima per intelligenza critica e acribia filologica). Annoto la mia traduzione quando parte da un testo differente da quello che sta alla base della versione di del Monte.

²) [168] «Orlando sente che la morte gli è vicina: dagli orecchi gli esce fuori il cervello. Prega Dio per i suoi pari, affinché li accolga, e per sé prega l'angelo Gabriele. Perché nessuno gliene muova rimprovero, prende il corno, e con l'altra mano prende Durendal, la

[*Lasse 169-179*: Orlando uccide un moro che gli vuole sottrarre Durendal, credendolo morto]

171

Ço sent Rollant *que la mort fort l'argue*;
 met sei sur piez, quanqu'il poet s'esvertuet;
 en sun visage sa culur ad perdue.
Tint Durendal, sa spee, tote nue. 2299b
 Dedeuant lui ad une perre brune: 2300
 .x. colps i fiert par doel e par rancune;
 cruist li acers, ne freint, ne ne s'esgruignet.
 «E! – dist li quens – seinte Marie, aiue!
 E! Durendal, bone, si mare fustes!
 Quant jo mei perd, de vos nen ai mais cure. 2305
 Tantes batailles en camp en ai vencues
 e tantes teres larges escumbatues,
 que Carles tient, ki la barbe ad canue!
 Ne vos ait hume ki pur altre s'en fuiet!
 Mult bon vassal vos ad lung tens tenue: 2310
 jamais n'ert tel en France l'asolue». ³

[*Lassa 172*: Orlando seguita a colpire la pietra e a rammemorare le imprese compiute con la sua spada]

173

Rollant ferit en une perre bise:
 plus en abat que jo ne vos sai dire.
 L'espee cruist, ne fruisset ne ne brise, 2340
 cuntre le ciel amunt est resortie.

sua spada. Un po' più lontano di quanto non possa percorrere un dardo scoccato da una balestra, egli se ne va, in direzione della Spagna, in un maggesi; sale sopra un colle; là, sotto un bell'albero, vi sono quattro massi di marmo; sull'erba verde egli è caduto rovescio. Là è svenuto, perché la morte gli è vicina» (del Monte 1956/57, pp. 165-166). Al v. 2267 il testo di partenza di del Monte legge: «desuz un arbre bel»; il nostro «desuz .ii. arbres bels» («all'ombra di due begli alberi»).

³) [171] «Orlando sente di aver perduto la vista. Si rizza in piedi, si sforza quanto più può. Sul suo viso il colore è scomparso. Davanti a lui vi è una pietra nera. Vi colpisce dieci volte, con dolore e con ira. L'acciaio stride, ma non si rompe né s'intacca. «Ah! – disse il conte – Santa Maria, aiutami! Ah, Durendal! buona Durendal, siete sì disgraziata! Dal momento che io muoio, non potrò più aver cura di voi. Con voi tante battaglie ho vinto in campo, tante estese terre ho sottomesse, che tiene Carlo, dalla barba canuta! Che non vi posseda mai un uomo il quale fugga davanti a un altro. Un valoroso vassallo vi ha per lungo tempo tenuta. Non ci sarà mai una eguale a voi in Francia la santa»» (*ivi*, pp. 167-168; manca ovviamente il v. 2299b, che è una mia congettura: «Tiene Durendal, la sua spada, sguainata»). Al v. 2297 il testo di partenza di del Monte legge: «Ço sent Rollant la veüe ad perdue»; il mio «Ço sent Rollant que la mort fort l'argue» («Orlando sente che la morte gli fiata sul collo», letteralmente «lo pressa»).

- Quant veit li quens que ne la freindrat mie,
 mult dulcement la pleinst a sei meïsme:
 «E! Durendal, cum es bele e seintisme!
 En l'oriét punt asez i ad reliques: 2345
 la dent seint Perre e del sanc seint Basilie
 e des chevels mun seignor seint Denise;
 del vestement i ad seinte Marie.
 Il nen est dreiz que paiens te baillisent;
 de chrestiens devez estre servie. 2350
 Ne vos ait hume ki facet cuardie!
 Mult larges teres de vus avrai cunquises,
 que Carles tent, ki la barbe ad flurie,
 e li empereres en est e ber e riches». ⁴
- 174
- Ço sent Rollant que la mort le tresprent, 2355
 devers la teste sur le quer li descent.
 Desuz un pin i est alét curant,
 sur l'erbe verte s'i est culché *gisant*,
 desuz lui met s'espee e l'olifan.
- * Turnat sa teste vers la paiene gent; 2360
 pur ço l'at fait què il voelt veirement
 que Carles diét e trestute sa gent,
 li gentilz quens, qu'il fut mort cunquerant.
 Cleimet sa culpe e menut e suvent,
 pur ses pecchez Deu puroffrid lo quant. AOI. ⁵ 2365
- 175
- * Ço sent Rollant de sun tens n'i ad plus.
 Devers Espagne est en un pui agut;
 a l'une main si ad sun piz batud:
 «Deus! meie culpe vers les tues vertuz

⁴) [173] «Orlando colpì su di una pietra bigia: ne taglia più di quanto io non vi sappia dire. La spada stride, ma non si scheggia né si rompe, ha rimbalzato in alto verso il cielo. Quando il conte vede di non poterla spezzare, molto dolcemente la compiangendo dentro di sé: «Ah, Durendal, come sei bella e sacrosanta! Nell'asta d'oro vi sono molte reliquie, un dente di san Pietro, e del sangue di san Basilio, dei capelli di monsignor san Dionigi, e vi è un frammento di veste di santa Maria: non è giusto che dei pagani ti posseggano; dovete essere servita da cristiani. Che non vi posseda mai un uomo codardo! Con voi ho conquistato tante terre, che possiede Carlo, dalla barba fiorita. L'imperatore ne è potente e ricco» (ivi, pp. 169-170).

⁵) [174] «Orlando sente che la morte s'impadronisce di lui, dalla testa essa gli discende verso il cuore. Correndo, egli è andato sotto un pino, sull'erba verde si è disteso col viso verso terra, sotto il suo corpo mette la spada ed il corno, ha voltato la testa verso la gente pagana: ha fatto questo perché egli vuole in verità che Carlo e tutti i suoi dicano che egli è morto da vincitore, il nobile conte. Confessa le sue colpe, con debole voce, e ripetutamente per i suoi peccati egli tende verso Dio il proprio guanto» (ivi, pp. 170-171). Per l'interpretazione e la traduzione del v. 2358, vd. *infra*.

de mes pecchez, des granz e des menuz, 2370
 que jo ai fait des l'ure que nez fui
 tresqu'a cest jur que ci sui consoüt!»
 Sun destre guant en ad vers Deu tendut.
 Angles del ciel i descendent a lui. AOI.⁶

176

Li quens Rollant se jut desuz un pin, 2375
 envers Espaigne en ad turnét sun vis.
 De plusurs choses a remembrer li prist,
 de dulce France, des humes de sun lign,
 de Carlemagne, sun seignor, ki-l nurrit. 2380
 Ne poet müer n'en plurt e ne suspirt.
 Mais lui meïsme ne volt mettre en ubli,
 cleimet sa culpe, si priët Deu mercit:
 «Veire Paterne, ki unkes ne mentis,
 Seint Lazaron de mort resurrexis, 2385
 e Daniël des leons guaresis,
 guaris de mei l'anme de tuz perilz
 pur les pecchez quë en ma vie fis!»
 Sun destre guant a Deu en puroffrit;
 † Seint Gabriël de sa main l'ad pris. † 2390
 Desur sun braz teneit le chef enclin;
 juntes ses mains est alét a sa fin.
 Deus li tramist sun angle Cherubin,
 e seint Michel de la Mer del Peril;
 ensembl'od els sent Gabriël i vint: 2395
 l'anme del cunte portent en pareis.⁷

⁶) [175] «Orlando sente che la sua vita è finita. Egli giace col viso rivolto alla Spagna, sopra un colle aguzzo, con una mano si è battuto il petto, “Dio, mea culpa, perdona i peccati grandi e piccoli, che io ho commessi, dall'ora in cui nacqui sino a questo giorno che io sono qui battuto!” Ha teso il suo guanto destro verso Dio. Gli angeli del cielo discendono a lui» (*ivi*, p. 171).

⁷) [176] «Il conte Orlando giaceva sotto un pino: ha rivolto il suo viso dalla parte della Spagna. Di molte cose gli sopraggiunge il ricordo, di tante terre, come egli, il valente, le conquistò, della dolce Francia, degli uomini del suo lignaggio, di Carlomagno, suo signore, che lo nutrì; non può trattenere il pianto e i sospiri. Ma non vuole porre in oblio sé stesso, confessa le proprie colpe, implora da Dio pietà: “Verace padre, che giammai mentisti, risuscitasti san Lazzaro dalla morte, salvasti Daniele dai leoni, tieni lontana l'anima mia da tutti i pericoli per i peccati che nella mia vita ho commessi!” Offerse il suo guanto destro a Dio, san Gabriele l'ha preso con la sua mano. Sul braccio ha lasciato cadere la testa; con le mani congiunte, egli è andato alla fine della sua vita. Dio inviò il suo angelo, Cherubino, e san Michele del Periglio; insieme con essi discese San Gabriele: l'anima del conte portano in paradiso» (*ivi*, pp. 177-178).

1. La «*Chanson de Roland*» e l'epica medievale

Si tratta dell'eroica morte di Orlando, pari di Francia, nel passo di Roncisvalle, ossia dell'episodio centrale della *Chanson de Roland* (d'ora in poi *ChR*), capolavoro, come a tutti è noto, dell'epica francese (le *chansons de geste*)⁸.

La narrazione del poema si sviluppa in quattro grandi episodî: il tradimento, la battaglia, la rivincita, la punizione. Carlomagno è in Spagna da ormai sette anni: gli resiste ancora Saragozza, retta dal saraceno Marsilio. In un consiglio di guerra viene deciso di inviare un'ambasceria a Marsilio e Orlando propone il nome del patrigno Gano che, consapevole del rischio che tale missione comporta, giura vendetta e s'accorda col moro: il suo tradimento mette in moto la macchinazione (finta sottomissione dei saraceni e conseguente ritirata di Carlo) che sfocerà nell'agguato di Roncisvalle, dove Rolando e l'intera retroguardia dell'esercito franco trovano morte gloriosa. Il poema – assai esteso (290 lasse, per oltre 4000 versi), e non del tutto immune da quelle interpolazioni e da quei rimaneggiamenti che poi si moltiplicheranno nelle versioni successive – si conclude con la rivincita dei Franchi, che sconfiggono l'esercito saraceno di Baligante, e con la punizione del traditore Gano e del suo *entourage*: un finale che, risolvendo gli squilibri e i contrasti interni alla corte di Carlomagno, rafforza il potere di quest'ultimo⁹. Anche da questo punto di vista, che risente della complessa realtà francese dell'XI secolo, con la contrapposizione tra potere monarchico e grandi dinastie feudali e il sorgere di un'embrionale coscienza nazionale, la *ChR*, malgrado nari di eventi databili tre secoli prima, si rivela figlia del suo tempo: che è anche il tempo della prima crociata e dell'ideologia ad essa associata. Questa traspare sia dalla rappresentazione della morte di Orlando come del martirio di un santo guerriero¹⁰, sia dall'apodittica formula che riassume icasticamente lo spirito manicheo dell'opera: «Païen unt tort et crestiens unt dreit» («i pagani hanno torto e i cristiani hanno ragione»).

La bellezza della *ChR*, la cui tematica godette di straordinaria fortuna e diffusione in tutto l'Occidente europeo, fa quasi passare in secondo piano tutta la restante produzione epica francese antica, che pure annovera non pochi capolavori (come la *Chanson de Guillaume* e il frammento di *Gormont et Isebart*, la *chanson* più antica dopo quella rolandiana). Si è

⁸) Per una buona bibliografia sulle *chansons de geste* e sulla *ChR* in particolare si può ricorrere al sito seguente: www.chanson-de-geste.com/bibliographie.htm#ChansonRoland. Indispensabile il «Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Rencesvals» e importante il periodico «Olifant».

⁹) Ma si veda, nell'ultima nota, un approccio diverso al tema nelle parole di Ruiz Domenech 1981.

¹⁰) Cfr. del Monte 1957.

soliti classificare tale produzione, sulla scorta degli stessi autori medievali, in tre grandi cicli:

1. Ciclo di Carlomagno o del re di Francia (*geste du roi*), che celebra, in una ventina di canzoni (a partire dalla *ChR*), le imprese di Carlo e dei suoi paladini (*Aspremont*, *Chanson des Saisnes* di Jean Bodel, *Berte aus grans piès* di Adenet le Roi, *Fierabras* ecc.); questa vera e propria «storia poetica di Carlomagno», come la definì Gaston Paris¹¹, giunge a generare la propria stessa parodia (come nel burlesco *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*).
2. Ciclo di Guglielmo d'Orange, cugino di Carlo e difensore della Francia dai Saraceni: *Chanson de Guillaume* (la più antica), *Couronnement Louis*, *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange*, *Aliscans* e un'altra ventina di canzoni che abbracciano progressivamente l'intera genealogia del protagonista (dove anche il nome di «ciclo di Garin de Monglane» o «dei Narbonesi»).
3. Ciclo dei vassalli ribelli, in cui più direttamente si rispecchiano i problemi legati al conflitto tra monarchia e feudalità (*Gormont et Isembart*, dove ricompaiono i più «germanici» temi della vendetta e del tradimento, *Doon de Mayence*, *Chevalerie Ogier*, *Raoul de Cambrai*, *Girart de Roussillon*, *Renaut de Montauban* ecc.).

Tutti questi poemi appartengono per lo più al XII secolo e all'inizio del XIII, dopo di che inizia la lenta decadenza di un genere che rinascerà, ibridandosi sempre più col romanzo cavalleresco, solo nell'Italia del XIV e XV secolo.

In verità nella dottrina medievale non si dà una chiara definizione di poesia epica in lingua volgare e si bada piuttosto alle divisioni di argomento; per questa ragione, ad esempio, uno dei più grandi scrittori francesi del Duecento, Jean Bodel, poliedrico autore di testi teatrali, di *fabliaux* (testi comici di narrativa breve), nonché della già citata *Chanson des Saisnes* (ossia dei Sassoni), distingue gli argomenti propri alle *chansons* con il termine complessivo di «materia di Francia», come se solo la storia «nazionale» potesse dar luogo alla celebrazione di eroi; in contrapposizione a questa esistono altre due «materie» proprie della narrativa romanzesca del tempo: quella «di Roma», ossia, in fondo, il serbatoio delle vicende classiche studiate nelle scuole (dall'Omero apocrifo a Virgilio, da Lucrezio a Stazio) e quella «di Bretagna», all'incrocio fra leggenda nazionale e simbolismo religioso.

¹¹) In un libro fondamentale del 1865. Notevole il fatto che, pur appartenendo la *ChR* al ciclo carolingio, e pur essendo Carlomagno il personaggio-chiave di quello, il protagonismo di Orlando fu avvertito fin dal primo editore critico del poema, Francisque Michel (1837), che intitolò il testo di O (cfr. *infra*), allora inedito, *La chanson de Roland ou de Roncevaux*.

Più in generale va detto che è difficile trovare nella letteratura dell'età di mezzo un genere "puro" o chiaramente definito; tutte le volte che un critico si appresta a stringere in una definizione un *corpus* di testi, ce ne sono sempre alcuni che, come i porcellini d'India d'una celebre similitudine manzoniana, sfuggono alla sua presa. Nelle letterature romanze è frequente poi il fenomeno dei *glissements*, per cui personaggi epici antichi diventano per lo più protagonisti di libri che si definiscono romanzi¹² o, molto genericamente, "libri": si pensi alla cosiddetta "triade classica", ossia al *Roman d'Enéas*, ispirato all'*Eneide* virgiliana, al *Roman de Troie*, maestosa amplificazione degli scarni resoconti apocrifi sulla guerra di Troia di Ditti Cretese e Darete Frigio (in mancanza del vero testo omerico), e, un po' a parte, al *Roman de Thèbes*, che riprende la *Tebaide* di Stazio. In modo leggermente diverso vanno le cose con l'epica mediolatina, con la quale pure esiste un continuo rapporto d'interscambio, per esempio dall'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon alle varie redazioni del *Roman d'Alexandre* (in questo caso soprattutto alla forma spagnola del *Libro de Alexandre*); ma anche qui, il tenore romanzesco dell'*Alessandro* medievale (quello che farà sentire un'eco distinta per quanto lontana nel XXVI canto dell'*Inferno* dantesco) non espone se non in modo nuovo e originale, e in fondo anomalo, il sigillo del poema epico.

In realtà non c'è nulla di sorprendente in questo panorama, in particolare nella tradizione italiana, notoriamente poco amica della vera e propria epica: nei secoli medievali, infatti, possiamo contare solo sulla cosiddetta epica franco-veneta o franco-italiana (linguisticamente caratterizzata e legata in particolare al ciclo carolingio), prima dell'avvento dei cantari tre-quattrocenteschi, i quali in parte, e a modo loro, s'incaricano di soddisfare l'orizzonte d'attesa del pubblico colmando la lacuna eroica, producendo testi appunto sulla guerra di Troia, su Alessandro Magno, su Carlomagno e le sue imprese e così via, insieme con testi di argomento totalmente estraneo alla tematica epica.

Ma se per ampie zone della letteratura romanza medievale è difficile parlare di specificità epica, va nondimeno notato che la cifra eroica (e di conseguenza anche quella anti-eroica, che senza l'altra non saprebbe sussistere) si può ritrovare pure in personaggi e in testi apparentemente non coinvolti; anche – per esempio – in un personaggio come l'Ulisse dantesco, frutto di una delle più geniali reinvenzioni letterarie (ancorché favorita da varie suggestioni antiche e medievali), che secondo me, non può non definirsi "epico", come a modo suo "epica" è la *Commedia* dantesca, scritta in un periodo che arrivava a considerare come un'epica *sui generis* anche il libro di Giobbe e la *Consolatio Philosophiae* di Boezio¹³.

¹²) Sul romanzo medievale e le sue caratteristiche vd. Meneghetti 1994.

¹³) Cfr. Anstell 1994.

Uno dei problemi storiografici più rilevanti e radicati nella storia degli studî sull'epica romanza è, com'è noto, il rapporto con le tradizioni orali e con le *performances* di tipo giullaresco (dunque non giocoforza "popolari", ma nemmeno esclusivamente colte e clericali). Tale problema si vede bene nelle strutture formali dell'epica francese antica, che esibiscono, all'interno di contenitori metrici standardizzati ma dotati di una certa flessibilità (le caratteristiche lasse, di lunghezza variabile, di *décasyllabes* assonanzati, insidiati in origine dall'*octosyllabe* e successivamente dall'alesandrino), procedimenti stilistici – destinati a diventare ben presto degli stereotipi – legati alle tecniche ben note del parallelismo, della ripetizione formulare, delle simmetrie, dei *lichés* sintattici, e così via.

Tutti i principali ingredienti dello stile epico sono già presenti al più alto grado – e con esiti spesso insuperabili per intensità e vigore, massime nella scena della battaglia di Roncisvalle, dove si assiste anche al contrasto tra Olivieri, il paladino «saggio» che vorrebbe chiamare i rinforzi, e Rolando, «il prode», che si rifiuta orgogliosamente di farlo – nel più antico e insieme più importante esempio del genere, appunto la *ChR*. Composto verso la fine del Mille (e comunque a ridosso immediato della prima crociata, 1096), il poema ci è stato tramandato, in forme e redazioni diverse, da vari manoscritti, il più vetusto e autorevole dei quali – quello che "fa testo", pur non costituendo neppur lui la versione primigenia – è il celeberrimo codice Digby 23 della Biblioteca Bodleiana di Oxford (sigla: O), trascritto in Inghilterra fra il 1150 e il 1170 da un copista anglonormanno (forse lo stesso Turolde che si firma alla fine del poema – «ci falt la geste que Turoldeus declinet» –, a meno che non si tratti proprio del nome dell'autore)¹⁴. Si noti per inciso che anche il quasi contemporaneo *Saint Alexis* (venerando poemetto agiografico sulla vita di Sant'Alessio) certamente composto nel continente, ci è giunto in una redazione anglonormanna: così come, del resto, altri capolavori della più antica letteratura francese.

2. *Orlando, personaggio epico*

La prima parte del titolo di questo intervento, *Voilà une belle mort!*, è in realtà (ognuno l'avrà notato) una citazione da *Guerra e pace* di Tolstoj, che apparentemente ben poco ha a che fare con la *ChR*: Napoleone vede il principe Andréj e crede che sia morto gloriosamente, anche se poi in realtà Andréj è ancora in vita, mentre il paladino del re di Francia perisce,

¹⁴ Come già detto (cfr. *supra*, nt. 1) l'edizione di riferimento è quella di Cesare Segre; l'intero *corpus* rolandiano francese si legge ora in Duggan (gen. ed.) 2005, ma con serie riserve di ordine filologico.

con tutti i pari e ventimila guerrieri, nella carneficina di Roncisvalle. Ma in fondo anche la morte di Orlando ha qualcosa di bello, non (anacronisticamente) in una prospettiva romantica (quella, ad esempio, dei *Puritani* di Vincenzo Bellini, con libretto di Carlo Pepoli, per cui «bello è affrontar la morte gridando libertà»), quanto piuttosto quella classica, per cui *dulce et decorum est pro patria mori* (Orazio, *Carm.* 3.2.13). In effetti è il *decorum*, sia in accezione morale, sia in senso estetico (retorico) a presiedere al decesso dell'eroe nella *ChR*, tanto che la morte sul suo viso in fondo non è troppo diversa da quella che appare sul volto di Laura nel *Triumphus Mortis*, I, vv. 166-172:

Pallida no, ma più che neve bianca
che senza venti in un bel colle fiocchi,
parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi,
sendo lo spirto già da lei diviso,
era quel che morir chiaman li sciocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso.¹⁵

Si noti che Petrarca dà valenze diverse (e a volte contrarie) a elementi in parte già presenti nella morte di Orlando: entrambi i poeti richiamano un colle, ma il biancore della neve è il contrario dell'arrossamento del campo di battaglia per lo spargimento di sangue; Laura è sdraiata come se fosse una persona stanca, Orlando (sfinito per il combattimento e per lo sforzo prodotto nel sonare l'olifante – l'autore della *ChR* ci tiene a sottolineare che l'eroe non è stato ucciso) si è sdraiato per terra per morire dignitosamente.

Ma Orlando, si dirà, è un personaggio epico. È vero, e inoltre, come vedremo appresso, egli è al contempo eroe e martire, fatto che in parte distingue il personaggio epico medievale da quello antico, da un Achille o da un Ulisse (pur se nell'Èttore omerico si possa cogliere a tratti un riverbero di malinconia per una vita destinata alla morte nel servizio della patria). Non che il martirio, ossia la testimonianza estrema di una fede, resa col proprio sangue, sia elemento indispensabile nella definizione dell'eroe medievale. Basti pensare ai testi dove si narra una serialità di gesta, che possono o no concludersi col martirio (e questo senza rifarsi a quel già citato settore dell'epica che è intessuto di parodia, ironia e comicità); o basti rivolgersi a un campione come Rodrigo Díaz de Vivar, espressione di un'ideologia sensibilmente diversa, di un ambiente sociale molto più dinamico, che fonde i concetti di onore e acquisto materiale (*honra* e *ganancia*) in un modo che potrebbe apparire assai più “moderno” e che, lungi dal pensare al martirio, ha come meta ultima delle sue imprese il benessere privato e pubblico.

¹⁵) Petrarca, *Triumphus* (ed. Pacca) 1996, pp. 298-300.

Che cosa ci si aspetta dunque da un personaggio epico? Un eroe, in effetti, è il prodotto d'un ideale che rivela, attraverso degli atti eccezionali, i valori di una civiltà; valori che, nel caso della cultura e della società medievali, intrise di religiosità cristiana, propiziano o richiedono l'accostamento dell'eroe alla figura del santo e del sapiente. Da secoli, infatti, i padri della Chiesa andavano discutendo delle esperienze eroiche dei santi, che lottano contro le passioni e i vizî, e conferivano una particolare caratura religiosa anche all'eroe che lotta contro un nemico esterno, nel quale sovente si riconosce il profilo di un nemico della fede. In questo modo il cavaliere medievale, che eredita i valori delle *élites* guerriere germaniche, si mette al servizio non solo del suo signore, ma anche della Chiesa, la quale a sua volta passa dal rifiuto dello scontro armato alla sua accettazione, per sfociare nella guerra santa e nella crociata in una visione manichea della realtà. Questo bagaglio culturale spiega alcune delle concezioni più importanti della *ChR*, inscrivibili nel quadro di una feudalità ideale: «[...] la volontà cavalleresca di lotta, il concetto di onore, la reciproca fedeltà d'armi, la comunanza di parentado, il dogma cristiano, la distribuzione di diritto e di torto tra fedeli e infedeli»¹⁶. Le ultime parole sono di Erich Auerbach, tratte dal quinto capitolo di *Mimesis*, «La nomina di Orlando a capo della retroguardia dell'esercito franco»¹⁷. È quindi opportuno, a questo punto, rammentare alcune idee espresse da Auerbach in quelle celebri pagine.

Per quanto riguarda la differenza fra epica romanza ed epica classica (ma sarebbe meglio dire fra epica francese o addirittura letteratura francese medievale e letteratura classica) Auerbach nota come la prima soffra di una sorta di povertà vivenziale, perché personaggi e azioni sono immersi in una concezione religiosa che non dà spazio all'esperienza umana se non in una forma rituale e, pur patetica quanto si vuole, legata a formule fisse e immutabili. Il critico tedesco nota anche come ci sia una gran differenza fra questo tipo di epica, quella della *ChR*, appunto, o anche alcuni testi agiografici precedenti, la già citata *Vita di Sant'Alessio* compresa, e la posteriore tradizione del romanzo "bretone" di Chrétien de Troyes (per rimanere in ambito oitanico) o l'epica germanica o la stessa epica spagnola, rappresentata fondamentalmente dal *Cantar de Mio Cid*¹⁸, o il resto della letteratura romanza.

«L'argomento del canto di Orlando è limitato e per i suoi personaggi non esiste nulla di problematico» sostiene Auerbach, e aggiunge che gli ascoltatori coevi della *ChR* vivono all'interno di una cornice limitatissima dove i doveri della vita, la loro spartizione secondo i ceti, l'essenza delle forze soprannaturali e il rapporto degli uomini con esse sono regolati nel

¹⁶) Auerbach 1946, pp. 112-113.

¹⁷) *Ivi*, pp. 107-135.

¹⁸) Per le differenze fra l'epica francese e la spagnola sono importanti le osservazioni di Meneghetti 1984.

modo più semplice. E all'interno di questa cornice «c'è delicatezza e ricchezza di sentire e anche una certa varietà dei fenomeni esterni; ma la cornice è così angusta e rigida che non è quasi possibile che sorga problematicità o tragicità; non vi sono conflitti che meritino l'attributo di tragico»¹⁹.

Collegata a questa idea c'è la valutazione dell'aspetto stilistico:

Lo stile della canzone eroica francese è dunque uno stile sublime, con una struttura rigidissima dei fatti, ed esso rappresenta soltanto una parte della vita oggettiva, molto ridotta dalla distanza del tempo, dalla semplificazione di prospettiva e dalla circoscrizione dei ceti sociali. [...] la *chanson de geste*, soprattutto la *Chanson de Roland*, era evidentemente popolare. Questa poesia tratta, a dir vero, esclusivamente di fatti dell'alto ceto feudale, però si rivolge senza dubbio anche al popolo. Ciò si spiega evidentemente col fatto che nonostante le importanti differenze materiali e giuridiche esistenti fra i diversi strati della popolazione laica, non vi esisteva ancora alcuna differenza essenziale nel livello di cultura, ché anzi perfino gli ideali erano ancora unitari o, per lo meno, ideali terreni diversi da quelli cavallereschi ed eroici non avevano ancora assunto né contenuto né forma.²⁰

Malgrado le "rigidità" messe in luce da Auerbach, la *ChR* è testo in grado di suscitare emozioni nel lettore di oggi come nell'ascoltatore di allora. La descrizione dei caratteri, *naïve* e primitiva quanto si voglia, ma scandita in un sapiente continuo gioco di opposizioni, movimentata il quadro psicologico e sociale dei personaggi. Così:

1. Orlando si oppone a Gano non solo sul piano dell'onore (fedele alla *douce France* il primo, traditore della patria il secondo), ma anche sul piano dell'atteggiamento bellico ("falco" Orlando e "colomba" Gano).
2. Inoltre Orlando si oppone allo zio Carlo in realtà come un figlio a un padre, tant'è che in alcuni rami della tradizione rolandiana (per esempio nel *Ronsasvals* provenzale) si ammette senz'ambagi che il paladino è nato da una relazione incestuosa del re²¹, ma anche, attraverso un meccanismo vagamente figurale, come Orlando-Cristo nei confronti di Carlo-Dio Padre²².

¹⁹ Auerbach 1946, p. 122. Non so se influisca su Auerbach l'idea che nella concezione cattolica, aliena al concetto di fato, non ci possa essere spazio per la tragedia (perlomeno come quella greca o quella scespiriana).

²⁰ *Ivi*, p. 134.

²¹ Cfr. il *Ronsasvals* provenzale (D'Agostino 2006), vv. 1623-1626: «Bels neps, *yewus* ac per lo mieu peccat gran | de ma seror e per mon fahimant, | qu'ieu soy tos payres, tos oncles eyssamant, | e vos, car senher, mon nep e mon enfant» («Caro nipote, io vi ho avuto per mio gran peccato | da mia sorella e per mia colpa, | perché io sono tuo padre e tuo zio al tempo stesso, | e voi, caro signore, mio nipote e mio figlio»). Sul peccato di Carlomagno cfr. Lejeune 1961.

²² Ma Carlo è in realtà un curioso Dio Padre, che si lascia indurre a sacrificare il figlio in circostanze quanto meno discutibili. Ad esempio, le lasse 56 e 57 descrivono due

3. E ancora Orlando si oppone a Oliviero, non solo nelle parole dell'autore («Rollant est proz e Oliver est sage», v. 1093), ma per il profilo complessivo dei due personaggi, il primo guerriero granitico e in apparenza impermeabile alla cortesia (Orlando – l'oxoniense – è del tutto privo d'interesse verso la donna, fidanzata compresa), il secondo altrettanto apparentemente più equilibrato nella miscela ideale di valori marziali e cortesi.

Orlando però è nella sua essenza un martire, la cui scelta, anche se conduce alla morte gli altri pari e migliaia di soldati francesi, è presentata come indispensabile alla vittoria di Carlo e della Francia sulle oscure forze pagane: in tal modo si compie quella sorta di *imitatio Christi*, che però non elimina nel paladino la stessa ossessione aristocratica che impone di essere il migliore e di provare il proprio valore, ossessione che si nota non solo in altri personaggi della *ChR* (compresi Oliviero e l'arcivescovo Turpino), ma anche in quelli dei poemi epici classici e delle gesta – forse – di ogni tempo.

Tuttavia nell'epica romanza si corre presto il rischio che il personaggio, tanto quello d'antica ascendenza classica come quello d'originaria anamnesi medievale, diventi un carattere “cortese”, per la dinamica dei generi letterari connessa all'evoluzione della società. È il caso dello stesso Orlando, per esempio, già nel passaggio dalla *ChR* di Oxford alla *Storia dello Pseudo-Turpino* e al *Ronsasvals* provenzale. Il primo testo (di forte ipoteca clericale) presenta una lode delle virtù e dei costumi di Orlando che ne fa un cavaliere perfetto (uno dei modelli di Don Chisciotte)²³.

El fo de noble linhatge e ansia e plus noble en gestas que autres e en linhatge, e fo totz prumiers en sobremontan en bonas costumaz. El fo escultivaire dels temples e tenia los crestias en patz. El era medicina als pays e a las terras de crestias. El fo thesaur de clersia, e tutor de veujas, e pa als famulans, e larcs als paubres e als hostes. El fo sabis en cosselh e bos de coratge e clars en boca e paire a las gens. El fo ischaussatz sobre autres, e tenc la sainhta clardat, e ac tot honor de cavallaria. E per aquetz merit e per autres el es mes en paradis ella sala de Dieu.²⁴

sogni premonitori della minaccia che incombe sulle sue truppe; perché dunque se ne torna in Francia lasciando il nipote e la retroguardia al loro destino? (è come dire che il figuralismo è un po' forzato).

²³) Do il testo della redazione provenzale, ed. Piccat 2001.

²⁴) «Egli fu di nobile e antico lignaggio, e più nobile di tutti per gesta e per lignaggio; e fu primo nell'eccellere in buoni costumi. Fu cultore dei templi e teneva i cristiani in pace. Era medicina per i paesi e per le terre dei cristiani. Egli fu tesoro della chiesa, tutore di vedove, pane per gli affamati, generoso coi poveri e con gli ospiti. Fu saggio nei consigli, buono di cuore e chiaro nel parlare e padre per le persone. Fu esaltato sopra gli altri ed ebbe la santa luminosità ed ogni onore della cavalleria. E per questi meriti e per altri fu messo in paradiso nella dimora di Dio».

Nel secondo (di chiara influenza trobadorica), Orlando si lascia indurre a suonare il corno fin dal primo (ancorché tardivo) appello di Oliviero, che gli ravviva il ricordo, dolce ed erotico, della sposa Alda²⁵:

«Compans – sa dis – ja non tardaras gayre | nos serem en Fransa a ton repayre, | am Auda ma seror, de qui yest messennayre, | vuelh que tengas a ton plaser a fayre». | Cant aus Rollan de Bellauda parlier, | le cor li engrueyssa e vay li renembrier | la Bellauda, sa seror d'Olivier, | cant a Vienna l'espozet el gravier; | pueys si consira quar mort l'es a passier | e de Bellauda non aura joy entier.

Senza contare poi la trasformazione da canzone di gesta a poema cavalleresco, che porterà all'*Orlando innamorato* (o *Innamoramento di Orlando* che dir si voglia) del Boiardo e all'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Rischio che, in modo diverso, c'è pure per un personaggio come il citato Ruy Díaz, il Cid Campeador, che nell'antico *Cantar de Mio Cid* (opera di datazione incerta, probabilmente a cavallo tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo) è un personaggio maturo, con figlie da marito; grazie a un'estensione della moda francese di raccontare le imprese giovanili degli eroi (quelle che in oitanico si chiamano le *Enfances* e in spagnolo le *Mocedades*), la tradizione spagnola ha poi prodotto, appunto, nel Trecento, le anonime *Mocedades del Cid*, che, attraverso l'opera drammatica secentesca omonima di Guillén de Castro, portano al più famoso *Cid* di Corneille. Ma anche le avventure di Orlando, innamoramento e follia, sono evidentemente *spin-off* che narrano avventure precedenti a quelle della *ChR*, dove si descrive la morte del paladino.

Il personaggio epico è insomma descritto come un carattere “tutto d'un pezzo” all'interno del poema epico, ma in realtà si rivela un tipo letterario non del tutto stabile nella tradizione che va dal Medioevo al Rinascimento.

3. *La morte di Orlando*²⁶

La sequenza della morte di Orlando, dalla quale siamo partiti, si presta a una considerazione approfondita della figura del protagonista:

²⁵ *Ronsalvals* (D'Agostino 2006), vv. 914-923 («Compagno – replicò allora – in breve tempo | noi saremo in Francia nella tua dimora, | con mia sorella Alda, di cui tu sei il signore, | e voglio che tu l'abbia per farne il tuo piacere». | Quando Orlando sente parlare della Bella Alda, | il cuore gli s'ingrossa e si ricorda | della Bella Alda, sorella d'Oliviero, | quando l'ha sposata a Vienne sulla ghiaia; | poi pensa che deve morire | e che non avrà gioia completa dalla Bella Alda. | Sprona Malmatin con gli speroni dorati, | suona il clarino con tale forza | che agli uccelli che l'udirono sonare, | il suono del clarino spezzò il cuore; | le vene del suo cuore scoppiano: | il sangue del suo cuore cola per la ghiaia»).

²⁶ Per un'analisi comparativa (ampia ma non sempre ben approfondita) della morte di Orlando in alcuni testi epici vd. Moisan 1985.

nell'occasione della dipartita, come molti eroi danteschi (e borgesiani), il personaggio vede non più in *aenigmate* la mappa del suo carattere e il barbaglio del suo destino. Il gioco dei parallelismi (p. es. v. 2259, «Ço sent Rollant que la mort li est pres», v. 2296, «Ço sent Rollant que la mort fort l'argue» e v. 2355, «Ço sent Rollant que la mort le tresprent») in questo caso sortisce un effetto di climax drammatica sapientemente costruita. La descrizione dei movimenti è altrettanto felice: l'eroe sembra quasi ubriaco di fatica e di dolore, e prende nelle sue mani il corno e la spada, cammina, sale su un colle, stramazza a terra, sviene, si rialza, corre con le residue forze e così di seguito, in un descrittivismo che si direbbe realistico, se non fosse punteggiato da espressioni come «par les oreilles fors s'en ist li cervel» (v. 2260), «cuntre le ciel [la spada] amunt est resortie» (v. 2341) e altre simili. Anche la notazione cromatica è perfettamente al servizio del momento e singolarmente prodiga, se si pensa invece all'avarizia con cui il lessico del colore entra, con specifiche eccezioni, nelle descrizioni medievali: nel prato verde Orlando impallidisce davanti a una pietra nera o bigia. E pure gli effetti sonori, con il rumore metallico e stridente della spada (vv. 2302, 2340) compongono un quadro di strazio commovente. E inoltre si devono notare la preghiera dell'*Ordo commendationis animae*, ossia l'orazione dei moribondi (vv. 2384-2388); il dialogo con Durendal, così intenso che nella tradizione ispanica, per curiosa incomprensione, la spada si trasformerà in un personaggio nuovo, Durandarte, amico di Orlando; la malinconia palpitante dei ricordi che si affollano nella mente del guerriero agonizzante, ricordi dei parenti, degli amici, del re, delle imprese gloriose, dell'amata Francia (meno della bell'Alda, che rimane esclusa in una forma di maschilismo assoluto), ricordi infine che provocano il pianto virile che l'epica classica e medievale ammette nell'eroe; il *mea culpa* e l'offerta del guanto a Dio, con un gesto che sembra voler cercare il contatto con il Creatore (quasi l'anticipato corrispettivo del gesto divino che tende la mano all'uomo appena creato nell'affresco della Cappella Sistina). Queste e molte altre cose, composte non solo con abilità retorica, ma anche con sincera partecipazione emotiva, fanno della sequenza della morte di Orlando un momento di altissima poesia.

Ma questo episodio va visto anche nell'opposizione con le altre due morti importanti della *ChR*, quella di Oliviero e quella di Turpino²⁷. Le tre morti si caratterizzano per elementi comuni, ai quali in questa sede potremo alludere solamente in parte²⁸. Oltre la fine di Orlando, già riportata all'inizio di questo saggio, si vedano:

²⁷) Riassumo qui alcune conclusioni di un saggio in corso di stampa, dal titolo *Come muoiono Orlando e Oliviero? Su alcuni luoghi della «Chanson de Roland»*; a questo studio rimando per ogni altra osservazione al riguardo.

²⁸) Fra l'altro tutti e tre i protagonisti (Oliviero, Turpino e Orlando) tengono in quella circostanza dei discorsi più o meno lunghi. E si noti che anche nell'*Iliade* sono solo

Quella di Oliviero:

150

Oliver sent que la mort mult l'angoisset; 2010
 ansdous les oilz en la teste li turnent,
 l'oïe pert e la veüe tute.

Descent a piét, a la tere se culchet,
 d'ures en altres si reclimet sa culpe, 2015
 cuntre le ciel ambedous ses mains juintes,

si priet Deu que pareïs li dunget
 e beneïst Karlun e France dulce,
 sun cumpaïgnun Rollant desur tuz humes.
 Falt li le coer, le helme li embrunchet, 2020
 trestut le cors a la tere li justet:
 morz est li quens, que plus ne se demuret.
 Rollant li ber le pluret, si'l duluset;
 jamais en tere n'orrez plus dolent hume.

151

Li quens Rollant, quant veit mort sun ami
 gesir a tere, cuntre orient sun vis, 2025
 mult dulcement a regreter le prist [...].²⁹

E quella di Turpino:

165

[...] nen ad vertut, trop ad perdet del sanc. 2230
 Einz que om alast un sul arpent de camp,
 falt li le coer, si est chaeit avant.
 La sue mort li vait mult angoissant.

166

Li quens Rollant revient de pasmeisuns,
 sur piez se drecet, mais il ad grant dudur.

tre gli eroi che parlano in occasione della loro uccisione in duello e lo fanno in modo assai diverso: Sarpedonte e Patroclo nel libro XVI ed Ettore nel libro XXII. Pura coincidenza o riaffermazione della "legge del 3"?

²⁹) [150] «Olivieri sente che la morte l'opprime. Gli occhi gli girano nella testa, perde l'udito e, completamente, la vista. Scende da cavallo, si pone in ginocchio per terra, con contrizione, ad alta voce confessa le sue colpe, con le mani giunte verso il cielo, e prega Iddio di concedergli il paradiso, e di benedire Carlo e la dolce Francia e, sopra tutti gli uomini, il suo compagno Orlando. Il suo cuore cessa di battere, l'elmo gli cade, tutto il suo corpo s'abbatte contro il suolo. Il conte è morto, e più non resta su questa terra. Orlando il prode lo piange e si lamenta; giammai udirete piangere al mondo un uomo con più dolore di lui». [151] «Ora Orlando vede che il suo amico è morto, e che giace, col volto verso la terra. Molto dolcemente prese a piangerlo [...]» (del Monte 1956/57, pp. 151-152). Al v. 2025 il testo di partenza di del Monte legge: «gesir adenz, a la tere sun vis»; il nostro «gesir a tere, cuntre orient sun vis» («giacere morto a terra, col viso verso oriente»); cfr. *infra*.

Guardet aval e si guardet amunt: 2235
 sur l'erbe verte, ultre ses cumpaignuns,
 la veit gesir le noble barun,
 ço est l'arcevesque, que Deus mist en sun num.
 Cleimet sa culpe, si regardet amunt,
 cunter le ciel amsdous ses mains ad juinz, 2240
 si priet Deu que pareïs li duinst.
 Morz est Turpin, le guerreier Charlun.
 Par granz batailles e par mult bels sermons,
 cunter paiens fut tuz tens campiuns.
 Deus li otreit seinte beneïçun! AOI.³⁰ 2245

Joseph Bédier³¹ e Mario Roques³² fanno riferimento, per meglio comprendere i momenti della *ChR* che descrivono le morti dei tre eroi, alla gestualità liturgica (tutti e tre si confessano e pregano) e, sia pure con significative differenze, entrambi, seguiti da altri editori critici, intendono che Orlando e Oliviero muoiono a faccia in giù (come rivela l'avverbio *adenz* «supino» di O al v. 2025 per Oliviero e al v. 2358 per Orlando), segno di contrizione e manifestazione di alto patetismo. Ma questo elemento del discorso, secondo me, andrebbe sfumato, magari appoggiandosi, fra l'altro, al libro di Jean-Claude Schmitt sul gesto nel Medioevo. Innanzi tutto già in epoca carolingia, Eginardo, scrivendo a Lupo di Ferrières (836), distingue accuratamente fra *oratio* e *adoratio*.

L'*oratio* si rivolge a Dio, che è invisibile, per invocarlo e supplicarlo; essa si effettua «con la mente e la voce» ma non con il gesto del corpo (*mente vel voce, vel mente pariter ac voce, sine corporis gestu*). Al contrario, l'*adoratio* o *veneratio*, rivolta a qualcuno o a qualcosa di visibile e presente di fronte a sé, mette in funzione il corpo (*officium corporale*), usa dei gesti specifici: «l'inclinazione del capo, l'incurvarsi o il prostrarsi di tutto il corpo, l'estendere le braccia, lo spalancare le mani».³³

Nell'XI e XII secolo i gesti di preghiera che s'impongono fino a diventare caratteristici dell'orazione cristiana occidentale sono due: «le mani giunte

³⁰) [165] «[...] Egli è così debole che non può muovere un passo; non può, ha perso troppo sangue; in minor tempo occorrente per percorrere un solo jugero di campo, il cuore gli cessa di battere, egli cade, con la testa davanti. La morte l'assale, con terribile angoscia». [166] «Il conte Orlando riprende i sensi: si drizza in piedi, ma egli soffre grandemente. Volge lo sguardo da basso e in alto: sull'erba verde, lontano dai suoi compagni, vede giacere il nobile barone, l'arcivescovo, che Dio scelse come suo rappresentante. L'arcivescovo confessa le sue colpe, volge lo sguardo in alto, ha congiunte le mani verso il cielo, prega Dio di volergli concedere il Paradiso. È morto Turpino, il guerriero di Carlo. Per grandi battaglie e per bellissime prediche egli fu sempre il suo campione contro i pagani. Dio gli conceda la santa benedizione!» (del Monte 1956/57, pp. 163-164).

³¹) Bédier 1927.

³²) Roques 1940.

³³) Schmitt 1990, p. 266.

all'altezza del petto, con le dita distese, e la genuflessione (con le due ginocchia che poggiano a terra)»³⁴. Se, in base alla spiegazione generalmente accettata, «il gesto di preghiera a mani giunte è stato preso a prestito dal rituale laico dell'omaggio»³⁵, Schmitt fa notare che «a spingere troppo oltre il paragone, si rischia di perdere di vista la funzione propria di ognuno di questi due gesti e i differenti sistemi rituali di cui essi fanno parte»³⁶. E comunque «la preghiera a mani giunte, con quello che può evocare del gesto dell'omaggio, traduce sicuramente una nuova relazione con il divino»³⁷.

Tuttavia forse non dovremmo dimenticare che la *ChR* è un racconto, non un trattato religioso; se Pietro Cantore, peraltro circa un secolo dopo il poema (1197), descrive sette modi di pregare, nessuno dei quali corrisponde alla descrizione di Oliviero, di Turpino e di Orlando, tranne, nell'interpretazione di Roques, quello della “posizione del cammello” con le ginocchia piegate, la schiena curva parallela al terreno e le mani giunte, c'è da chiedersi se non stiamo esagerando nel vedere per forza analogie puntualissime fra il testo della *ChR* e la dottrina della preghiera. Né guasta rammentare che Ugo di San Vittore (ca. 1096-1141, nel *De institutione novitiorum*), un po' meno lontano cronologicamente rispetto alla *geste* e rifacendosi al modo di pensare agostiniano, «nega completamente il ruolo dei gesti nella preghiera»³⁸. Che i gesti abbiano importanza nella *ChR* è certo innegabile, sostenere che debbano significare per forza un adeguamento a una dottrina o anche a una pratica religiosa (riconoscibile però solo a costo di immaginare – come fa Roques – descrizioni che nel testo non ci sono) mi sembra imprudente. Tutto nasce, in realtà, dalla lezione *adenz* (vv. 2025 e 2358) che, spiegando assai poco, crea al contrario una serie di problemi esegetici a cascata. L'interpretazione più economica e adeguata mi pare invece che consista nel considerare *adenz* un tic di O e un suo errore ripetuto, e pensare che l'autore della *ChR* abbia semplicemente descritto tre eroi che, allo stremo delle loro forze, si adagiano sul suolo (*envers*, se mai, e non *adenz*)³⁹ e, non potendo far altro, congiungono le mani in atto di preghiera. Questa interpretazione evita, fra l'altro,

³⁴) *Ivi*, p. 269.

³⁵) *Ivi*, pp. 269-270.

³⁶) *Ivi*, p. 270.

³⁷) *Ivi*, p. 271. «Sono le mani giunte, tese in segno di supplica, che permettono, nell'iconografia, di distinguere le anime del purgatorio dai dannati che sono senza speranza» (*ibid.*).

³⁸) *Ivi*, p. 274.

³⁹) Per me il v. 2205, che in O è: «Gesir adenz, a la tere sun vis», va emendato in «gesir a tere, *cuntre orient* sun vis», ricorrendo alla famiglia β, come hanno già fatto editori quali Hofman, Gautier, Müller, Clédât, Stengel e Hilka. E il v. 2358, che in O è: «Sur l'erbe verte s'i est culché^t adenz», va corretto in «Sur l'erbe verte s'i est culché^t *gisant*» (cfr. *supra*), basandosi soprattutto sul ms. V4 (il più importante codice franco-italiano).

l'aporia in base alla quale Oliviero e Orlando morirebbero in atteggiamento più religioso di Turpino e l'altra, in base alla quale Orlando morirebbe in atteggiamento rituale, ma poi volgerebbe lo sguardo non verso oriente, ma verso la Spagna⁴⁰. Con il che non si abbassa il valore del testo, né si nega la sua forza patetica; semplicemente lo si colloca (credo meglio) nella sua dimensione epica, che sarà precisata dalle prossime osservazioni.

Infatti Roques si oppone all'idea di Bédier che le morti di Oliviero, Turpino e Orlando siano repliche dello stesso modello. Al contrario, lo studioso ritiene che l'autore della *ChR*

s'est préoccupé d'individualiser la fin de chacun de ses personnages: il n'y a de commun chez tous trois que le mea culpa [...] et les mains jointes [...]; encore pour le second trait s'agit-il avec Roland d'une attitude immobile et durable, avec Olivier et Turpin d'un mouvement momentané des mains tendues au ciel.

Turpin meurt les yeux au ciel; Roland fixe en mourant ses regards vers la terre ennemie; Olivier, aveuglé par ses blessures au point de ne reconnaître Roland qu'à la voix (v. 1992-1993 et 2003-2004), ne peut plus rien voir ni regarder (v. 2011-2012) et il n'est pas question de ses yeux. Roland a joint ses mains pour mourir dans son hommage à Dieu; les mains de Turpin sont croisées dans une attitude rituelle qui ne doit pas se modifier; Olivier est tombé assommé, les bras n'importe où au sol.⁴¹

Non direi che nel caso di Oliviero la congiunzione delle mani tese al cielo rappresenti un movimento momentaneo; subito dopo essersi disteso a terra (v. 2013), il paladino compie quell'azione al v. 2015, prega Dio e tiene le mani giunte fino al momento della morte: l'affermazione di Roques deriva dalla necessità di descrivere una dinamica (che, ripeto, il testo non autorizza) in base alla quale Oliviero prima si stende prono, poi si alza almeno sui ginocchi, poi ricade un'altra volta a pancia in giù. E nemmeno nel caso di Turpino qualificherei lo stesso gesto come momentaneo: l'arcivescovo si comporta quasi esattamente come Oliviero: una volta stramazato a terra, «Cleimet sa culpe, si regardet amunt, | Cuntre le ciel amsdous ses mains ad juinz, | Si priet Deu que pareis li duinst. | Morz est Turpin le guerreier Charlun» (vv. 2239-2242). In entrambi i casi la congiunzione delle mani rivolte al cielo termina solo con la morte degli eroi; il che succede peraltro anche a Orlando (si vedano i vv. 2391-2392).

⁴⁰) Particolare confermato dal v. 2866; cfr. i vv. 2863-2867 (parla Carlomagno): «D'une raison oï Rollant parler: | ja ne murreit en estrange regnét | ne trespasast ses humes e ses pers: | vers lur país avreit sun chef turnét; | cunquerrantment si finereit li bers!» («Udii Orlando dire una cosa: che egli non sarebbe mai morto in terra straniera senza essersi spinto più avanti dei suoi uomini e dei suoi pari, e che avrebbe voltato la testa verso il paese nemico, e che così morirebbe, il valoroso, da conquistatore» [del Monte 1956/57, p. 199]). Per la direzione dello sguardo cfr. Pace 1983.

⁴¹) Roques 1940, p. 365.

Roques si sofferma poi sui differenti pensieri che passano per le menti dei morituri: Oliviero chiede a Dio il paradiso, benedice Carlo, la dolce Francia e l'amico Orlando; Turpino si limita a chiedere a Dio il paradiso; a Orlando l'autore concede certo un'attenzione e una quantità di versi molto maggiori: il paladino (come abbiamo già visto) pensa ai pari, a Durendal, alle conquiste realizzate, alla Francia, al suo lignaggio e infine al suo signore. Oliviero resta fondamentalmente un soldato, Turpino un religioso e Orlando un capo che muore da capitano glorioso e da vassallo fedele.

Questo giudizio mi pare condivisibile, ma credo che anche la posizione di Bédier non manchi di ragioni (magari non tutte uguali a quelle esposte dal grande studioso): oltre al *mea culpa* e alle mani giunte (già rilevate da Roques), i tre eroi sono accomunati dal fatto di morire sdraiati e non bocconi. Un elemento che al contempo li unisce e li differenzia, all'interno dello stesso modello, è la direzione dello sguardo o, nel caso di Oliviero, che è quasi accecato (v. 2012), del capo. In realtà tutti e tre i personaggi sono, insieme, santi e guerrieri. Oliviero, pur essendo un uomo d'armi (come dice Roques), muore come un santo, col viso rivolto verso Gerusalemme; Turpino, da religioso, guarda direttamente al cielo, ma nell'epitaffio dell'autore viene chiamato «guerriero di Carlo» (v. 2242); Orlando, che pure muore come un martire, guarda verso la Spagna, verso il nemico, affinché l'imperatore sappia che è morto da vittorioso. Mezza menzogna e mezza verità: Orlando non muore da vittorioso, perché tutta la retroguardia franca è stata annientata; ma grazie a quel sacrificio l'eroe rende possibile la reazione tremenda di Carlo, che porta alla distruzione dell'esercito saraceno e per questa via alla vittoria finale della dolce Francia e della cristianità.

Segno anche questo, credo, che il personaggio di Orlando è più ricco e complesso degli altri: pur nella santità e nel martirio, la sua umanità si afferma prepotentemente sino a quando l'eroe epico ha un ultimo respiro da esalare e, tutto sommato, fonde in sé, nei gesti e nelle parole ultime (i *novissima verba*) il profilo d'un eroe laico e religioso a un tempo⁴².

ALFONSO D'AGOSTINO
alfonso.dagostino@unimi.it

⁴²) Diversa e interessante la lettura di Ruiz Doménech 1981: «En lenguaje mitológico este texto [la *ChR*] describe la muerte de Roland como el *símbolo definitivo de la ruina de la sociedad feudal y del pensamiento arcaico*. Toda la descripción es de neto carácter ético-psicológico y refleja la realidad social vigente. Roland acoge su destino individualmente, sabiendo que éste era morir sin queja en el *silencio*. Por ello mismo, la *Chanson de Roland* expone esta narración buscando una validez universal. El predominio de los aspectos psicológicos y éticos no excluye la presencia del alto valor simbólico» (p. 193).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anstell 1994 A.W. Anstell, *Job, Boethius and Epic Truth*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1994.
- Auerbach 1946 E. Auerbach, *Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], I, Torino, Einaudi, 1956.
- Bédier 1927 *La «Chanson de Roland»*, commentée par J. Bédier, Paris, L'editon d'art, 1927, t. II. *Commentaires*.
- D'Agostino 2006 A. D'Agostino, *L'epica di Roncisvalle. I. Testi*, Milano, CUEM, 2006.
- D'Agostino c.s. A. D'Agostino, *Come muoiono Orlando e Oliviero? Su alcuni luoghi della «Chanson de Roland»*, in corso di stampa.
- del Monte 1956/57 A. del Monte, *Introduzione alla «Chanson de Roland». Testo e traduzione*, Cagliari, O.R.U.C., a.a. 1956/57.
- del Monte 1957 A. del Monte, *Apologia di Orlando* [1957], in Id., *Civiltà e poesia romanze*, Bari, Adriatica, 1958, pp. 70-81.
- Duggan 2005 J. Duggan (gen. ed.), *La Chanson de Roland. The song of Roland. The French Corpus*, Turnhout, Brepols, 2005.
- Lejeune 1961 R. Lejeune, *Le péché de Charlemagne et la Chanson de Roland*, in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, t. II, Madrid, Gredos, 1961, pp. 339-371.
- Meneghetti 1984 M.L. Meneghetti, *Chansons de geste e cantares de gesta: i due aspetti del linguaggio epico*, «Medioevo romanzo» 9 (1984), pp. 321-340.
- Meneghetti 1994 M.L. Meneghetti, *Il romanzo*, in C. Di Girolamo (a cura di), *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 127-192.
- Michel 1837 *La chanson de Roland ou de Roncevaux du XII^e siècle*, publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque bodléienne à Oxford par F. Michel, Paris, Silvestre, 1837.
- Moisan 1985 A. Moisan, *La mort de Roland selon les différentes versions de l'épopée*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 28 (1985), pp. 101-132.
- Pace 1983 F.M. Pace, *Dall'oriente la salvezza. Osservazioni sull'orientazione nel cristianesimo antico*, «Humanitas» 38 (1983), pp. 358-375.
- Petrarca, *Triumphs* (ed. Pacca) 1996 Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca - L. Paolino Milano, Mondadori, 1996.

- Pseudo Turpino*
(ed. Piccat) 2001 *La versione occitana dello Pseudo Turpino. Ms. Londra B.M. Additional 17920*, a cura di M. Piccat, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- Roques 1940 M. Roques, *L'attitude du héros mourant dans la «Chanson de Roland»*, «Romania» 66 (1940), pp. 355-366.
- Ruiz-Domenec 1981 J.E. Ruiz-Domenec, *La contrautopia arcaica en el Cantar de Roldán* [1981], in V. Cirlot (ed.), *Epopeya e historia*, Barcelona, Argot, 1985, pp. 175-202.
- Schmitt 1990 J.-Cl. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma - Bari, Laterza, 1990.
- Segre 1989 *La Chanson de Roland*, éd. critique par C. Segre; nouvelle éd. revue trad. de l'italien par M. Tyssens, Genève, Droz, 1989, 2 voll. (TLF, 368).