

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

Chansons de geste e cantares de gesta: i due aspetti del linguaggio epico

In un saggio del 1939, dedicato all'attività artistica a Santo Domingo de Silos tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del XII, lo storico dell'arte Meyer Schapiro¹ rilevava un fatto estremamente interessante. È noto che, nel secondo terzo dell'XI secolo, il panorama artistico della Spagna muta per un trapasso brusco dallo stile locale, mozarabico, al romanico, importato dalla Francia. Ora a Silos, appunto, nei primi anni del XII secolo, e cioè in piena fioritura romanica, vengono condotte a compimento due grosse imprese: le sculture delle gallerie Est e Nord del chiostro inferiore e il manoscritto miniato col commento di Beato di Liébana all'Apocalisse che si trova ora al British Museum (ms. Additional 11695). Però, mentre le sculture sono di stile romanico, tutte le miniature, salvo un paio di eccezioni piuttosto marginali, riprendono l'ormai desueto stile mozarabico.

La spiegazione fornita da Schapiro per questo recupero conservatore travalica il terreno propriamente artistico: i miniatori di Silos non sarebbero tornati allo stile dei loro padri, alle immagini schematiche e astrattizzanti dell'arte autoctona per una scelta di ordine estetico; vi sarebbero tornati, piuttosto, per una volontà polemica nei confronti di quell'egemonia non solo culturale, ma anche politico-economica che la Francia, soprattutto la Francia del Sud, esercitava allora in terra iberica. Il rifiuto del romanico sarebbe insomma spia dell'insofferenza per il forte condizionamento che la presenza massiccia di mercanti e artigiani, di monaci cluniacensi e di cavalieri feudali, tutti provenienti dall'altro versante dei Pirenei, imponeva ai regni cristiani di Spagna².

Motivazioni analoghe a quelle che Schapiro ha messo in luce

¹ M. Schapiro, «From Mozarabic to Romanesque in Silos», *The Art Bulletin* 21 (1939): 312-74, qui citato dalla traduzione italiana: «Dal mozarabico al romanico a Silos», in M. S., *Arte romanica*, Torino 1982, pp. 33-113.

² Un quadro assai preciso e documentato della situazione creatasi nella Penisola Iberica alla fine dell'XI secolo a causa della penetrazione francese è già offerto dallo stesso Schapiro (pp. 55 ss. e note 125-144). A titolo d'integrazione dei dati forniti dallo storico dell'arte si può aggiungere il volume di M. Defourneaux, *Les français en Espagne aux XIe et XIIe siècles*, Paris 1949.

per il recupero del mozarabico a Silos potrebbero probabilmente darci la ragione del marcato spirito antifrancese che, come molti hanno notato, caratterizza larga parte dell'epica spagnola³. Questo spirito antifrancese non solo traspare da dettagli di secondo piano (ad esempio dall'attribuzione di una nascita transpirenaica alla «condesa traidora», moglie infedele e assassina del conte Garci Fernández⁴) ma anche determina in maniera sostanziale l'andamento di interi testi.

Così avviene per quella *Peregrinación del rey Luis de Francia*⁵, della quale si possono reperire tracce indirette ma evidenti nel *Chronicon mundi* (1236) di don Lucas de Tuy: essa riprende il tema centrale del *Pèlerinage Charlemagne* per volgerlo in caricatura buffonesca delle pie spedizioni di nobili francesi lungo il cammino di Santiago. Così avviene, in misura ancor più rilevante, per la leggenda di Bernardo del Carpio, che è immaginato come l'animatore di una rivolta 'nazionale' di Cristiani e Musulmani di Spagna, uniti insieme contro gli 'invasori' francesi⁶. E non mi pare un caso che la più antica confutazione della *vulgata* carolingia relativa alle conquiste dell'*emperere magnes* sia da ascrivere alla cosiddetta *Historia Silense*, composta proprio nel primo decennio del XII secolo, cioè esattamente negli anni della decorazione del manoscritto dell'*Apocalisse* di Beato⁷.

Oltre a suggerire una spiegazione storicamente plausibile delle scelte tematiche, o ideologico-tematiche, di alcuni testi epici spagnoli, il saggio di Schapiro mi sembra però offrire un altro spun-

³ A questo proposito si vedano almeno R. Menéndez Pidal, «La leyenda de la condessa traidora», *Humanidades* 21 (1930): 11-33, poi in R. M. P., *Historia y epopeya*, Madrid 1934, pp. 1-27; id., *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid 1951, pp. xlv-xlv; J[ules] Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, Paris 1951, pp. 475 ss.

⁴ Anche quella Ximena che, secondo il cronista Lucas de Tuy, avrebbe tramato coi figli per costringere all'abdicazione il marito Alfonso III il Magno, re di León, «Regina de Galliis dicitur» (cfr. Menéndez Pidal, *Reliquias* cit., p. 27).

⁵ A proposito della quale v. ancora Menéndez Pidal, *Reliquias* cit., pp. xlv-xlv.

⁶ Horrent, *La Chanson de Roland* cit., p. 476.

⁷ Cfr. *Historia Silense*, ed. F. Santos Coco, Madrid 1921, p. 16: si tratta della famosa dichiarazione secondo cui «Franci falso asserunt» quando affermano la conquista da parte dell'imperatore Carlo di numerose città spagnole. Come ha precisato da ultimo Menéndez Pidal (*La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid 1959, pp. 138 s.), la dizione *Historia Silense* è in realtà del tutto arbitraria: l'autore della cronaca afferma di appartenere ad un monastero «que él llama *domus Seminis*, desconocido para nosotros», e sembra comunque aver operato nel León e non nella Vecchia Castiglia (dove si trova invece Santo Domingo de Silos).

to, più generale ma, direi, ancora più importante: una scelta stilistica, se motivata da un preciso impulso ideologico, dipende dall'accettazione del 'modello del mondo' che corrisponde a quello stile, dipende cioè dall'accettazione dell'immagine coerente della realtà elaborata, a fini cognitivi e comunicativi, dalla cultura che in quel determinato stile si esprime⁸.

Ora, i connotati fortemente emblematici delle figure miniate mozarabiche, la sintagmaticità delle strutture compositive nelle quali esse si trovano inserite⁹ 'significavano' con straordinaria efficacia un'immagine del mondo caratterizzata da un profondo senso della permanenza del divino nell'universo dell'uomo e dalla convinzione che ogni realtà storica, per quanto apparentemente estranea o negativa, non è altro che un tassello della costruzione del mondo ideata da Dio.

Agli albori del XII secolo, la ripresa dello stile mozarabico diventa perciò la bandiera dell'opposizione di larghi strati della società spagnola non tanto, o non solo, al dato concreto della penetrazione francese, quanto piuttosto al nuovo sistema di relazioni veicolate da tale penetrazione: un sistema di relazioni fondato su un'immagine del mondo ben più laica di quella mozarabica, sulla differenziazione dei ruoli sociali, ed infine sull'accentramento del potere: del potere politico, con l'espansione dei nuovi regni cristiani a danno delle autonomie feudali, e di quello religioso, come conseguenza dell'imposizione della riforma cluniacense e dell'osservanza liturgica romana alla vecchia chiesa visigotica.

Il fatto contingente di un rifiuto 'politico' si assolutizza così nel richiamo ad un modello culturale che si avverte come opposto, o almeno come assai diverso rispetto a quello del gruppo estraneo ed antagonista.

Nulla vieta, a questo punto, di pensare che una tale 'presa di coscienza' culturale non si sia manifestata soltanto nel parziale recupero silense dell'arte mozarabica, ma che ad essa si possa anche far carico di un fenomeno di portata ben più vasta, cioè di quella 'peculiarità' dell'epica castigliana rispetto all'epica del

⁸ Sul concetto di modello del mondo si vedano Ju. M. Lotman, «Il problema di una tipologia della cultura» (1967), in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R. Faccani e U. Eco, Milano 1969, pp. 309-18; id., «Il meta-linguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura» (1969), in Ju. M. L. e B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, pp. 145-81; A. Ja. Gurevič, *Kategorii srednevekovoj kul'tury*, Moskva 1972, cit. dalla trad. it., *Le categorie della cultura medievale*, Torino 1983, pp. 16 ss.

⁹ Cfr. Schapiro, «From Mozarabic» cit., p. 41.

resto d'Europa, e della Francia, in primo luogo, che gli studiosi hanno sempre rilevato.

La mia ipotesi è che l'epica spagnola nasca da un impulso polemico nei confronti della cultura francese; nasca recuperando e via via adattando al divenire della realtà storica un modello culturale tradizionale, in larga misura solidale con quello mozarabico. La *mutation brusque* che dà l'impulso al fiorire di una letteratura dal carattere così spiccatamente autonomo può proprio esser fatta coincidere con il trapasso dall'XI al XII secolo. Sappiamo infatti per certo che, prima di questa data, la materia epica di Francia si era già diffusa nella Penisola Iberica, seguendo probabilmente le stesse vie e gli stessi tempi di penetrazione dell'arte romanica; l'ormai celeberrima *Nota Emilianense*, composta di sicuro prima del 1078¹⁰, fornisce infatti una versione delle gesta dell'imperatore Carlo in Spagna, e in particolare dell'episodio di Roncisvalle, del tutto solidale con la vulgata francese: il lungo ed inutile tentativo di far capitolare Saragozza e l'accettazione poi dei tributi (*munera* li chiama il testo di San Millán) saraceni; la nomina di Rolando a capo della retroguardia e il proditorio assalto dei Mori al «portum de Sicerca»; infine, la morte eroica dello stesso Rolando, «belligerator fortis»¹¹.

Ma una trentina d'anni dopo, e, lo si è già notato sopra, giusto in coincidenza con il recupero dello stile mozarabico nel manoscritto del commento di Beato, l'autore dell'*Historia Silense* è testimone — o artefice? — di un totale cambiamento di giudizio sull'operato di Carlo e dei suoi Paladini. I Francesi, avidi dell'oro saraceno e capaci solo di distruggere le fortezze dei popoli amici, come accade per Pamplona, patiscono sui Pirenei, e proprio ad opera degli abitanti della Navarra, il meritato castigo per il loro comportamento indegno¹².

¹⁰ Il testo di questa nota è stato pubblicato e commentato da D. Alonso, nel lungo saggio «La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense», *RFE* 37 (1953): 1-94. Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland* cit., pp. 353-55 conferma la datazione di Alonso (terzo quarto dell'XI secolo), respingendo le obiezioni di R. N. Walpole («The Nota Emilianense, New Light (But How Much?) on the Origins of the Old French Epic», *RPh* 10 (1956): 1-18) che miravano a ringiovanire il testo di una trentina d'anni.

¹¹ Il racconto della disfatta pirenaica riferito dalla *Nota* risulta, nei dettagli, un po' diverso da quello del poema oxoniense. A quanto suppone Menéndez Pidal (*La Chanson de Roland* cit., p. 390), esso sarebbe, per contro, affine alle narrazioni epiche che raccoglievano una versione degli avvenimenti simile a quella ancor oggi rintracciabile negli *Annales Mettensens* e nel *Chronicon* di Reginone di Prüm.

¹² *Historia Silense*, ed. cit., p. 16. Sulle possibili motivazioni 'prossime' della

Da questo momento in avanti, la letteratura iberica subirà in effetti ben poco il fascino della *chanson de geste*: l'unica sicura traccia medievale di una ripresa in spagnolo della tematica originale carolingia è rappresentata dal frammento del cosiddetto *Roncesvalles*: si tratta però, è bene sottolinearlo, di un testo che proviene dalla Navarra, ed è noto che questa regione rimase politicamente e culturalmente molto vicina alla Francia per tutto il corso della sua storia come regno indipendente¹³.

L'epica propriamente spagnola appare invece, fin nelle sue più antiche ed indirette testimonianze, come caratterizzata da una tematica originale — il che vuol dire talora, ma non sempre, esplicitamente antifrancesa —, nonché da una visione del mondo assai diversa da quella della *chanson de geste*. Il dato più importante è infatti questo: il rifiuto polemico delle 'storie' straniere non porta solo a cercare all'interno del proprio patrimonio memoriale dei soggetti degni di essere trasfigurati in narrazioni epiche, ma porta soprattutto a strutturare queste narrazioni sulla base di un modello culturale autoctono e indipendente¹⁴. Una

francofobia del Silense (o, come preferisce dire Menéndez Pidal, Seminense) si veda H. S. Martínez, «Sahagún en las leyendas épicas jacobeanas», in *VII Congreso de la Société Rencesvals (Pamplona - Santiago de Compostela 15 a 25 de agosto 1978)*, Pamplona 1981, pp. 327-34, in particolare p. 332 (secondo Martínez il fantomatico autore dell'*Historia*, in qualche modo collegato al monastero di Sahagún, a Sud-Est di León, avrebbe inasprito il tono antifrancesa per esprimere il suo malanimo verso i potenti gruppi di cluniacensi che avevano imposto la loro presenza e la loro regola anche in quel monastero).

¹³ Nel XIII secolo, quando il *Roncesvalles* fu composto, sulla Navarra regnarono dapprima Thibaut de Champagne e tre suoi discendenti, poi addirittura i Capetingi. Tornando all'affermazione di qui sopra sullo scarso influsso tematico della *chanson de geste* sui *cantares*, va precisato che esiste, per la verità, un'ulteriore leggenda epica spagnola di soggetto nettamente carolingio, il *Maynete*, ma che i rapporti fra la redazione iberica del racconto relativo all'*enfance* toledana di Carlo Magno e le altre redazioni (quella francese, quella tedesca, etc.) restano tutt'altro che chiari. Secondo R. Menéndez Pidal («Galiane la belle y los Palacios de Galiana», *Anales de la Universidad de Madrid* I (1932): 1-14 poi in R. M. P., *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid 1941, pp. 79-106) e M. de Riquer (*Los cantares de gesta franceses*, Madrid 1952) il più antico nucleo della leggenda sarebbe spagnolo; l'opinione di altri critici (ad esempio J[acques] Horrent, autore di un completo studio sull'argomento, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*, Bruxelles 1977) è che, al contrario, la versione francese sia quella primitiva. Ciò nonostante, questi stessi critici ammettono che il *Maynete* spagnolo presenta caratteri molto originali, che testimoniano una completa «annessione» della leggenda da parte della cultura iberica.

¹⁴ La peculiarità dell'epica spagnola non risiederebbe dunque, o non soltanto, nella sua pretesa maggior «storicità» rispetto a quella francese. Importanti obiezioni a questa tesi fatta propria dallo stesso Menéndez Pidal — obiezioni evidentemente mosse da un punto di vista assai diverso dal mio — sono del

volta messo in moto, questo meccanismo di selezione e di strutturazione dei materiali selezionati continua ad agire, anche quando si è magari perduta la coscienza del primitivo impulso ideologico che lo aveva attivato: una nuova forma letteraria, con caratteristiche sue originali, è ormai nata¹⁵.

Ed infatti solo tre o quattro decenni dopo l'*Historia Silense* un'altra opera storiografica latina, ma di respiro già nazionale, la *Crónica Najerense*, attesta l'esistenza e l'avanzato livello di maturazione di buona parte di quei temi e episodi di soggetto autoctono che poi si ritroveranno, agglutinati o comunque inseriti in una struttura diegetica compiuta, nelle narrazioni epiche del secolo seguente: la *Muerte del último conde de Castilla (Infant García)*, la *Prisión de Fernán González en Cirueña*, la *Condesa traidora*, il *Rey Sancho el de Zamora*, i *Jueces de Castilla*, etc.

Ma eccoci al punto fondamentale: quali sono le particolarità del modello culturale che struttura questi soggetti epici e ne fa qualcosa di sensibilmente diverso, e non solo a livello tematico, dalla corrispondente letteratura francese?

Come insegna la fonologia, un fenomeno è meglio definito nelle sue caratteristiche quando è messo in relazione col suo opposto: nelle pagine che seguono tenterò dunque di analizzare il modello epico spagnolo confrontandolo proprio con l'altro modello epico, quello per così dire fondamentale, che è alla base dell'esperienza letteraria della *chanson de geste*, e che nasce da una situazione socio-culturale così diversa, se non addirittura antitetica, rispetto a quella iberica.

Credo che per dare un'idea sintetica del differente carattere

resto già in L. Spitzer, «Sobre el carácter histórico del *Cantar de mio Cid*», *NRFH* 2 (1948): 105-17, ripreso, con aggiunte, in varie raccolte di saggi spitzeriani, ultima delle quali è *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona 1980, pp. 61-80, cui si fa qui e più avanti riferimento.

¹⁵ È forse proprio questa capacità del modello epico spagnolo di staccarsi dalle immediate motivazioni ideologiche che lo avevano generato a garantirne la durata e la produttività. Un elemento di conferma potrebbe essere in effetti costituito dalla diversa sorte del modello artistico mozarabico, che già prima della metà del XII secolo risulta totalmente e definitivamente soppiantato da quello romanico. La rapida fine della ripresa dello stile mozarabico dipende dal fatto che tale ripresa restava legata ai concreti fenomeni che l'avevano prodotta: un commento all'*Apocalisse* fedele agli antichi canoni liturgici ed artistici serve solo finché esistono dei nuclei monastici che ancora rifiutano il rituale romano e la scrittura «francese» (cfr. Schapiro, «From Mozarabic» cit., p. 71), ma diventa inutile quando questo rituale e questa scrittura si affermano definitivamente, come appunto accade dopo il secondo decennio del XII secolo.

delle due immagini del mondo in questione si possa utilmente fare riferimento ad una coppia oppositiva di ambito tropologico, la coppia metonimia/metafora. Questa diade è stata utilizzata da Roman Jakobson, in un celebre contributo cui già il titolo di questo mio lavoro vuol fare esplicita allusione, per sintetizzare, in grosso, i diversi connotati del linguaggio della prosa rispetto a quello della poesia¹⁶. Per essere più precisi, Jakobson sosteneva che, nel linguaggio, esistono due direttrici opposte, l'una tendente a sviluppare il discorso attraverso dei processi di combinazione e di contestualizzazione, l'altra tendente invece a svilupparlo mediante la selezione e la sostituzione: la prima direttrice è quella più spesso utilizzata nella prosa, la seconda domina nella poesia. Già lo stesso Jakobson rilevava però che

la prevalenza alternante dell'uno o dell'altro di questi procedimenti non è affatto un fenomeno esclusivo dell'arte letteraria [...]. Un esempio significativo tratto dalla storia della pittura è costituito dall'orientamento evidentemente metonimico del cubismo che trasforma l'oggetto in una serie di sineddochi; i pittori surrealisti hanno reagito con una concezione chiaramente metaforica¹⁷.

Quest'affermazione, e lo stesso esempio scelto per sostenerla, sono assai significativi, perché portano a constatare che la scelta di un linguaggio metonimico — o, naturalmente, di uno metaforico — non riguarda semplicemente la sfera dell'espressione, bensì coinvolge la cultura e la stessa ideologia di chi opera tale scelta: infatti non solo il *linguaggio (metaforico) surrealista* si oppone al *linguaggio (metonimico) cubista*, ma anche il *modello del mondo surrealista* si oppone al *modello del mondo cubista*, e l'impegno politico tipico di larga parte del movimento surrealista contrasta con il relativo disinteresse per i fatti ideologici che contrassegna il cubismo.

Perciò, ipotizzare che l'epica spagnola sia 'metonimica' e quella francese 'metaforica' non va inteso, restrittivamente, nel senso che la prima abbia connotati prosastici e la seconda poetici, ma, appunto, nel senso che la prima abbia dietro di sé un modello

¹⁶ R. Jakobson, «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», in R. J. e M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague 1956, pp. 56-82, cit. dalla trad. it., «Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia», in R. J., *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, pp. 22-45.

¹⁷ Jakobson, «Two Aspects» cit., pp. 41-42.

del mondo dalle caratteristiche di tipo metonimico, e la seconda uno di tipo metaforico.

Ho già anticipato la convinzione che, nelle sue componenti essenziali, il modello epico spagnolo si riconnetta, *mutatis mutandis*, a quello che sta alla base dell'arte mozarabica¹⁸. Due tratti in particolare legano, a mio parere, l'immagine del mondo mozarabica a quella dei pur posteriori *cantares*: il primo tratto consiste in una concezione sintagmatica del divenire umano, in base alla quale tutti gli avvenimenti vengono visti come intimamente legati gli uni agli altri, in quanto «manifestazione storica dell'ordine divino»¹⁹, e tutti i protagonisti di tali avvenimenti vengono considerati gli attori di un solo copione.

Non è un caso, infatti, che praticamente l'intero *corpus* epico spagnolo possa essere inserito, e anzi sia stato davvero inserito, nel *continuum* delle narrazioni storiografiche. Quella radicale differenza d'impianto fra *chanson de geste*, da un lato, e letteratura cronachistica (e romanzo), dall'altro, che è stata ben messa in luce da Paul Zumthor²⁰, non esiste in ambito iberico: alla paradigmatica esemplarità delle diverse vicende degli eroi francesi, la Spagna contrappone una sola storia, la storia della sua dinastia, o meglio la storia delle storie intrecciate delle sue dinastie. Certo, quest'unità si spezzetta in episodi molteplici, mette alla ribalta ora l'uno ora l'altro personaggio, ma ciò che non si perde mai è il senso del disegno complessivo, l'idea che tutto faccia parte di un piano organico che si realizza man mano. Sintomatici, a questo proposito, due passi posti emblematicamente l'uno all'inizio della vicenda di Fernán González nel *Poema* omonimo, l'altro alla fine del *Cantar de mio Cid*.

L'autore del *Poema*, dopo aver parlato dell'istituzione dei giu-

¹⁸ In un saggio molto discusso («El Cid, personaje mozárabe», *Revista de Estudios Políticos*, 17 (1947): 109-41), già J. Camón Aznar ha sostenuto che almeno uno dei testi epici spagnoli, e anzi il più importante di tutti, il *Cantar de mio Cid*, presenta caratteri mozarabici. A mio parere, questa tesi è corretta nelle sue linee generali, soprattutto perché sottolinea la complessità della cultura iberica fra XI e XII secolo; però Camón Aznar intende il concetto di mozarabismo in un senso troppo limitativo, cioè nel senso di 'excesiva tolerancia' o di 'política favorable' nei confronti dei Mori. In realtà, il mozarabismo è qualcosa di molto più profondo, è una mentalità che nasce e si sviluppa certo in rapporto al concreto dato storico dell'invasione araba, ma che subito si pone come criterio universale di valutazione e di comportamento, come codice culturale, nel senso più ampio del termine.

¹⁹ Cfr. Schapiro, «From Mozarabic» cit., p. 41.

²⁰ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, pp. 346-48.

dici di Castiglia, ricorda i nomi dei due personaggi che ottennero per primi questa carica:

- c. 165 Don Nuño fue el uno, omne de grand valor,
vino de su linaje el buen enperador;
el otro don Layno, el buen guerreador,
vino de su linaje el Çid Canpeador²¹.

Da questi versi si trae proprio l'impressione che Nuño Rasura e Laín Calvo non esistano quasi per se stessi, ma che piuttosto ricevano significato dalla loro progenie futura: l'uno da Alfonso VI, il glorioso «Adelfonsus imperator in Toletò, Legionè, Gallecia et Castellà»²², l'altro da Ruy Díaz, il più celebre eroe di Castiglia.

Il famosissimo passo del *Cantar de mio Cid* che segue la notizia del matrimonio delle due figlie dello stesso Ruy Díaz con gli infanti di Navarra e di Aragona proietta poi in una dimensione ancor più marcatamente dinastico-nazionale la figura del suo protagonista:

Veed qual ondra creçe al que en buen ora naçió,
quando señoras son sues fijas de Navarra e de Aragón.
Oy los reyes d'España sos parientes son,
a todos alcança ondra por el que en buena naçió²³.

La certezza che tutti gli avvenimenti epici non possano che essere 'fatalmente' concatenati gli uni agli altri porta all'adozione di procedimenti tipicamente intertestuali: si moltiplicano le presenze sulla scena dei diversi attori di tali avvenimenti, o anche se ne moltiplicano i reciproci legami. Alvar Fáñez, nipote del Cid e suo braccio destro nel *Cantar*, viene assunto, probabilmente pro-

²¹ Qui è più avanti il *Poema de Fernán González* viene citato dall'edizione fornita da Menéndez Pidal nelle *Reliquias*. È peculiare al testo pidaliano la correzione *buen enperador* (165b) in luogo della lezione *cond batallador* offerta dal manoscritto e generalmente accolta dagli altri editori. Tale correzione è confortata dal passo corrispondente del *Liber Regum* e mi pare migliori senz'altro il testo della *copla* in questione: un ennesimo riferimento a Fernán González, protagonista assoluto del poema — il *cond batallador* non può che essere lui — suona in effetti come una zeppa inutile; per contro, la presenza, accanto al Cid, di Alfonso VI, il *buen enperador* suo signore, crea un perfetto parallelismo cronologico e tematico.

²² Per questa formula cancelleresca, usata da Alfonso a partire dal 1088, v. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Madrid (1929) 1947⁴, cit. dalla trad. it. (con «importanti aggiunte e modificazioni» da parte dell'autore), R. M. P., *La Spagna del Cid*, Milano-Napoli 1966, p. 326.

²³ *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid 1908-11, vv. 3722-25.

prio per la raggiunta celebrità e in spregio alla verosimiglianza storica, al ruolo di ambasciatore del re Sancho presso il fratello García nella versione del *Cerco de Zamora* riportata dalla *Primera Crónica General*²⁴. Frate Juan Gil de Zamora, nel suo *Liber illustrium personarum* (del 1280 circa), narra d'altro canto una versione deformata della vicenda dell'ultimo re visigoto, Rodrigo, e dell'invasione della Spagna da parte degli Arabi, facendo non della figlia, bensì della moglie del conte Julián la vittima delle insidie del sovrano. Questo, si direbbe, al fine di creare un collegamento fra la leggenda di Rodrigo e quella relativa all'«infanzia» spagnola di Carlo Magno (*Maynete*): infatti, afferma frate Gil,

... ipsa comitissa ... etiam fuit postmodum uxor regis Galaffrae, et mater Gallianae, quae postmodum (ut vulgariter dicitur) regis Karoli uxor fuit²⁵.

Ma c'è di più: spesso la visione castigliana del mondo epico come di un mondo dominato dalla logica della contiguità porta a mettere in particolare risalto quelle che sono, nell'ambito dei rapporti umani, le strutture metonimiche per eccellenza, le relazioni familiari.

Molti *cantares* raccontano proprio storie di alleanze, di rivalità, di scontri talora mortali generati dalle passioni che si sviluppano nel chiuso di un *linaje*. Si pensi agli *Infantes de Lara*, alla storia del conte Garci Fernández²⁶, ma soprattutto al *Cerco*

²⁴ Cfr. *El Cantar de Sancho II y el Cerco de Zamora*, ed. C. Reig, Madrid 1947, p. 43. Secondo la *Crónica*, il fatto avrebbe avuto luogo nel 1071, ossia in un'epoca nella quale Alvar Fáñez era decisamente troppo giovane per venir investito di una simile responsabilità: a parte la sua firma come uno dei testimoni del diploma di contraddote di Jimena, nel 1074, il più antico documento nel quale egli compare — e, del resto, ancora associato allo zio — è del 1076; per vederlo citato da solo bisogna aspettare il 1085 (cfr. Menéndez Pidal, *La España del Cid* cit., pp. 198, 205 e 282). Sulle trasformazioni che la figura storica di Minaya comunque subisce già nel testo del *Poema de mio Cid* v. A. Varvaro, «Dalla storia alla poesia epica: Alvar Fáñez», in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova 1971, pp. 655-65.

²⁵ Cfr. Menéndez Pidal, *Reliquias* cit., p. 16.

²⁶ La storia degli infanti di Lara (o di Salas), traditi dallo zio materno Rodrigo e vendicati dal fratellastro Mudarra, è troppo nota per essere qui rievocata estesamente. Quanto a Garci Fernández, figlio di Fernán González, il racconto che lo ha per protagonista lo vuole per ben due volte ingannato — e la seconda addirittura mandato a morire — dalle due mogli, entrambe di stirpe francese, e poi vendicato dal figlio Sancho, che costringerà la madre a bere il veleno a lui stesso destinato. La vicenda di Garci Fernández e di Sancho García è narrata per intero nell'antica *Crónica Najerense* e poi, con varianti e aggiunte, tanto nella *Primera Crónica General* quanto nella *Crónica de 1344*. Solo l'ultima

de Zamora. La lotta di quattro principi per il potere diventa, in questa gesta che affiora dalla prosa della *Crónica General* e della *Crónica particular del Cid*, essenzialmente lo scontro fra le opposte personalità e i discordi sentimenti di quattro fratelli: Sancho, il primogenito, irriducibile nel perseguire la sua volontà di affermazione; Alfonso, altrettanto deciso a non cedere una posizione di privilegio fortunatamente raggiunta e legato alla sorella Urraca da un complesso sentimento affettivo; questa, implacabile fino all'omicidio nel far valere la causa del congiunto prediletto; García, infine, debole e insieme puntigliosamente intenzionato a far pesare sugli altri il suo stato d'inferiorità²⁷.

Il processo di trasformazione dei materiali storici, o storico-legendari, è qui esattamente il contrario di quello usuale nell'epica francese, che tende invero a sublimare tutte le relazioni interpersonali (e quelle familiari in particolar modo) nello schema fortemente simbolico del rapporto signore-vassallo. Così, nel *Girart de Roussillon*, una rivalità di tipo assolutamente personale — e anzi, per l'appunto, familiare (infatti il re Carlo è detto aver sposato la promessa sposa di Girart, che aveva dovuto ripiegare sulla sorella di questa) — si trasforma in un feroce conflitto feudale. Così, nella vicenda del *Gormont et Isembart*, il fatto che Isembart sia nipote di Loois, re di Francia, e sia da questi trattato poco amorevolmente passa in secondo piano rispetto alla ribellione e al tradimento del giovane vassallo nei confronti del suo legittimo sovrano.

Nella *Chanson de Roland*, com'è noto, questa tendenza viene condotta all'estremo: l'autentica natura del legame fra Carlo Magno e Roland è totalmente occultata. Il figlio nato dalla relazione incestuosa dell'imperatore con la sorella Gisela²⁸ si trasforma nel paladino difensore di *douce France*, destinato a compensare con un atto di eroismo di alto significato sociale la colpa privata dalla quale è stato generato.

parte della storia, quella appunto relativa a Sancho García, si trova anche nell'*Historia* del Toledano (1243).

²⁷ Della quinta figlia di Fernando il Grande, Elvira, i racconti epici tacciono quasi del tutto, ma in effetti anche il suo ruolo storico nelle vicende della successione di Fernando fu marginale, cfr. Menéndez Pidal, *La España del Cid* cit., p. 134.

²⁸ Avanza ora ottime ragioni per ritenere fatto storico e non pura leggenda la nascita incestuosa di Roland A. Roncaglia, «Il peccato di Carlo Magno», in corso di stampa negli Atti del *Colloquium in honorem M. de Riquer*, Barcelona, marzo 1984.

A ben guardare, anche la vicenda del *Cerco de Zamora* parte da una situazione familiare in una certa misura analoga a quella della *Chanson de Roland*: l'opinione comune, quella dei cronisti e, si presume, quella degli stessi giullari che devono aver presto rifatto in forme poetiche la tragica storia dei figli di Ferdinando I hanno infatti visto come elemento scatenante della rivalità dei quattro fratelli l'amore incestuoso di Urraca per Alfonso. In realtà solo frate Juan Gil de Zamora parla apertamente di incesto; gli altri, in manifesto imbarazzo, ricorrono piuttosto ad un meno conturbante 'amore quasi materno' di Urraca nei confronti del fratello per spiegare il comportamento iniquo e omicida dell'infanta. Però, esaminando nel suo complesso il *corpus* epico relativo ai due personaggi, ci si rende conto che i diversi autori hanno anche escogitato via via delle particolari situazioni compensatorie, che si configurano proprio come un freudiano *ritorno del represso*.

Ad esempio, il *romance Afuera, afuera, Rodrigo*, senza dubbio prendendo lo spunto dall'episodio dell'incontro fra Urraca e il Cid, alleato di Sancho, in Zamora assediata, episodio narrato nella *Primera Crónica General*, costituisce la storia di un amore irrealizzabile fra questi due protagonisti, costretti dagli avvenimenti a schierarsi in campi diversi:

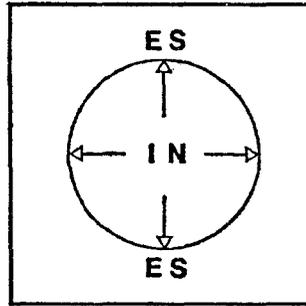
¡Afuera, afuera, Rodrigo,
el sobervio castellano!
Acordásete devría
de aquel tiempo ya pasado
cuando fuiste cavallero
en el altar de Santiago,
cuando el rey fue tu padrino,
tú, Rodrigo, el ahijado:
mi padre te dio las armas,
mi madre te dio el cavallo,
yo te calcé las espuelas
porque fuesses más honrrado,
que pensé casar contigo...
mas no lo quiso mi pecado.

(1-14)²⁹

Ancor più anticamente, il Tudense (presto seguito da altri storici) aveva esaltato, nella biografia di Alfonso VI, l'episodio degli amori del sovrano con la saracena Zaida, amori che appaiono pro-

²⁹ Cfr. *El Romancero*, ed. G. Di Stefano, Madrid 1973, pp. 258-59.

douce France — che è limitata e perciò rappresentabile come un cerchio, e in una porzione ESTERNA, la *terre paienor*; questa seconda, sfuggendo al dominio razionalizzante della cultura di quanti si trovano nello spazio interno, è da essi ritenuta amorfa, caotica e illimitata (per la cui ultima ragione la si può convenzionalmente rappresentare come un quadrato circoscrivente il cerchio interno ³¹):



La concezione spaziale dell'epica spagnola appare invece totalmente diversa: il mondo dei *cantares de gesta* è un luogo indiviso, privo di opposizioni nette del tipo INTERNO vs ESTERNO. È anche un luogo precisamente delimitato, venendo a coincidere con l'area stessa della Penisola Iberica, e dunque dominabile, o considerato potenzialmente tale, da quanti in esso agiscono, dagli eroi epici.

Entro questo mondo ci si può muovere senza problemi, giacché le distanze appaiono quasi annullate; tipico esempio di questa concezione «aperta» dello spazio è la leggenda relativa al sepolcro di re Rodrigo: secondo quanto raccontano il *Liber Regum*, Rodrigo Jiménez de Rada (più noto agli studiosi come il Tolemano), e il *Fuero General de Navarra* ³², la tomba dell'ultimo re gotico, che era misteriosamente scomparso durante la tragica battaglia combattuta presso Medina-Sidonia, sarebbe stata scoperta

³¹ Cfr. ancora, a questo proposito, Lotman, «Il metalinguaggio» cit., p. 155: «Sia dato uno spazio bidimensionale (piano) diviso da una frontiera in due parti, delle quali una comprenda una quantità limitata di punti e l'altra un numero illimitato, così che prese unitamente esse compongano un insieme universale. Ne deriva che la frontiera dev'essere, in tal caso, una linea chiusa omeomorfa a una circonferenza».

³² Cfr. Menéndez Pidal, *Reliquias* cit., pp. 16-17.

nel Nord del Portogallo, a Viseu, cioè in luogo assai remoto da quello dello scontro armato³³.

Il processo di sistematica riduzione delle distanze reali — processo opposto a quello dell'epica francese, che queste distanze tende sempre ad enfatizzare — è riscontrabile anche nel *Poema de Fernán González*: quando l'eroe è liberato di prigione dall'infanta Sancha, e fugge con lei verso la Castiglia, il poeta insiste nel rilevare che questa regione «muy acerca era» (c. 665).

Dunque tutto lo spazio dell'epica spagnola appartiene ai suoi protagonisti: non vi sono solide frontiere a separare i luoghi in cui agisce l'eroe castigliano da quelli in cui operano gli avversari, siano essi i Mori o i rappresentanti delle altre etnie della Penisola Iberica; nello spazio dei suoi avversari, infatti, l'eroe entra liberamente, e non sempre a fini bellicosi. Tutto porta a pensare che le fragili e permeabili frontiere che dividono le diverse zone siano per di più considerate come in progressivo spostamento verso il margine estremo dello spazio, e dunque come in corso di sparizione sotto la spinta espansiva dell'«eletta» Castiglia.

Una tale idea è espressa benissimo dall'autore del già più volte citato *Poema de Fernán González*, proprio all'inizio della storia del suo eroe:

Estonçe era Castiella un pequeño rincón,
era de castellanos Montes d'Oca mojon,
e de la otra parte Fituero el fondon,
Moros tenien Caraço en aquella sazón.

Era toda Castiella solo un alcaidia

...

Varones castellanos, este fue su cuidado:
de llegar su señor al mas alto estado.
D'un alcaidia pobre fizieron la contado,
tornaron la despues cabeça de reynado.

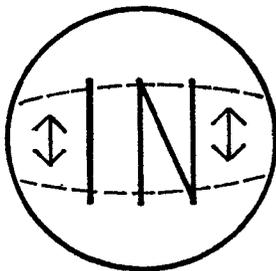
(cc. 171-73)

Ne consegue che, mentre nell'epica francese qualsiasi uscita al di fuori del proprio luogo rappresenta per l'eroe cristiano una possibile tragedia — si pensi a Roland a Roncisvalle o a Vivien,

³³ Il Toledano afferma che la battaglia era stata combattuta «prope Assidonam», il *Fuero* invece a Sangonera «entre Murcia e Lorca», cioè ancora più lontano dal Portogallo.

il nipote di Guillaume d'Orange, martire nell'Archamp momentaneamente conquistato dai pagani —, nell'epica spagnola, non esistendo luoghi considerati esterni, non esistono nemmeno zone ritenute 'istituzionalmente' pericolose; o, al massimo, come ha ben notato Cesare Acutis, nel corso della sua analisi semiologica della *Leyenda de los Infantes de Lara*³⁴, il pericolo si annida solo nella sottile linea della frontiera, zona d'attrito fluttuante e 'amorfa'³⁵.

La concezione topologica dei *cantares* mi pare dunque così rappresentabile:



Ora quest'immagine tanto 'aperta' risulta singolarmente vicina proprio all'idea che dello spazio riservato all'uomo aveva il modello del mondo caratteristico del periodo mozarabico. Come hanno sottolineato gli storici García Tolsá e Vicens Vives, l'invasione araba della Spagna diede il via a una sollevazione dei servi e dei piccoli proprietari di origine ispano-romana contro il grande latifondo visigotico, e dunque all'abolizione, o almeno al rifiuto dei confini e delle limitazioni territoriali³⁶. Non solo, ma nel pieno della dominazione musulmana, frequenti erano gli

³⁴ C. Acutis, *La leggenda degli infanti di Lara. Due forme epiche nel Medioevo occidentale*, Torino 1978, pp. 82-85.

³⁵ La frontiera era il dominio degli *enaciados*, ossia di quei gruppi di Mori convertiti «che guadagnavano la loro vita portando notizie da un campo all'altro» (Menéndez Pidal, *La España del Cid* cit., p. 176); su questo ceto dedito allo spionaggio e al contrabbando v. anche A. Castro, *La realidad histórica de España*, México 1954, cit. dalla trad. it., A. C., *La Spagna nella sua realtà storica*, Firenze 1955, p. 81.

³⁶ Cfr. J. García Tolsá, «El mundo de los invasores. Musulmanes», in *Historia social y económica de España y América*, a cura di J. Vicens Vives, I, Barcelona 1957, soprattutto pp. 160-74 e J. Vicens Vives, *Aproximación a la historia de España*, Barcelona 1960, cit. dalla trad. it.: J. V. V., *Profilo della storia di Spagna*, Torino 1966, pp. 52-56.

spostamenti e le vere e proprie migrazioni interne delle popolazioni mozarabiche³⁷.

Gli spagnoli dell'VIII, del IX o del X secolo avevano insomma la convinzione che, qualunque fosse lo stato presente del territorio in cui vivevano, esso restava tutto loro ideale appannaggio, e che perciò, entro questo territorio, la loro libertà di movimento non poteva che essere totale. Questa convinzione, smentita e sconfitta, nella realtà storica, dalle drammatiche conseguenze dell'invasione almoravide del 1090-1110, invasione che alimentò un opposto e fortissimo senso della 'frontiera', della chiusura e della contrapposizione etnico-religiosa, permane invece, come si è visto, nel modello del mondo epico.

L'assenza in esso dell'opposizione INTERNO vs ESTERNO conduce ad un'ulteriore conseguenza, ben più appariscente: l'assenza di connotazione negativa per quanti non siano considerati omogenei dal punto di vista etnico con gli eroi dei testi epici — che sono di solito castigliani —, ed in particolare per i « non omogenei » per eccellenza, i Mori.

Le *chansons de geste* mostrano spesso i *Païens* come assai difformi, e addirittura come antitetici rispetto alle genti cristiane: gli dei che essi adorano sono una versione grottesca e rovesciata della Trinità; il loro aspetto fisico è descritto come orribile al punto da parere animalesco o diabolico; demoniaca è anche la loro malvagità³⁸. Si tratta di un'immagine favolosa, certo non legata all'esperienza reale, a quella delle Crociate, per esempio; anzi si direbbe, di un'immagine del tutto noncurante di tale esperienza³⁹.

In ambito spagnolo, il genere epico sembra fornire degli antagonisti musulmani un ritratto di nuovo poco aderente alla realtà storica, però connotato in maniera opposta a quello usuale nei

³⁷ Cfr. ancora Vicens Vives, *Aproximación* cit., e Castro, *La realidad histórica* cit., p. 80.

³⁸ Secondo C. Segre (*Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino 1979, p. 9) nelle *chansons de geste* vi è effettivamente una sorta di doppio schema di rappresentazione dei *Païens*: ora essi appaiono come i mostruosi rappresentanti di un mondo caotico ed eslege, ora, invece, come i membri di una struttura che si organizza in modo simmetrico (benché con segno negativo) rispetto alla *societas christiana*.

³⁹ È parere di A. Serper, «Sarrasins et chanson de geste», in corso di stampa in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès de la Société Rencesvals (Padoue-Venise, 29 août-4 septembre 1982)*, che tale immagine derivi in effetti da tradizioni favolose risalenti all'epoca carolingia.

testi francesi: tutte le leggende epiche castigliane che possediamo sono posteriori, almeno nella forma a noi giunta, all'invasione almoravide sopra ricordata, che indubbiamente portò all'odio e allo scontro violento fra cristiani e musulmani, eppure la maniera in cui questi testi descrivono i rapporti coi Mori deve tutto sommato ben poco alla spirito di crociata che proprio nei primi anni del XII secolo comincia a condizionare, nella Penisola Iberica, mentalità e comportamenti⁴⁰.

Perfino il clericalissimo *Poema de Fernán González* rivela, sotto la patina del fervore religioso, un atteggiamento ben più 'razionale' di quello degli autori delle *chansons de geste*: i Mori vengono combattuti non tanto perché nemici della fede, ma, più che altro, in quanto la loro presenza ostacola il disegno unificatore della Castiglia; sintomatico, in questo senso, il fatto che, nel *Poema*, si usi lo stesso termine *premia* ('oppressione') per designare sia l'occupazione mora di tanta terra di Spagna (c. 222c) sia il vassallaggio storico imposto dal regno di León alla Castiglia (cc. 575d e 613c), vassallaggio da cui quest'ultima intende liberarsi.

Legata ad un analogo punto di vista mi pare l'opinione del Tudense, che basa la propria affermazione delle grandi capacità militari del padre di Fernán González, Gonzalo Nuñez, sui «multa bella» che questi avrebbe parimenti mosso «regno Legionensium et Saracenis»⁴¹.

La stessa rappresentazione degli infedeli appare, nelle leggen-

⁴⁰ A questo proposito, vale la pena di sottolineare ancora una volta la diversità di tono che contraddistingue la carta (storica) delle dotazioni cidiane alla chiesa di Valencia dal racconto della conquista della città nel *Cantar* e di rievocare, sia pur succintamente, l'analisi che di questi due testi ha fornito L. Spitzer: «la entronización [del vescovo Jerónimo] está descrita así en el *Cantar*: "A este Don Jerome yal otorgan por obispo; | diéronle en Valencia o bien puede estar rico. | ¡Dios, qué alegre era tod cristianismo, | que en tierras de Valencia señor avie obispo!". No hay nada de esa maravillosa construcción ideológica de la historia universal elaborada en la carta auténtica del Cid: los tres reinos — el del Judaísmo perverso en Palestina, el del Cristianismo primitivo, puro tanto en España como en Palestina, y el de la Cristiandad corrupta de España, castigada por la invasión árabe — y la culminación, en la plenitud de los tiempos, en el redentor terrestre enviado por Dios piadoso: el Cid que transmite a Valencia algo de la gloria de la Jerusalén eterna. La carta de 1098 es una crónica abreviada, y quien dice crónica en la Edad Media, dice crónica universal, historia universal. En el poema se alegra el juglar de la conversión de Valencia, rica ciudad mora, en obispado cristiano. Nada más» («Sobre el carácter histórico» cit., p. 74).

⁴¹ Cfr. Menéndez Pidal, *Reliquias* cit., p. 32.

de epiche spagnole, quasi del tutto scevra da quelle esagerazioni orripilanti che nelle *chansons de geste* ne caratterizzavano invece, come si è sopra rilevato, l'immagine. Un solo esempio, che mi pare però estremamente significativo: gli storici arabi che avevano descritto la conquista della Spagna avevano dato notevole rilievo ad un episodio, da loro evidentemente considerato decisivo per le sorti dell'invasione. Si tratta della *ruse* di una finta antropofagia mora, che avrebbe totalmente fiaccato le velleità difensive dei cristiani. Ora, è noto che la leggenda relativa alle ultime vicende del regno visigotico di Spagna deve moltissimo alle fonti arabe⁴², eppure quasi totale appare il silenzio dei testi iberici su quest'episodio. Sarebbe stato facilissimo trasformare una finta antropofagia in un autentico e 'diabolico' rito di cannibalismo, allo scopo di screditare i nemici riusciti vincitori. E invece nessuno lo fa: nella grandissima maggioranza delle testimonianze i Mori appaiono come degli avversari quasi cavallereschi, come i meno colpevoli di tutti nella cupa storia di violenza e tradimento che ha per protagonisti re Rodrigo e il suo vassallo Julián. Fra i testi epici o epico-storici, solo il *Poema de Fernán González* riprende il racconto arabo, però senza accentuare in nessuna maniera le connotazioni macabro-grottesche della vicenda⁴³.

Si può insomma concludere che lo stesso quadro delle relazioni fra i due gruppi che il genere epico considera avversari per eccellenza viene strutturato, dalle *chansons de geste*, da un lato, e dai *cantares*, dall'altro, in modi che, di nuovo, sembrano portare l'uno in direzione metaforica e l'altro in direzione metonimica. Se ad emblema della paradigmatica ed irriducibile opposizione fra gli eroi francesi e i Saraceni, nelle storie di Carlo e dei suoi Paladini, possiamo prendere il celebre v. 1015 della *Chanson de Roland*

Païen unt tort e Chrestïens unt dreit,

niente, mi pare, meglio riassume il concetto che dei rapporti fra Mori e Cristiani hanno i testi spagnoli di quell'immagine della

⁴² Si vedano a questo proposito le considerazioni di C. Guerrieri Crocetti, *Il Cid e i cantari di Spagna*, Firenze 1957, pp. 7-9 e i relativi additamenti bibliografici.

⁴³ A parte il *Poema de Fernán González*, l'unica opera spagnola che accoglie il tema della finta antropofagia è il *Libro contra la seta de Mahomath*, composto da S. Pedro Pascual attorno al 1298. Ma entro un testo di propaganda antimusulmana il recupero, questa volta nettamente tendenzioso, si spiega benissimo.

ruota della fortuna, che ora innalza un popolo, ora un altro, evocata da Fernán González prima della battaglia contro Almanzor:

Mas dreçar s'a la rueda que esta trestornada,
seran ellos vencidos, la fe de Cristo onrada

(c. 444c-d)

Per il modello epico spagnolo, anche questa *translatio* così cruciale rientra insomma nelle leggi del divenire, nell'idea che la storia sia la giustapposizione sintagmatica di avvenimenti che ricevono significato proprio dal loro provvidenziale accostarsi gli uni agli altri.

Come nelle miniature del manoscritto silense di Beato ogni gruppo di figure — siano angeli o belve apocalittiche —, «per quanto adattato alle costanti del campo, ha un unico ordine inerente al momento spirituale rappresentato»⁴⁴, così le araldiche contrapposizioni di *Moros e Cristianos* sono chiamate a rappresentare, nei *cantares de gesta*, l'essenza stessa di un mondo che si vuole governato da una lungimirante *discordia concors*.

MARIA LUISA MENEGHETTI
Università di Padova

⁴⁴ Schapiro, «From Mozarabic» cit., p. 41.

* Una redazione molto più sintetica del presente lavoro è stata presentata col titolo «Topología y tropología: para un análisis semiótico y estilístico de la épica castellana», al Congreso internacional sobre semiótica e hispanismo, tenuto a Madrid nel giugno 1983, ed è in corso di stampa negli Atti del congresso stesso.