

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME VI - 1979

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

ANTICO VENETO « AVOIA »
= ANTICO FRANCESE « AVOI »/« AOI »?

1. Nel volgarizzamento veneto della *Navigazione di San Brandano* si legge che l'*abado*, giunto coi suoi frati in prossimità d'una « isola bruta che sé Inferno », « oldì una bósie che sonava dir molto dolorosamente »:

O santo pare, lo qual è servo di Dio e amigo, ora per mi topin: sepi ch'io son perso a mal mio grado e a forza e a vui voria volentiera vegnir, mo io non posso, doloroso. Io son sventurado malamente, *a voi a mi*, che mai nasì in lo misero mondo, lo qual è plen de ingani e de tribulazion¹.

Poco oltre, un frate che « volse insir de la nave » cade preda dei diavoli sotto gli occhi dei compagni e dello stesso Brandano:

E lo abado pur vardava questo frar e vedeva ben ziò ch'elo faseva e e vedeva quello cativelo vegniva menado malamente da uno omo so compagno de domonii a lo luogo de tormenti, e vete como elo fo englotido da la boca de uno dragon che à VIII cavi, e puo' como elo lo cavava de soto, e può vegniva menado in uno luogo e là li vegniva apreso lo fuoco intorno. E in quella fiada dise lo abado: « O fiolo, *a voi a ti*, dolente! Perché nasies-tu? Par a mi che tu ebi remitado aver cotal luogo per le to ovre; a tal fin te vezio eser conduto! »².

La stessa accorata esclamazione introduce le riflessioni dell'abate che, « molto gramo in cuor so », « diseva planamente enfra de si »:

A voi a mi, dolente, ch'io porto indoso bon abito de munego, lo qual me cuovre la carne e tieme colda la persona, e soto mi e lo mio comandamento sta molti omeni soto l'ordine mio e de lo mio abito [...] ³.

¹ Cfr. *Navigatio Sancti Brendani - La navigazione di San Brandano*, a cura di M. A. Grignani, Milano, 1975, p. 158 (mio il corsivo in questa e nelle successive citazioni).

² *Ibid.*, p. 162.

³ *Ibid.*, p. 188.

L'ultima edizione ripristina giustamente *a voi a mi (ti)* lad-dove il precedente curatore, il Novati⁴, aveva congetturato *anoia*. Ma in proposito già il Parodi, nella recensione⁵ al testo edito dal Novati, aveva segnalato la bontà della lezione del manoscritto, adducendo a conferma un *o voia ti*⁶ desunto da un sonetto veneziano e avanzando per *avoia* (diamo la preferenza a questa grafia) la proposta etimologica *ah! vai a mi (ti)*⁷. Le varianti finora reperite in testi veneti del Cinquecento dimostrano la piena validità dell'ipotesi del Parodi: ad *avoia mi* della *Spagnolas* di Andrea Calmo corrisponde, nella *Pozione* dello stesso autore, un *aguaia ti*; *avogia mi* è nel *Sergio* di Ludovico Fenarolo, mentre nella *Moscheta* del Ruzzante compare un misconosciuto *aguagi mi*⁸. Risulta evidente

⁴ L'edizione Novati (*La 'Navigatio Sancti Brendani' in antico veneziano*, Bergamo, 1892), di cui il testo pubblicato dalla Grignani è una revisione critica, si fonda sul ms. Ambrosiano D. 158 inf. (XV sec. in.). La lezione *auoia* del cod. Ambrosiano è costantemente confermata, come gentilmente mi comunica Maria Antonietta Grignani, dal ms. 1708, Fondo italiano, della Biblioteca Nazionale di Parigi (anch'esso quattrocentesco).

⁵ Cfr. « R », XXII, 1893, pp. 304-6.

⁶ Si tratta delle parole « dette dalla sdegnata padrona alla donna di servizio, che non ha fatto bene la spesa »:

Ti non ha tolto ravenello, sora!
Deserta! o voia ti!

(il Parodi cita da una stampa veneziana della fine del sec. XV o del principio del XVI, riprodotta da V. Rossi *Per nozze Salvioni-Taveggia*, Livorno, 1892).

⁷ Cfr. REW 9480: l'etimo ivi proposto è il gotico *wai*, considerato il normale esito veneto *v-* da *w-* germanico (di contro al *gu-* toscano, condiviso dalla maggior parte della Romània). Nell'a.fr. *avoi* si continua forse *w* trattato come intervocalico: ma cfr. anche *voi* (*FEW*, alla voce *wai*) e il prov. *vai* (riportato dal *Lexique Roman* del Raynouard), per i quali, se non riflettono forme dialettali provenienti da dialetti oitanici del nord o nord-est (con *w* germ. conservato), si dovrà considerare l'interferenza del lat. *vae*, *vai*: cfr. REW 9126 (per rum. *văi*). La compresenza di tali forme può comunque spiegare la conservazione di *-v-* davanti a vocale velare.

⁸ Ecco, nell'ordine, le attestazioni: « Che vol dir sto bater cusì forte? *avoia mi* no ve vergognèu? » (A. Calmo, *La Spagnolas*, a cura di L. Lazzerini, Milano, 1979, p. 86); « Va' pur là, che la to lira è salva, e si ti avrirà la bocca de cossa niguna, *aguaia ti* che te farò sbuelar e scanar, che ti no dirà to colpa » (LA POZIONE | COMEDIA | FACETISSIMA ET DILET- | TEVOLE IN DIVERSE | LINGVE RIDOTTA. | NVOVAMENTE COMPOSTA | PER M. ANDREA CALMO. | IN VINEGIA, APPRESSO | DOMENICO DE FARRI | MDLX. [c. 11 r.]); « *Avogia mi*, credo che ti credi che no abbia anema,

come tali allomorfi toscanizzati (*aguaia*, *aguagi*), che figurano in contesti analoghi a quelli ove compare il tipo *avoia* (con $a > o$ per influsso della contigua labiale, reso possibile — precisa giustamente il Parodi, citando dal medesimo testo il caso di *vosieli* per *vasieli* — dalla posizione proclitica), chiariscono definitivamente etimo e significato dell'espressione: 'guai a', quindi 'ahimè!'⁹. Opportunamente, dunque, il FEW pone la nota del Parodi tra i riferimenti bibliografici in calce all'etimo gotico WAI (da cui a. fr. *guai*, *wai*, a. prov. *vai*); tanto più che le antiche forme galloromanze « werden zumeist mit dem dativ der person gebraucht, die gegenstand der klage ist: *gai a mei*, *wai cheli* usw. », al pari del corrispettivo veneto, e che, anche sotto il profilo fonetico, la parentela si rivela evidente in una variante labializzata quale *voi*, *vouai* (attestata per Châtenois [Belfort]).

2. Ma a questo punto s'impone un interrogativo: esiste un rapporto anche tra questo *avoia* e *avoi* dell'antico francese? E da quest'ultimo è possibile risalire al tanto discusso AOI della *Chanson de Roland* (nella redazione del manoscritto di Oxford)?

Ebbene, non uno tra gli esempi di *avoi* riportati da H. A. Deferrari¹⁰ contraddice l'interpretazione suddetta: in tutti i casi

mi » (IL SERGIO | COMEDIA | NVOVA, ET | PIACEVOLE, | PVR HORA POSTA | IN LVCE. | IN VENETIA, | APPRESSO FRANCESCO ZILETTI, | MDLXXXIII. [c. 23 r.]); « Mo se 'l se saesse po, e che 'l lo saesse me marío, *aguagi mi!* » (Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino 1967, p. 619. Abbiamo lievemente modificato il testo, sostituendo la virgola al punto interrogativo dopo *marío*, e adottando la grafia *aguagi* in luogo di *a' guagi*: naturalmente si dovrà intendere 'povera me!', piuttosto che 'ci farei un bel guadagno' [trad. Zorzi]. Una variante ipertoscanizzata compare nel *Saltuzza* del Calmo (cfr. *Commedie del Cinquecento*, a cura di A. Borlenghi, Milano, 1959, tomo II, p. 797): « S'io non avessi lingua, *guaglia me* ». L'agglutinazione della preposizione *a* (*guai-a*) è confermata da esempi bonvesiniani: « Guaia — zo dis la mosca — tu ke no cai, formiga » (*Disputatio musce cum formica*, v. 9; cfr. *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di G. Contini, Roma, 1941, p. 87. Nella stessa *Disputatio* si vedano anche i vv. 32, 33, 265, 268. Al v. 8 « Oi guaia ti, formiga marturiadha » conferma l'isolata variante *o voia ti* del sonetto veneziano).

⁹ Si vedano, per quest'ultimo significato nell'italiano antico, gli esempi riportati dal *GDLI* del Battaglia, alla voce *guai* (2).

¹⁰ H. A. Deferrari, *O.F. (Norman) « AOI » and « AVOI », and English « AHOY »*, in « PMLA », LI, 1936, pp. 328-36.

si tratta d'interiezioni riconducibili a un'espressione di disappunto o di sconforto, non certo al significato « I call (you) away », « I interrupt (you) », « stop » o « wait » (più esattamente si tratterebbe di « an introductory part of the exclamation »)¹¹ che ha indotto lo studioso a scorgervi l'esito del latino AVŌCO, in contrasto con le più diffuse proposte etimologiche (A + VĪDE; A + AUDI [Engländer]: la *a* iniziale ha fomentato una serie di giustapposizioni artificiose, mentre l'a. ted. *auwê* [il primo esempio in Ekkehard IV, *MGH*, SS., II, p. 98, r. 40] offre già confezionato il probabile genitore di *avoi*).

Deferrari non si è invece sbagliato, a nostro avviso, postulando l'identità *avoi*-AOI, anche se la sigla rolandiana è stata ovviamente coinvolta nell'erronea interpretazione del primo lemma. È superfluo ridiscutere, in questa sede, gl'innumerevoli tentativi di decifrazione delle enigmatiche lettere. Tuttavia vorremmo ricordare come, nonostante le ingegnosissime proposte avanzate da eminenti filologi¹² e corroborate da un'ampia messe di eruditi — seppur non decisivi — riscontri, Ramón Menéndez Pidal sia tornato, in una nota del 1963¹³, alla spiegazione più semplice: quella dell'interiezione (« que *Aoi* sea un simple grito exclamativo parece lo mas natural »). Il grande romanista spagnolo citava la testimonianza d'un ufficiale belga, D. Stevelinck, militare di professione e filologo dilettante, che richiamava l'attenzione degli 'addetti ai lavori' sul grido di guerra germanico *Ahoi*, proponendo d'identificare in questo il misterioso AOI del manoscritto oxoniense. Il Pidal, sulla scorta di qualche altra scheda da aggiungersi alla segnalazione di Stevelinck, ne concludeva:

¹¹ *Ibid.*, p. 332. Impreciso anche l'*Altfranzösisches Wörterbuch* di Tobler-Lommatzsch, s.v. *avoi*: « Interjection der Verwunderung, des Unwillens, der Abwehr ». Il significato 'attento!', 'eh!' procede evidentemente dall'originario 'guai': per analoghi lievi spostamenti semantici vedi il *FEW* s. v. *WAI*.

¹² Basti citare le sofisticate interpretazioni di H. Lausberg, *Zur metrik des altfranzösischen Rolandsliedes*, in « RF », LXVII, 1956, pp. 293-319 (AOI = [versus] *Adonius* o [metrum] *Adonium*), e di R. Louis, *Le refrain dans les plus anciennes chansons de geste et le sigle AOI dans le Roland d'Oxford*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romane à la mémoire d'István Frank*, « Annales Universitatis Saraviensis », VI, 1957, pp. 330-60 (AOI = *hAlt sOnt li pul*).

¹³ Cfr. *El AOI del manuscrito rolandiano de Oxford*, in « Revista de Filología Española », XLVI, 1963, pp. 173-7.

podemos decir que el *Aoi* del manuscrito oxfordiano de la *Chanson de Roland* es una exclamación animadora de aliento, de excitación y de entusiasmo; se emplea al fin de cada tirada, lo mismo que el *ahoi* que modernamente los pastores del norte de Alemania emplean al final de cada cobla cantada. Hoy parece que esta costumbre está limitada al norte alemán; pero antiguamente pudo tener mucha mayor extensión.

Una volta ammessa la tesi AOI = esclamazione (quanto meno equiprobabile, ci sembra, rispetto alle concorrenti « notazione musicale » e « cifra di *refrain* »), siamo di fronte a un bivio: da una parte l'interpretazione che chiameremo germanico-guerresca, dall'altra quella elegiaca suggerita dai testi veneti sopra citati. Inutile dire che la seconda è, a parer nostro, la più valida.

Osserviamo intanto che *avoi* è inesplicabile a partire da *ahoi*, perché l'incitamento bellicoso è affatto estraneo a un'interiezione in cui s'intuisce piuttosto un sospiro, un rammarico; un tono, insomma, estremamente remoto dall'impetuosa baldanza d'un grido di soldati¹⁴. L'ipotesi si profila perciò antieconomica, visto che costringe a tenere ben distinte le due forme antico-francesi e a cercare due diverse spiegazioni. Ma poi il significato suddetto si addice realmente alla *Chanson*? Un'obiezione anteriore all'articolo del Pidal sembra mantenere intatta la sua validità:

L'hypothèse qui destine ces encouragements populaires aux héros qui combattent dans la chanson est un peu moins extravagante [. . .]. Mais, en ce cas, quel sens donner à AOI quand il ponctue le récit de la trahison de Ganelon ou les faits d'armes des chefs sarrasins¹⁵?

Appare quindi dettata dalla constatazione di simili aporie una proposta 'di compromesso' come quella di Daniel Devoto: AOI è sì un grido di battaglia,

mais il s'agit du cri de l'ennemi, et comme tel il sert de « timbre » pour

¹⁴ Sotto il profilo fonetico l'evoluzione sarebbe teoricamente possibile, ammettendo, oltre al dileguo di *-h-* germ., lo sviluppo d'un suono labiale tra vocali in iato, fenomeno in cui si riconosce un tratto peculiare dell'area nord-orientale (piccardo-vallone): cfr. M.K. Pope, *From Latin to Modern French*, Manchester, 1973 (1ª ed. 1934), § 1521, xiv (a); per l'anglonormanno, *ibid.*, § 1171.

¹⁵ R. Louis, *art. cit.*, p. 353.

la trahison et toutes ses conséquences (danger, adversité, peine, deuil), dont il souligne les apparitions¹⁶.

3. Torniamo allora alla nostra tesi. Interiezione sì, ma 'motivata', etimologicamente trasparente e provvista di specifica connotazione semantica: non la semplice esclamazione da accettare « sin detenerse a buscarle etimología y semántica especiales »¹⁷. Anche dal punto di vista linguistico le carte sono in regola, e consentono di porre l'equivalenza *avoia* = *avoi* = AOI¹⁸. Si tratta ora di stabilire se l'ipotesi sia giustificata sotto il profilo storico-culturale, se trovi conferme nella verifica testuale, portando eventualmente un proprio contributo all'illuminazione di motivi fin qui latenti.

Tra le molte opinioni circa la funzione di AOI, la più verisimile sembra quella che vi scorge un minuscolo *refrain*, secondo un modello nient'affatto estraneo alla *chanson de geste*, da *Gormont et Isembart* alla *Chanson de Guillaume*¹⁹. In quest'ultimo testo, in particolare,

les trois refrains *Lunsdi al vespre*, *Joedi al vespre* e *Lores fu mecredi* — ce dernier rétabli à bon droit par Suchier, d'après la mesure et l'assonance, en *Lors fu dimercres* — représentent, d'un point de vue purement formel, le premier hémistiche d'un décasyllabe de coupe 4 + 6, mais ils constituent en réalité un élément autonome et qui n'appelle aucun complément ni sous-entendu²⁰.

Come i tre *refrains* della *Chanson de Guillaume* sono strettamente connessi allo svolgimento cronologico dei fatti e sottolineano l'aspetto tragico degli avvenimenti narrati, così il *refrain* della *Chanson de Roland* sembra adibito a scandire il ritmo del

¹⁶ Si veda il succinto resoconto nel « Bulletin bibliographique de la Société Rencesvals », fasc. 3, 1963, n° 260.

¹⁷ R. Menéndez Pidal, *art. cit.*, p. 173.

¹⁸ Con dileguo del fonema -w-, assorbito dalla vocale velare o: cfr. Pope, *op. cit.*, § 187, ii (a). Da notare che il *FEW* (sempre s. v. wAI) registra per Uriménil (Vosges) l'interiezione *aoùè*.

¹⁹ Si vedano inoltre gli esempi citati nella penetrante analisi di A. Roncaglia, *Petit vers et refrain dans les chansons de geste*, nel vol. miscelaneo *La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, 1959, pp. 141-57.

²⁰ R. Louis, *art. cit.*, p. 336.

racconto e a rivelarne la struttura soggiacente, mettendo in risalto gli elementi portanti. La 'scansione' sarà dunque temporale (AOI posto alla fine della lassa quasi ad isolare un segmento narrativo), ma anche e soprattutto tesa a suscitare una reazione affettiva; perché, come ha osservato Louis, citando Jean Rychner, « la chanson de geste n'est pas dans le manuscrit que nous ouvrons, nous n'en tenons là qu'un reflet; elle était ailleurs, dans le cercle au centre duquel chantait le jongleur »²¹. Il *refrain* era il mezzo per coinvolgere gli uditori, il 'filo diretto' sempre in funzione tra il giullare e il pubblico, coro appassionato o dolente che nei momenti cruciali era chiamato non soltanto a collaborare col solista alla narrazione, ma quasi ad entrare in prima persona nella vicenda al fianco dei propri eroi.

4. Una rapida disamina conferma come, rispetto alla suddivisione formale in lasse che organizza il testo secondo una struttura di superficie, il micro-*refrain* AOI, che individua una struttura profonda non sempre coincidente con l'altra, svolga un ruolo variabile: delimita, in posizione clausolare, la successione diacronica degli episodi (le scene, potremmo dire, o meglio le 'stazioni' di quella che, giusta la tesi bédieriana, si configura come *Vita et passio sancti Rotholandi*); dove più evidente è invece la 'funzione emotiva', pone in rilievo i nuclei narrativi in cui s'annida l'intima necessità degli eventi futuri²².

²¹ *Ibid.*, p. 332. Louis considera con particolare interesse i rapporti esecutore-pubblico, ma constatazioni analoghe possono valere anche per i rapporti autore-pubblico: « questa comunanza del sentimento, questo costante appello all'uditorio, questa condizione insomma di coralità (che è del resto una delle rette maniere di interpretare la parola 'popolare') sotto il cui influsso l'artista scrive, rendono così simili, almeno esteriormente, le prime opere letterarie della Romania gallica » (C. Segre, *La tradizione della «Chanson de Roland»*, Milano-Napoli, 1974, p. 17).

²² Cfr. J. Wathelet-Willem, *Les refrains dans la Chanson de Guillaume*, nel cit. vol. *La technique littéraire*, pp. 457-83: il *refrain* ha una « fonction structurale », ma vi si riconosce altresì « un vestige de l'époque où l'élément musical jouait un rôle important dans la chanson de geste, il s'apparente au rythme de complainte » (p. 483).

Si considerino ad esempio i due AOI della lassa XXI, l'iniziale

Guenes respunt: — Pur mei n'iras tu mie! (AOI)²³.

e il finale:

Quant l'ot Rollant, si cumençat a rire (AOI).

palesemente destinati a segnalare parole e gesti nei quali e per i quali si matura l'ineluttabile.

Oppure si veda un caso di posizione interna, quello della lassa CIX, dove veramente inconcepibile si rivela ogni tentativo d'interpretazione in chiave battagliera; mentre in perfetta sintonia col contesto è l'AOI-lamento corale, posto al culmine d'una vera e propria *complainte funèbre*:

Tant'hanste i ad e fraite e sanglente,
 Tant gunfanun rumpu e tant'enseigne!
 Tant bon Franceis i perdent lor juvente!
 Ne reverrunt lor meres ne lor femmes,
 Ne cels de France ki as porz les atendent (AOI).

come del resto accade (lassa CCI) sull'opposto fronte di pagania, quando Baligante, ricevuto il guanto da Marsilio amputato e sconfitto (« Mei ai perdut e <tres>tute ma gent »),

Al doel qu'il ad s'en est turnét plurant (AOI).

Per contro i due casi 'interni' della lassa CCXXI (« Sur les eschines qu'il unt en mi le dos / Cil sunt seiét ensement cume porc. AOI. »; « Ço est une gent ki unches ben ne volt. AOI. ») si chiariscono vicendevolmente, sottolineando entrambi — quasi in un sussulto di commozione per la sorte dei Cristiani che con tanta efferatezza hanno a che fare — la bestialità e la malvagità degli'infedeli.

5. Non sempre la razionalizzazione è così agevole: si veda ad esempio, per restare nell'ambito particolarmente sintomatico del

²³ Tutte le citazioni sono tratte da *La chanson de Roland*, edizione critica a cura di C. Segre, Milano-Napoli, 1971.

refrain collocato all'interno della lassa, l'AOI del v. 2981, che conclude le tracotanti parole dei messaggeri pagani. Ma in circostanze simili il dubbio è legittimo: non si dovrà tener conto del fatto che, come ricorda Segre, « gli errori nella posizione della sigla AOI sono notoriamente frequentissimi »²⁴? In questo caso AOI sembra piuttosto da collegare ai versi seguenti (« Carles li reis en ad prise sa barbe, / Si li remebret del doel e damage »). E non è da escludere che un'analogha dislocazione si sia verificata nella lassa CCLII, dove la 'sigla' è apposta all'anodino verso, contenente la promessa dell'*amiral* alla trinità pagana,

† Tutes tes ymagenes ferai d'or fin:

ma subito sotto, com'era prevedibile, ecco un contesto più idoneo per AOI:

As li devant un soen drut, Gemalfin;
 Males nuvels li aportet e dit:
 — Baligant, sire, mal este(s) oi baillit:
 Perdut avez Malpr[i]m[e]s, vostre filz,
 E Canabeus, vostre frere, est ocis.

Alla serie si può forse anettere l'ultimo esempio di AOI infraposto (lassa CCLXXIII), che segue il verso

Vassals est bons por ses armes defendre,

ma, al solito, meglio si confarebbe alla contigua implorazione di Gano a Pinabello, nell'imminenza del processo:

Getez mei hoi de mort e de cal[e]nje!

6. Una volta accertata la compatibilità col contesto, manca forse l'ultima verifica: può questo lamento-interiezione costituire un *refrain*? Esiste una tradizione in cui si possa inserire?

Non soltanto la risposta è positiva, ma offre indicazioni che vanno ben al di là della questione qui affrontata. Già Louis²⁵

²⁴ Cfr. *La chanson de Roland* cit., p. 533, n. al v. 2998.

²⁵ *Art. cit.*, p. 349.

aveva notato la similarità formale tra i *refrains* della *Chanson de Guillaume* e quello pronunciato dalla sorella di Lazzaro, Maria di Betania, nel dramma ilariano della *Suscitatio Lazari*:

Lasse, caitive!
Des que mis frere est morz,
Por que sui vive?

Ritroviamo un analogo *refrain* volgare d'impronta elegiaca, che instaura un contrappunto tonale con la sezione latina di carattere lirico-narrativo, nel dramma liturgico dello *Sponsus*:

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!²⁶

secondo un modello da Young ricondotto ai lamenti delle Marie nei primi *ludi pascales*²⁷. In ambito interamente latino, si veda infatti il *refrain* messo in bocca alle pie donne in una rappresentazione (*Verses pascales*) conservataci da un manoscritto nel secolo XII:

Heu, quantus est noster dolor!²⁸

Heu, singulto ricorrente nelle risposte delle Marie *gementes al'unguentarius*, finisce per diventare elemento introduttivo fisso in qualsiasi *planctus* inserito nel dramma sacro. Come rileva Chambers,

these *planctus* add greatly to the vividness and humanity of the play, and are thus an important step in the dramatic evolution. The use of them may be illustrated by that of the hymn *Heu! pius pastor occiditur* [. . .]²⁹,

²⁶ *Sponsus. Drama delle vergini prudenti e delle vergini stolte*. Testo letterario a cura di D. S. Avalle. Testo musicale a cura di R. Monterosso, Milano-Napoli, 1965. Avalle (p. 22) parla appunto di registro elegiaco per la « glossa romanza ».

²⁷ K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, vol. II, p. 366.

²⁸ Cfr. K. Young, *op. cit.*, vol. I, p. 678.

²⁹ E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford, 1903 (rist. anast. 1963), vol. II, pp. 32-3. Per il *planctus* nella *chanson de geste* cfr. P. Zumthor, *Les Planctus épiques*, « R », LXXXIV, 1963, pp. 61-9.

cui vanno aggiunti altri *planctus* affini: *Heu nobis! internas mentes*, oppure *Heu! miserae cur contigit*, o ancora *Heu dolor, heu quam dira doloris angustia!*. La conclusione è evidente. Se ogni particolare conferma che la *Chanson de Roland* è in realtà una *Vita et passio sancti Rotholandi*, narrazione rigorosamente aliena da ogni ricerca di *suspense* perché non di una *fabula* si tratta, ma d'una sorta di rito sacrale³⁰, è pur vero che l'anonimo poeta non s'ispirò esclusivamente ai poemetti agiografici, ma prese a modello anche (e forse in primo luogo) il dramma liturgico. AOI, inteso come *refrain-lamentatio*, si rivela in questa prospettiva elemento essenziale: traccia esigua ma nitida che riecheggiando il pianto delle costernate Marie evoca l'antica matrice paraliturgica dell'epopea³¹, a testimonianza della costante interferenza e contaminazione di 'generi' che contraddistingue la produzione letteraria delle origini. Possiamo dunque a buon diritto parlare del « dramma di Roncisvalle » quale rappresentazione del « dramma sacro del peccato, del martirio, della salvazione: il dramma dei Vangeli »³². Rolando e Gano ci appaiono davvero attori di quel « copione illustre » che, pur notissimo ad ogni cristiano, non cessa ogni volta di far scattare la molla segreta d'un profondo coinvolgimento emotivo; e l'accostamento teatrale non è più soltanto metafora, se la permanenza d'un motivo specifico, il *refrain* elegiaco, riporta in luce (come abbiamo cercato di dimostrare) una ben precisa ascendenza.

LUCIA LAZZERINI
Università di Firenze

³⁰ C. Segre, *La tradizione* cit., p. 4.

³¹ Segre (*La tradizione* cit., p. 45) ricorda che i musicologi « più volte hanno dimostrato probabile la derivazione della meoldia delle *chansons* da quella dei tropi semiliturgici ». Tropi che, a loro volta (il riferimento è in particolare al tropo dialogato del ciclo pasquale, il *Quem queritis*), costituiscono, per così dire, l'antefatto del teatro religioso medievale: cfr. le precisazioni di Avalor, *Sponsus* cit., p. 9.

³² Segre, *La tradizione* cit., p. 50.