PAOLO FASOLI

“OR UDIRETE, CHE DIO VI CONDUCA”.
CONSIDERAZIONI SULLA SPAGNA IN RIMA

È forse per una delle non rare bizzarrie della storiografia e della critica della letteratura che un cantare come la *Spagna* “in rima”, la cui diffusione e tradizione intersecano le più importanti vie di diramazione della materia carolingia verso i rielaboratori rinascimentali, non ha meritato (ad eccezione della fondamentale rivisitazione critico-metodologica e cronologica di Dionisotti, e dell'uso esemplificativo in studi di tipo generale o trasversale) l'attenzione che testi meno influenti, ma non perciò meno suggestivi del cantare decorosamente edito da Michele Catalano più di sessant'anni fa, hanno invece ricevuto.¹ In ogni caso, come da molto tempo deve darsi per scontato, il primo impegno che si richiede a chi si accosti al *corpus* complesso ed eterogeneo dei cantari epico-cavallereschi è di relativizzare al massimo i principi che di norma orientano l'approccio ad una produzione letteraria definibile come tradizionale. Infatti, quanto nella letteratura canterina si trovi di riferibile ad una idea di tradizione intesa nel senso più comune viene a presentare dei tratti che tutto compongono fuorché quelle figure schematiche predilette dai filologi di scuola storica e positivista che per primi tentarono di tracciare in un quadro organico la complicata vicenda dei cantari, poiché è proprio la connotazione di meccanicità che la parola ‘tradizione’ (in senso ecdotico e storico-letterario) richiama, anche indichiaramente, a venire elusa e smentita proprio laddove appare continuamente evocata. Innanzi tutto, dunque, v'è una materia che si ripropone senza sostanziali travolgimenti (e con non altissima variabilità combinatoria) dagli antichi testi francesi (che per antichità di composizione o di attestazioni, o per semplice ossessione archetipale da parte degli studiosi vengono consegnati al ruolo di capostipiti), agli intermediari franco-veneti, e fino agli esemplari toscani che chiudono la serie prima dell'età delle ottave d'oro, delle corone estensi, della sanzione umanistica. Tuttavia, di questo lungo intervallo dove tradizione vuol dire ripetizione, sfuggono i connotati temporali, le cronologie assolute e relative, e, in un giro ovviamente vizioso e condizionato, i rapporti di antecedenza, susseguenza, dipendenza.

Questo accade pure in casi apparentemente fortunati, com'è quello dei racconti delle imprese di Spagna, dove la possibilità di raffronti *in praesentia* con le fonti probabili o sicure dovrebbe limitare il campo del congetturabile. Ciò che però, concludendo un altro circolo vizioso, finisce per vanificare molti sforzi, è la disponibilità di non molto altro che dei testi stessi, di nulla che possa agganciare queste opere ad un cronologia esterna (citazione di fatti storici contemporanei, menzione in testi d'autore o sicuramente databili in cui vi siano riferimenti precisi a *quella* versione di un certo racconto) o alla biografia di un 'autore', onde si deve finire per ammettere "l'assoluta relatività del testo alla sua tradizione [*scil.* manoscritta], e pertanto ... [l'] improponibilità testuale e insomma ... [l'] impossibilità d'individuazione di cantari anteriormente alla loro prima attestazione, da assumersi paradossalmente come *terminus post quem* anziché *ante quem*" (De Robertis 1984, 9-10; cfr. pure De Robertis 1961, per la definizione di alcuni principi metodologici). L'affermazione di De Robertis, valida tanto come colpo, polemico, di rasoio, quanto per la proposta di un metodo pur minimalisticamente oggettivo, si può concertare con la tendenza, inaugurata da Dionisotti, a spostare verso un'epoca più tarda, e dal punto di vista della dinamica dei generi e dei gusti letterari, più problematica, l'intero asse della produzione dei cantari toscani in ottava rima.

Per quel che riguarda la *Spagna* (pubblicata dalla "Commissione per i testi di lingua nel 1939-40), se da un lato pare certo opinabile la risoluzione dell'editore Catalano, tributario delle osservazioni di Rajna sulla *Rotta di Roncisvalle* (Rajna 1870)², ad inferire dalle molte perturbazioni della tradizione manoscritta l'esistenza di un largo, e temporalmente esteso, arco di intermediari, dall'altro, e prima di appigliarsi all'oggettività delle prime attestazioni, occorrerebbe una più attenta revisione e ricostruzione di tutta la tradizione manoscritta e a stampa (almeno per le due *principes* in 37 e 40 cantari), a meno di non voler vedere in ogni testimone, che spesso differisce dagli altri non per semplici corrottele, ma per varianti non liquidabili come interpolazioni, una versione o redazione differente, moltiplicando in questo modo i testi fino all'eccedenza delle possibilità di sistemazione e classificazione. D'altra parte, ogni considerazione basata sul pur accurato e dovizioso apparato di Catalano viene ad essere condizionata da scelte motivate dalla prospettiva cronologica assoluta e relativa adottata dall'editore (in breve: la redazione in 40 cantari precede quella in 34, e va ascritta, all'incirca, al sesto decennio del '300). Appare inoltre opportuno che ad una nuova *recensio* della tradizione si accompagni un esame delle caratteristiche linguistiche e del colore dialettale delle redazioni siccome delle varianti, onde

verificare le affascinanti suggestioni 'geostoriche' fornite da Dionisotti.

La riconsiderazione delle questioni redazionali dei testi della *Spagna* condotta da Dionisotti è, ça va sans dire, argomentativamente solidissima, ma non è forse un caso che l'unico punto di sostegno basato su fattori puramente esterni, cioè relativi alla trasmissione, sia l'improbabilità di poter vedere nell'incunabolo veneziano del 1488 (capostipite di tutta la tradizione seriore, ma dipendente, a detta di Catalano, da altro incunabolo giuntoci mutilo e non datato) la tardiva restaurazione della versione in 40 cantari che Catalano pretendeva essere quella originaria (cfr. Dionisotti 224). Gli altri argomenti su cui fa forza Dionisotti sono tutti riferibili o a osservazioni sulla maggiore prossimità stilistica della *Rotta* a cantari (il *Fierabraccia*, il *Rinaldo*) riferibili ad una "zona e maniera, attigua e affine ... alla zona e maniera dei cantari franco italiani" (Dionisotti *ibid.*); o al richiamo a quella regolare tendenza al "rimaneggiamento estensivo dei testi" (*ibid.*) proprio dell'età delle prime messe a stampa. Quest'ultima tendenza mi sembra invero operante da ben prima, visto che la versione in 40 cantari è testimoniata in manoscritti di qualche decennio precedenti (ma Catalano non azzarda datazioni precise per i codici Parigino e Laurenziano), in forma talora più 'pura', talaltra invece contaminata per la sostituzione di alcuni cantari con quelli della versione in 34 (ma il totale è, stranamente, di 40 unità nel Riccardiano 2829, di 39 nel Corsiniano 44.D.16 e nel cod. It.395 della Biblioteca Nazionale di Parigi, come se esistesse una misura stabilita a cui approssimarsi).

Proprio un riesame di questi manoscritti appartenenti al ramo spurio della tradizione (famiglia ? nello stemma di Catalano) potrebbe illuminarci sulla natura contaminatoria o evolutiva (estensiva) di tali anomalie. In mancanza di questa indagine, mi permetto solo di osservare come ben strano sembri che la tendenza espansiva abbia operato, per così dire, selettivamente, e che si sia arrivati ad un ibrido qual è la *Spagna* in 37 cantari dell'incunabolo bolognese del 1487. Pur supponendo, con Dionisotti, che la parte accomunante la versione in 34 cantari a quella di 37 (il duello di Orlando e Ferraù narrato in 2 cantari anziché in 5) denunci l'originarietà emiliana del testo in 34 unità (quello del manoscritto della Biblioteca Civica Ariostea di Ferrara), resta non spiegabile per quale ragione l'estensore bolognese abbia percepito la diversità della parte finale della versione antica (quella isolata, nell'edizione Catalano, come *Rotta di Roncisvalle*)² rispetto alla moderna in 40, e non, contestualmente, la differenza di estensione tra quanto si apprestava a stampare e il testo da cui aveva tolto la parte finale. Inoltre, se è vero che lo stampatore bolognese della *Spagna* "non avrebbe annunciato nel titolo i

suoi trentasette cantari se avesse saputo dell'esistenza di un testo più ampio" (Dionisotti 223), da ciò dovrebbe arguirsi che i 37 cantari furono messi assieme non per la stampa (poiché ci si sarebbe accorti della possibilità di riprodurre anche la versione più lunga del celebre duello), ma che tale misura (non necessariamente ibrida, ma magari attestante una fase elaborativa intermedia) già si trovasse in qualche manoscritto, o, più improbabilmente, stampa, a noi ignoti o perduti. Ed obiettare che la scelta di ibridare e non riprodurre l'intero testo maggiore potesse giustificarsi per un mero calcolo economico, per la "presunzione che quella offerta di trentasette cantari fosse allettante, superasse cioè quel che i lettori di Bologna e dintorni potevano attendersi" (*ibid.*) implica un voler restringere eccessivamente la circolazione della redazione maggiore in 40 cantari che, stampe a parte, è anche la più diffusa nei manoscritti (e sembra estremamente improbabile che si sia mai operata una selezione tra manoscritti da tenere o buttare secondo un criterio di lunghezza).

Venendo ora all'esame del testo, è importante notare che l'operazione estensiva che ha dato origine alla *Spagna* in 40 cantari è avvenuta sì "allargando e sfogliando", come reputava Dionisotti (237), ma anche, in misura limitata ma nondimeno significativa, selezionando, escludendo certi motivi e attenuandone altri, in direzione talvolta concorde a quella in cui entrambe le Spagne, maggiore e minore, si muovono rispetto all'*Entrée de Spagne*.

Un primo esempio ci è mostrato da quanto nel passaggio dalla minore alla maggiore accade a Lanfusa, madre (diabolica ed amorosa) di Ferraù, poiché laddove nel *Combattimento*³

Lanfusa al suo figliol se ne fu ita
chinossi con le man per aferarlo
con l'onglie ch'ela aveva ne le dita
e' cominciava tutto a disbradarlo" (*Combattimento* I, 18)

nella *Spagna*, dove oltretutto appare senza nome, ella si limita a lacerare l'armatura e si arresta appena vede la giubba da lei stesso cucita, e la ferita sul pettignone, marchio di riconoscimento perché solo nel punto corrispondente era inefficace la fatagione achillea del corpo di Ferraù.

Per ciò che concerne il ripristino della dismisura triduana che il duello tra Orlando e Ferraù aveva nell' *Entrée*, ridotta ad un solo giorno nel *Combattimento*, mi sembra non possibile decidere tra il crederla un ritorno alla fonte (l'*Entrée*), o una estensione indipendente.⁴

Differenza ben più ragguardevole è la totale assenza, nella 'maggiore', del-

l'episodio dell'innamoramento di Candia, figlia di re Marsilio, per Orlando, che occupa le ottave 4-27 del cantare II della *Rotta*. Ella, già invaghita del conte per fama, chiede al padre il permesso di partecipare all'ambasciata di Bianciardino presso Orlando onde "vederlo e amarlo". Marsilio accetta senza alcuna obiezione. La vicenda, oltre che per il probabile influsso sulla caratterizzazione di Orlando in situazioni galanti (cfr. Franceschetti 250), è ragguardevole anche perchè introduce un inusitato elemento (pur purgatamente) erotico nel poema e, con esso, l'unico esempio di descrizione di una figura femminile:

El re Marsilio avea in sua masone
una sua figlia che de tal mestieri
trovata non sarebe in Paganía
sì savia né di tanta legiadria (*Rotta* II 4, 5-8)

Le soe belleze non avean fondo! (6, 8)

Vestita è di porpora e or fino
in sun un palafren bianco e portante,
bianca e vermiglia, e biondo avia sou crino.
Mai non fu donna di belleze tantel! (7, 1-4)

Altrove, Candia suscita addirittura l'apparizione di una metafora, per giunta amorosa:

Orlando seppe de cui era figlia
disse: - Raina, io son a vostra posta -,
Po' pese 'l brazo alla rosa vermiglia. (12, 1-3)

Ed è questa, notevolmente, seria infrazione alla normalità di un dettato stilistico dove la metafora, e *massime* di questo genere (lessicalmente, poiché affatto amorosa, e tropologicamente, perchè sostitutivo del suo tenore appena anticipato per attributo: "raina"), è del tutto esclusa a favore del modello-similitudine tradizionalmente pertinente a quest'epica. Si noti, inoltre, lo sforzo di adoperare il ben povero armamentario elocutivo ad una costruzione abbastanza ricercata nell'ott. 7, con la sequenza imperfettamente chiasica *porpora-or fino-bianco/bianca-vermiglia-biondo*, ripetendo gli aggettivi-metafore per abiti e cavalcatura, e per la persona. Sembra quasi di potervi avvertire una pallida eco della descrizione di Dionès nell'*Entrée*:

La char oit blanche come nif desendue,
 Color vermoil come graine vendue,
 Boche petite, danteüre menue,
 Oil oit riant, qant ert plus ireschue;
 Sa blonde crine ne vos ai manteüe;
 Soz ciel n'a home, tant ait chiere barbue,
 Ne la querist avoir en si braz nue. (12555-12561)

Riguardo a Dionès, il suo personaggio, privo di nome, è anche nella *Spagna*, dove però non merita più delle solite iperboli:

Questo Soldan, di cui la terra è tutta,
 ha una figlia che è tanto bella,
 che quella per cui Troia fu distrutta,
 non credo avesse bellezze quanto ella.
 In lei non è niuna fattezza brutta;
 ogni virtù par che riluca in quella. (XV 22, 1-6)

E battezzossi ancora quella dama
 Che del Soldano si era figliuola,
 ch'era più bella che un fior di rama,
 gaia e amorosa più ch'una viola. (XX 20, 1-4)

Soprattutto, è sparita ogni traccia di sensualità, e pure l'amore di questa donna per Orlando è appena accennato ("e quella dama gli rendeva onore/assai perchè gli avea già posto amore" XX 26, 7-8; "... – Togli,/portala [una sopravesta] per mio amore questa fiata" 31, 5-6). Non v'è poi traccia del lamento amoroso di Dionès (*Entrée* 13665-75), né questa donzella provoca quel turbamento che rimmemorava a Roland della sua Aude cfr. 12562-64). Con immediata vocazione al vicariato, la figlia del Soldano della *Spagna* chiede ad Orlando di essere data in sposa ad un suo barone, e al rifiuto di Ugone, si accontenta del fratello minore Ansuigi (non si sa se e come questo avvenisse nell'*Entrée*, che nel punto corrispondente presenta una lacuna considerevole).

Quello di Candia non è il solo episodio con donne della *Rotta* a mancare nel poema 'maggior'. Appena accennato nel poemetto è l'invio, insieme alle vettovglie fornite da Marsilio, di "più donne mondane/se paladini o verun de brigata/avesser voglia di cose mondane" (III 45, 2-4). Al di là della povertà di risorse espressive in fatti di mondo che costringe qui l'autore alla rima tautologica, va ricordato come tanto l'episodio di Candia, quanto questo delle meretrici non attingono alla *Chanson de Roland* ma ad altre

(probabili) fonti che la redazione 'maggiore' sembra, o vuole, ignorare. A tutt'oggi non si conoscono tali fonti, ma è da tenere in conto il confronto, proposto da Catalano, con il poemetto provenzale *Roland a Saragosse*, dove la moglie di Marsilio si innamora di Orlando, o con il *Viaggio di Carlo Magno*, dove una figlia di Marsilio di altro nome (Gaidamonte), pur essa innamorata, cerca di soccorrere e salvare Orlando. Per la faccenda delle meretrici, lo stesso Catalano propone raffronti con lo pseudo-Turpino, e, ancora, con lo stesso *Viaggio* (cfr. "Introduzione" 147).⁵ Nella prospettiva di datazione accolta da Catalano, è ovvio che per il *Viaggio* non si proponga neppure un rapporto di fonte,⁶ ma alla luce di più recenti riconsiderazioni cronologiche, da Dionisotti in poi, varrebbe la pena di approfondire la questione.

Ciò che si è osservato sopra non è privo di valore qualora si voglia definire in un quadro più preciso di quello della mera "estensione" il rapporto tra le due versioni della *Spagna*. Per Rajna e Catalano era stato l'autore della *Rotta* a ridurre e contaminare il testo della *Spagna* con fonti allotrope (non individuate) e invenzioni autonome, con fedeltà alla *Chanson* talvolta maggiore, talaltra minore, del poema in 40 cantari. Ma per noi ora, concessa l'anteriorità della *Rotta*, il problema si complica, piché dei tagli effettuati in presenza di un'operazione estensiva non sono fatti privi di interesse. A questo punto, però, non risulta ben comprensibile perché Dionisotti voglia vedere proprio nella *Rotta* "l'immagine di un fondo e remoto lago" rispecchiante un momento in cui la "contaminazione della materia di Spagna con le gesta di Rinaldo non soltanto non era avvenuta ma era impensabile ancora" (241). So bene che la limitatezza degli esempi sopra proposti non invita a valutazioni troppo impegnative; ma appare chiaro che solo una maggiore varietà tematica in cui, oltre alla "semplice vicenda, umana e fatale insieme" che Dionisotti ammira nel finale della *Rotta* (*ibid.*), vi è anche l'apertura all'erotico e al giocoso (insomma, la rottura del tono unico epico), può preparare un terreno più adatto ad un eventuale innesto testuale. Quanto poi la *Spagna* maggiore "confluisca nel maggior corso del poema italiano del Quattrocento" (*ibid.*) di contro alla *Rotta* "remoto lago", è cosa tutta da dimostrare, e soprattutto da specificare, poiché, guardando al solo saccheggio tematico, non sono certo le parti della redazione 'minore' assenti nella 'maggiore' a sottrarsi al bottino: anzi, come è stato notato, esse talvolta indipendentemente fruttificano (cfr. Franceschetti, *loc. cit.*). Ciò che semmai la *Spagna* 'maggiore' ha dalla sua parte, in questa "confluenza nel maggior corso", è semmai l'aver essa costituito un perfetto, organicissimo antimodello, l'aver portato un esempio di genere al massimo livello di compiutezza

formale e tematica negli *scriptoria* sui cui prodotti le 'corone' medicee e poi estensi cominceranno a far opera di raschiatura e riscrittura; luoghi dove la mareria di Spagna consegnata alla *Rotta* non era certo assente. Perchè se una tipicità della *Spagna* 'maggior' è evidente, essa è l'assoluta uniformità tematica e strutturale di una narrazione organica e rispondente alla misura delle fonti primarie (la *Chanson de Roland*, cui si riporta eccedendo i limiti della *Rotta*; l'*Entrée*, per il duello tra Orlando e Ferraù), e considerevolmente monotona negli artifici rappresentativi ed elocutivi.

In un volume che si segnalò per intelligenza d'impianto e di metodo, e perspicuità esemplificativa, Maria Cristina Cabani ha individuato e categorizzato un ampio codice di invarianti formali del genere 'cantare', trasversalmente e sincronicamente esplorato. Partendo dunque da questo ricco ed accurato inventario, sarà più agevole tentare di chiarire secondo quali principi e fini l'autore (se si preferisce, il compilatore) della *Spagna* in 40 cantari abbia selezionato e riprodotto certi elementi della tradizione. Questo studio servirà d'ora in avanti come riferimento e contrappunto per i tratti distintivi che cercherò di enucleare dal nostro cantare. Un autentico tratto peculiare della *Spagna* 'maggior' nel panorama dei cantari nel suo tipo di vernacolo è l'assoluta regolarità dell'impiego di un tipo unico di formule di esordio e di congedo. I 40 cantari iniziano sempre con una invocazione ad una persona divina: a Dio padre e creatore, nella maggior parte dei casi, o a Dio padre che subito diventa Cristo crocifisso, con una certa disinvoltura trinitaria che passa o no per l'incarnazione; meno spesso ci si raccomanda alla Vergine, a cui vengon chiesti ispirazione e soccorso per l'opera di elaborazione/citazione (mettere in rima, "distendere", "disporre") della "bella storia". Diversamente dalla *Rotta*, dove le invocazioni dei primi 5 cantari compongono un piccolo ciclo mariano-cristologico (o "polittico" per Dionisotti, 233), vera narrazione parallela ed indipendente nei limiti di un peritesto (qui valga la finzione recitativa) istituzionale, nella *Spagna* tali esordi non sono né interrelati, né hanno rapporti (informativi, indiziari o quant'altro) con il racconto, come invece accade nell'esordio astrologico del cantare VI della *Rotta*. Le formule di congedo, altrettanto regolari (con una semplice anticipazione di appena due versi nel penultimo cantare, e naturalmente la mancanza nell'ultimo), sono similmente invocative, esprimendo auguri per l'uditorio senza che si rimandi a temi di cui si è discusso (si guardi, in molti altri testi, all'uso di forme gnomiche, per esempio contro i traditori, alla fine di un cantare in cui di traditori si è parlato). Mentre le invocazioni di esordio mantengono, nella maggior parte dei casi (27 su 40) la misura dell'ottava, i congedi non eccedono mai il distico finale dell'ultima stanza. Il conge-

do agisce in sostanza come puro e semplice segnale della chiusura del discorso, o meglio, come segno ulteriore della diversità e non sovrapponibilità tra narrato ed enunciazione di esso, in termini più esatti, per spaccare il capello secondo la tassonomia prediletta dagli strutturalisti di una volta, "discorso" e "storia" (cfr. Benveniste e Rousset).⁷ Nelle parole di Benveniste, qui utilissime per intenderci, ci troviamo di fronte ad una locuzione enunciativa che presuppone un parlante ed un uditore: il congedo dunque si addossa un carico allocutivo talvolta ridondante, che crea quasi un ridondante teatro di spettatori divini evovabili in ogni 'piazza' udente o leggente:

Or udirete, che *Dio* vi conduca,
signor, la storia nell'altro cantare.
Io prego *quell'Iddio*, ch'è d'onor degno
Che ve riposi nel beato regno. (XXIV 46, 5-8)

Via cavalcando, va pensoso e tace'
racomandandosi a *Dio* onnipotente.
Nell'altro canto dirò, se a *Dio* paice,
come Ghion ferito sì dolente
tornò a Carlo Mano a Pampalona.
Sempre vi guardi *Cristo* la persona. (XXVI 50, 3-8)

Alla formula introduttiva segue sempre (fa eccezione il solo cantare VIII) un breve riassunto, che talvolta consiste in niente più che in un'allusione a quanto narrato nel cantare precedente;⁸ riassunto a sua volta preceduto o seguito in vari casi (12 su 40) da un'anticipazione su ciò che ci si appresta a narrare. La formula dicongedo è a sua volta introdotta (con le sole eccezioni già discusse), da un'altrettanto breve anticipazione (talvolta limitata alla sola segnalazione di un seguito narrativo) della materia del canto successivo.

Sulla natura e funzionalità di tali invarianti va rilevato come essi non solo siano (come giustamente ravvisa Cabani), presunte "marche di oralità", rinviati alla successione delle *séances* dello spettacolo canterino (perciò orientate, direi, verso il momento performativo e non compositivo), ma elementi perfettamente efficaci anche in un testo ad esclusivo uso di lettura, ed indispensabili, com'è stato detto per l'*Innamorato* e *a fortiori* si può dire per la *Spagna*, "a chi compia del poema una lettura episodica e discontinua" (Franceschetti 13).⁹ Riguardo al rapporto tra tali narrazioni ripetitive col resto del racconto, è del tutto condivisibile l'opinione di Cabani secondo cui tali "anacronie narrative del cantare ... non turbano l'ordine dei fatti ma piuttosto lo sottolineano e lo rafforzano" (Cabani 156). Però, e pescando dalla

stessa gamma di termini narratologici impiegati dall'autrice, io parlerei di analessi e prolessi ripetitive; procedimenti che appartengono alla stessa classe di artifici quali i ricordi di fatti già noti al narratario, o le profezie avverate. Si tratta dunque di elementi più economicamente definibili come anaforici, nel primo caso, e cataforici, nel secondo, ovvero espedienti che mirano ad assicurare le leggibilità del testo, in termini di agile decodifica consentita dalla ridondanza, e di ascrivibilità ad un universo di forme fisse e tradizionali agevolata dal carattere ripetitivo e formulare.¹⁰ Si noterà inoltre che, non dissimilmente dalle invocazioni e dai congedi, riassunti e preannunci, nella *Spagna* (dove occorrono regolarissimamente), funzionano da operatori di simmetria, tanto nell'aggancio alla linearità del testo (il prima e il dopo), quanto sul piano intero ed inclusivo della comunicazione (con il dedicatario delle invocazioni chiamato a proteggere tanto il narratore quanto il narratario). Inoltre, va rilevato come sia le analessi sia le prolessi non riguardano tanto il rapporto tra storia e racconto, quanto, come s'è anticipato, l'atto discontinuo del narrare e dell'ascoltare, o leggere, un testo che va ricostruito segmento dopo segmento. Riguardo alla posizione del narratario, l'anticipazione non tanto attenua la *suspense*,¹¹ quanto piuttosto predispone emotivamente l'attesa di un seguito che egli con tutta probabilità conosce: essa è perciò un segnale d'inizio di un rituale agnitivo non dissimile da quello in cui si è coinvolti assistendo ad un quadro di una sacra rappresentazione, di cui il finale e la peripecia sono noti *ab origine*.

Anche in altri, casi occorrenze formulari che dovrebbero, istituzionalmente, segnare una discontinuità di *ordo*, finiscono per sottolineare semplicemente l'esistenza dell'atto narrativo e, in qualche caso, la presunta *performance* che si pretende esserne la forma. Così è per quei passi in cui il discorso (cioè la locuzione in cui si esplicitano l'io e il tu) ruba lo spazio al racconto, per sottolineare l'emozione del narratore ed indurla una simile nel narratario (tra i casi innumerevoli mi limito a segnalare quello particolarmente in rilievo in XXXIX 15-16), casi in cui pure si attiva quella "funzione testimoniale" definita da Genette (sulla scorta delle funzioni comunicative di Jakobson; cfr. Genette 1976, 304) e richiamata da Cabani in ordine ai procedimenti di "autenticazione della storia" (121-34). Da considerare inoltre sono quelle formule che Cabani denomina "indicazioni di regia" o "trapassi narrativi". Sottolineerei, a riguardo, che questi procedimenti, nella *Spagna*, servono quasi sempre a staccare l'attenzione narrativa da un personaggio per cui si preannuncia un tempo 'morto' (e 'morto' all'azione, in un racconto veloce com'è il nostro, vuol dire morto al testo, dato che i momenti di sosta o stasi non diventano pretesti per descrizioni o narrazioni di novelle)¹² e vol-

gerla ad un altro personaggio che sta per compiere qualcosa di più rilevante.¹³ Talvolta, come nota la studiosa, tali trapassi sono del tutto demotivati.¹⁴ Tuttavia, più che di “gusto della regia”, parlerei di necessità della (pseudo)-*performance*: tali “metalessi” (cfr. Genette 1976, 282-85) servono piuttosto a richiamare all’attenzione del narratario sul fatto che di un altro personaggio, pur non distaccato nello spazio e nel tempo, si sta parlando. Esse potrebbero quasi leggersi come auto-didascalie di tipo teatrale: annunciano quale personaggio è di scena, ed essendo la scena quella puramente verbale del narratore, quale personaggio questi stia mimando e rimando: qualcosa di simile, dunque, ad un surrogato della riconoscibilità fisica che ogni teatro assicura. Tra tante ‘marche’ di oralità esibite con spudorata finzione, per una sorta di *hysteron proteron* tra composizione e recitazione, ecco dunque un vero ‘relitto’, di cui un pubblico anche di soli lettori, ma di lettori forse non troppo disinvolti, aveva agio di giovare ancora. E non è forse un caso che proprio nell’opera dei pupi, testimone superstite di altro remoto innesto tra oralità e scrittura, la battuta del personaggio viene preceduta dall’enunciazione, a voce più bassa, del proprio nome. Non avrei comunque riesumato la questione dei relitti, o della artata esibizione di essi, se un altro caso, meno evidente ma non però trascurabile, non offrisse un perspicuo riscontro. Occupandosi dei riassunti iniziali dei cantari, e del trapasso da questi alla narrazione vera e propria, Cabani toglie un esempio dalla *Spagna* che converrà riesaminare:

Signori, io dissi nell'altro cantare
che Carlo nello stormo doloroso
era già intrato, e dissi chiaro e scorto
com'egli *avea* Balugante *morto*.

Va Carlo per lo stormo *combattendo*. (XXXIX 2, 5-8; 3, 1)

Secondo l'autrice, ciò che qui accade è che da una situazione di “sfondo”, quale quella ricostruita dal riassunto, si stacca, al tempo (verbale) presente, la narrazione (Cabani 166). Per una caratterizzazione più pertinente alla *Spagna*, tuttavia (e non si dimentichi che Cabani ha per oggetto la letteratura canterina come genere, e non un singolo testo), si dovrebbe precisare questa nomenclatura, cosa resa agevole dal fatto che Cabani si appoggia a Weinrich, e alla sua teoria dei tempi verbali; teoria (o classificazione) orientata dalla distinzione tra “narrazione” e “commento”, e, all'interno della “narrazione”, tra “sfondo” e “primo piano” (Weinrich 37-74, 125-46 e *passim*). Ritornare alla più completa articolazione di Weinrich consente dunque una

maggior precisione,¹⁵ anche tenuto conto di quanto lo studioso tedesco sosteneva a proposito della valenza "commentativa" dei riassunti (cfr. Weinrich 57-61). Tornando al nostro caso, rileverei come lo stesso 'stacco' al presente può avvenire anche a partire da un sommario al passato remoto (tempo narrativo di primo piano, e non di sfondo come il *piucheprefetto* del caso precedente):

Signori, io vi lasciai nell'altro dire
quando Sofrisso *entrò* nella battaglia
con baron diecimila al suo seguire,
duchi, amiranti e baron di gran vaglia.
Orlando *vede* quel pagan ferire
sopra sua gente e fare sì gran taglia;
degli speroni Vegliantino *punse*,
dove Sofrisso era, quivi *giunse*. (XXXIII 2)

Signor io feci punto all'altro dire
sì come Carlo *partì* da Nerbona
per voler con sua gente in Francia gire;
forte *cavalca* e con dolore sprona;
già non gli *può* l'iniquità uscire
contra di Gano pessima persona. (XL 3, 1-6)

Si veda infine quest'ultimo esempio, dove il riassunto trascorre in una sorta di analessi integrativa che lo completa col racconto di circostanze non ancora narrate ma strettamente pertinenti a quelle riferite nel sommario:

Signori, io dissi nell'altro cantare
sì come Orlando *uccise* la versiera
e come *fece* i suoi baroni armare
e 'n sulla torre *pose* la bandiera;
i suo baron *fece* alla porta stare,
tanto che *scese* dalla torre altiera;
poi alla stalla *andò* co' cavalieri
e *sellar* tutti quanti lor destrieri.

Ciascun *coverta* bene il suo destriere;
poi *montaro* a cavallo tutti quanti. (VII 2; 3, 1-2)

E, nell'ultimo esempio, si noti come un solo verso alla ripresa della narrazione si trovi al presente, quasi a limitare la sua funzione a quella di semplice distacco (si confronti pure il succitato caso di XXXIII 2). Questi passaggi sono piuttosto insoliti: 4 su 40; in tutti gli altri l'inizio della narrazione

avviene con normali tempi narrativi, pur nella sostanziale anarchia distributiva di perfettivi e imperfettivi, spesso non chiaramente determinati né dal valore strettamente aspettuale, né da ragioni narrative o stilistiche. Ma ciò a cui si assiste nei quattro casi esaminati non è, appunto, una messa in rilievo narrativa o stilistica, quanto piuttosto il sopravvivere di un altro 'relitto' di (fittizia) oralità. L'opposizione tra perfetto-piucheperfetto e presente non è dunque opposizione tra *tempora* pertinenti a diverse messe a fuoco (piucheperfetto=sfondo; perfetto=rilievo; presente=commento), ma distinzione tra tempi in senso cronologico: *times*, non *tenses*. Il passato si riferisce *verbatim* a quanto era stato narrato precedentemente, nell'altra seduta (o, come nel caso di VII 2, 7-8, a quanto può essere reputato un annesso di quanto già narrato): esso non riguarda il rilievo del "racconto", la selezione di merito in esso operata sui fatti della "storia" narrata, bensì le articolazioni della "narrazione".¹⁶ Il dire, dunque la *performance*, acquista rilievo sul narrare inteso come semplice informare: il canterino segnala il ritorno della storia sulla scena del racconto.¹⁷

Un altro degli atteggiamenti ricorrenti di questo narratore merita attenta considerazione. Si tratta di quell'abitudine comune a tutti i compilatori, o canterini, o perchè no, autori, di riferirsi al proprio lavoro come mero mettere in rima, disporre, raccontare una storia scritta da un autore e consegnata ad un libro, cui peraltro si ricorre ogni volta che si voglia legittimare quanto si dice, anche la cosa più strana (non direi 'probabile', perchè è molto dubbio quanto i narratori di piazza o di leggìo volessero o potessero *probare*). Non è il caso di passare in rassegna i casi innumerevoli in cui tali "funzioni testimoniali" occorrono, e si può rinviare ai puntuali elenchi forniti da Cabani. A tutto ciò si aggiunge, talvolta, sempre per far credere che la storia sia vera, l'indicazione di vari dettagli: nomi di luoghi, date, numero di armigeri, ecc.; anche questi con frequenza molto alta e regolare. Qui tuttavia devo dissentire dalla studiosa perchè, a mio parere, far credere non significa "rendere credibile" e tantomeno, come ella pure sostiene, "creare una verosimiglianza". 'Verosimiglianza' è una parola iper-signata, che reca in sé tutta una storia di cultura, e non si può riferirla ad una temperie artistica ed ideologica che mirava ad autenticare, parafrasando Ariosto, il "vero ma non però il credibile". Non è la mia di una precisazione dovuta a puro zelo nomenclatorio: l'assoluta noncuranza-non pertinenza del 'verosimile' nella cultura di cui il cantare è parte sottintende un atteggiamento che proprio questo prodotto letterario pare magnificare e realizzare in forma emblematica. Come scrive Genette, "la differenza tra racconto 'arbitrario' e racconto 'verosimile' dipende soltanto da un giudizio che in fondo, di qualsiasi ordine

sia, rimane sempre esterno al testo ed estremamente variabile" (Genette 1972, 46). Il verosimile, dunque, sussiste nel momento in cui il testo stabilisce una relazione con presupposti morali e culturali condivisi da autore e pubblico, e basati su categorie di giudizio che pervengono all'ambito letterario solo in seconda battuta. Entra in gioco, così, "un rapporto di implicazione tra un comportamento particolare attribuito ad un certo personaggio e una certa massima generale [riguardante cioè i comportamenti umani] implicita e universalmente riconosciuta" (Genette 1972, *ibid.*). Tale rapporto con le massime, con l'ideologia, con il sistema dei valori del senso comune si attua, a livello testuale, in relazione di rinvio ai codici propri di un canone letterario e ed al contempo etico. Come precisa Chatman, "la verosimiglianza è il prodotto di un *corpus* o di una 'intertestualità' (di qui la sua oggettività)" (Chatman 49).

Nel caso dell'opera che stiamo esaminando, ma il discorso è del tutto generalizzabile, tali 'intersoggettività' e 'intertestualità' sono, al di là delle apparenze, del tutto al di fuori dell'orizzonte culturale e della mentalità che inquadrano produzione e ricezione del testo. I motivi sono riassumibili in due punti essenziali: la direzione tutta all'interno della tradizione propria (come genere e materia) che assume la referenza intertestuale in opere come la *Spagna*; l'assoluta esclusione di ogni rapporto con i *topoi* esperienziali ed esistenziali del lettore. Il segno testuale più appariscente del primo aspetto ora distinto è proprio nel continuo richiamo all'antigrafo narrativo: 'storia', 'libro', 'autore', sono immobilizzati nell'assoluta unicità ed univocità della versione dei fatti, privi in tutto di agganci con l'esterno (storico, cronologico, ambientale). Anche il riferimento alla storia 'oltre' il testo non eccede mai i confini di una materia strettamente omologa ed in rapporto di antecedenza con le vicende narrate (si vedano i richiami alle gesta d'Aspromonte in I 24, 3; III 35, 8; VI 28, 4; XIV 12, 7; XXXI 34, 2 e XXXVII 8, 2), o i limiti un orizzonte anch'esso strettamente omologo o in via di omologazione (come per i numerosi riferimenti alla storia troiana, spesso convogliati in forma di analogia; oppure per le discendenze da Costantino: I 4, 2; XIX 11, 1; o da Alessandro: VIII 22, 2). In sostanza, l'ambito delle precognizioni richieste al lettore è tutto all'interno della stessa materia carolingia, sulla quale l'autore effettua un'ulteriore selezione topica, guardandosi da ogni sostanziale interferenza di tipo non solo bretone (si nomina solo un Merlino artefice di una fontana in XIV 40, 4)¹⁸ ma anche rinaldiano (e Rinaldo stesso è solo nominato, in XIX 11, 1, all'interno di una lunga rassegna che termina con gli eroi d'Aspromonte).

Si è prima notato come, espungendo certi motivi erotici presenti nella

Rotta, il compilatore della *Spagna* maggiore assecondi una tendenza riduttiva già presente nella stessa versione minore nei confronti dell'*Entrée* (come per Dionès che diventa mero pretesto di azione guerresca). Allo stesso modo, la *Spagna* sembra ignorare quegli innamoramenti di altre familiari di Marsilio narrati in quei testi che la mancanza di una indisputabile cronologia relativa ci costringe, per prudenza, a chiamare 'affini' (il *Viaggio*, il *Roland a Saragosse*). Un eguale disimpegno sembra mostrarsi nei confronti dei motivi e delle implicazioni religiose delle azioni degli eroi: non v'è traccia, nella *Spagna*, della lunga disputa teologica tra Roland e Ferragu nell'*Entrée* (3579-3984). Tutto è ridotto ad un reciproco tentativo di conversione che scandisce ed accompagna le fasi del duello, tentativo che ha successo nell'esiziale battesimo di Ferraù, pertanto acquisito (quasi per motivazione retroattiva di tanta virtù e cortesia), pur da morto, nel *pantbeon* degli eroi cristiani, eliminata ogni contraddizione tra suprema cavalleria e militanza in campo pagano. Anche i casi di altri personaggi, come Sansonetto, che danno prova non solo di virtù militare ma anche di cortesia prima dell'inevitabile conversione, mostrano che la contrapposizione tra cristiani e pagani è ben lungi dall'essere fondata su un'assologia di tipo manicheo. Come tutti gli eroi cristiani che vanno sconosciuti in Paganìa, anche Orlando ha da mostrarsi seguace di Macone, giungendo al segno di invocare alla trinità pagana la distruzione di sé, della sua schiatta, e della parte cristiana (XV 28, 2 e 29, 8). Sorprende però che l'autore non avverta il bisogno di bilanciare tali blasfemie con contestuali, nicodemiti esempi di pietà (e si pensi invece alla preghiera di Liones-Roland in *Entrée* 13631-13643). Ancor più significativo è che, diversamente dal poema franco-italiano, dove l'eroe protagonista si reca a fare devozioni nei luoghi della Passione (cfr. *Entrée* 14164 e sgg.), non c'è nella *Spagna* alcun riferimento all'essere, quei luoghi, Terra Santa, ed anche questo labile segno di distinzione geografica (il valore del luogo) si perde nella totale indifferenza resa definitiva dalle solite conversioni di massa. C'è comunque da notare, per inciso, come l'Orlando della *Spagna* subisca una sorta di inversione comica, resa in ogni caso poco rilevante dalla sua sempre superlativa caratterizzazione: mentre il Roland dell'*Entrée* arrivava al punto di introdurre le cortesie da desco al convivio del Soldano (13968 e sgg.), Orlando, per contro, in diversa occasione vi dà spettacolo di plebea ingordigia (XVI 8).

Un'analoga riduzione di compessità di senso e di implicazioni etiche e religiose mostra l'episodio dell'incontro con l'eremita Sansone: la forte misura di esemplarità che la vicenda umana dell'anacoreta aveva nell'*Entrée* (crimini contro il proprio sangue, richiesta di penitenza al papa, scelta del

romitaggio: cfr. 14837 e sgg.) è del tutto cancellata e sostituita con la perfetta omologazione, come "conte di valore", nel novero dei "buoni cavalieri" (XXI 12, 6-7). Anche il suggello tragico della profezia di morte per il protagonista del cantare lascia il luogo ad una semplice informazione, puramente *ad usum lectoris*, sulla salute di Alda e dell'oste. Né, nella *Spagna*, d'altronde, il succedersi dei miracoli biblicheggianti (passaggio del bosco in stile Mar Rosso, nutrizione per opera angelica, ecc.) si dispone in quella fitta sequenza di simboli (l'albero sulla fontana, le fiere "gentili" che si ritraggono) che scandisce la più ingenua ma nondimeno più intensa e complessa narrazione dell'autore dei *Fatti de Spagna*.¹⁹ Privata di una forte tensione in senso morale o devozionale, la progressione dei miracoli nel corso della *Spagna*, più che comporre un insieme di segni divini per sé significante e leggibile, diventa un mero dispiegarsi di macchine che risolvono la peripezia a danno dei pagani. Il diabolico, da parte sua, si trova pure ridotto al livello minimo, talora comico, degli esperimenti di negromanzia. Questa, pur di fonte solo pagana (in un caso ne è artefice Marsilio, in un altro Orlando che però usa un libro donatogli dal Soldano) - ed anche questo è segno di lontananza dalla materia rinaldiana - testimonia sempre in senso disforico per i pagani o per i maganzesi. Nel caso del diavolo Macabel che trasporta Carlo a Parigi dopo averlo informato del tradimento di Macario, la presenza diabolica serve anche a facilitare una certa gradazione comica del personaggio dell'imperatore: dopo aver visto dall'alto in volo tutti i suoi domini, Carlo è precipitato sulla scala del palazzo imperiale; segue la scena triviale del bastonamento del padrone da parte dei servi (XXI 50; XXII 13). Significativamente, manca nella *Spagna* maggiore l'apparizione in sogno del demonio a Gano, con conseguente istruzione sulle modalità del tradimento (*Rotta* III 7-12).

Se il compilatore della *Spagna* evita, come s'è visto, di implicarsi e compromettersi troppo con attenzioni religiose o moralistiche non strettamente necessarie alla dinamica della storia narrata (riservando proclamazioni di fede e pietà ai luoghi deputati della formularità di inizio e fine ed ai discorsi, più che alle azioni, dei personaggi), altrettanto egli sembra sfuggire, aderendo ad uno dei caratteri meno violabili del genere, ogni eventualità relazionale tra i fatti narrati e l'esperienza culturale ed esistenziale quotidiana del suo pubblico, ove questa non fosse strettamente limitata alla presumibile *competence* di conoscitore di gesta e cantari. Se una vera descrizione del personaggio è quasi sempre assente, sostituita dal fiorire degli epiteti iperbolici che nient'altro sottolineano se non l'ineffabilità della virtù e delle imprese in misura irriferribile all'umana esperienza (né più né

meno che in tanta letteratura devozionale), è d'altra parte notevole che in un mondo popolato da personaggi che sono valori assoluti sia impensabile che la ricorrenza di azioni devianti possa tradursi in notazione caratteriale. Astolfo, omaggiando il proprio *cliché*, arriva, nel *Combattimento* come nella *Spagna* maggiore, a sfiorare il tradimento (*Combattimento* 17; *Spagna* VI 26-36; 36-37) e, altrove nel maggior poema, a dare saggio di superbia e dissennatezza (XII 13-14), senza che tutto ciò si traduca in un'etichetta (non c'è posto per un temperamento lunatico in una scala di meriti che va dal maggiore al massimo): compiuto il gesto scortese, egli torna ad essere barone di perfette virtù. Allo stesso modo, lo si è già detto, non lascia traccia nella caratterizzazione di Orlando la diversione dal galateo prandiale sopra ricordata: forse è da mettere in conto un'opposizione a distanza con la frugalità dell'eremita Sansone, ma non bisogna però dimenticare che tale distanza, da parte di un lettore con ben scarse attitudini ricorsive quale doveva essere quello 'medio' della *Spagna*, andava misurata con ben diverso metro, tale da rendere improbabile il raffronto (e con questo non voglio inferire che il 'lettore medio' fosse di limitata cultura: è semmai il livello del testo ad implicare od orientare il modo della lettura, ed il grado di attenzione). Tuttavia, anziché dal voler mostrare un tratto di comune umanità che permettesse a chiunque di rispecchiarsi nell'eroe, quella scena sembra più motivata dal tentativo di creare contrasti e di esagerare, nel bene o nel male, ogni tratto pertinente a quell'eroe, forse con l'intenzione di strappare una facile risata (e si pensi agli attributi di goffaggine che la tradizione rende tipici di Orlando).

Pur dove l'uso insistito dell'analogia e del paragone di tipo quotidiano sembrerebbe istituire una relazione con l'esperienza comune, il risultato è esattamente l'opposto, e finisce per marcare ancor più l'impredicabilità dei termini domestici per la dismisura dell'eroico; nelle parole sempre perspicue di Cabani, la similitudine è "figura continuamente negata e sempre sconfitante nell'iperbole, che sembra costituire l'unica forma di rappresentazione della realtà nell'universo canterino" (101). Sempre più distante dal giudicabile, dal raffrontabile e rappresentabile, l'organizzatore del racconto fugge il probabile (ma quale esso sarebbe?) e si rifugia nel, mi si scusi l'ingenua figura, *provabile*, nell'attestazione pseudo-documentaria della fonte storica e veridica, ingiudicabile e ostensibile all'occorrenza, laddove per un giro vizioso l'incredibile e il testimoniabile si rispecchiano, come nel paradosso del dio crocifisso evocato lungo tutto il poema (un mondo intero al di qua dell'ironia ariostesca sull'orografia di Lampedusa!).²⁰ Ma se quel Dio comportava l'imperativo dell'imitazione, le figure degli eroi delle gesta di Spagna

non attingono la forza e la ragione degli *exempla*, e giacciono in un cronotopo distante che si può solo ammirare e non esperire, riconoscere e non imitare, né identificare con sé. In questi casi, come vuole Jauss, "l'ammirazione come identificazione normativa con l'eroe perfetto o con il 'modello' viene oggettivata esteticamente e scade nell'atteggiamento istituzionalizzato della spettacolarità, della soddisfazione o del piacere dell'insolito" (42). Ma poiché quelle imprese spettacolari furono, come insistono i narratori, vere ed autentiche, esse poterono lasciare qualche traccia, magari cancellata e non più esistente al tempo del lettore. Ma tante tracce, comunque, avevano forzato i limiti del tempo eroico (quanto remoto, quanto distinto?) per pervenire a quello degli uomini, tra le innumerevoli orme d'Orlando, elmi, capi, stronzi e spade, che se ancora durano ai nostri giorni, ben più numerose dovevano segnare la geografia e la toponomastica nell'età dei cantari:²¹

Perchè di Ferraù fosse menzione,
a piè del ponte, dove fé mancarlo,
un monimento fé di marmo fare
e intorno intorno lettere intagliare,

Le qual dicean: - qui giace Ferraù
che fu più forte ch'altro saracino
e in sua persona ebbe tanta virtù
che vinse a giostra ciascun paladino
fuori che Orlando, da cui morto fu
in su quel ponte e fattovi meschino:
trentasette baroni avea pigliato,
tutti i miglior che Carlo avea menato - .

E sopra il monimento ha un mulino
Ch'era in quel luogo, dov'egli è per certo:
che si vegga l'avello i' non declino,
però che potrebbe esser ricoperto.
La terra avalla per ogni camino:
perciò io credo ch'ello sia coperto. (VII 28, 5-8; 6; 7, 1-6)

Non è facile rinunciare a credere che proprio a quaste tracce del tempo dei cavalieri nella geografia e nell'immaginario della civiltà dell'epica guardava il genio parodico di Ariosto quando dal "tempo che avalla" fece riemergere non le vestigia della virtù antica, ma il sommo disvalore che insanguinava i suoi propri tempi, le armi di Cimosco. Molto si potrebbe discutere, infine, su quale sia la via per la quale la *Spagna*, nelle parole di

Dionisotti, "largamente confluisce nel maggior corso del poema cavalleresco italiano del Quattrocento" (cit.) e, aggiungerei, del Cinquecento. Forse è più facile ricordare che l'aspetto sotto il quale essa si presentò agli autori dei poemi seriori non fu certo quello di un anello di congiunzione col passato (ché ciò neanche meritava di considerarsi), quanto piuttosto quello di una *summa* delle gesta di Spagna sommanente depurata di molte di quelle declinazioni erotiche (quanto mai diverse dall'erotismo dell'*Innamorato* o del *Furioso*), devozionali, ingenuamente simboliche (della qualità dei tempi) che davano carattere e spessore alle fonti e agli 'affini' del nostro poema; quel carattere che l'automatismo delle periodizzazioni vorrebbe che si definisse 'gotico'.

Fu dunque, direi, la *Spagna* maggiore, un vero e mero regesto di *topoi*, un indice di narremi bellici in cui l'*inventio* d'artista seppe pescare *clickés* per trasformarli, si direbbe in mass-mediologia, in *archetypes*, lasciando al fondo, all'obsolescenza delle tradizioni popolari e sotterraneamente durature tutto ciò che in nessun modo poteva interessare ad un 'rimatore' e a dei 'signori' alla fine dotati d'identità, e ben altrimenti capaci di leggere, infraleggere, immergersi in testi non più solo autoconservativi e puramente agnitivi.

Hunter College (CUNY)

NOTE

¹Si veda, come caso esemplare, lo studio di Bendinelli Predelli sul *Bel Gherardino*.

²Per *Rotta di Roncisvalle* si intende un poemetto di 350 ottave divise in 8 cantari la cui tradizione è per buona parte congiunta con quella della *Spagna*. Fu Rajna a dare il titolo a questo testo, e sia egli sia Catalano inclinarono a giudicarlo indipendente e posteriore, in termini di redazione, alla *Spagna* stessa. Opinione invalidata con solide argomentazioni inferenziali da Dionisotti (cfr. 223-25).

³Il *Combattimento* di Orlando e Ferraù è un episodio isolato da Catalano sulla base di corrispondenze tra il codice ferrarese recante la redazione in 34 cantari, e l'incunabolo bolognese sopra citato. Il testo si può leggere nell'edizione della *Spagna*.

⁴Tra le coincidenze di *Entrée* e *Spagna* maggiore Catalano ("Introduzione" 18) annovera sia l'uccisione del cavallo di Ferraù, cui non si accenna nel *Combattimento* (cfr. *Entrée* 2672 ss.; *Spagna* IV 41), sia i riferimenti al ponte che separa Lazera dall'oste di Carlo (*Entrée* 922, 1146, 1898, 3074; *Spagna* V 8, 4; V 9, 1), presenti comunque anche nel *Combattimento* (I 38, 3; II 2, 7). Tuttavia, si ricorderà che mentre nell'*Entrée* i duelli tra i due eroi si svolgono tutti dalla parte di Najera, al di là del fiume (linea di demarcazione che solo Roland può passare vittorioso), nelle due versioni della *Spagna* il duello finale avviene sul ponte sul fiume, serrato all'esterno, e prossimo all'acqua che servirà per il battesimo di Ferraù. Anche qui un "confine ermetico" racchiude un luogo accessibile solo all'eccezionale virtù dei contendenti, ed escluso al resto del mondo, teatro infine dell'evento straordinario della conversione. Sul valore simbolico del confine

“ermetico” cfr. Lotman 272). Ancora utile, per un quadro d’insieme, la monografia di Ferrero.

⁵ Sul *Viaggio di Carlomagno in Oriente* si veda il commento nell’edizione di Bonafin (*Il viaggio*).

⁶ Uno schema a p. 203 della citata “Introduzione” offre un quadro sinottico delle relazioni tra l’*Entrée* e le opere che lo studioso reputa seriori. Sulle fonti dei *Fatti di Spagna*, cfr. Flöss.

⁷ Più durevole e tuttora ampiamente utilizzata è la più agevole, classica nomenclatura proposta un quarto di secolo fa da Genette (1976), che si userà laddove sarà opportuno. L’uso di alcuni termini tiene in considerazione le precisazioni introdotte in Genette 1987.

⁸ Per Cabani, “riassunto e preannuncio funzionano ... secondo procedimenti di tipo metonimico, basati cioè su rapporti di contiguità più che di sostituzione, essendo fondamentalmente impossibile compendiare ciò che manca in partenza di una struttura organica gerarchizzata (169-70). Resta da vedere se si possa postulare un riassunto compendiante tutta l’opera, cioè non “metonimico”, per sommari in sequenza e ad occorrenza costante. Mi sfugge, tuttavia, l’opponibilità di “contiguità” e “sostituzione”, quasi che la metonimia non fosse un modo della *immutatio*.

⁹ Per un’originalissima indagine sulle matrici letterarie e stilistiche dello stile formulare o cosiddetto “orale”, cfr. Cherchi, dove, inoltre, nettamente si distingue tra fase compositiva e momento della circolazione. D’obbligo riferirsi, in tema di oralità, ma non per un particolare interesse a quello che si viene dicendo della *Spagna*, agli imprescindibili studi di Zumthor (1984 e 1990).

¹⁰ Per le nozioni di anafora e catafora applicate al testo narrativo, cfr. Lonzi e Maillard. Intendo “leggibilità” nel senso discusso da Hamon.

¹¹ Cfr. Limentani (1984) 68.

¹² Di “compressione del tempo narrativo” nella *Spagna* parla perspicuamente Praloran (1987, 32-33). Cfr. Anche Praloran (1990) per più generali considerazioni di ordine narratologico relative al racconto epico-cavalleresco.

¹³ Anche queste formule di trapasso (“or lasciamo”, “or torniamo”), come tutte quelle regolarmente ricorrenti, potrebbero essere assimilate alle serie anaforiche, seppur per un aspetto più vicino al senso retorico che a quello narratologico. Esse, infatti, non hanno rapporti di referenza testuale o situazionale, di tipo gerarchico, ma si dispongono tutte sullo stesso piano o su piani omologhi, contribuendo alla “leggibilità” (individuano un codice, orientano le attese).

¹⁴ Un caso del genere, non segnalato da Cabani, ma comunque notevole, è quello in XXXIX 19-36).

¹⁵ Praloran sostiene che sia invece necessario, nello studio dei testi cavallereschi, integrare la classificazione di Weinrich con la considerazione dei valori aspettuativi dei *tempora* (Praloran 1999, 145-46). Tuttavia, se tale integrazione può risultare befica per l’analisi di testi più complessi, quali il *Morgante* o il *Furioso*, riterrei che qui non sia necessario introdurre ulteriori determinazioni, anche in considerazione della maggiore indeterminatezza della *facies* linguistica della *Spagna*. Per una disamina attentissima dei valori aspettuativi, cfr. Bertinetto *et al.*

¹⁶ Intendo “storia”, “racconto” e “narrazione” secondo la terminologia genettiana, ormai standard sostanziale: “propongo di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo ... *racconto* propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l’atto narrativo produttore e per estensione, l’insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca” (Genette 1976, 75).

¹⁷ Ai “presenti drammatici” della *Spagna* accenna anche Praloran (1999, 160 n. 45).

¹⁸ Nell’*Entrée* ne è invece autore un certo Clariel (11428). Sui rapporti tra *Spagna* e *Entrée*, con particolare attenzione al passaggio dalla narrazione in lasse a quella in ottave, si sofferma Limentani (1984); sulle relazioni dell’*Entrée* col resto della letteratura franco-veneta cfr. Limentani 1976; per l’insieme, si veda Limentani 1992.

¹⁹ Su *Li fatti* cfr. Bonafin (“Sulle leggende”) e il già citato saggio di Flöss.

²⁰ Tra gli innumerevoli casi in cui, negli esordi e soprattutto nei discorsi a voce di personaggio, Cristo viene nominato in relazione alla passione e alla crocifissione, cfr. almeno quelli di *Spagna*

IV 27; VII 18; VII 21; XII 12; XXVI 28; XXXI 1; XXXV 5.

²¹ Si vedano le interessanti ricerche contenute in *Sulle orme d'Orlando*, dove regione per regione si passano in rassegna le tracce artistiche, monumentali, folcloriche o semplicemente toponomastiche della 'presenza' dei paladini di Francia nella cultura e nell'immaginario dai tempi della prima diffusione della materia carolingia fino ai nostri giorni.

OPERE CITATE

Testi primari:

Entrée d'Espagne: chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit de Venise. Ed. Antoine Thomas. Parigi: Didot, 1913.

Li fatti de Spagna in *Testi antichi romanzì*. Ed. Ruggero M. Ruggieri. Modena: Società tipografica modenese, 1949.

La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV. Ed. Michele Catalano. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1939-40. (oltreché per il testo della *Spagna*, si cita da questa edizione per l' "Introduzione" di Catalano e per i testi del *Combattimento di Orlando e Ferrau* e della *Rotta di Roncisvalle*).

Testi critici:

Bendinelli Predelli, Maria. *Alle origini del Bel Gherardino*. Firenze: Olschki, 1990.

Benveniste, Emile. *Prolemi di lingistica generale*. Milano: Il Saggiatore, 1971

Berinetto, Pier Marco, et al., eds. *Temporal Reference. Aspect and Actionality*.

Torino: Rosenberg & Sellier, 1995.

Bonafin, Massimo. "Sulle leggende dei viaggi di Carlo Magno e dei vanti dei Paladini".

In *Sulle orme d'Orlando*, 321-24.

_____, ed. *Il viaggio di Carlo Magno in Oriente*. Parma: Pratiche, 1987.

Cabani, Maria Cristina. *Le forme del cantare epico cavalleresco*. Lucca: Pacini Fazzi, 1988.

Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche, 1981.

Cherchi, Paolo. "Stile isidoriano e 'oralità' dei cantari". *I cantari: struttura e tradizione*,

75-86.

De Robertis, Domenico. "Problemi di metodo nell'edizione dei cantari".

Studi e problemi di critica testuale. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1961, 119-38.

_____. "Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima". *I cantari: struttura e tradizione*, 9-24.

Dionisotti, Carlo. "*Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*".

Studi in onore di Angelo Monterverdi. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, v. 1, 207-41.

Ferrero, Giuseppe Guido. *Dall'Entrée d'Espagne alla Spagna in rima*. Torino: Gheroni, 1960.

Flöss, Lidia. "Le fonti dei fatti di Spagna". *Medioevo romanzo* XV (1990): 115-37.

Franceschetti, Antonio. *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*. Firenze: Olschki, 1975.

- Genette, Gerard. *Figure II. La parola letteraria*. Torino: Einaudi, 1972.
- _____. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976.
- _____. *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1987.
- Hamon, Philippe. *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*. Parma-Lucca: Pratiche, 1984.
- I cantari: struttura e tradizione*. Eds. Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli. Firenze: Olschki, 1984.
- Jauss, Hans Robert. *Apologia dell'esperienza estetica*. Torino: Einaudi, 1985.
- Limentani, Alberto. "Epica e racconto. Osservazioni su alcune strutture e sull'incompletezza dell'*Entrée d'Espagne*". *Atti dell'istituto veneto di scienze, lettere ed arti* CXXXIII (1974-75): 405-20.
- _____. "L'epica in 'lengue de France': l'*Entrée d'Espagne* e Niccolò da Verona". *Storia della cultura veneta*. Ed. Gianfranco Folena. Venezia: Neri Pozza, 1976, v. II, 338-68.
- _____. "Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava". *I cantari: struttura e tradizione*, 49-74.
- _____. *L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia*. Eds. Marco Infurna e Francesco Zambron. Padova: Antenore, 1992.
- Lonzi, Lidia. "Anaphores et recit". *Communications* XVII (1970): 133-42.
- Lotman, Juri. *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia, 1972.
- Maillard, Michel. "Anaphores et cataphores". *Communications* XIX (1972): 93-104.
- Praloran, Marco. "La battaglia di Montealbano nell'*Orlando innamorato*: analisi di alcune tipologie del discorso epico". *Schifanoia* III (1987): 29-43.
- _____. *Maraviglioso artificio: tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando innamorato*. Lucca: Pacini Fazzi, 1990.
- _____. *Tempo e azione nell'Orlando furioso*. Firenze: Olschki, 1999.
- Rajna, Pio. "La Rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana". *Il Propugnatore* III, 2 (1870): 384-409; IV, 1 (1871): 52-78; IV, 2 (1870): 53-134.
- Rousset, Jean. "La prima persona del romanzo". *Strumenti critici* VI (1972): 259-74.
- Sulle orme d'Orlando*. Eds. Anna Imelde Galletti e Roberto Roda. Ferrara: Interbooks, 1987.
- Zumthor, Paul. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino, 1984.
- _____. *La lettera e la voce: sulla letteratura medievale*. Bologna: Il Mulino, 1990.