

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME IX · 1984

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Fiaba e *chanson de geste*.

### Note in margine a una lettura del *Voyage de Charlemagne*

I rapporti fra studiosi del folclore e studiosi delle letterature medievali non sono mai stati troppo pacifici; reciproche incomprensioni, diffidenze talvolta giustificate, hanno ostacolato una collaborazione che avrebbe potuto essere alquanto più fruttuosa<sup>1</sup>. Oggi la problematica delle relazioni tra folclore e letteratura, relativamente al medioevo romanzo, può forse venir posta in modo nuovo, criticamente più provveduto, e superare una certa *impasse* degli studi tradizionali: ciò è possibile anche grazie agli sviluppi che hanno preso le indagini semiologiche, particolarmente in Unione Sovietica. La tradizione di studi 'culturologici', da Veselovskij a Lotman, attraverso Bachtin, ha messo in discussione la rigida separazione tra letteratura e folclore, ponendo l'accento sul fatto che «la letteratura è parte inscindibile della totalità della cultura e non può essere studiata fuori del contesto totale della cultura»<sup>2</sup>. Secondariamente, le interdipendenze e gli scambi tra produzione colta e produzione popolare sono messi in risalto anche nel dibattito sui livelli di cultura nel medioevo, in una linea di ricerca più storico-sociologica<sup>3</sup>. In ogni caso, l'analisi risulterà tanto più proficua quanto più si ancorerà a testualizzazioni particolari, sia che valgano a verificare alcuni asserti metodologici, sia che consentano o suggeriscano nuove generalizzazioni.

Il *Voyage de Charlemagne*<sup>4</sup> rappresenta, da questo punto di vista, un'occorrenza molto interessante per lo studio dell'azione di modelli folclorici 'di lunga durata' nelle letterature romanze, nonché per la dimostrazione del contributo che può dare la conoscenza di tipologie narrative fiabesche nella esegesi di testi medievali.

<sup>1</sup> Cfr. B. A. Rosenberg, «Folkloristes et médiévistes face au texte littéraire: problèmes de méthode», *Annales E.S.C.*, 34/5 (1979): 943-55.

<sup>2</sup> M. Bachtin, «Dagli appunti del 1970-71», tr. it. in *Intersezioni* 1 (1981): 125-47, p. 132. Cfr. d'A. S. Avalle, «Il problema della cultura nella filologia e linguistica russe del XIX e XX secolo», *ScR* 14 (1980): 515-56.

<sup>3</sup> Cfr. N. Pasero, «Niveaux de culture dans les chansons de geste», in corso di stampa negli Atti del IX Congresso internazionale della Société Rencesvals (Padova-Venezia, 1982).

<sup>4</sup> Il *Voyage de Charlemagne*, ed. critica a cura di G. Favati, Bologna 1965.

Nella storia della critica che si è esercitata sul *Voyage de Charlemagne* non sono mancati fraintendimenti, anche gravi, del senso del testo, della sua struttura unitaria e della sua articolazione interna. Tra gli esempi più illustri basti ricordare Paris, il quale riteneva che all'origine dei due episodi di cui il testo si compone, quello di Gerusalemme e quello di Costantinopoli, vi fossero due fonti differenti, una 'epica' e una 'comica'<sup>5</sup>; e Horrent, che, pur riconoscendo decisamente l'unità compositiva del testo, forniva poi un'interpretazione globale squilibrata rispetto alle evidenti relazioni tra le singole parti<sup>6</sup>. Eppure già in un saggio di Scheludko, risalente ad anni ormai lontani<sup>7</sup>, lo schema del *Voyage* appariva obbedire alla logica della fiaba e numerosi riferimenti testuali erano decifrati con il ricorso a materiali della tradizione folclorica.

Nel solco del lavoro di Scheludko si colloca un recente studio di John D. Niles<sup>8</sup>, che riprende la questione con l'ausilio della *Morfologia della fiaba* di Propp. L'unità del *Voyage de Charlemagne* è assicurata una volta per tutte dal suo adempiere nei tratti fondamentali, e talora fin nei dettagli, un modello narrativo omologo a quello della fiaba di magia<sup>9</sup>. Ciò ha, tra l'altro, come conseguenza immediata per l'interpretazione, di assegnare al viaggio a Costantinopoli dell'imperatore il ruolo di azione principale, mentre al soggiorno di Carlomagno di Gerusalemme compete un ruolo subordinato. Pertanto mette conto di discutere il contributo di Niles, sia in ordine a una chiarificazione e integrazione dei risultati raggiunti, sia per le implicazioni più generali che ne possono derivare.

Niles precisa le indicazioni di Scheludko e verifica puntualmente nel testo l'alto rendimento del modello formale proppiano. Consideriamo da questa prospettiva lo svolgimento del *Voyage de Charlemagne*.

I versi con cui l'opera si apre individuano una situazione di

<sup>5</sup> G. Paris, «La chanson du Pèlerinage de Charlemagne», in *La poésie du moyen âge. Leçons et lectures*, Paris 1887<sup>2</sup>, pp. 119-49.

<sup>6</sup> J. Horrent, «La chanson du Pèlerinage de Charlemagne: problèmes de composition», in *La Technique littéraire des chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège (1957), Paris 1959, pp. 409-28; id., *Le Pèlerinage de Charlemagne: Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, Paris 1961.

<sup>7</sup> D. Scheludko, «Zur Komposition der Karlsreise», *ZRPh* 53 (1933): 317-25.

<sup>8</sup> J. D. Niles, «On the Logic of *Le Pèlerinage de Charlemagne*», *NM* 81 (1980): 208-16.

<sup>9</sup> Ivi, p. 210.

benessere, un'atmosfera tranquilla e ordinata, un equilibrio: l'imperatore è a Saint-Denis.

Un jur fu li reis Karles al Seint-Denis muster;  
reout prise sa corune, en croiz seignat sun chef,  
e ad ceinte s'espee dunt li ponz fud d'or mer.  
Dux i out et demeines e baruns chevalers.

(vv. 1-4).

Questo equilibrio è infranto dal litigio che sorge fra Carlo e la regina a proposito dell'eccellenza del sovrano, messa in dubbio dalla consorte. L'eroe viene a sapere che un rivale insidia la sua supremazia: Ugo il Forte, re di Costantinopoli; decide allora di reagire e parte alla volta del regno orientale. Fin qui è rispettata la struttura fondamentale dell'esordio fiabesco.

L'imperatore viaggia, accompagnato dai suoi pari, e arriva a Gerusalemme: la ragione di questa tappa è ancora da cercare nella logica della fiaba. L'eroe, per affrontare il potente avversario, ha bisogno di un aiuto soprannaturale, che qui è rappresentato dalle reliquie che Carlomagno ottiene dal Patriarca di Gerusalemme, dopo lo scambio dei saluti e la risposta all'interrogazione:

e dist li patriarche: «Dunt estes, sire, nez?  
Unkes mais n'osat hoem en cest muster entrer  
si ne li comandai u ne li oi ruvet»

(vv. 148-50).

L'eroe che ha conseguito il mezzo magico riparte alla volta di Costantinopoli, accompagnato per un tratto dal Patriarca; questa funzione è definita da Propp come trasferimento spaziale fra due regni (aldiquà/aldilà): ciò non è senza significato anche per il *Voyage*.

Arrivato a destinazione, l'eroe deve superare l'antagonista, prima di poter fare ritorno a casa; ma nelle fiabe umoristiche il combattimento vero e proprio non sempre ha luogo<sup>10</sup>. Nel *Voyage* Carlomagno e i suoi uomini, ospitati nella reggia di Costantinopoli, si vantano di poter compiere imprese strabilianti a danno di Ugo il Forte: Niles interpreta questo comportamento come una manifestazione delle « pretese infondate », che Propp classificò come ventiquattresima funzione. Queste pretese infon-

<sup>10</sup> Cfr. VI. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, tr. it., Torino 1966, p. 57.

date, tuttavia, sono, nella fiaba, avanzate dal « falso eroe », o dai suoi fratelli o da altri che si spacciano per lui, ma mai dall'eroe stesso; per questa ragione non sembra totalmente accettabile la interpretazione proposta in questa circostanza da Niles.

L'episodio dei *gabs* riveste senz'altro una posizione notevolissima nel *Voyage*, non solo sul piano della sintagmatica narrativa, ma anche su quello propriamente semantico. La fisionomia dei vanti dei paladini, e la loro funzione nel testo, permettono di riconoscerci i « compiti difficili », che sono fra i motivi più diffusi nella fiaba e il cui campo di applicazione è abbastanza vario<sup>11</sup>. Niles ha pertanto ragione di rintracciare qui le funzioni venticinquesima e ventiseiesima dello schema di Propp. Il re Ugo il Forte mette alla prova i Francesi, che riescono, grazie all'aiuto soprannaturale, a realizzare le loro imprese: il risultato è quindi la ritrovata superiorità di Carlomagno, che può così tornare in patria e riconciliarsi con la moglie.

Questa lettura del *Voyage* adibisce proficuamente il modello propiano della fiaba di magia, fornendo una spiegazione omogenea e coerente dell'organizzazione narrativa del testo medievale, ma si limita in gran parte al livello sintagmatico. Niles, infatti, ha presente di Propp soltanto il libro sulla *Morfologia* e non anche quello sulle *Radici storiche della fiaba*, che gli avrebbe permesso una maggiore articolazione di alcuni punti, dei quali pure intuisce lo spessore. Si prenda in esame la rappresentazione di Costantinopoli e si riscontreranno in essa i tratti inconfondibili di un mondo particolare, un regno dell'aldilà oscillante fra età dell'oro e paese di Cuccagna<sup>12</sup>. Fra le caratteristiche del « regno lontano » nella fiaba Propp enumera: bei prati, giardini e alberi da frutta; un magnifico palazzo, che ha un'architettura assolutamente fantastica, d'oro, di marmo o di cristallo, poggia su una o più colonne, pure decorate o costruite con pietre preziose, come ogni altro particolare architettonico, e si muove ruotando su se stesso<sup>13</sup>. Così il *Voyage* descrive come Costantinopoli appare ai Francesi:

Virent Constantinoble, une citet vaillant,  
les clochés, les eglés et les punz relusanz.  
Destre part la citet de une liwe grant

<sup>11</sup> Cfr. VI. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, tr. it., Torino, 1972, p. 483 ss.

<sup>12</sup> L'accenno all'età dell'oro già in Scheludko, art. cit., p. 323.

<sup>13</sup> Propp, *Le radici storiche*, cit., p. 448.

trovent vergers plantéz de pins et lorers beaux;  
la rose i est florie, li alburs et li glazaus.

(vv. 262-6).

La ricchezza del palazzo stupisce, d'altronde, lo stesso Carlo-magno: arredi d'oro, ornato di lapislazzuli e pregevolmente dipinto; esso ha inoltre un pilastro centrale niellato d'argento e cento colonne di marmo, niellate d'oro, dalle quali aggettano dei puttini che suonano il corno. Meraviglioso è poi il meccanismo che lo fa girare:

Si galerne ist de mer, bise ne altre venz,  
ki ferent al paleis de devers occident,  
il le funt turneer et menut et suvent  
cumme roè de char qui a tere decent.

(vv. 354-7).

Come il palazzo, tutto quanto ha relazione con l'altro mondo può assumere il colore dell'oro: tessuti (cfr. v. 272), l'aratro regale (cfr. vv. 284-5), e molti altri particolari relativi al sovrano e alla sua corte. La « natura oltremondana di Costantinopoli » è suggerita a Niles anche dallo studio di Patch, che conferma tra le rappresentazioni letterarie dell'aldilà nel medioevo la posizione di Costantinopoli come « fairy realm »<sup>14</sup>.

La caratteristica di ruotare su se stesso appartiene anche ad altre costruzioni fiabesche. L'eroe che entra nella foresta si imbatte nella capanna sulle zampe di gallina, che gira sul suo asse, per consentirgli di entrare. Questa capanna giace difatti sopra un confine invisibile fra due regni ed ha il carattere di accesso al mondo dei morti. Nella fiaba si può incontrare anche una grande casa, che potrebbe essere ricondotta all'edificio dove soggiornavano i giovani maschi dopo l'iniziazione. Queste case, talora imponenti e riccamente decorate, sarebbero state trasposte nei palazzi di marmo fiabeschi: è lo stesso Propp a confessare la difficoltà di distinguere con precisione fra questi tipi di costruzione, quando compaiono nella fiaba<sup>15</sup>. Niles suggerisce, per il *Voyage*, che il tempio di Gerusalemme, in cui i Francesi entrano e dove trovano l'altare e i tredici seggi vuoti, sui quali poi prendono posto, a imitazione involontaria dell'Ultima Cena, possa essere un analogo della casa nel bosco: da ciò arguirebbe anche la coop-

<sup>14</sup> H. R. Patch, *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge 1950 (cit. da Niles, art. cit., p. 215).

<sup>15</sup> Propp, *Le radici storiche*, cit., p. 187.

partenenza di Gerusalemme e Costantinopoli allo stesso « regno oltremondano », che appare in tal modo diviso in due<sup>16</sup>. Ipotesi suggestiva forse, ma anche non sufficientemente motivata: il regno a cui è opposto (anche per altre ragioni, come vedremo) il mondo di Carlomagno è quello di Ugo il Forte, e solo a Costantinopoli può competere adeguatamente la qualifica di « regno dell'aldilà ».

È poi di qualche interesse soffermarsi sul motivo delle reliquie, in funzione di mezzo magico. Niles, dopo aver riconosciuto esattamente il ruolo che loro spetta, palesa qualche incertezza quando le ritiene adeguate al mondo cristiano delle *chansons de geste*, ma estranee al mondo « secolare » della fiaba<sup>17</sup>. Invece è abbastanza noto che, come ci ricorda ancora Propp nel libro sulle *Radici storiche*, fungevano da oggetti magici anche parti del corpo di un animale, come unghie, capelli, peli, denti, ecc.<sup>18</sup>: non è perciò difficile scorgere nelle reliquie che compaiono nel *Voyage* la versione cristianizzata di siffatti talismani. Compare poi in questo testo (cfr. vv. 672-7) un vero e proprio aiutante magico dell'oltretomba, nella forma dell'angelo, l'essere alato che funge da connessione fra il mondo dei vivi e quello dei morti, che si rivolge all'imperatore per assicurargli la riuscita di tutti i *gabs*<sup>19</sup>.

Ed è proprio il lungo episodio dei vanti dei paladini quello che, a nostro avviso, avrebbe meritato maggiore attenzione nell'analisi di Niles. Infatti la loro collocazione funzionale non esaurisce le loro possibilità semantiche.

Il *Voyage* mette dunque in scena l'imperatore con i dodici pari, che, forse sotto l'effetto delle abbondanti libagioni, pronunciano formidabili *gabs*<sup>20</sup>. Anche se qui i compagni di Carlomagno hanno un ruolo più individuato che nella parentesi gerosolimitana, va tuttavia rilevato che, dal punto di vista dell'intreccio,

<sup>16</sup> Niles, art. cit., p. 215.

<sup>17</sup> Ivi, p. 213.

<sup>18</sup> Propp, *Le radici storiche*, cit., p. 304 ss.

<sup>19</sup> Questi particolari sollevano ovviamente un problema nient'affatto marginale nella discussione sulle interazioni culturali nel medioevo: cioè la cristianizzazione, profonda o superficiale, innocua o cruenta, delle tradizioni folcloriche. Cfr. almeno J. Le Goff, «Cultura clericale e tradizioni folkloriche nella civiltà merovingia», tr. it. in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino 1977, pp. 193-207.

<sup>20</sup> Sul motivo delle vanterie dopo abbondanti libagioni, interessanti appunti in A. Tobler, «Plus a paroles an plain pot De vin qu'an un mui de cervoise», *ZRP* 4 (1880): 80-5; e in Ch. A. Knudson, «Serments téméraires et gabs: Notes sur un thème littéraire», in *Société Rencesvals. IV<sup>e</sup> Congrès International: Actes et Mémoires*, Heidelberg 1969, pp. 254-9.

funzionano come una dilatazione, un'appendice o una 'maschera' dell'eroe principale cui sono congiunti dalla tradizione epica, alla quale l'autore del *Voyage* non può non ricollegarsi.

I compiti difficili hanno nella fiaba una fenomenologia molto varia e consistono in differenti prove delle capacità fisiche o delle qualità magiche dell'eroe. Sovente si tratta di dimostrazioni di abilità, di forza e di coraggio, come nelle vanterie principali dei paladini carolingi. Se sono in relazione a una richiesta di matrimonio, allora assumono una fisionomia più particolareggiata: l'eroe, che vuole sposare la principessa, deve dar prova della sua potenza, sessuale, ma anche magica. In simili circostanze viene in luce anche una nascosta ostilità verso l'eroe-fidanzato: si minaccia di ucciderlo (di decapitarlo, frequentemente) se non sarà in grado di assolvere il compito. Il re, cioè il suocero, incarna questa avversione verso il futuro genero sia direttamente che per interposta persona<sup>21</sup>.

Queste indicazioni ci permettono di approssimarci più adeguatamente al *gab* di Olivieri, che Niles, in maniera un po' affrettata, ritiene invece indecoroso per un eroe fiabesco<sup>22</sup>. L'eroe si innamora della principessa e manifesta il desiderio di possederla (cfr. vv. 404-8). In tal senso pronuncia il suo vanto:

Prengēt li reis sa fille, qui tant ad bloi le peil,  
en sa cambre nus metet en un lit en requeit;  
si jo ne l'ai anut, tesmoign de lui, cent feiz,  
demain perde la teste: par covent le otrai

(vv. 486-9).

Ugo il Forte, padre della ragazza, il « suocero ostile », lo mette alla prova imponendogli di realizzare ciò di cui si è vantato, sotto pena della vita:

Mais faille une feiz par sa recreantise,  
trancherai lui la teste a ma spee furbie:

(vv. 697-8).

Olivieri deve dimostrare la sua capacità sessuale: poiché non può riuscire più di tanto nelle sue prestazioni (v. 726), si assicura la complice testimonianza della sua partner<sup>23</sup>. Al re di Costantino-

<sup>21</sup> Propp, *Le radici storiche*, cit., p. 491.

<sup>22</sup> Niles, art. cit., p. 213: ma poco oltre (p. 214) egli ne riconosce correttamente il modello folclorico.

<sup>23</sup> Rifiutiamo l'interpretazione pudibonda fornita a suo tempo da P. Aebischer, «Le gab d'Olivier», *RBPH* 34 (1956): 659-79; poi ripresa nella sua edizione: *Le*

poli non resta che ammettere il godimento di un aiuto magico da parte del paladino: « Li primers est gariz! Encantere 'st, ço crei! » (v. 733). Analoghe espressioni (cfr. v. 756 e v. 796) assicurano che non solo Olivieri, ma tutti i Francesi fruiscono di una protezione o aiuto soprannaturale. D'altronde è lo stesso narratore ad esplicitare l'intervento divino in favore di Carlomagno e dei suoi pari, intermediato dalle reliquie (cfr. vv. 751-2, v. 774, v. 791). I compiti difficili nella fiaba, come è noto, possono essere volti ad accertare se l'eroe disponga di un aiutante o mezzo magico, ovvero se abbia la facoltà di rendersi invisibile, eventualmente ricorrendo a un copricapo fatato<sup>24</sup>. Il significato di queste verifiche dovrebbe essere il legame dell'eroe con l'altro mondo.

La decifrazione dei *gabs* nel *Voyage de Charlemagne* come omologhi dei compiti difficili nella fiaba, senza dubbio indispensabile a un più completo intendimento del testo, deve essere nondimeno riferita ad *uno* dei livelli che concorrono a costituire quest'opera singolare. Verrebbe fatto di obiettare, anche con troppa facilità, allo studio di Niles che esso apparentemente trascura di accennare almeno ai referenti più ovvi del *Voyage*, quei motivi epici e clericali di cui è stato, ed è tuttora con buone ragioni, ritenuto la parodia. Dall' 'arcimodello' fiabesco, che numerose suggestioni ci può fornire sulla vitalità della produzione folclorica nel medioevo e sulle sue relazioni con la produzione colta, occorre passare ai modelli (parziali) desumibili dal sistema letterario più prossimo al nostro testo.

Non è qui il luogo di discutere a fondo l'interpretazione parodistica del *Voyage de Charlemagne*<sup>25</sup>: ci sembra nondimeno opportuno considerare sotto questa luce quei momenti già eviden-

*Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, Genève 1965. Anche Niles, art. cit., p. 214, come quasi tutti gli altri studiosi, non accetta l'ipotesi Aebischer.

<sup>24</sup> Il motivo dell'eroe invisibile in forza di un cappello fatato è all'origine del vanto di Aimer nella lassa XXXIV (vv. 580-8) del *Voyage*.

<sup>25</sup> Quanto ai testi, latini e norreni, tradizionalmente citati, che contengono varie redazioni della storia del viaggio di Carlomagno in Oriente, è sufficiente rinviare alle conclusioni di P. Aebischer, *Les versions norroises du «Voyage de Charlemagne en Orient»: leurs sources*, Paris 1956, che rinuncia a stabilire relazioni determinate fra quei testi e il *Voyage*, considerandoli come diverse messe in scena di «uno stesso tema diventato un tema folclorico» (p. 156). Sull'interpretazione del *Voyage* come parodia, cfr. H.-J. Neuschäfer, «*Le Voyage de Charlemagne en Orient als Parodie der Chanson de Geste: Untersuchungen zur Epenparodie im Mittelalter (I)*», *RJ* 10 (1959): 78-102; P. Aebischer, «*Sur quelques passages du Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople: à propos*

ziati per i loro connotati fiabeschi, a cominciare dalla serie dei *gabs*. Scheludko aveva colto in essi, oltre ai citati motivi folclorici, motivi giullareschi, clericali ed epici<sup>26</sup>. Ora andrà ricordato preliminarmente che una sequenza di vanterie analoga a quella del *Voyage* si trova nella *Chanson de Roland*, alle lasse LXIX-LXXVIII, di cui però sono protagonisti il nipote di Marsilio e i suoi dodici pari: c'è stato chi ha messo in rapporto queste con quelle, che « nel confronto s'illuminano d'ironia »<sup>27</sup>.

Quanto ai singoli vanti è possibile additare riscontri significativi, che avvalorano l'intento parodistico del testo. Il *gab* pronunciato dall'imperatore (vv. 453-64), di tranciare in due un cadetto dell'esercito di Ugo il Forte, che indossi due usberghi e due elmi e cavalchi un veloce destriero, ricalca gli iperbolici colpi di spada dell'epica e, se si vuole, in particolare quello descritto nel *Roland*, alla lassa CIV (vv. 1326-34)<sup>28</sup>.

Nel *gab* pronunciato da Rolando (vv. 469-81) l'olifante, accessorio quant'altri mai emblematico dell'eroe epico, il corno che contraddistingue i momenti di più alto pathos eroico della *Chanson*, si trasforma nello strumento di uno scherzo grossolano, un pretesto per una mera esibizione di potenza di fiato, dalle conseguenze rovinose. La decontestualizzazione dell'attributo epico serve alla parodia del suo eroe eponimo.

L'arcivescovo Turpino conserva nel *Voyage* alcune caratteristiche di cui era già corredato nella *Chanson*, come la sua qualità di cavallerizzo (cfr. *Roland*, vv. 1673-5), ora tuttavia messa alla prova in un esercizio di acrobazia equestre, che trattiene più della *jonglerie* che della gravità di comportamento richiesta ad un sacerdote di rango elevato (cfr. vv. 495-504). A meglio rilevare il contrasto, andrà notato poi che lo stesso Turpino compare nel *Voyage* in atto di compiere le funzioni a lui più acconce ai vv. 87, 828-9.

Del *gab* di Olivieri s'è già detto: da questo punto di vista si sottolineerà come nella tradizione rolandiana l'eroe appaia in un certo senso il campione della misura, della saggezza, a lato del bellicoso Rolando. « Rollant est proz e Oliver est sage » recita

d'un livre récent», *RBPH* 40 (1962): 815-45; G. Favati, «Il *Voyage de Charlemagne en Orient*», *SMV* 11 (1963): 75-159.

<sup>26</sup> Scheludko, art. cit., pp. 319-21.

<sup>27</sup> Favati, Introduzione all'ed. cit., p. 46.

<sup>28</sup> Cfr. *La Chanson de Roland*, ed. critica a cura di C. Segre, Milano-Napoli 1971.

una famosa definizione dei due paladini, alla quale si può ben aggiungere questo distico tratto da una risposta di Olivieri a Rolando: « Kar vasselage par sens nen est folie: | Mielz valt mesure que ne fait estultie » (vv. 1724-5 del *Roland*). L'eroe epico, calato nel *Voyage* in un contesto erotico affatto estraneo alla *chanson de geste*, diventa il protagonista di un vanto tutto giocato sulla dismisura e l'esagerazione delle sue capacità amatorie, da cui scaturiscono indubbi effetti di parodizzazione.

Riscontri agli altri *gabs* sono stati rinvenuti, come si è accennato, sia nel mondo giullaresco (Guglielmo d'Orange e Gerin) che folclorico (Bertram, Bernard e Aimer) che clericale (Ogier, Berenger, Ernaut e Naimés)<sup>29</sup>.

Che le reliquie svolgano la funzione di un mezzo magico, è incontestabile: questo non impedisce loro, però, di giocare un ruolo non secondario nella delineazione del profilo parodistico del *Voyage*. L'imperatore riceve tre gruppi di reliquie dal Patriarca di Gerusalemme: siffatti elenchi non sono senza precedenti nelle *chansons de geste*; anche nel *Roland* ne incontriamo uno, più breve, a proposito della spada di Rolando (cfr. vv. 2345-8). Fra quelle menzionate nel *Voyage* si possono rammentare «del sanc Saint Estefne» (v. 165), «de la barbe Saint Pere, des chevols de sun chef» (v. 181), «del leyt Sainte Marie» (v. 187), e «de la sainte chemise qu'ele out revestut» (v. 189). È stato suggerito, con qualche fondamento, che un simile accumulo di reliquie, una sfilza quasi rabelaisiana, in concomitanza con un uso del procedimento epico delle lasse parallele, concorra a determinare l'intenzione parodica del testo<sup>30</sup>. Non è illecito supporre quantomeno un atteggiamento di incredulità di fronte a tali e tanti souvenir sacri: atteggiamento per nulla anacronistico, peraltro, giacché trattare ironicamente le reliquie non poteva essere del tutto inconsueto a quell'epoca. Ad un'altezza cronologica non sospetta, come il 1099, risale infatti il *Tractatus Garsiae Toletani*, nel quale la satira dell'ambiente di Urbano II ricorre anche alla parodia delle reliquie, incrociata col motivo dell'onnipotenza del denaro, in un testo che intarsia comicamente passi biblici e liturgici<sup>31</sup>.

Non andrà nemmeno sottaciuto, benché forse marginale ri-

<sup>29</sup> Per i dettagli cfr. ancora Scheludko, art. cit., pp. 320-1.

<sup>30</sup> Cfr. H.-J. Neuschäfer, art. cit., p. 89.

<sup>31</sup> Cfr. P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart 1963<sup>2</sup>, p. 27.

spetto al *Voyage*, un altro aspetto connesso alle reliquie e alla concezione del corpo grottesco nella cultura comica popolare. Fu osservato che con tutte le reliquie sparpagliate nelle chiese della Francia medievale «si potrebbe fare una lista grottesca interminabile degli organi del corpo smembrato»<sup>32</sup>. Ricostruendo le fonti dell'immagine del corpo in Rabelais, sulla base di una percezione non classica, non apollinea, che si sarebbe conservata e trasmessa attraverso le leggende sui nani e sui giganti, i bestiari, i racconti fantastici di viaggi, le espressioni linguistiche triviali, le *diableries* e non ultime le reliquie dei santi, Bachtin notò che proprio queste ultime erano oggetto di un trattamento ambivalente nella tradizione carnevalesca e potevano quindi fornire «l'occasione per una descrizione anatomica puramente grottesca del corpo»<sup>33</sup>.

Tornando al nostro testo, bisogna altresì rilevare che le reliquie vengono descritte come immediatamente efficaci (vv. 192-5, 255-8). Esse fanno balzare in piedi gli storpi, danno la vista ai ciechi e la favella ai muti: la sottolineatura del loro effetto repentino rafforza quel sorriso ironico che traspariva dalla loro precedente elencazione e si colora di una sfumatura parodistica, quando lo si metta in relazione al ruolo che esse avranno nel rendere possibile il compimento dei poco religiosi vanti dei paladini.

La contrapposizione fra il mondo da cui proviene Carlomagno e il regno di Costantinopoli si struttura, come s'è visto, sull'asse del trasferimento dell'eroe nel mondo dell'aldilà, secondo il modello fiabesco. Non potrebbe darsi, in apparenza, opposizione più netta: su questa ossatura «mitica» ha opportunamente richiamato l'attenzione Niles<sup>34</sup>. Tuttavia è possibile, e legittimo, decifrarla anche in riferimento a modelli che appartengono a sfere culturali più vicine al nostro testo. Anzitutto il regno di Ugo il Forte possiede eloquenti contrassegni del *topos* letterario della età dell'oro<sup>35</sup>: un re agricoltore, un aratro d'oro lasciato incustodito senza tema di ladrocinio, banchetti lussuosi e abbondanti, architetture meravigliose, senza contare l'oro che balugina un po' dappertutto. Secondariamente esso risalta in contrasto col regno di Carlomagno, con i suoi paladini non troppo raffinati, messi a

<sup>32</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, tr. it., Torino 1979, p. 384.

<sup>33</sup> Ivi, p. 385.

<sup>34</sup> Niles, art. cit., p. 215.

<sup>35</sup> Scheludko, art. cit., pp. 322-3, segnala antecedenti e paralleli folclorici della situazione.

disagio dallo sfarzo e dall'armonia costantinopolitana, inabilitati ad esibire le loro virtù militari. È un'ovvietà ricordare che il mito dell'età dell'oro, già esiodeo ed ovidiano, non è affatto sconosciuto al medioevo, che gli conferisce accenti nuovi subordinati alle mutate circostanze storiche. Non manca nemmeno nel *Voyage* una forma embrionale di paese di Cuccagna, perlopiù considerato una variante popolare dell'età dell'oro, suggerita dalla abbondanza di cibo e di selvaggina che imbandisce le mense di Ugo il Forte (cfr. vv. 409-13 = 833-7).

D'altro canto la contrapposizione fra il mondo di Carlomagno e quello di Costantinopoli ha una sua specifica vigenza anche sul piano più propriamente socioculturale e letterario. Neuschäfer mise in evidenza infatti i connotati «cortesi» del regno orientale<sup>36</sup>; oltre alla quadruplica ricorrenza dell'aggettivo *curteis* (v. 484, v. 710, v. 716, v. 725), non va trascurato che gli stessi motivi, già censiti per la loro qualità fiabesca, appartengono, dal punto di vista delle testualizzazioni letterarie, al repertorio del romanzo arturiano. Le reazioni incongrue dei paladini di fronte ai fantastici meccanismi del palazzo reale, o il loro comportamento grossolano di fronte alle abitudini e al modo di vita nel regno di Ugo il Forte, sarebbero indizi dello scarto tra l'universo epico delle *chansons de geste*, con i suoi eroi semplici e unitari, agenti in un mondo mai messo realmente in discussione, ed il nuovo mondo cortese del romanzo d'avventure, che richiede all'eroe ben altre capacità e sfumature interiori<sup>37</sup>.

Quanto all'intenzione parodistica del *Voyage* sarà finalmente da notare come essa si realizzi anche sul piano di una elementare successione di sequenze significative.

L'imperatore e i suoi pari sono rappresentati a Gerusalemme ben assisi sull'altare, all'interno del tempio, e la loro superiore magnificenza è causa della repentina conversione di un ebreo che per caso assiste alla scena. Arrivati alla reggia di Ugo il Forte, sono invece sconvolti dal moto rotatorio del palazzo e, incapaci di controllare gli effetti di questo macchinario meraviglioso, fini-

<sup>36</sup> H.-J. Neuschäfer, art. cit., pp. 92-3.

<sup>37</sup> In mancanza di un'aggiornata e coerente interpretazione sociologico-testuale del *Voyage de Charlemagne*, accogliamo ancora questi spunti forniti a suo tempo da H.-J. Neuschäfer, art. cit. All'ultimo congresso della Société Rencesvals è stata presentata una comunicazione che dovrebbe avere molti punti in comune con l'interpretazione discussa in queste pagine: cfr. Ph. E. Bennet, «*Le Pèlerinage de Charlemagne: le sens de l'aventure*», in corso di stampa negli Atti del IX Congresso internazionale della Société Rencesvals (Padova - Venezia 1982).

scono sul pavimento ai piedi del sovrano orientale (cfr. vv. 385-91). Infine, dopo aver superato la prova dei *gabs*, un corteo sancisce la superiorità di Carlomagno, ma, a dire il vero, in modo quantomeno ambiguo. La superiorità dell'imperatore consiste nel fatto che egli porta la corona più in alto del re di Costantinopoli:

Karlemaines portét la grant corone a or,  
li reis Hugue la sue, plus basement un poi:  
Karlemaines fud graindre un plein ped et tres pouz.  
(vv. 809-11).

Karles portet corune dedenz Costentinoble,  
li reis Hugue la sue plus bassement uncore.  
(vv. 816-7).

La sfumatura ironica è innegabile: Carlomagno appare innalzato (letteralmente!) sopra il suo rivale, onde esibirne ancor più il fatuo orgoglio che lo contraddistinse fin dall'inizio. Le tre scene (Gerusalemme, reggia di Costantinopoli, processione finale) disegnano in certo modo un duplice movimento, discendente prima, ascendente poi, ma con l'avvertimento di una sfasatura. L'imperatore si trova prima in alto sul seggio di Cristo, poi in basso ai piedi di Ugo il Forte, infine nuovamente elevato sopra quest'ultimo: ma il dettaglio comico (v. 811) e il confronto *in absentia* che si può istituire con la scena precedente fanno risaltare tutta la precarietà e l'illusorietà di questa elevazione, rispetto a quella più veridica della scena a Gerusalemme. Come nel doppio strato della parodia si lascia intravedere l'originale, ma soltanto per contraffarlo, per smentirlo, così la superiorità di Carlomagno si rivela un abbassamento, la vittoria degli eroi carolingi una vittoria di Pirro.

Appare abbastanza chiaro a questo punto che il modello fiabesco nel *Voyage de Charlemagne* si trova ad interagire con altri modelli letterari e con il forte intento parodistico del testo.

Da un lato, la messa in luce di una struttura omologa a quella enucleata da Propp per la fiaba di magia, come ha fatto Niles nel suo studio, permette di risolvere definitivamente i problemi relativi all'unità di composizione del *Voyage*, nonché di ristabilire i corretti rapporti tra le parti dell'opera, già evidenti da una elementare constatazione numerica dei versi, ma più volte trascurati dai tenaci pregiudizi critici di alcuni studiosi. Non sussistendo quindi più dubbi sulla priorità semantica del viaggio a Costantinopoli, resta avvalorata l'interpretazione comico-parodistica del

testo, senza più spazio per l'intromissione di accenti religiosi o devoti miranti a sottolineare il presunto carattere di 'pellegrinaggio' del viaggio di Carlomagno più di quanto il *Voyage* consenta. Inoltre, la decifrazione di numerosi e consistenti elementi testuali nei quali opera una connotazione folclorica non arricchisce solo la polisemia del *Voyage*, ma permette altresì di trarne implicazioni più generali in ordine allo studio del rapporto fra folclore e letteratura nel medioevo. Una volta di più la barriera che, secondo una certa tradizione critica, dovrebbe tenere separato l'uno dall'altra mostra tutta la sua fragilità e il suo grado di permeabilità.

D'altro lato, tuttavia, non basta constatare la presenza di tipologie narrative identiche in produzioni culturali differenti per lingua, età o luogo d'origine: occorre rivolgere l'attenzione alle modalità con cui livelli diversi interagiscono tra di loro. Il *Voyage de Charlemagne* può suggerirci almeno la formulazione di una ipotesi in questo senso. Lo schema della fiaba appare qui messo a disposizione della parodia degli eroi della *chanson de geste*. Infatti la vittoria finale, seria, dell'eroe nella fiaba si trasforma nella burlesca elevazione di Carlomagno sopra Ugo il Forte, sorta di incoronazione carnevalesca che nega se stessa nel momento in cui si afferma: trionfo apparente, ottenuto senza un vero combattimento («sanz bataille campel», v. 859), e che non rovescia, ma ribadisce, l'inferiorità e il fallimento dei paladini carolingi nel raffinato e «cortese» universo di Costantinopoli. Si delineerebbe così anche un'opposizione nel sistema letterario, e culturale, fra il vecchio mondo dell'epos, della *chanson de geste*, e il nuovo mondo cortese, del *roman d'aventure*<sup>38</sup>. L'imperatore e i suoi dodici pari vengono posti in situazioni nelle quali va perduta irrimediabilmente ogni 'distanza epica': le loro virtù militari e religiose non resistono qui altro che come oggetti offerti all'ironizzazione. In conclusione, il caso del *Voyage de Charlemagne* sembra indicare la via che, studiando i testi medievali, non evita gli incroci fra modelli di ascendenza antropologica e modelli di ascendenza letteraria, ma vi si sofferma per le preziose informazioni che possono fornire sulla dialettica fra 'lunghe' e 'brevi' durate nell'unitario campo della cultura.

MASSIMO BONAFIN  
Università di Genova

<sup>38</sup> Cfr. H.-J. Neuschäfer, art. cit., p. 93, nonché Ph. E. Bennett, art. cit.