

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

VOLUME XIII · 1988

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Clereçia, alegria, escriptura.

Sull'identificazione con l'eroe nel *Libro de Alexandre*

1. Nella complessità d'intreccio del *Libro de Alexandre* l'universo della corte costituisce lo sfondo per le imprese di un grande eroe pagano¹. Alessandro è ritratto qui come un cavaliere e la storia delle sue conquiste viene trasposta in un ambito feudale, sicuramente più prossimo al nostro autore anonimo del XIII secolo, che non la Grecia pagana.

201a Ela corte fue llegada commo el reÿ mandara (O)²

202a Sedien çerca del reÿ todo los ançianos (O)

204 Mestre Aristotil uieio e decaÿdo
con sus manos tremblasas de su capa uestido
sedie çerca del reÿ leÿendo en vn liuro
nunca tan rica corte uio omne naçido (O)

Una corte straordinariamente e doverosamente ricca, dove un posto privilegiato, vicino al re, è occupato dagli anziani, la saggezza antica, mentre si staglia in pochi versi la figura del sapiente Aristotele, ormai vecchio, con in mano il simbolo della conoscenza, un libro.

Della corte di Alessandro fanno parte inoltre i cavalieri più grandi e valorosi del mondo, riuniti intorno all'eroe, che elegge una parte di loro al rango di *pari*. Infatti Clito e Tolomeo, due fedeli cavalieri, consigliano ad Alessandro di scegliere alcuni tra i migliori ed i più nobili, affinché lo aiutino nell'amministrazione

¹ Un bilancio ricco e completo sulla fortuna di Alessandro è stato tracciato da C. Frugoni, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo*, Firenze 1978. Fondamentali sono poi i lavori di P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age*, Paris 1886, rist. Genève 1970 e di G. Cary, *The Medieval Alexander*, London 1956. Vedi anche M. R. Lida de Malkiel, «Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media Castellana», *RPh* 15 (1961-62): 412-23.

² Interessante, ma composita, l'edizione critica del *Libro de Alexandre* curata da D. A. Nelson, Madrid, 1978 (vedi le recensioni di S. Orlando in *MR* 7 (1980): 289-97 e di A. Gier, «Zum altspanischen *Libro de Alexandre*», *ZRPh* 47 (1981)). Preferisco citare dall'edizione di R. S. Willis, New York 1934, che dà il testo parallelo dei mss. P e O, eliminando la tilde indebita su *grant* e *un* e sciogliendola nelle forme *omne*, *omnes*.

di un così immenso potere. Alessandro sceglie volentieri dodici tra i suoi uomini più valorosi e li chiama i *dose pares*:

319bc non los podie omne escojer mas cabdales
ende pusieron nonbre despues los dose pares (P)

Come non pensare ai Cavalieri della Tavola Rotonda o ai Pari di Francia della *Chanson de Roland*: *Li duze per mar i serunt jugez!* (v. 262)³? Allo stesso tempo la presenza dei Pari nel *L. de A.* ci sembra non fondamentale, ma piuttosto la ripresa di un motivo epico molto diffuso⁴.

Molte sono poi le espressioni riguardanti un universo simbolico e rituale specifico di un mondo feudale. Così l'inginocchiarsi davanti al proprio signore (116bc; 2613d), il bacio della mano in segno di obbedienza (2206d), vocaboli come *presçio*, *honor*, *honrrado*, *linnage*, *omenaje*, *vasallaje*⁵ (141c; 191a; 330a; 1210c; 1343c; 1500a; 1781b; 2628b; 2630a; ecc.).

Alessandro, una volta armato cavaliere, parte con pochi, per provare il proprio valore, alla ricerca di avventure:

127bcd que buscar querie venturas e su esfuërço prouar
non quiso caualleros sy non pocos lleuar
car lo que valie con pocos querie ensayar (P)

132ab Andamos por las tierras los cuerpos delectando
por yermos e poblados auenturas buscando (P)⁶

D'altra parte la buona cavalleria viene contrapposta alla *villania*⁷, alla bassa estrazione di chi usurpa nella corte un ruolo ed un potere, presentando così una seria minaccia per la classe aristocratica⁸. Questo gruppo di non nobili viene spesso identificato come quello dei servi maldicenti, i *lauzengiers* della letteratura cortese, i maligni della corte⁹. Essi spesso ripagano con la

³ *Chanson de Roland*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli 1971.

⁴ Cfr. M. Keen, *La cavalleria*, Napoli 1986.

⁵ Cfr. J. Le Goff, «Le rituel symbolique de la vassalité» in *Pour un autre Moyen Age*, Paris 1977, pp. 349-419.

⁶ Per il discorso sull'avventura, vedi E. Köhler, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna 1985 (soprattutto il cap. III).

⁷ 1662c *mas se que sodes todos omnes sen uillania* (O), 2387a *De uícios tan uillanos deuenos nos guardar* (O).

⁸ Sull'aristocratico e la corte, vedi A. Brandalise e M. Mancini, «Corpo e rappresentazione nell'archetipo della corte», *Il Centauro*, n. 15 (1985): 71-94.

⁹ Vedi E. Köhler, *Sociologia della 'fin'amor'*. *Saggi Trobadorici*, a cura di M. Mancini, Padova 1976, pp. 149 ss. e 196 ss.

maldicenza ed il tradimento i favori ricevuti dal proprio signore¹⁰. Nel *L. de A.* il tradimento rappresenta una vera ossessione per il nostro autore, che inveisce sempre molto duramente contro i suoi ministri. Ossessione e ricorrenze lessicali che preparano ed anticipano il grande tradimento finale, che colpirà proprio Alessandro¹¹.

- 185a Murio el traydor commo lo meresçie (P)
 223a Dezien luenga canca de muchas traýçiones (O)
 1737cd ca el traydor omne es de mala natura
 non ha entre los omnes tan mala criatura (P)
 1854cd el omne traydor fillo de meretris
 merçed ha qui lo mata el escripto lo dis (P)

Quindi *traydor*, *traýçion*, nonché *engaño*, *engañado*, *desleal*, *falsos amigos*, ecc. I traditori e soprattutto il fantasma del tradimento circondano Alessandro per tutta la sua vita, ed egli cadrà per questo, così come cadono per inganno gli altri due grandi colossi presenti nel poema, Troia e Dario.

Di uguale importanza, accanto ai cavalieri, la presenza dei *clérigos*:

- 853 Bien auie dies mill carros de los sabios señeros
 que eran por escripto de el rrey conseieros
 los vnos eran clerigos los otros caualleros
 qui quier los conoscrie que eran compañeros (P)

I consiglieri del re, in questo caso di Dario, sono in ugual misura *caualleros* e *clérigos*.

Alessandro si relaziona continuamente con la *clerecia*: a partire dal suo maestro, Aristotele, che è il filosofo per eccellenza. Alessandro gli si rivolge così:

- 38 Maestro tu me crieste e por ti se clerescia
 muchō me as bien fechō gradescer non telo sabria
 a ti me dio mi padre quando siete años auia
 por que de los maestros auies grant melloria (P)

¹⁰ Così Besus e Narbozenes, gli assassini di Dario, erano stati da lui cresciuti ed innalzati ai ranghi signorili: 1648 *En su casa traýe los falsos traydores | los que auie de sieruos el fechō senores | ÿa lo yuan asmando entre sus coraçones | deurie quebrar la tierra con tan falsos varones* (P). Lo stesso Aristotele mette in guardia Alessandro dall'ascoltare l'uomo *lisongero* (58b).

¹¹ Cfr. P. Bly e A.D. Deyermond, «The use of Figura in the *Libro de Alexandre*», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 2 (1972): 151-82.

- 39 Asa se cleressia quanto me es menester
 fuera tu no aue omne que me pudies vençer
 çoïosco que a ti lo deuo agradeşçer
 que me enseneste las artes todas a entender (P)
- 40a Entiendo bien gramatica se bien toda natura (P)
- 41a Bien se los argumentos de logica formar (P)
- 42a Retorico so fino se feroso fablar (P)
- 43a Apris toda la fisica so meie natural (P)
- 44a Se por arte de musica por natura cantar (P)
- 45a Se de todas las artes todo su argumento

Appare evidente come la *clerecía* di Alessandro sia lontana da qualsiasi significato religioso, tanto meno in un eroe dell'antichità, ed invece equivalga allo *studium* delle arti, unitamente alle virtù, che insieme gli garantiscono la capacità di governare. Quindi *clerecía* non come semplice e mera erudizione, ma come formazione culturale in corrispondenza delle aree di studio delle Università¹². La *clerecía* è una componente fondamentale dell'eroe che coltiva il suo sapere unitamente alla formazione di cavaliere¹³ ed in questo senso Aristotele risponde ad Alessandro, dopo che questi gli esprime il suo vivo desiderio di liberare la Grecia dal giogo di Dario.

- 52 Ffiio eres de reý as grant clerizia
 en ti ueo aguçia qual por mi querria
 de pequenez mostraste muý grant caualleria
 de quantos oý uiuen tienes grant meioria (O)

Alessandro unisce l'ingegno al valore e ad una grande conoscenza:

- 2160 Como era el reý sabedor e bien letrado
 ouo bon ingenio maestro bien ortado
 era bon filosofho maestro acabado
 en totalas naturas era bien informado (O)

Alessandro è circondato così da valorosi cavalieri, come da sapienti (1208 ss.), astronomi ed astrologi egizi, Aristander (1209-

¹² Cfr. R. S. Willis, «Mester de clerecía: a definition of the *Libro de Alexandre*», *RPh* 10 (1956-57): 212-24.

¹³ Per i legami tra *chevalerie* e *clergie*, vedi E. Köhler, il cap. II del volume citato: «*Chevalerie - Clergie*. Doppia destinazione e coscienza storica della cavalleria cortese», pp. 53-89.

1225) e Zoroas (1053-1059); anche lo scultore-decoratore di corte, Apelle, è un *clérigo*:

1800cd como era Apelles clerigo bien letrado
todo su ministerio tenie bien decorado

Se per Alessandro non si può certo parlare di *clerecía* come status ecclesiastico o comunque istituzionalizzato, tantomeno per Apelle; la sua è una condizione di artista, arricchita da un elevato grado di conoscenza, che rende il suo *ministerio*, la sua arte ancora più apprezzabile. D'altra parte la *clerecía* come *mester* compare sin dai primi, celebri versi di apertura del poema:

- 1 Señores sy queredes my seruiçio prender
querryauos de grado seruir de mi menester
deue de lo que sabe omne seer
sy non podria en culpa e en yerro caher
- 2 Menester traýgo fermoso non es de jangleria
menester es syn pecado que es de cleresçia
fablar curso rimado por la quaderneria
a sylabas contadas que es muy grant maestria (P) ¹⁴

Così l'autore, che è sicuramente un *clérigo*, si rivolge al suo pubblico; la sua arte è un servizio, svolto da un membro della *clerecía*, un intellettuale colto, *letrado*, «uno de los clérigos de mayor amplitud de su época, dado su interés por todas las cuestiones del saber humano» ¹⁵. Arte 'pura', a differenza della *jangleria*, da cui viene sottolineata la distanza.

La *clerecía* è una componente fondamentale dell'eroe, così come dell'autore ¹⁶. Egli utilizza fin dall'inizio le tecniche della retorica, dell'impiego dei tropi, fino alle *dilatatio* o amplificazioni. Le digressioni poi costituiscono la metà del poema e funzionano come un compendio generale dei rami della *clerecía* enumerati dal poeta, con descrizioni accuratissime di bestie, mostri, piante e minerali. La più lunga ed ampia digressione è la storia della guerra di Troia, recitata a memoria da Alessandro (334-772). Vi è poi una gran quantità di 'materiali' riguardanti lo studio delle arti liberali, l'eloquenza, la musica, l'astronomia, la medicina, le

¹⁴ Cfr. A. D. Deyermond, «Mester es sen pecado», *RF* 77 (1965): 111-6.

¹⁵ E. Alarcos Llorach, *Investigaciones sobre el «Libro de Alexandre»*, *RFE*, anejo XLV, Madrid 1948, p. 55.

¹⁶ Sui vari significati di *clerecía* nel Medioevo, si veda F. López Estrada, «Mester de clerecía: las palabras y el concepto», *Journal of Hispanic Philology* 2 (1977-78): 165-174.

tradizioni religiose, la mitologia, la storia, la geografia, l'architettura, la scultura, la filosofia morale¹⁷.

La *clerecía* di Alessandro si manifesta anche nell'azione; la profonda conoscenza dell'ambiente naturale si traduce in vantaggi pratici, che portano all'ideazione di stratagemmi per vincere serpenti velenosi, vespe e pipistrelli mostruosi. Alessandro fa costruire una cupola di vetro, è uno degli episodi che più solleciteranno la fantasia degli illustratori, per scendere tra gli abissi marini e scoprire come vivono i pesci; poi si fa trasportare in volo su un carro trainato da grifoni per:

2496d veÿer todo el mundo commo jasio o qual era (P)¹⁸

2. Nella *clerecía* dell'eroe si manifestano la formazione e la conoscenza dell'autore, che può così, nel suo *doppio*, giocare con molto più spazio di ambiguità, di verità/non verità, detto/non detto. La cultura, simbolo di un potere molto preciso, è in maniera generalizzata monopolio della Chiesa ed anche le opere profane portano a lungo su di sé l'influenza di questa cultura di stampo clericale. Conseguenza diretta è che la condizione prima di un intellettuale del XIII secolo è quella di appartenere o quantomeno di dipendere almeno in parte dal mondo clericale, indipendentemente dal proprio credo religioso. Come osserva Dragonetti,

Ce déplacement de l'ordre théologique dans la société profane s'accompagne d'une rhétorique protocolaire qui simule ou symbolise à son tour l'attitude d'obédience de l'écrivain à l'égard de l'autorité... Dans ce qui précède, on entrevoit déjà qu'il faudra soigneusement se garder de confondre la pratique de la littérature avec la mise en scène de son insertion sociale et chrétienne, faute de quoi on risque de renforcer l'idée toute faite, et communément admise, d'une littérature qui est précisément médiévale de par cette image de dévotion, alors qu'il s'agit là d'une rhétorique protocolaire qui recouvre la plupart du temps le travail de l'écrivain¹⁹.

È in questo modo che si origina il doppio significato di *clérigo* e *clerecía*. Così occorreranno molto tempo e molti sforzi perché

¹⁷ Cfr. R. S. Willis, op. cit., p. 47.

¹⁸ «La renovada curiosidad del siglo XII sobre Bisancio y Oriente, tan esencial para la génesis de los poemas sobre Alejandro en lengua vulgar, y la veneración de la clerecía por el saber hacen natural la asociación entre aventuras en lejas tierras y sed de conocimiento. ... Cada expedición del héroe a tierra incógnita está cuidadosamente justificada en el deseo insaciable de arrancar nuevos secretos al mundo y a la naturaleza». M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México 1952, Madrid 1983, pp. 192-3.

¹⁹ R. Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age* («Le Conte du Graal»), Paris 1980, pp. 45-6.

gli intellettuali ottengano che i propri ruoli, come ad esempio l'insegnamento, vengano slegati da una funzione ecclesiastica²⁰. Tale dipendenza dell'autore dalla Chiesa non può non generare una forma di autocensura. Con queste premesse si comprende anche la necessità di un doppio letterario:

Moines ou séculiers, les clerics (philosophes, historiographes, juristes, théologiens, poètes ou géographes), tous formés à la 'littérature', n'hésitaient pas à faire du travail de l'écriture un instrument de falsification et de contrefaçon *ad maiorem Dei gloriam*. . . Face à la dogmatique chrétienne, il y a pour l'écrivain médiéval, dans la pratique de la littérature comme art de fictions et de simulacres, une tentation luciférienne inévitable dont l'Eglise médiévale s'efforçait en vain de conjurer le péril²¹.

Una tentazione luciferina inevitabile, mascherata e contraffatta da una serie di convenzioni. E l'atteggiamento dell'autore, non sempre evidente, andrà interpretato attraverso i segnali, le contraddizioni del testo.

Un segnale importante è l'uso particolare che l'autore fa del procedimento figurale. Il metodo dell'interpretazione figurale nella tradizione cristiana è stato individuato ed analizzato ampiamente da Auerbach nel saggio *Figura* e nei capitoli sul medioevo di *Mimesis*²².

'figura' è qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta ed annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica. Il rapporto reciproco dei due fatti è reso riconoscibile attraverso una concordanza o una somiglianza; . . . Il tipo d'interpretazione mirava a vedere nelle persone e nei fatti dell'Antico Testamento figure o profezie reali della Redenzione del Nuovo²³.

Tramite l'interpretazione tipologica o figurale l'Antico Testamento viene letto interamente come una serie di figure di Cristo e della Redenzione:

L'Antico Testamento si trasforma tutto da un libro di Legge e da una storia di Israele in una sola grande promessa e nella preistoria di Cristo, dove nulla ha un significato definitivo, ma tutto è un'anticipazione che ora si è adempiuta; dove tutto è «scritto per noi» e dove appunto i fatti, i

²⁰ Cfr. J. Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Paris 1959 (trad. it. *Gli Intellettuali e il Medioevo*, Milano 1981). Vedi anche F. Bruni, «Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale», *SCR*, n. 41 (1980): 1-59.

²¹ R. Dragonetti, op. cit., p. 47.

²² Cfr. E. Auerbach, «Figura», in *Nuovi Studi su Dante*, Milano 1981, pp. 176-226, e *Mimesis*, Torino 1956.

²³ E. Auerbach, «Figura», pp. 190-1.

sacramenti e le leggi più importanti e più sacre sono anticipazioni e figurezioni provvisorie di Cristo e del Vangelo²⁴.

Le scene, nelle quali si manifesta la vita quotidiana contemporanea, sono dunque racchiuse in una cornice biblico-storica il cui spirito le compenetra, ed è lo spirito dell'interpretazione figurale degli avvenimenti. Ciò significa che ogni fatto nella sua realtà quotidiana è contemporaneamente un membro di un nesso universale, nel quale tutti i membri sono in relazione tra loro e quindi sono da considerarsi di ogni tempo o al di sopra del tempo²⁵.

Il termine di ogni avvenimento è quindi Cristo. *Figura* all'interno essenzialmente di una visione chiusa, sacrale, categoria teologica, schema interpretativo mediante il quale è possibile cogliere anche in personaggi pagani corrispondenze strutturali²⁶. Così Catone nella *Commedia* di Dante, tutore in terra della libertà politica, diventa «figura della libertà eterna dei figli di Dio, liberati da ogni volere terreno»²⁷.

Cosa accade quando tale procedimento viene applicato ad una materia secolare, in cui il compimento della prefigurazione non è la redenzione, ma il destino di un eroe? Nella struttura complessa del *L. de A.*, dobbiamo a Bly e Deyermond l'individuazione del procedimento figurale applicato all'eroe²⁸. Vi sono infatti diversi precedenti che preparano il destino dell'eroe. L'autore associa l'avventura di Alessandro in Asia con la leggendaria prodezza dei suoi antenati, durante la guerra di Troia; le loro imprese formano un precedente per le proprie imprese e ne sono il punto di partenza. Pur compiendo grandi atti di valore, il destino degli eroi è di essere uccisi, così come quello di Troia è di essere distrutta. Il tratto comune è il tradimento. Paride, come Alessandro, contribuisce alla sua stessa caduta, con il rapimento di Elena; egli, che aveva ucciso a tradimento Achille, come dice l'epitaffio

²⁴ Ibid., p. 207.

²⁵ E. Auerbach, *Mimesis*, p. 164.

²⁶ «Questa forma di pensiero tipologica, ancorata alla concezione di pensiero storico-salvifica, ha fortemente impresso di sé la coscienza storica del Medioevo, essendosi, tra l'altro, potuta trasferire al rapporto tra mondo antico quale prefigurazione e mondo cristiano quale compimento... Materia della tipologia è soprattutto l'interpretazione di avvenimenti, a condizione che gli eventi antichi e quelli nuovi si illuminino reciprocamente in modo tale che l'Antico debba venire inteso come annuncio del Nuovo e il Nuovo come compimento dell'Antico...». F. Ohly, *Geometria e memoria*, Bologna 1985, p. 261 e p. 306.

²⁷ M. Mancini, «Allegoria» in *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Letteratura*, Milano 1976: 11-31, p. 19, dove si citano, tra gli altri, C. Singleton, E. Raimondi, J. Hollander, J. Pépin.

²⁸ Bly e Deyermond, op. cit.

sulla sua tomba (331), verrà ucciso a sua volta, così come l'esito della distruzione sleale di Troia passa attraverso l'espedito del cavallo di legno. La distruzione di Troia prefigura il tema del poema nel suo insieme: è un avvertimento diretto ad Alessandro, che non lo coglie come tale. Infatti il coraggio ed il valore dei suoi antenati costituiscono lo stimolo al raggiungimento di un valore ancora superiore, in una continua ricerca e desiderio di fama postuma.

Insieme a Paride e Troia, un'altra tra le figure di Alessandro è senz'altro Dario. La somiglianza tra i due è notevole ed a volte enfatizzata nei dettagli; entrambi sono valorosi, sovrastimano la propria forza e subiscono la stessa morte, a tradimento. La caduta di Dario è preannunciata da Alessandro in una missiva che gli invia (798-801). Dario trova la morte per mano di un traditore, ed anche qui Alessandro fa una premonizione:

1785 Quanto yo te prometo bien lo cuydo cunplir
 sy Dios me diere vida non lo cuydo fallir
 si esto non cunpliere quierome mal desir
 de qual muerte tu mueres me faga Dios morir (P)

Anche il commento che segue è poi molto simile a quello seguente la morte di Alessandro:

1812 Dario tan alto reḃ omne de tan grant conta
 en cabo abes ovo vna foḃa angosta
 non valio su inperio quanto vna langosta
 quien en este mundo fia el mismo se denosta (P)

2672 Alixandre que era reḃ de grant poder
 que en mares nin en tierra non podie caber
 en vna foḃa ovo en cabo a caher
 que non pudo termino de dose pies tener (P)

La connessione tra i due re è sempre più stretta e l'uso di Dario come figura di Alessandro è chiarissimo nelle parole di Poro sconfitto:

2213 A ti lo qũiero Alixandre esto esponer
 alto estas agora en somo del dochẽr
 non seas segurado que non puedas caher
 que son fado e viento malos de rretener (P)

2214 Puede qui lo quisiere esto bien escriuir
 de Dario e de Poro enxemplo adosir
 ouieron de grant gloria a cuyta a venir
 natura es del mundo deçender e sobir (P)

Questi solo alcuni tra i grandi che, insieme alla Torre di Babele ed altri, subiscono la caduta, preparando quella finale di Alessandro. Il suo crollo è la fatale punizione alla mancanza di controllo, alla *cobdiçia*, alla fondamentale e generale trasgressione ad un ordine divino; dunque, almeno formalmente, l'autore è partecipe a tale condanna. Ma il procedimento con cui si prepara il dramma è lo scardinamento dello stesso sistema teologico che invece si vuole sostenere nel contenuto. Ribaltando e stravolgendo gli schemi infatti l'autore sposta il termine di compimento da Cristo all'eroe scardinando così una categoria tradizionalmente teologica, la figura, nella sua applicazione ad una materia decisamente profana.

3. Al di là della condanna, l'autore mostra una fondamentale simpatia per l'eroe, simpatia che si manifesta, come abbiamo visto, nella descrizione della sua personalità così ricca, sia come intellettuale, come *clérigo*, che come cavaliere.

È come se l'autore entrasse in sintonia con il suo eroe, fino a confondersi con esso. Uno degli elementi fondamentali nell'immagine ideale del sovrano è il gioco di relazioni che lo legano strettamente ai suo uomini, alla *masnie*. Condizione indispensabile al sovrano è la generosità, senza la quale si perde ogni valore²⁹:

63 El prinçipe aueriento non sabes quel contes
armas nin fortaleza de muerte non lo guares
el dar le vale mas que armas nin fortalez
el dar fiende las penas e lieua todo pres (P)

64 Sy bien quisieres dar Dios te dara que des
sy non ouieres oÿ auras de oy en vn mes
qui es franco e ardit a ese tienen por cortes
qui puede e non quier dar non vale millares (P)

La generosità di Alessandro costituisce un motivo ricorrente, tanto che viene spesso usato come termine di paragone per valorizzare altri sovrani; i versi che seguono sono tratti da *Erec et Enide* di Chrétien de Troyes:

Alixandres, qui tant conquist
que desoz lui tot le mont mist,
Et tant fu larges et tant riches,
Fu anvers lui povres et chiches³⁰.

²⁹ Cfr. M. Keen, op. cit.

³⁰ Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris 1954, vv. 6611-4.

La generosità ed il valore dimostrato da Alessandro non sono niente a confronto con quelli di re Artù.

La generosità ideale del principe, che reincontriamo nella lirica provenzale così come nel romanzo, era costitutiva della *magnanimitas*, la *megalopsychia* aristotelica, in cui la nobiltà di pensiero e di azione si concentra in particolare su tre significati: il valore del guerriero, la capacità di sopportare le offese e la generosità munifica del sovrano.

Nella romanità il concetto di *magnitudo animi* diventa sinonimo di *fortitudo* ed il ritratto ideale dell'imperatore si basa sulla clemenza e liberalità. *Magnanimitas* quindi come virtù dei grandi e virtù comunque pagana; quando il potente sistema filosofico aristotelico viene a contatto con la teologia cristiana, la frattura è inevitabile. Si cerca di assimilare l'idea di *magnanimitas* al sistema cristiano, trasformandola nella virile sopportazione delle pene, che non è riconosciuta come virtù se non accompagnata dall'umiltà (S. Bernardo, S. Tommaso)³¹.

Ci troviamo di fronte così ad una opposizione tra elementi, che ci aiuta nell'interpretazione del testo: da una parte ciò che indica umiltà, sottomissione, obbedienza, che avvicinano alle opere didattiche e moraleggianti; dall'altra autodeterminazione, grandezza d'animo e di spirito, generosità, saggezza, cortesia, sostenuti da ambizione e desiderio di gloria, sono valori che non appartengono sicuramente alla morale teologica, e tali risultano alla lettura del *L. de A.*

Alessandro è l'eroe ed a lui è dedicato il poema, ma egli esiste in quanto capo di un gruppo definito; in assenza della *masnie* Alessandro non avrebbe più un senso e la reciproca relazione è di dipendenza ed onore. Ciò è messo in risalto in alcuni splendidi passaggi, in cui la distanza gerarchica sembra scomparsa ed i compagni vengono chiamati anche *amigos*:

257d esforçiat uos amigos ca alegres tornaremos (O)

260c alegrat uos amigos en uostras uoluntades (O)

Amigos e *alegres* sono termini che fanno pensare più alla *gaieté* del linguaggio trobadorico, che non al rigore cupo dei testi moraleggianti cristiani. Basti pensare al canzoniere di Bernart

³¹ Cfr. J. A. Scott, *Dante magnanimo. Studi sulla «Commedia»*, Firenze 1977, R. A. Gauthier, *Magnanimité. L'Idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la théologie chrétienne*, Paris 1951 e M. Corti, *La felicità mentale*, Torino 1983.

de Ventadorn, che «poeta d'amore *par excellence*, sembra tutto consumarsi nel cosmo del *joi*, nelle zone astratte dell'estasi e del sentimento senza tempo»³².

La *alegria* è un altro dei doveri che Alessandro deve assolvere e che Aristotele gli raccomanda:

69 A entrar de la fazienda muestra grant alegria
di ÿo aÿ amigos siempre espere este dia
ca este es nostro mester e nostra mercadaria
ca taulados ferir non es cauallaria (O)

Alegria e *alegre* compaiono spesso nel testo, soprattutto nella prima parte:

175c el que mal siglo aÿa fue tan alegrado (P)
190b recobro la palabra con la grant alegria (P)
198d que tan grant alegria vedie de su criado (P)
201c quando los vio el rey alegrauas le la cara (P)
262c o seria en su tierra tan alegre o non (O)
269a fazien correr las naues con muÿ grant alegria (O)
270c daua con alegria uozes e appellido (O)
295a Alegre fue el reÿ quando fue arribado (P)
451a Allegaron al puerto alegres e bien sanos (O)
901a Andaua por las huestes vna grant alegria (P)
957a Toda su alegria nol ualio un dinero (O)
963b que me das a veyer tamaña alegria (P)
1145c plogol a Alexandre e ouo grant alegria (O)
1172d fueron todos alegres ouieron buena çena (P)

Alessandro divide con i suoi compagni pene e glorie, in una relazione, si diceva, piuttosto paritaria, soffrendo e gioendo insieme a loro. Esempiare un episodio in cui Alessandro ed i suoi compagni rimangono senza acqua, durante la traversata a marce forzate di una terra riarsa e desolata. Zoÿllus, uno dei compagni di Alessandro, trova una pozzetta d'acqua sufficiente appena a dissetare una persona, e per questo la offre al suo re:

2152 Fallo en vna piedra Zoÿllus vn pilaguillo
finchō de agua linpia a penas vn capiello
diola toda al reÿ nol finco vn sorbillo
nol daua mal seruicio al rreÿ el mançebillo (P)

³² M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma 1984, p. 33.

Ma Alessandro rifiuta un'offerta tanto generosa e rovescia l'acqua a terra:

- 2153 El rreÿ quando lo vio enpeço de reÿr
vertiola por la tierra non la quiso soruir
dixo con mis vasallos cobdiçio ÿo morir
quando ellos murieren non quiero yo beuir (P)
- 2154 Ouieron desti fechō las gentes grant plaser
fueron tan confortadas commo con buen beuer
todas disien al rreÿ fagalo Dios valer
que sabe a vasallos tal lealdat tener (P)

Lealtà, *alegria*, entusiasmo collettivo, *gozo*, piacere e gioia. Il *gozo* si trasformerà in dolore e pianto, prima nelle minacce adirate della Natura e del suo Creatore (2329), poi nei fatti, al compimento della promessa di punizione: *El gozo fue tornado en uozes e en llanto* (2648a, O), come nell'episodio di Ulisse nell'*Inferno* dantesco, che Avalle ha accostato suggestivamente proprio al *L. de A.*³³, dove Dio punisce l'eroe, e rovescia la sua baldanza pagana in rovina e pianto: *Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto* (*Inf.*, xxvi, 136).

La morte di Alessandro getta tutti nel più grande sconforto, e l'autore partecipa emotivamente a questo dolore:

- 2663cd tengo la voluntat con el duelo turbada
maguer que me estudio non puedo desir nada

mentre poco prima aveva scagliato maledizioni contro l'autore materiale dell'assassinio a tradimento:

- 2618 Maldito sea cuerpo que tal cosa fase
maldita sea alma que en tal cuerpo jase
maldito sea cuerpo que tal cosa le plase
Dios lo eche en laso que nunca se deslase (P)

ed il suo mandante:

- 2456 Ay conde Antipater non fueses paresçido
as mal pleÿto fechō mal seso cometido
sera fasta la fin el tu mal retraydo
mas te valdria a ti que non fueses nasçido (P)

³³ D'A. S. Avalle, «L'ultimo viaggio di Ulisse», in *Modelli semiologici nella «Commedia» di Dante*, Milano 1975, pp. 33-63. In questa prospettiva ho analizzato il motivo dell'«infrazione» in rapporto ai giganti ribelli, alla Torre di Babele e a Lucifero nel mio «Alessandro a Babilonia (*Libro de Alexandre*, 1460-1533)», *IR* 8 (1985): 323-44.

La terribile azione compiuta dal traditore verrà sempre ricordata e descritta: molto meglio per lui che non fosse neanche nato. Già da questi versi si capisce come la controparte ad un corpo corruttibile e destinato al disfacimento non sia la salvezza della dottrina cristiana, ma piuttosto la fama, l'eco di sé nei posteri, che ci si conquista in vita.

Alessandro sostiene il valore fondamentale della gloria mondana, unico veicolo di continuità nel tempo. Il raggiungimento della fama avviene tramite la scrittura e la consacrazione letteraria diventa lo stimolo per l'azione, così come potrebbe essere la punizione per una cattiva condotta, come nel caso sopra ricordato di Antipatro. Così vengono condannati gli uomini di Dario, che si arrendono senza combattere:

1077cd los que podien lidiando honrrada mente moryr
murieron en presçio malo por amor de beuir (P)

Mentre le azioni degli uomini valorosi saranno ricordate sempre nei libri, affinché servano da insegnamento ed esempio ai posteri:

765 Los maestros antiguos fueron de grant cordura
trayen en sus fasiendas seso e grant mesura
por eso lo metien todo en escriptura
por a los que viniesen meter en calentura (P)

Ulisse ed i suoi compagni sono ricordati grazie alle loro imprese:

766 Vlixes e los otros que fueron tan lasrados
si tanto non lasrasen non serien vengados
mas por que fueron firmes e fueron denodados
fisieron tales cosas por que son oÿ contados (P)

Considerato poi che tutti i beni materiali di questo mondo verranno persi, la vita sarebbe inutile se non venisse conquistata la fama:

2668 Sy murieron las carnes que lo han por natura
non murio el buen presçio oÿ en cara dura
qui muere en buen presçio es de buena ventura
que lo meten los sabios luego en escriptura (P)

La vera immortalizzazione per l'eroe è l'aver uno spazio nella *escriptura* e diventare così esempio e modello per le generazioni future. Il raggiungimento della fama in vita e la sua consacrazione

nei posterì sono i doveri che Alessandro ricorda ai suoi uomini, la vigilia della battaglia (1342-1343).

L'atto di scrittura inoltre, in quanto tale, assicura la verità dei fatti:

11d en escrito yāz esto sepades non uos miento (O)

2161d en escrito yāz esto es cosa uerdadera (O)

Al contrario, come premessa al racconto del viaggio aereo di Alessandro, l'autore dice di non essere sicuro della veridicità di tale vicenda, poiché non è raccontata in nessun testo scritto:

2305 Vna fasaña suelen las gentes rretraher
non jase en escripto es malo de creer
sy es verdat o non yō non y de que fer
maguer non la quiero en oluido poner (P)

Questa venerazione per la necessità della gloria mondana e per il libro che la fissa nella memoria è veramente rivelatoria. Infatti se pensiamo alla concezione teologica del libro dobbiamo riferirci ad una concezione di scrittura come copia di quella divina, non atto di creazione/invenzione, ma imitazione imperfetta. Ancora Dragonetti nota che

Le modèle du livre total, identifié à la Bible, domine toute la civilisation médiévale... Dès le haut moyen âge, la Bible est la source à partir de laquelle l'Eglise organise tout l'espace institutionnalisé et programmé de la culture chrétienne. Car, si la Sainte Écriture fait corps avec le monde, le corps de ce monde est lui aussi «un livre écrit par le doigt de Dieu»³⁴.

Da qui l'assimilazione metaforica dell'uomo e della natura ad un libro, che porta l'impronta divina.

Ma con l'autore del *L. de A.* siamo ben lontani da questo universo tutto orientato alla spiritualità cristiana. La vera salvezza è quella che il poeta attua cantando le gesta degli eroi, e tenendoli così vivi nella memoria degli uomini.

L'autore salva Alessandro per noi³⁵ e l'orgoglio del poeta sta

³⁴ R. Dragonetti, op. cit., p. 41-2. Su questo argomento vedi anche E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, e H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1981 (trad. it. *La leggibilità del mondo*, Bologna 1984).

³⁵ Su questo argomento vedi I. Michael, «Interpretation of the *Libro de Alexandre*: The Author's Attitude towards His Hero's Death», *BHS* 37 (1960), 205-14 e R. S. Willis, «The artistry and enigmas of the *Libro de Alixandre*: a review article», *HR* 42 (1974): 33-42.

proprio nello spostare su di sé il compito di rendere eterni gli eroi tramite la propria scrittura, facendo dipendere da sé e non dal giudizio divino il destino degli uomini. L'insistenza sul valore degli sforzi terreni, che portano alla fama e l'esaltazione che l'autore fa del proprio eroe giustificano l'idea che queste siano la proiezione dei desideri e degli sforzi di un intellettuale colto del XIII secolo³⁶, altrimenti non esprimibili, se non nella vita di un eroe pagano, non incatenato così rigidamente all'universo teologico cristiano.

2667cd sy non fue se pagano de vida tan seglar
deuielo yr el mundo todo a adorar (P)

Coscienza di sé, orgoglio, doppio letterario, arte come *mester* al servizio di chi, come noi, continuerà ad avvicinarsi a questo testo antico, con una strana complicità, per dividerne l'*alegria* e il fascino.

PATRIZIA CARAFFI
Bologna

³⁶ Cfr. M. R. Lida de Malkiel, op. cit. alla nota 18.