

RUGGERO M. RUGGIERI

ALDA LA BELLA A VIENNA E A BLAIA: DATI E RISULTATI DI UN RAFFRONTO TRA IL PRIMO "ROLAND RIMÉ" E I "FATTI DE SPAGNA"

I rifacimenti francesi della *Chanson de Roland* che indichiamo di solito col nome di *Roncevaux*, compresa, nel nostro caso, la parte finale di v 4, ci narrano la storia di Alda la Bella in modo non molto diverso da come ce la presentano i *Fatti de Spagna*, testo trecentesco in prosa dell'Italia settentrionale. La trama di fondo e il succedersi degli episodi restano inalterati; si notano tuttavia alcune differenze particolari. Ad esempio il rifacitore italiano non dice nulla del sogno di Alda, che nei *Roncevaux* la fanciulla racconta minuziosamente allo zio Girardo durante il viaggio per Blaia, e che un indovino interpreta in modo da non destare preoccupazioni nell'animo di lei, già presago della sventura. Inoltre la lunga preghiera con la quale l'infelice giovane si rivolge a Dio per ottenere che il cadavere di Olivieri le parli, è condensata in una breve invocazione; anche il suo *planctus* sui corpi di Olivieri e Rolando è notevolmente ridotto. Tra i personaggi, poi, colpisce soprattutto l'assenza di Guiborc, moglie di Girardo, che nei *Roncevaux* accoglie con gioia l'ambasciata dell'imperatore, e abbiglia sontuosamente Alda prima della partenza. I *Fatti* dicono solo, in un rapido cenno, che Girardo fa indossare alla nipote «uno bello payro rossato».

Bastano questi pochi rilievi a farci comprendere che il testo italiano ci presenta una *compendiatio* della materia svolta nel *Roland rimé*; una *compendiatio*, aggiungo subito, che non si limita però ad omissioni e a tagli, ma sveltisce il racconto, dà spesso ai discorsi dei personaggi e al succedersi degli avvenimenti un ritmo vivace e incalzante, un'impronta personale. Quanto di tutto ciò è dovuto al rifacitore, quali, in particolare, le sue fonti? Allo stato attuale delle nostre

conoscenze non è possibile soddisfare questi interrogativi con una risposta precisa e sicura; è tuttavia lecito avanzare ipotesi e fornire chiarimenti suggeriti da raffronti testuali abbastanza persuasivi.

Chiedo scusa ai lettori se per necessità di cose mi accingo a compiere un'operazione molto impoetica su una tra le più suggestive storie poetiche che siano nate dalla fioritura del vigoroso ceppo rolandiano, la storia poetica di Alda la Bella. Essa manca certo della tragica immediatezza che la rende indimenticabile nella *Chanson de Roland*, ma ne costituisce uno sviluppo non incongruente né indegno. La vita della protagonista vi appare intessuta di trepide ansie, di profondi affetti, d'incrollabile fedeltà; e quanto più si prolunga nel tempo, acquistando, per così dire, consistenza umana e sentimentale, tanto più si scopre circconfusa e velata dal presagio e dal desiderio di una morte che è fuga non dal dolore ma dalla solitudine, ed è ansia di ricongiungersi allo sposo e al fratello amatissimo.

Il carattere inevitabilmente frammentario e disgregatore dell'esame comparativo che sto per proporre non c'induce dunque a sottovalutare o a dimenticare i valori poetici che traspaiono o si affermano nel «rifacimento» dell'episodio di Alda la Bella, sul quale, del resto, avrò occasione di fare qualche altro rilievo, soffermandomi in particolare su quello italiano.

Colpisce subito, intanto, la frequente rispondenza del nostro testo con v 4 o con c o con entrambi, sia che essi concordino o discordino dagli altri manoscritti, cioè dal secondo *Roland rimé*, nel quale viceversa non mi è mai avvenuto di trovare nessuna *lectio singularis* in significativa e dirimente rispondenza coi *Fatti*. Ecco alcuni esempi:

Fatti: «Quando vene alla matina, Girardo con sova gente insì fora de Viana». v 4: «Ben per matin... Çiraldo... è insù de Viena l'antia». c: «Li dus Gerart... landemein monte parson l'aube esclarie — ist de Viene o riche compagnie».

Fatti: Carlo monta a cavallo insieme al «danese Uzere» e al «conte Rugere de Aspermont». In v 4 i due accompagnatori sono il «Dainès Oger / e d'Aspremont li pros cont Ricer», e similmente in c; ma nel ms. di Parigi troviamo «Naimmon et Ogiers», in quello di Cambridge «le bon danes Ogier / e d'Aspremont li bon conte Renier», in quello di Lione solo «le bon Donois Ogier».

Fatti: L'imperatore incontra Girardo «a l'intrare de uno boscho... in una bella valle»; in v 4 l'incontro avviene «leç une roce de lleç un piler», in c «lès un boschet en un valet pleigner», in P «en un vaucel». Qui la maggiore analogia è offerta da c.

Fatti: «Ay, imperatore, und'è Olivere mio fratello e llo conte Rolando

chi de' essere myo spoxo?» v 4: «Sire — feit elle — o'est mon frer Oliver? — li cont Rollant che me deit noçoier?» c adopera le stesse espressioni, sostituendo *dus* a *cont*.

Fatti: Rolando e Olivieri sono partiti «in grando scorozo, e sono andati in Soria»; Rolando ha sposato «la fiolla del re de Valle Suriana». Ma di questo «non abiate nissuna temanza», dice Carlo ad Alda, «ché io ve mariçarò al ducha de Normandia, lo quale è molto richo he ha granda signoria: e de le me terre de Franza ve donerò a voluntade».

v 4: Rolando e Olivieri sono partiti «per fellonie», Rolando ha sposato la figlia di Florenz «un roi de Valsorie»; ciò non ostante, «bella Aude, ne vos esmaieç mie», dice Carlo, pronto a darle in sposo «un duc de Normandie», il quale «riches hom est de grant manentie: / dal roi de France vos avrì grant aïe!». Invece c specifica quest'ultimo particolare dicendo che Carlo lascerà ad Alda «demie France», rivelando così la presumibile origine della lezione di F, che interpretò «demie» per «delle mie», e trascrisse perciò «de le me terre de Franza». Un errore consimile sembra abbia commesso il rifacitore italiano trascrivendo il «lasseç ester les amor de Rollant» della sua fonte con «lassate stare la morte de Oliver e de Rolando», seppure non si tratta di volontaria modifica.

Ci sono tuttavia casi in cui l'abbaglio non sembra dubbio. Uno di questi occorre quando F parla di una piaga di Olivieri «tutta imblasmata». Vorrà significare imbalsamata, spalmata di olii, raggrumata? Comunque, al luogo corrispondente di c leggiamo che i corpi dei paladini «sunt blesmi por les cous endurer». Ecco come dei corpi illividiti possono dar luogo ad una piaga «imblasmata». Si noti qui che gli altri *Roncevaux* non hanno il verso o presentano una differente lezione.

Un altro luogo in cui F appare più vicino a c che a v 4 è quando il testo francese dice che Alda, accostandosi a Rolando, «vit la char noire et la color blesmie»: il testo italiano rende con «vide le soe carne negre como carbon e la soa faza pallida» (qui sembra dunque che *blesmie* sia stato inteso abbastanza bene), mentre il testo francoveneto dà «la cor nair e le color muie». Viceversa, poco dopo Alda si rivolge al fidanzato chiamandolo «francho cavaliere» come in v 4, e non «franco conte» come in c.

Ed ecco infine un altro passo in cui F e v 4 risultano molto vicini. F: «“Alda, non abiate alchuna temanza, ché K. ve volle honorevolmente maritare.” Disse Alda: “Sarà como a Dio plaxerà.”» v 4: «“Bella niece Aude, ne vos esmaieç ià, / che Carles grant honor ve donrà!” / Respont belle Aude: “Si ert cum Deo plairà!”»

La risposta di Alda suona in c «De ce ne parlez ja», in T «Ne medites cela», in P ed L manca.

Se avessi maggior tempo o non temessi di riuscire troppo noioso, continuerei l'esemplificazione. Ma mi sembra che, senza insistere oltre, il risultato di questo assaggio comparativo possa sintetizzarsi nei termini seguenti: il testo italiano deriva non dal secondo, ma dal primo, cioè dal più antico *Roland rimé*, e probabilmente da una redazione più vicina al suo archetipo di quanto non lo sia nessuno dei rifacimenti attraverso cui ci è stato trasmesso. Ciò è suggerito non solo dal fatto che la prosa italiana concorda ora con v 4 e ora con c, ma anche da un confronto con v 7. Come si sa, assai poche sono le varianti di questo manoscritto rispetto alla redazione di Châteauroux; tuttavia tre nomi propri forniscono un indizio forse utile a chiarir meglio i rapporti che stiamo indagando.

v 7 scrive *Viane* o *Viaine* dove c porta *Viene*, v 4 *Viena*, *Vienna* o *Vienne*; e scrive *Girart* dove c dà costantemente *Gerart*. Ora i *Fatti* dicono sempre *Viana* e *Girard*. Ma poi in v 7 il nome di Geoffroi d'Anjou appare una volta come Iofroi d'Aiou e un'altra come Iofrei d'Auion; il che spiega assai bene la grafia Iofrai de Ion o d'Aior dei *Fatti*. Si noti per di più che in v 4 il personaggio manca, anzi mancano le lasse nelle quali viene nominato, e che in CPL si chiama Jofroiz d'Ajou o d'Anjou, e Yon d'Angou o Gieffroy d'Angou in T

Tali constatazioni ci autorizzano o dedurre che l'episodio di Aldabella nei *Fatti de Spagna* deriva dai rami di quel «rifacimento» del *Roland rimé* che hanno avuto particolare fortuna in Italia, e in modo specifico nell'ambiente gonzaghesco. Infatti nel *Capitulum librorum in lingua francigena* della biblioteca Gonzaga figurano tutti i manoscritti che li rappresentano, da noi oggi indicati con le sigle v 4, v 7 e c; e i primi due di essi furono senza dubbio eseguiti nella nostra penisola, il terzo assai probabilmente.

Un discorso sulle varie fonti di tutto il testo «lombardo» ci porterebbe, a questo punto, troppo lontano. Basterà rilevare che da principio (e precisamente nei primi 19 capitoli) l'autore segue con grande fedeltà l'*Entrée d'Espagne*, non però quella dell'anonimo padovano, bensì una redazione affine che si conservava pure nella biblioteca Gonzaga. Come ho cercato di mostrare al secondo Congresso della nostra «Société Rencesvals», essa, attribuibile a Minochio, constava di più volumi e comprendeva probabilmente tutta la materia rolandiana,

dall'*Entrée* vera e propria alla *Chanson de Roland*. In seguito, pur restando la trama di fondo analoga a quella del poema francoveneto, il modello del nostro autore diviene un testo forse prosastico, che egli chiama più volte *cunto*. Infine, l'ultima parte dell'opera (una parte che dovrebbe coincidere, *grosso modo*, con la materia del *Roland rimé*) lascia nuovamente trasparire una fonte in lasse monorime.

Scopo precipuo del nostro autore è dunque stato quello di offrire una narrazione completa della materia rolandiana in prosa. Lo stesso contenuto avevano già svolto, in lasse francovenete o francesi, uno o più poeti, come mi è sembrato di poter plausibilmente dedurre attraverso calcoli comparativi sull'estensione e la materia dei vari *Liber Introitus Yspanie* posseduti dalla biblioteca Gonzaga; in area linguistica e in ambiente culturale diverso, analoga testimonianza ci viene pure, tra l'altro, dal «cantare» toscano comunemente detto *Spagna in rima*. Ma è probabile che all'ignoto rifacitore lombardo spetti tra i primi il merito di aver dato veste prosastica, in un disinvolto e colorito volgare dell'Italia settentrionale, a tutta quella materia rolandiana che, a forza di suture e d'agganci, altri aveva organizzata e cantata in poemi di parecchie migliaia di versi, e forse soltanto in parte (alludo al *cunto*) tentato di ridurre in prosa.

Anche lui, del resto, suturò e agganciò non poco, e qualche volta, bisogna riconoscerlo, in modo piuttosto frettoloso e approssimativo; ma soprattutto sintetizzò, semplificò, rendendosi conto, man mano che procedeva (e questo è senza dubbio uno dei suoi meriti) che in un'opera destinata alla lettura non conveniva ricalcare quasi a parola (come da principio egli aveva cominciato a fare) un vasto poema in lasse destinato alla recitazione; né era opportuno attenersi pedissequamente alle lungaggini, alle ripetizioni, ai riempitivi che ne caratterizzano, per molti aspetti, lo stile.

Certo, il nostro esame comparativo non può raggiungere, su questo piano, risultati assoluti, perché conosciamo solo approssimativamente uno dei termini di paragone. Ma la tecnica narrativa e formulistica del rifacitore italiano risulta abbastanza chiara; e ci sembra lecito dedurre che egli, come tra poco vedremo, ondeggi di continuo (e forse non inconsapevolmente) fra il desiderio di seguire e di far indovinare nel suo racconto l'autorità letteraria di un modello illustre (illustre per tradizione, per materia, per veste linguistica) e quello di adattarlo a un ambiente culturalmente e socialmente meno elevato, dandogli movenze popolari e confidenziali.

Per esempio — e sono esempi tratti, naturalmente, dall'episodio di Alda la Bella — qua e là scopriamo tracce di più o meno lunghe lasse monorime: così quando *diga, Soria, Normandia, signoria, vita ri-*

corrono in uno stesso periodo, ci accorgiamo che esse riflettono una rima in *ie*, e quando incontriamo a poca distanza *Rolando*, *Ballugant* e *Dormant* scopriamo nel modello una rima in *ant*, italianizzata solo nel nome proprio più generalmente noto, mentre gli altri due hanno conservato la struttura fonetica galloromanza. Ma di solito invece l'autore lombardo si prende cura di mutare o sopprimere le parole in fine di verso, e ciò conferisce alla sua prosa un andamento più disinvolto e discorsivo.

Un procedimento dello stile formulistico che egli riecheggia volentieri è quello delle coppie sinonimiche, il cui uso, del resto, è comune ad ogni tipo di dettato. Ecco un campionario tratto dall'episodio che ci interessa: «Sariti maritata e sposa giamata»; «Solazzare e prendere zoja»; «Ballare e cantare»; «è molto richo e ha granda signoria»; «talle invito non tegno ni accepto»; «per pianzere ny per dollore»; «dollore ny lamento»; «brandoni e dobiere accexe»; «la tova forza e il tuo grandò vallore»; vide le soe carne negre como carbonò e la soa faza pallida»; «spxa e molliere». Innegabile, anche qui, l'influsso dell'originale, che si esercita però su terreno già predisposto, se così posso dire, come prova la frequenza del modulo e il fatto che esso talora manchi nel *Roland rimé* o vi si presenti in una forma diversa. Per esempio, a «vite le soe carne negre como carbonò e la soa faza pallida» c risponde con «vit la char naire et la color blesmie»; a riscontro di «brandoni e dobiere accexe» c offre «chandelles et cerges alumer». In entrambi i casi il testo italiano sembra aver adoperato espressioni visivamente e linguisticamente più «attuali», e forse più legate a certe forme di rappresentazione popolare.

Una tendenza alla *variatio* e all'icasticità si nota anche negli stilemi che indicano pianto, dolore, ira o simili. Carlomagno, nel manifestare il proprio dolore, «un pocho lagrimò», «comenzò a llagrimare alquanto con li ogi», «zitò uno grande suspiro», «tuto se cambiò nel volte». Rolando e Olivieri sono partiti da lui «in grandò scorozo» (v 4 c hanno «par fellonie», in rima); nell'apprendere la rotta di Roncisvalle Girardo «deventò tuto quanto vermeggio, ma non vosse dimostrare dollore nissuno». Alla notizia della morte di Rolando, Berta «tuta se lassò andare de dollore», Aldabella «comenza a pianzer cossì fortamente e cossì grandò dollore demenava che la caschò in terra». Come si vede, l'autore non tende solo a variare, ma anche a graduare la manifestazione dei sentimenti secondo le persone e le circostanze.

Ma l'efficacia e la singolarità del suo stile meglio spiccano in certe battute di dialogo, in certe invocazioni o esclamazioni, cioè proprio

dove è più facile, d'altro canto, percepire frammenti cristallizzati e sedimentati di tropologia retorica, di *locutions figées*.

Forse le testimonianze più tipiche in questo secondo senso ce le offrono, nel nostro episodio, gli atteggiamenti e i discorsi di Carlomagno, coi puerili tentativi di fingere e di tergiversare che li caratterizzano. Tuttavia anche il vecchio sovrano sa trovare qualche volta la semplice voce del cuore: «Sorella mya, più non posso la morte de Rolando cellare!», dice a Berta; «Alda, Alda, zà may per vuy non sarò contento, ché me aviti abandonato», esclama quando la fanciulla gli cade esanime ai piedi. Voce del cuore che si è oramai sintonizzata — aggiungo — su un modo di apostrofare tipicamente italiano, come mostrano nella prima frase la posposizione del possessivo e nella seconda la ripetizione del nome proprio.

Non dissimili — ma forse più intensamente commossi — gli accenti della povera giovane dinanzi ai corpi di Olivieri e Rolando: «Ay, dolce myo fratello, tu non me parli? Yo sonto la tova sventurata sorella!»; «Ay, sire Rolando, non me cognositi? Yo sonto la vostra spoxa e molliere, e sì spero in Christo e in la sova sancta Madre che yo verò presto a ffarve compagnia, perché non voglio vivere più a questo mondo».

Tornano in mente le parole con le quali ella stessa aveva chiesto dei due a Carlomagno, parole nelle quali par di cogliere accenti e immagini da cantore di piazza italiano: «Yo ve domando... che me digate und'è Olivere della francha persona e della frescha faza, e Rolando de granda possanza»; torna in mente la sua pronta e gioiosa risposta allo zio Girardo che deve accompagnarla a Blama: «“Quando ve piaxe de cavalchare io sonto in ponto”, perché milli anni li pareva»; e non c'è bisogno davvero di arte divinatoria per essere certi che invano cercheremmo riscontri precisi, nel *Roland rimé*, a questi passi. Senza potersi considerare rivoluzionari rispetto al loro modello, essi ne rinnovano però la forma, e ne modificano il tono, introducendovi qualche piccola, ma significativa «mutation brusque» (uso una definizione e un concetto di Pierre Le Gentil assai confacente al caso nostro), che potrebbe rivelarsi foriera di nuovi, inattesi cambiamenti, e magari lievito di nuova poesia. Il segreto per cui la materia epico-cavalleresca si rinnova per gradi ma senza posa attraverso i secoli, adattandosi agli uomini e ai tempi più diversi e conservando, in maniera diversa, una prodigiosa e prestigiosa vitalità, sta essenzialmente qui. La lingua sembra configurarvisi non tanto come istituzione sociale o come manifestazione individuale, ma come strumento corale, ora monocorde, ora polifonico; da essa nasce quella «poesia che vive in varianti» di cui Ramón Menéndez Pidal ha indagato e illustrato con

tanto acume l'essenza e lo svolgimento, specie nel campo delle canzoni di gesta. Possa questa mia indagine aver mostrato una volta di più la fecondità delle sue idee, che condivido da molto tempo, risolvendosi così in un atto di modesto ma sincero e affettuoso omaggio verso il venerando e venerato Maestro spagnolo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Elenco qui, facendoli seguire dalle rispettive sigle, i testi e le edizioni di cui mi sono servito per il mio esame comparativo: *Li Fatti de Spagna*, testo settentrionale trecentesco... edito e illustrato da R. M. Ruggieri, Modena, 1951 (*Fatti* o *F*); *La «Chanson de Roland» nel testo assonanzato franco-italiano*, edita e tradotta da G. Gasca Queirazza, Torino, 1954 (v 4); *Das altfranzösische Rolandlied, Text von Châteauroux und Venedig VII*, hgg. von W. Foerster, Heilbronn, 1893 (c e v 7); *Le texte de Paris, Le texte de Cambridge, Le texte de Lyon*, editi a cura di R. Mortier, in *Les textes de la «Chanson de Roland»*, tomi VI, VII e VIII, Parigi, 1942-1944 (p, r ed l). Per v 4, c e v 7 ho tenuto presenti anche le edizioni dello stesso Mortier (collezione citata, tomi II, IV e V) che risultano però criticamente meno attendibili di quelle del Gasca Queirazza e del Foerster, e ne differiscono per la numerazione delle lasse e dei versi.

Non ho creduto necessario aggiungere alle citazioni testuali il rimando ai passi rispettivi, dato che essi sono tutti compresi nell'episodio di Alda la Bella, e perciò facilmente rintracciabili. Tuttavia, per maggior comodità del lettore, riferisco i dati sull'estensione di detto episodio nei singoli testi: *Fatti*, pp. 145-49; v 4, ediz. Gasca Queirazza, da lassa 343, v. 4736, a lassa 374, v. 5406; ediz. Mortier, da l. 331, v. 4710, a l. 359, v. 5375. c, ediz. Foerster, da l. CCCLIII a l. CCCLXXXIX (pp. 319-358); ediz. Mortier, da l. 355, v. 6483, a l. 391, v. 7281. Per v 7 valgono gli stessi dati dell'ediz. c del Foerster, nella quale le varianti del manoscritto marciano sono riportate in caratteri minori e nell'interlinea. r t ed l: edizioni Mortier, rispettivam. da l. 283, v. 5293, a l. 318, v. 6052; da l. 257, v. 4133, a l. 293, v. 4905; da l. 136, v. 2172, a l. 167, v. 2560.

Non prendono in diretta e particolare considerazione l'episodio da me studiato i lavori di A. Rosellini, *Étude comparative des mss. de Châteauroux et de Venise VII de la «Chanson de Roland»*, «Le Moyen Âge», 1960, pp. 259-300, e *Rolandiana Marciana. Il ms. V4 nell'insieme della tradizione testuale della «Chanson de Roland»*, Venezia-Roma, 1962; essi possono tuttavia giovare a trasferire i risultati da me raggiunti su un diverso e più ampio piano di raffronti, traendone spunti di precisazione e di discussione ai quali nella mia circoscritta indagine non era possibile neppure accennare.

Sulla provenienza gonzaghesca dei manoscritti del primo *Roland rimé* fornisce sufficienti informazioni J. Horrent, *La «Chanson de Roland» dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, Parigi, 1951, pp. 48-49. Per quanto concerne l'esistenza, nella biblioteca Gonzaga, di varie redazioni dell'*Entrée d'Espagne*, tra cui quella di Minocchio, che l'autore dei *Fatti* seguì quasi letteralmente all'inizio del proprio «rifacimento», v. R. M. Ruggieri, *Dall'«Entrée d'Espagne» e dai «Fatti de Spagna» alla «materia di Spagna» dell'inventario gonzaghesco*, «Cultura Neolatina», XXI, 1961, pp. 182-190.