

MAURO DI RUVO

Orlando Furioso

Una perenne fuga dell'Armonia nella Follia

 EDIZIONI
HELICON

*«Leva la testa e fa' che t'assicuri:
chè ciò che vien qua su del mortal mondo,
convien ch'ai nostri raggi si maturi»
(Dante, Par., XXV, 33-36)*

*In purissimo azzurro
Veggio dall'alto fiammeggiar le stelle,
cui di lontan fa specchio
il mare, e tutto di scintille in giro
per lo vòto seren brillare il mondo
(Leopardi, La Ginestra, 62-66)*

© Copyright
Stampato in Italia / Printed in Italy
Tutti i diritti riservati

Illustrazione copertina di Chigusa Kuraishi

Edizioni Helicon S.a.s.
Sede legale: Via Monte Cervino, 25 - 52100 Arezzo
Sede operativa: Via Roma, 172 - 52014 Poppi (Ar)
Tel. / Fax 0575 520496
www.edizionihelicon.it
edizionihelicon@gmail.com

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto di loro competenza.

Introduzione

*Udite. Da le pagine immortali
Del divin Ferrarese a raccontare
Una diversa favola di strani
Versi a voi vengo
(Pirandello, *Mal giocondo*, Romanzi II)*

Volgendo l'occhio al grande capolavoro dell'Ariosto, a quel poema che oggi leggiamo nella 'sartoriale' veste assunta il 1° ottobre 1532 a Ferrara per le cure di Francesco Rosso di Valenza, si tende ancora oggi ad adottare una visuale molto diffusa negli ambienti scolastici, nelle aule universitarie e negli incontri accademici, ma anche molto apprezzata da una parte dell'odierna critica.

Una visuale panoramica che si direbbe essere ancora troppo sfumata dal punto d'osservazione di una lente filologica, conservando tracce di quella paternale lettura dell'*Orlando Furioso* come sostanziale *continuum* narrativo dell'opera boiardesca. La presa di benevolenza con cui Ariosto nel proemio giustifica l'atto di nascita del suo poema, ha trovato subito una strada a senso unico, priva di ostacoli semiologici e metodologici. Se alcuni però hanno ritenuto

l'affermazione ariostesca in I, 5 elemento autoschediastico per dimostrare la dipendenza della struttura narrativa del *Furioso* dall'opera boiardesca, non sono mancati i giudizi lungimiranti di studiosi come il Caretti o il Rajna che sostengono la completa autonomia strutturale e compositiva del poema ariostesco. D'altra parte un limite non poco ostruente sarebbe considerare la dichiarazione dell'autore nell'ottava II del proemio, un motivo squisitamente d'orgoglio poetico-demiurgico. Altresì è un'attestazione di piena consapevolezza autoriale, una coscienza poetica del distacco che separa il suo linguaggio non solo dal Boiardo, ma da tutta la preesistente tradizione cavalleresca, e nella fattispecie del ciclo carolingio.

Sostenere anche una dipendenza di "genere" dall'*Innamorato* darebbe luogo ad una illegittima operazione di recisione del cordone esistente (non solo nell'Ariosto, ma anche in altre letterature), e che è quanto mai vitale per l'arte, tra vita e opera dell'autore.

Nel poema vi scorrono le passioni, i fomenti, le malinconie e le delusioni di una vita attraversata non tra i circoscritti tumulti comunali e borghesi, ma proprio tra le lotte e i dissidi interiori di un gentiluomo nella placida corte estense, specchio della rovinosa e insana atmosfera italiana ed europea cinquecentesca.

Le esperienze che dell'autore più possono sembrare periferiche e lontane dalla sua attività letteraria (e diplomatica) sono in realtà alla base del sistema linfatico del *Furioso*, laddove l'autobiografismo e la quotidianità penetrano a maglie strette la "selva" della *parola poetica*. La percezione disincantata del mondo degli uomini (e di quello al di là) di un giovane gentiluomo assopito negli incarichi diplomatici

della corte estense, in continua tensione verso una irraggiungibile Bellezza, pervade le "ascose stanze" del *Furioso*. Nell'*Innamoramento di Orlando*, il cui titolo già è preludio dell'alterità del *Furioso*, metro della sua distanza, la libertà ritmica dell'ottava si adeguava alla normalità del genere cavalleresco, aveva necessità di appoggiarsi a una base già consolidata dalla tradizione medievale per dar voce al suo spirito canterino, ma ancora troppo irretito dal canone.

Questo adattamento di genere nel *Furioso* non ha trovato spazio di fronte alla pregnanza di un'ottava che costruisce su se stessa l'impalcatura del racconto, plasma le modanature degli intrecci e vitalizza l'ironia poetica.

È un'ottava quella ariostesca che rinnova completamente la materia cavalleresca, la distorce e la corrode nella sua forma tradita attraverso una conturbante, ma finissima, sostanza ironica, rifondandone le basi per un nuovo genere fuori dagli schemi, non codificato, e codificabile pur si direbbe.

È quindi nel *Furioso* l'ottava che fonda il genere, è il metro che ispira il canto, è dall'angolo remoto dell'esistenza che sgorga la nuova fonte. Non v'è più l'Ariosto dei *Carmina* né delle *Rime*, non più l'autore della *Cassaria* e delle *Suppositi*, che compone apertamente all'insegna di una lunga tradizione, classica, entro cui le iscrive attingendo alla fonte illustre della Musa pedestre, e che ostenta fiero le sue giovanili vesti oraziane.

Queste le indosserà trent'anni dopo rinnovate d'impavido spirito nelle *Satire*. Il poeta ferrarese ha abbandonato da molto tempo ormai i suoi esercizi poetici, ha esaurito i suoi dubbi sperimentativi e i suoi esperimenti di contaminazione, dal momento che è pronto a condensare tutta la sua espe-

rienza in un nuovo prodotto, che sia tanto vicino ai gusti della limite società cinquecentesca e cortigiana, avvicinandosi quindi all'opera di Boiardo, quanto una cesura, non troppo sorda per le orecchie avvezze ai ritmi canterini, dalla letteratura e dalla lingua contemporanea. Ariosto si riallaccia alla narrazione precedente, non potendo ignorare l'affermazione nella cultura coeva del poema di Boiardo e il successo che continuava a mietere nelle corti d'Italia, ma definendola in una posizione ipostatica, di discriminazione, già dall'esordio proemiale («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto»), rispetto al «romanzo cavalleresco», per dare una coerenza sintattica sufficiente ad avviare sulla scena la furia del nuovo Orlando. E l'originalità di questo nuovo prodotto della poesia ariostesca, in una prospettiva propriamente processuale-cognitiva, sta tutta nella «composizione» e nella funzione dell'ottava in endecasillabi. Paradossalmente questa è la micro-cellula dell'organismo del *Furioso*, è la stanza centrale da cui si propagano le sue arie sinfoniche, è la micro-trama da cui si sciolgono le «varie fila» che sparse tira l'autore nel tessuto dell'*entrelacement*. Ma soprattutto l'ottava ariostesca costituisce quello spazio interiore al poeta, quello spazio familiare al suo «ingegno» che è l'*angulus* oraziano, capace di aprire e riprodurre il microcosmo indefinito del poema, ma anche improvvisamente di chiuderlo in un limite «che ad ora ad ora» lo restringe, lo «lima». In questo spazio si riproduce in miniatura, quasi invisibile, tutto ciò che avviene al piano visibile (e udibile) del racconto. È qui che prima prende forma l'*eidos* della rapidità del ritmo con cui si svolgono le azioni sulla scena, qui prima e non altrove si scandiscono i tempi mimetici con cui agiscono i personaggi

e gli intervalli diegetici in cui irrompe la voce autoriale. Qui sempre le frequenti *variationes* e gli sbalzi tonali prefigurano sul piano narrativo la svolta del «maraviglioso», qui il fluire *andante* del verso trasporta alla spasmodica *toccata e fuga* dei cavalieri verso la bellezza di Angelica, la sfuggente mutevolezza del significante riflette la contraddizione del reale, l'intrico della «selva», teso tra ricerca e perdita, rinuncia e desiderio di quel «discorde voler». Quasi fosse agli occhi del lettore, effettivamente cortigiano ma idealmente moderno, un sottile controcanto che dal fondo fa vibrare le corde del poema, in realtà l'ottava ariostesca (non per caso nota come «ottava d'oro») è il ricamo *contrappunto* tra ideale e reale da cui nasce l'armonia del *Furioso*.

Si potrebbe pertanto iniziare a parlare nella struttura metrica e narratologica del poema di Ariosto della presenza di un certo «impianto compensativo», ovvero di accordata commisurazione e intonata corrispondenza tra la funzione segnica e quella narrativa del discorso. È tale impianto fortemente connesso però al concetto di *aurea mediocritas* che in Ariosto è sempre vivo sostrato, onnipresente cura, vigile lungimiranza, ma anche e soprattutto elemento di continuità nell'epoca moderna con l'antichità classica, di cui egli a differenza di Boiardo, si fa fiero erede non passivo, ma non splendido cultore come Poliziano, il cui rapporto con l'antico era dialogico ed emulativo. Se in Poliziano troviamo un rapporto con gli *auctores* di continuo confronto, continua imitazione e lucida emulazione nella sua opera, che dovrà superare il modello ma sempre volgendosi a questo con uno sguardo di *obsequium*, Ariosto non si fa competitor degli antichi, bensì dopo aver superato l'autorità della fonte, ne ha assorbiti i caratteri metabolizzandoli in una fervida espe-

rienza di riscrittura attraverso «la fantasia e la memoria».¹ Queste due sono le principali direttrici dell'operazione di riscrittura ariostesca, il cui laboratorio sperimentale e di osservazione diretta è proprio il testo del *Furioso*. Al suo interno è possibile assistere al fenomeno alessandrino di *contaminatio* e *variatio*, ovvero proprio ad una completa rielaborazione e “autorizzazione” dei modelli, per cui la spinta metamorfica si affianca a quella poetica, trasformazione e creazione di una nuova formula, una nuova espressione che non ha bisogno di essere giustificata dinanzi alla tradizione, dal momento che è già stata *autorizzata* dall'autore/creatore ed è pronta per entrare a farvi parte. Non è quindi solo riscrittura quella ariostesca ma vera e propria scrittura, con dei suoi caratteri e lineamenti che si contengono in nuce l'idea della tradizione, ma le danno nuova vita, indipendente, in una nuova veste, la rinnovano dall'interno attraverso il genio poetico dell'autore. Tuttavia molto ci dicono sia a livello semiologico, che è quello che a noi più interessa in questa sede, sia a livello strutturale sul poema, le fonti privilegiate sulle quali ricade la scelta di ripresa dell'Ariosto, per indagare la natura di quella *mediocritas* nascosta nell'*angulus* della follia di Orlando.

Non serve sottolineare ancora l'ascendenza oraziana cui si sta facendo riferimento nella vasta schiera di autori classici messa in campo da Ariosto, nella quale peso maggiore sembrano avere oltre al succitato Orazio, Virgilio, Ovidio, Catullo, Stazio, Luciano e infine lo stesso Omero. Di questi sono evidenti le riprese di intere ottave in alcuni canti del poema, a significare precisi riferimenti narrativi e semantici

1 Cfr. S. JOSSA, *La Fantasia e la Memoria, Le intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori editore, 1996.

all'interno del complesso processo metalinguistico. Ma se la presenza di Virgilio e Ovidio esalta nelle stanze del *Furioso*, ancor più evidente è la ripresa, non per nulla scontata, di due autori a lui predecessori entrati nel cerchio dei classici, quali Dante e Petrarca. Tutto l'assetto diegetico dell'opera, insieme alla disposizione del materiale narrativo e la conformazione morfo-sintattica, risente notevolmente del calco dantesco della *Commedia*, e nel dettaglio è prevalente il numero di riprese soprattutto dall'*Inferno* e dal *Purgatorio*, dove la materia linguistica è più plastica, più magmatica rispetto all'ovattato *Paradiso*. Più soggetta al dinamismo politonale, a distensioni e sospensioni ellittiche, a frequenti inversioni e rimodulazioni di un ordine che non è mai rigidamente fissato nel racconto, ma sempre in continua alterazione e trasformazione. Ma echi danteschi si odono anche in XXXIV 70, dopo l'avventura sull'eden e nel paradiso, quando Astolfo, accompagnato sulla Luna dalla figura di San Giovanni Evangelista, sembra ricordare al lettore la *curiositas* del viatore Dante nell'*Inferno*, di fronte alla quale è la guida paterna di San Giovanni ad indossare le vesti del «duca», quasi un Virgilio fuori dal limbo. Come si noterà l'Ariosto ha rievocato Dante in un contesto non catabatico, non di *descensus ad inferos*, ma di anabasi volando i due sul carro di Elia verso il «cerchio de la luna» per recuperare il senno di Orlando nel «vallone» delle cose perdute.

Su quanto comporti quell'episodio, quel vallone, nella genesi compositiva e ideologica del *Furioso* e nella sua vastissima area valoriale, si dirà di qui appresso, ma non indifferente è il contributo che, oltre al suddetto richiamo dantesco, danno sul piano allegorico e anagogico, altri due scritti che erano sicuramente non oscuri alla mente dell'A-

riosto nel momento di (ri)scrittura dell'episodio lunare. Si tratta ovviamente, come è già stato notato da Cesare Segre, del *Somnium* negli *Intercentales* di Leon Battista Alberti² e del *Moriae Encomium* di Erasmo. Entrambi, sia l'Alberti che Erasmo, a lui contemporanei, dimostrano come in pieno Cinquecento, in piena stagione di fioritura del Rinascimento italiano, la percezione quasi onirica dell'irrazionale, dell'alieno, della fallacia della ragione umana di fronte agli aspri conflitti bellici nazionali ed europei, delle continue e avite lotte di potere tra sovrani francesi e asburgici, non fosse solo tutta ariostesca, o italiana, ma anche di un intellettuale olandese di fama internazionale come Erasmo. Tuttavia non è, e non può essere, questa osservazione intesa come parametro di ridimensionamento dell'originalità del pensiero ariostesco, che anzi per le sue intrecciate venature e abissali *iuncturae* traluce di una brillante magia che affascinerà e ispirerà in avanti molti secolari capolavori fino a Louis Borges.

Deve dirsi invece che proprio l'acuta sensibilità di un Alberti e un Erasmo verso aspetti della realtà contemporanea così non tanto immediati e spontanei, così "angolari",³ da essere soggetti addirittura titolari dei loro trattamenti monografici,⁴ avrebbero potuto spingere solo un Ariosto privo di singolare «ingegno» a reconsiderarli nella stessa veste monografica, e monolitica, se centrale importanza avessero

2 L.B. ALBERTI, *Intercentales*, a cura di L. D'Ascia e F. Bacchelli, Bologna, Pendragon, 2003, p.234.

3 E. SACCONI, *Il soggetto del Furioso*, Napoli, Liguori editore, 1974, p.172.

4 Eclatante il caso del *Moriae encomium*, dal cui titolo ne traspare la natura fortemente monografica sul soggetto della Follia.

avuto squisitamente empirico-sperimentale, ovvero scientifica. La sua opera al contrario risulta molto lontana da simili intenzioni e limiti, dal momento che sebbene la follia, come riassume in sé il titolo, sia il cuore pulsante di tutto il poema, ma non separato o astratto dalla storia sociale e politica, o meglio da un contesto cortigiano in cui l'Ariosto scrive e vive, essa costituisce lo snodo centrale, l'epicentro da cui una vastissima serie di onde si dipartono per diffondersi fin nell'intricato spazio umano, nell'enigma della selva, avvolgono così e sciogliono tutto ciò che la ragione riesce a contenere. Ma alla fine si arriva ad una inaspettata convergenza, ad un insperato sinodo di tutte le fila, che con sorda impercettibilità e medietà sono state mantenute in «some sort of balance»,⁵ come affermava Robert Durling in un suo celebre saggio. Tale che alcuni hanno usato per definire il Furioso la formula degna di credito di poema della ragione, più che della follia, ma su questo si rimanda a quanto si dirà in seguito. Interessante notare che anche su questo, sulla affinità e non contraddizione tra ragione e follia l'Ariosto è stato un geniale anticipatore del romanzo di Swift e *innovatore*, come sosteneva anche il Rajna.

⁶Una delle novità principali che l'Ariosto introduce nella sua riscrittura, risiede soprattutto nella genuinità di quella che per ora ci limiteremo a chiamare "ripresa" petrarchesca. Mentre il rapporto di Ariosto con Dante non offre molti problemi per coglierne i dati caratteriali, è per lo più fluido e lineare, sicuramente diverso è quello che intercorre con il

5 Cfr. R.M. DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p. 123.

6 P. RAJNA, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, seconda edizione, Firenze, 1900.

poeta aretino.

È infatti un atteggiamento particolare quel che Ariosto riserva al Petrarca, quasi un privilegio tra tutti gli *auctores* che pur lui aveva eletto al soglio della propria intimità intellettuale, ma tra i quali nessuno, tranne Orazio, aveva occupato un posto così fidelizzato e sacro quanto la *maiestas* di Francesco Petrarca. Una posizione senza dubbio che acquisì un primo piano nella vita di Ariosto satirico, quasi quanto quella di Orazio, ma anche sul versante drammaturgico, che però è portata al raggiungimento di una completa maturazione artistica solo tra 1510 e 1515, ossia quando iniziò a porre mano alla prima redazione del *Furioso*. Operazione di auto-perfezionamento stilistico-formale e poetico, sempre contemporanea ai lavori sul testo, che durò ben oltre l'edizione del '21, e che proseguì fino alla terza ed ultima edizione nel '32.

In questo ventennale arco cronologico il poeta ferrarese avviò un insolito processo osmotico col Petrarca. La solitudine del conte in quegli anni, l'angosciosa apparenza dei fasti di una corte estense del tutto indifferente alla precarietà in cui versavano le sorti di un'Italia divisa, da irriducibili contese territoriali e manovre interne di potere. Il melanconico sguardo verso la perdita della scala valoriale di quei «cavalieri antiqui», al tempo stesso anche l'amara *pietà* volta alle corti italiane per ogni vano tentativo di rivestire l'armature di quegli uomini tanto distanti ormai dalla società presente e, peggio, di cieca ed edonistica identificazione con quel mondo cortese divenuto mera dimensione favolistica e di intrattenimento. La frustrazione della vanità degli sforzi umani, come quello di dover asservire la nobiltà di un animo elevato ai servigi materiali di un dinasta, lo stesso sfor-

zo di piegarsi all'occasioni di *matrigna* sopravvivenza per concedersi un piccolo angolo di degna vita e l'incombenza effimera del prestigio signorile davanti all'illusione del lungo potere tradito dall'altrui scettro. E infine l'incostanza della fiducia e della fede umana coperta dal velo dell'adulazione cortigiana che viene travolta dall'«instabil ruota» della Fortuna, sono questi i gradi che segna il termometro dell'ironia nella *secreta stanza* dell'Ariosto.

Queste le contraddizioni del reale, l'inadeguatezza del volere umano, tra perenne ricerca e perdita del piacere, tra incontenibile desiderio e insoddisfatta assenza. Questi gli oggetti della *quête*, le tensioni di una inchiesta che sembra non finire mai, che divora la materia dello spazio finché il tempo non avrà interamente consunto lo spirito sino al suo trapasso. Questa la Discordia del «miserò cor», in eterna lotta con la Ragione, non a caso uno dei temi più avvertiti nel poema, che finalmente viene coniugata sotto il gravoso giogo dell'equilibrio, interiorizzato dal poeta reduce dalla *lectio* petrarchesca, ma non petrarchista.

La corrente del petrarchismo, molto in voga in pieno Cinquecento e affermata con gran schiera di proseliti umanisti, avrebbe potuto, come per taluni critici è verosimile che sia successo, facilmente offerto l'esca, appunto ad un Ariosto già molto vicino alla forma petrarchesca, per aderire inconsapevolmente al movimento ed entrare definitivamente nel vorticoso giro, senza mai più uscirne. Inutile però precisare l'alta probabilità che si ha dinanzi al testo ariostesco di cadere in tale errore, e confonderne l'autenticità e la purezza della forma, vista la sua elevata carica immaginifica e sonora, che raggiunge lo stesso grado di tersa espressività della parola petrarchesca, se non la supera.

Si è ben distanti nel *Furioso* da ogni stanca imitazione petrarchista. Si ha l'impressione altresì che l'autore abbia completamente dimenticato la base petrarchesca per rifondarne una tutta "ariostesca". È qui che si deve intendere il senso di quella *lectio*, che non vale della normale intesa di "lettura", quanto è più opportuno recuperare il suo senso etimologico di "ricoglitura", che corrisponde all'assorbimento e trasferimento di tutto l'*exemplum* Petrarca. In quello spazio cronologico l'Ariosto, mentre stava lavorando sulla nostra opera, aveva avvertito il brivido geniale di essere giunto in quella stessa dimensione dell'aretino. *Solo e pensoso*, in quel vallone, in quell'angolo della caotica corte estense, da cui relegato dal destino nella *superna sede*,⁷ illuminato dall'«accettazione della realtà in tutti i suoi aspetti», sorride sornione, riflettendo sulla carta «con la maggior latitudine possibile lo spirito multiforme della sua epoca».⁸ Ariosto ha assorbito dal Petrarca ormai lo spirito immutabile dell'uomo e lo ha trasferito nell'unico luogo non accessibile alla ragione umana, dove essa è rovesciata, la follia, perché solo qui poteva dipingere «the inconsistency of man».⁹

Occorrerà quindi individuare gli «emblemi dell'io»,¹⁰ con un'espressione che Giulio Ferroni usa nel suo monografico sull'*Ariosto*, che più rappresentano l'eredità petrarchesca nel *Furioso*. Una eredità però che ha avuto una sua

fortissima centralità nella costruzione chiastica del poema, generosa di una nuova forma e una nuova idea che ne ha plasmato lo *stilum*, e ne ha dissolto i nodi da cui scaturivano le dissonanze, attraverso la melodia dello stile. Ma prima di procedere con l'analisi delle varie fonti, già individuate dal Rajna e della memoria petrarchesca nelle stanze del *Furioso*, necessarie per comprendere da quale angolatura l'Ariosto stesse scrivendo l'opera, quale carattere serpeggia tra le sue pagine e la connessione tra l'ironia dell'autore e la follia di Orlando, si dovrà fare un passo indietro, fondamentale, sulla genesi del poema.

Nel paragrafo che segue si tenterà dunque di fornire un quadro complessivo della cultura al tempo dell'Ariosto e delle fasi di composizione e sviluppo più formali del testo in esame, nonché del non lineare rapporto che scorreva tra l'Ariosto e la società (intellettuale) rinascimentale.

7 Cfr. E. SACCONI, *Il soggetto del Furioso*, Napoli, Liguori editore, 1974, p.170.

8 Cfr. L. CARETTI in L. Ariosto, *Opere Minori* cit., pp. XIV e XII. Sulla stanzialità dello spirito solitario, cfr. L. CHINES, Francesco Petrarca, Patron editore, Bologna, 2023, pp.32-34.

9 R.M. DURLING, p.181.

10 Vd. G. FERRONI, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p.203.

1. Genesi

1.1 La tradizione del *cheveleresque*¹¹

«La materia del Furioso preesiste quasi tutta intera all'invenzione ariostesca»¹² afferma il Caretti nel suo saggio sull'*Ariosto*, e continua «la si può trovare negli scrittori classici e nei poemi e cantari cavallereschi del Medioevo e del Rinascimento sino al Boiardo, che è la fonte più larga e immediata del poema».

Tale materia, che in questa sede noi chiameremo cavalleresca, è ciò a cui il Rajna si riferiva con l'espressione “*chanson de geste*”, e corrisponde a ciò che Claude Fauriel già molto prima definiva col nome di “canto popolare” (*chants populaires*).¹³

Una forma narrativa di quell'«epopea primitiva»¹⁴ che sarà alla base di tutta la tradizione che arriva fino al nostro poema, dei canti «*ayant chacun pour sujet, non une suite com-*

11 Cfr. C. FAURIEL, *De l'origine de l'épopée chevaleresque du moyen âge*, Paris 1832.

12 L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Einaudi Torino, 1989.

13 Così scrive nella «*Revue des Deux-Mondes*», VIII pp. 269-77 e 286; *Histoire de la Poesie provençale*, I pp. 424-435, II pp. 223-27, 244-47.

14 P. RAJNA, «Centro Pio Rajna», *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, Salerno editrice, 1998, p.1159.

plexe d'événements, mais un seul événement isolé, et destinés tous à être chantés dans les rules et sur les places, à des foules d'auditeurs des classes inférieures». ¹⁵ Si tratta di canti che nascono non per la lettura alla corte dei signori, ma che traggono la loro ispirazione narrativa (e ideologica) proprio dagli archivi di quell'ambiente colto. Si deve presupporre quindi, come alcuni hanno già fatto, un primario passaggio di alcuni soggetti dall'interno del corpo burocratico e amministrativo della corte, il cui ruolo appunto gli avrebbe in qualche modo garantito l'accesso ai documenti ufficiali e alle cronache del tempo, all'esterna realtà dinamica e "contagiosa" che scorreva fuori le mura del palazzo. Ignorando la cagione specifica di questo passaggio, di fronte alla vastissima rassegna delle *chances* di cui si serve il caso e si è servito per determinare in un non chiaro momento della storia medievale questa "esposizione", si può però con grande sicurezza geolinguistica sostenerne lo sviluppo di uno stadio orale. Si è cioè passati da uno stadio di scrittura dei registi e delle cronache a una fase di oralità dalle narrazioni ritmate e cantilenanti, ¹⁶ da una fruizione chiusa e fissa a una aperta e dinamica, da documenti attestativi a fantasie popolari, da *actes de geste* a *chansons de geste*. Sono queste le forme nucleari dell'epopea di cui parlava Fauriel un secolo prima del Rajna, dei canti primitivi ¹⁷ privi di intrecci narrativi e monotematici, con un solo soggetto e con storie isolate e indipendenti. Non parrà quindi inopportuno anche osservare come al Pulci, al Boiardo e all'Ariosto precedano cantori simili all'aedo omerico e come questi poe-

15 C. FAURIEL, «Revue», VIII p.271; *Histoire*, I p. 424.

16 Cfr. P. RAJNA, *Scritti*, pp. 1158-1161.

17 *Ivi*, p.1159.

mi, a detta del Rajna «succedano ad una molteplicità di canti di brevi dimensioni». ¹⁸ E proprio come per la composizione omerica, questi canti «si trasmettono tradizionalmente; si trasformano ed accrescono ciascuno, discostandosi viepiù dalla verità storica, e quindi, raggruppati insieme, vengono a costituire poemi, destinati poi a subire anch'essi amplificazioni e rimaneggiamenti». ¹⁹ Nella loro autonomia narrativa incentrata su singoli soggetti eroici, non a caso sono detti anche *canti epici*, e imprese militari del tutto diverse tra loro, talora anche affini con varianti nominali, si modificano, si arricchiscono di nuovi elementi man mano che la loro tradizione prosegue nella storia, sino a eseguire una vera e propria sincretismo linguistica e geografica dei loro temi. Avviene quindi che si fondono in corpi complessi, si intrecciano delle linee più consimili, e arrivano a costituire dei cicli areali, ossia identitari di macro-zone. In definitiva essi con le parole del Fauriel potrebbero definirsi non a torto «lo svolgimento e la riunione in un tutto coordinato di un certo numero di canti popolari». ²⁰ Di questi cicli originatisi dalla

18 *Ivi*, p.1158.

19 *Ivi*, p.1159; cfr. specialmente «Revue», VIII p. 271; *Histoire*, I pp. 425-26

20 Nell'ultime righe della lezione ottava della «Revue» si legge a p. 286: «Il existait déjà alors des légendes, des chants épiques où la transition était complete, et dont le développement ou l'assemblage devait donner des épopées de tout point originales et distinctives de celles de l'antiquité». Di contro alle idee del Fauriel scrisse (*Essais littéraires et historiques*, Bonn 1841, p. 355): «M. Fauriel soutient que, bien antérieurement à l'époque qu'on assigne d'ordinaire aux romans les plus anciens, les éléments de ces fictions ont existé sous la forme de chants populaires, contenant un simple récit d'une aventure isolée, et propagée d'une génération à l'autre seulement par la tradition orale; que, plus tard, ces chants furent mis en écrit, liés ensemble par les transitions nécessaires et enfin, moyennant de nouveaux développements, rédigés en corps de romans». Com'è evidente, s'è qui specificato più nettamente ciò che nel Fauriel era ancora avvolto

fusione dei canti popolari, quelli che hanno trovato una più larga accoglienza e maggior plauso presso il vasto pubblico, soprattutto per la stretta attinenza agli ideali contemporanei e verisimiglianza della trama, sono il carolingio e il bretone. Dal ciclo carolingio, che si sviluppò molto tempo prima di quello bretone, si sollevò la grande fortuna delle *chansons de Roland*, sì che nei secoli successivi arrivarono a soppiantare l'identità stessa del ciclo carolingio, quasi per antonomasia.

Ma anche all'interno dei cicli esistevano tracce di varianti diatopiche e diastratiche, ne sono un esempio le molteplici versioni di cui ci sono giunti non che notizie indirette, frammenti e stralci apocrifi, solo per omettere l'impressionante assenza di ritrovamenti autografi di cui siamo obtorto collo consapevoli vista l'importanza del carattere orale di questo momento.

Tuttavia sarà opportuno ora, dopo aver chiarito gli spazi e le modalità in cui si è sviluppata l'epopea primitiva, ovvero la prima fase della nostra tradizione, rifarci ad alcuni dati e fonti da cui non potrebbe prescindere l'esamina delle origini delle *chansons de Roland*. Se volessimo rintracciare le origini di questa «straordinaria proliferazione mitologica»²¹ dovremmo far riferimento a un episodio storico «oscuro e sfortunato»,²² quando nel 778 Carlo Magno nel tentativo di espugnare le mura di Saragozza fu duramente respinto ai Pirenei. Mentre era in atto la ritirata delle truppe franche, le popolazioni basche indigene tra le montagne irrupero con-

nella nebbia riguardo alle transizioni.

21 I. CALVINO, *Presentazione* all'Orlando Furioso, Einaudi, Torino 1992, p. XXV.

22 Ibid., 19-20.

tro la retroguardia provocando un eccidio di massa con la disfatta finale a Roncisvalle. Tra le carte delle cronache ufficiali caroline dunque era riportato nel novero dei dignitari di corte uccisi, tale nome di Hruodlandus. Ciò è quel che vide la storia *effettuale*, molto distante dalla storia che circa tre secoli dopo sarà raccontata dalla *Chanson de Roland*. Molto probabilmente la sua cronologia di composizione risale al secolo XII, attorno al 1100. Non è difatti per niente un caso se in questi anni vi è concomitante l'operazione bellica in Terra Santa con la Prima Crociata, la quale aveva coinvolto non solo l'economia e i disegni politici dell'Europa, ma soprattutto le idee e i pensieri, arrivati distorti nelle fasce sociali più basse. L'Europa attraversa un momento in cui è completamente pervasa dallo spirito della guerra santa contro un nemico che "volgarmente" ha assunto il nome di saraceno. È concepita la guerra come netta contrapposizione tra due mondi, un mondo ortodosso cristiano che deve prevalere su quell'"inferiorità spirituale" di quello musulmano, sulla sua impurità dell'essere eretico. Si creano quindi delle strutture di pensiero epiche, in cui è retta una sorta di ideologia eroica tra l'Occidente sacro e giusto e l'Oriente infido e demoniaco, il paradiso e l'inferno. Proprio in questo clima di salvatori e demoni, di battaglie cristiane e stragi saracene, di eroi e mostri, nasce nella Francia oitanica un poema epico d'autore sconosciuto «dalla versificazione semplice, commossa e solenne».²³ Si tratta per l'appunto della *Chanson de Roland*. Si narrano le vicende vittoriose di un Carlo Magno che figura aver conquistato tutta la Spagna per opera del suo virtuoso paladino Roland. Soltanto Saragozza rimane ancora in mano saracena, quindi re Marsilio ne approfitt-

23 *Ivi*, p. XXVI.

ta per chiedere la pace affinché l'armata franca abbandoni l'assedio e lasci la Spagna. Tuttavia il prode Roland è troppo preso dalla sua virtù per poter desistere dall'impresa e vorrebbe continuare la guerra, ma prevale la decisione di Guenes (Gano di Maganza) e l'esercito franca accetta le condizioni di tregua. Guenes si accorda di nascosto con Marsilio a che l'esercito saraceno violi la pace, tradendo i Franchi. Così mentre i Franchi stanno indietreggiando rispettando gli accordi, giunti a Roncisvalle le truppe saracene attaccano d'improvviso la retroguardia guidata dal paladino Roland. Costui cerca di resistere e compie prodigi con la spada Durendal donatagli da un angelo, ma è tetra la vista di morte dei suoi compagni che gli cadono intorno ad uno ad uno. Il paladino ferito, prima che giunga la morte, trova il fiato per suonare l'ultima volta il magico corno Olifante per chiamare da lontano soccorso a re Carlo.

In realtà noi sappiamo dall'ultimo verso della *Chanson* il nome di un tale Turolde, ma non sappiamo se con essa si fissa la nascita dell'epopea carolingia o se fosse quest'ultima già stata affidata alla tradizione orale dei cantari. Non è chiaro se Turolde abbia rielaborato per la prima volta quell'insieme di canti primitivi afferenti alla materia delle *gestes de Roland* mettendoli per iscritto o si sia rifatto ad una tradizione epica già consolidata nella lingua d'oïl, o addirittura, ipotesi non molto credibile, se abbia elaborato ex novo la materia dalle fonti delle cronache caroline (*gestes*).²⁴ Anche Calvino ne scrive qualcosa a riguardo, ma senza giungere ad una conclusione se non di quelle di cui si è già tanto discusso nelle numerose carte di tutti gli

24 Per il valore intrinseco di «geste» nella letteratura medievale francofona, Cf. P. RAJNA, *Scritti*, pp.1162-65.

studi precedenti accodatisi finora.

«Non si sa se Turolde non abbia fatto altro che dare respiro di poesia a una tradizione già affermata, cioè se la leggenda di Roncisvalle già facesse parte del repertorio dei «giullari», poeti-cantastorie che giravano di castello in castello, repertorio orale che venne a un certo punto fissato in «cantari di gesta» scritti in rima, o in narrazioni in prosa che fornivano i motivi ai verseggiatori».²⁵ Si avverte come anche nello scrittore sanremese ci sia una ben fondata impressione che alla composizione scritta della *Chanson*, che lui tradurrebbe già in «cantare», precederebbe un patrimonio orale *completo*, espresso non certo in quel latino sempre più relegato allo scritto ufficiale, ma nei primi tentativi di dialetto volgare, da cui poi hanno attinto i verseggiatori e i prosatori per le loro opere scritte proprio in volgare, *chansons* e *romans*. «A queste ultime appartiene la cronaca latina attribuita all'arcivescovo Turpino (*Historia Karoli Magni et Rotholandi*) che passava per la testimonianza diretta d'un contemporaneo e che poeti e romanzieri posteriori tiravano sempre in ballo come fonte autorevole, mentre fu in realtà scritta anch'essa all'epoca delle Crociate».²⁶ Era assai invalso l'uso presso i cantari-poeti di riportare nel loro poema il nome della fonte cui si rifacevano per la materia del loro canto. E molto frequentemente tale dichiarazione avveniva sia *intra fabulam*, come del resto abbiamo nello stesso Ariosto, che nella formula finale di congedo. Caso isolato e circondato di alone quasi misterioso è il verso di congedo della *Chanson de Roland*, il quale recita “Ci falt la geste que Tuoldus declinet”. Si direbbe a primo impatto che qui si voglia no-

25 I. CALVINO, *Presentazione*, cit., p. XXVI.

26 Ibid., 23-28.

minare la fonte da cui è stato estratto il materiale versificato, e verrebbe meno spontaneo, proprio per quel “declinet”, affermare invece che si tratti dell’autore della *Chanson*.

Anzitutto sul significato del verso che chiude il “poema”, che ci è giunto nel codice d’Oxford posseduto dalla Biblioteca Bodleiana, molti sono stati i dibattiti e le polemiche filologiche spesso elucubranti dei critici, che sono d’accordo ora solo sul fatto di non poter che rimanere titubanti. Per poter arrivare a connotare il ruolo di questo Tuoldus, si dovrà svolgere la prima operazione di determinare quale fra i suoi vari sensi abbia qui la parola *geste*.

Nel poema, e specificamente nel testo d’Oxford, si hanno più occorrenze di questa parola, delle quali si indicheranno ora sei esempi avvallati dal contributo del Rajna:²⁷

1. v. 1443 Il est escrit en la *geste* Francur.
2. v. 1683 Cels qu’ilunt morz biens les poet hom preisier (Il est escrit es cartres enes briefs)
Ço dit la *geste*, plus de quatre milliers.
3. v. 2095 Ço dist la *geste* e cil ki el camp fut:
Li ber seinz Gilles, pur ki Deus fait vertuz, En fist la cartre el mustier de Loum.²⁸

27 Vd. RAJNA, *Scritti*, cit., pp. 1162-1163, dove i passi riportati sono tratti dalla lezione del Gautier (12ª edizione).

28 Scrive *En fist* in cambio dell’*E fist* che danno gli editori; la *cartre*, «in cambio della cronaca della cronaca della battaglia, avrebbe bene ad intendersi per il foglietto col quale Dio avrebbe rivelato miracolosamente a S. Egidio il peccato che Carlo Magno non aveva mai osato confessare, annunziandone insieme la remissione (vd. *La Vie de S. Gilles, par G. de Berneville, poème du XII^e siècle, publié par G. Paris et A. Bos, introd., pp. LXXVIII-LXXXII*).

4. v. 3181 En plusurs *gestes* de lui sunt granz honurs.
5. v. 3262 *Geste* Francur trente eschieles i numbrent.
6. v. 3742 Il est escrit en l’ancien *geste*.

Inutile dire come evidente pare il significato in tutti e sei gli esempi di *geste* come documento cronachistico, ma si vorrà indicare ancora qui a titolo di esempio un’altra coppia di passi assenti nel codice d’Oxford ma contenuti nel suo stretto parente di Venezia:

7. v. 1355 A seint Denise est escrit en la geste.
8. v. 1945 En vieille geste est mis en escriture.

Come si può osservare è significato condiviso tra tutti i passi citati sicuramente di una cronaca scritta e latina. «Scritta, è detto espressamente nel 1°, nel 2°, nel 6°, nel 7°, nell’8° e forse – qui non si può affermare – anche nel 3°,²⁹ dove ad ogni modo vien ad essere implicito nel perfetto *dist*». Che dunque la *geste* cui si riferisce il testo sia effettivamente una scrittura di fatti evenemenziali è ben confermata dalle solite espressioni appositive, ma bisogna ricordare che ogni forma scritta che si producesse in epoca medievale era canonicamente vincolata alla lingua latina, «poiché se già si scrivevano cose volgari, ciò aveva quasi l’aria di un

29 Accettata la lezione del Rajna, «resta ancora il problema se la *cartre*, ossia la cronaca scritta di S. Egidio, sia una cosa stessa colla *geste* del v. 2095. Stando alla lettera ciò non parrebbe; ma considerata bene la sintassi infantile della *chanson*, solita coordinare e poco esperta di subordinazioni» s’inclina a ritenerla una specie di ἐν δὲ δὸν. Il senso sarebbe dunque: «Ciò disse la gesta, dovuta a tale che si trovò presente ai fatti», ecc.

abuso»³⁰ e nessuna validità legale, e quindi non riconosciuta socialmente. «E la latinità traspare anche dal genitivo volgarizzato *Francur*, aggiunto a *geste* in due casi: «geste Francur», ovvero *Gesta Francorum*; e si deduce altresì dall'epiteto *anciene*, che l'accompagna in un terzo».³¹

A riconferma del valore suddetto della *geste* si potrebbero aggiungere gli esempi 2, 3 e 5 dove sono presenti citazioni numeriche che soltanto in un atto ufficiale cronachistico potrebbero risultare opportuni a quel tempo. Così l'unico luogo dove le *gestes* «potrebbero anche essere altra cosa»³² resta il 4° esempio della serie. Ma anche qui, afferma il Rajna, se si volessero intendere il testo con riferimenti a testi che autorevolmente attestino i *granz honurs* di re Carlo, si tenderebbe per lo più a preferire le cronache latine anziché dei poemi (anche) contemporanei in volgare. Infatti, badando all'*en* e al *sunt*, che dice mal convenire all'idea dei poemi, leggerebbe la frase *En plusurs gestes de lui sunt granz honurs* come «In molte storie si leggono di lui...». Osserva poi che tale frase «né l'essere le parole in bocca di Balugante, ossia di un contemporaneo, fa difficoltà di nessuna specie, chi rifletta, che sembra bene parlare costui, ma che in realtà parla l'autore della *Chanson*». Ulteriore indizio che alludesse alle cronache lo si potrebbe ricavare poi dall'allegazione aggettivale *plusurs*, ovvero «plurime», che risponde davvero conformemente alla grande quantità di cronache scritte intorno alle vicende carolingie. Sarebbe quindi un caso troppo isolato e circoscritto questo verso da intendere come l'unica menzione di *chansons de geste* su

30 RAJNA, *Scritti*, cit., p. 1164.

31 *Ibid.*, 5-8.

32 RAJNA., *Op. cit.*, 1165.

ben otto esempi, e l'unico con tale significazione. Inoltre è bene precisare come nella nostra *Chanson* l'allusione ai poemi volgari avviene con un altro vocabolo, *cançun* (vv. 1014 e 1466). E si può tra l'altro a buon diritto scegliere di tradurlo come “cantare”, essendo la trascrizione di una “canzone” in rime volgari.

Tornando però al verso finale, c'è ancora un'altra parola che «annebbia l'interpretazione», il verbo *declinet*. Secondo alcuni valori attribuitigli negli scorsi studi, solitamente con *decliner* s'intende il valore di *finire* un'opera, ultimarla per “lasciarla”. E sarebbe questo il significato che gli è stato attribuito nel nostro caso. La ragione che li avrebbe guidati sta sia nelle volte in cui *decliner* esprime *lasciare*,³³ sia nelle volte che ha espresso un definitivo “scostarsi”. «Senza fare attenzione – aggiunge il Rajna – che si tratta d'un *lasciar* ripulsivo, di un *evitare*, e perfino addirittura d'un *respingere*.³⁴ E non si vien meglio a proda considerando come *decliner* occorra spesso nel senso originario di *piegarsi*, *abbassarsi*, e conseguentemente di *avvicinarsi al termine*, detto allora in origine del sole che volge al tramonto, indi, per una metonimia troppo naturale, prima, del giorno e più propriamente della sera, e poi anche delle stagioni.³⁵ Procedendo con la stessa operazione analogica di prima, osserviamo il verso 2447 della nostra *Chanson*,

33 L. GAUTIER, *Chanson de Roland*, 12^a ed., p. XXV: «Ce mot signifie à la fois *quitter*, *abandonner*, *finir une œuvre*».

34 Si vedano esempi nel Dizionario del *Godefroy*; vd. anche *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine* Ernout-Meillet, Paris 2001.

35 P. RAJNA, *Scritti*, cit., p. 1166.