

ALBERTO VARVARO

IL "COURONNEMENT DE LOUIS" E LA PROSPETTIVA EPICA¹

Ad eccezione del *Roland* non c'è testo epico antico-francese su cui la varia metodologia critica si sia esercitata in modo più esemplare che sul *Couronnement de Louis*, poema certo assai meno valido ma che attira forse anche per quella sua ambiguità che dissimula sotto una semplicità ingannevole i problemi più complessi.

Fra secondo Ottocento e primo Novecento non si contano gli sforzi della scuola positivista² per accertare gli etimi storici, mai così scopertamente palesi eppure curiosamente sfuggenti e compositi, dei singoli episodi in cui il poema veniva senz'altro diviso, risolvendo concordemente in senso negativo il problema della sua unità: anzi era proprio la struttura dissociata e centrifuga del nostro poema a fornire una prova delle varie origini storiche e della successiva tendenza assimilatrice della Saga. Fu tutto un gioco di incastro di episodi o incidenti della storia carolingia o anche normanna, un continuo ricorso ad ardite dissolvenze per contaminare i più diversi Luigi o Guglielmi, uno sforzo paziente per stiracchiare la storia degli storici per farla combaciare con quella dei poeti, sicché ad esempio un Wala, che agli storici risulta un partigiano dell'indivisibilità dell'Impero, viene costretto a far da prototipo addirittura ad Arneis, il subdolo fellone del primo episodio.

1. Questa comunicazione è solo il riassunto di uno studio assai più vasto, che sarà pubblicato altrove. Ciò valga a giustificarne la relativa genericità, che nella redazione più ampia sarà corretta dall'esemplificazione qui soltanto, e in parte, accennata. Il testo che si affronta è uno solo, il *Couronnement de Louis* (usato nell'edizione del Langlois, Paris, 1925); ulteriori più ampie verifiche saggeranno la validità dello schema interpretativo.

2. Riferiano questo termine agli studiosi formati alla scuola dei Paris, Meyer, Tobler, Gröber, e non nell'accezione (con netta sfumatura negativa) usata dal Menéndez Pidal, che lo usa per il Bédier, evidentemente legato alle impostazioni anti-positivistiche della filosofia degli inizi del nostro secolo.

È ben comprensibile che Bédier dedicasse buona parte del primo volume delle *Légendes épiques* (Paris, 1908), proprio allo smantellamento delle tesi positivistiche sul *Couronnement*. L'esame del nostro poema era infatti una decisiva pietra di paragone per l'efficacia della sua critica e per la validità di una nuova impostazione. Le pagine in cui lo studioso dimostra l'unità del *Couronnement* (pagine 279 e ss.) sono quelle in cui egli passa dalla *pars destruens* della sua opera a quella *construens* e per la prima volta rivendica il valore letterario delle *chansons de geste*. L'affermazione decisa della presenza nel *Couronnement* di una individuale personalità di poeta, il riconoscimento di una logica compositiva, l'equiparazione del testo medievale ad uno moderno precorrono chiaramente il futuro *Turol-dus vindicatus* ed in certo modo lo rendono possibile³. Ciò significa passare da una considerazione diacronica, interessata soltanto alla trama di rapporti fra storia e poemi, ad una sincronica⁴. Ad ogni modo Bédier risponde alla frammentazione dei positivisti con l'affermazione di un'unità che a noi pare sostanzialmente aprioristica, in quanto apoditticamente fondata da un lato sulla presenza di una personalità di poeta e sulla convinzione che il suo lavoro sia rapportabile a misure e schemi moderni, dall'altro — come controprova — sul riconoscimento nel poema di una concezione fondamentale che sarebbe il supporto unico di tutta la sua struttura, qui il contrasto fra il re debole ed il vassallo valoroso e leale come altrove quello fra Rolando prode ed Oliviero saggio: «En effet, si... nous relisons le

3. Bédier vedeva chiaramente l'importanza del caso del *Couronnement*: «Le poème du *Couronnement de Louis* est en effet la pierre angulaire de tous les systèmes proposés jusqu'à ce jour pour expliquer la formation du cycle de Guillaume d'Orange... [il] nous transporte au plein coeur des problèmes qui nous intéressent» (p. 207). Non a caso anche I. Siciliano, *Les origines des chansons de geste. Théories et discussions*, Paris, 1951, pp. 52-57, studia proprio la seconda *branche* del *Couronnement* per dare un esempio del metodo bédieriano contrapposto a quello dei *réalistes* (come egli dice). Poco importa che Bédier riconosca nel nostro testo del poema un rimaneggiamento (pp. 285 e 298 e ss.), perché dal punto di vista del giudizio letterario egli non tiene nessun conto di ciò.

4. Ma questa preferenza per l'aspetto sincronico, perfettamente adeguata alle tendenze più moderne, è repressa dal sopravvivere, per influsso della problematica ottocentesca (anche se ad essa ci si richiama in forma polemica), di interessi diacronici, che sono quelli che portano all'ipotesi dell'origine delle leggende epiche dalla collaborazione di chierici e giullari lungo le vie dei pellegrinaggi. In tal modo, pur nella diversa temperie culturale e pur partendo da un vivo desiderio di valorizzare i nostri testi per quel che sono, anche Bédier (e la maggior parte dei suoi seguaci) finisce per distogliere lo sguardo dalla realtà delle opere per affermarne la validità solo in nome di una blasonata simbiosi clericogiullaresca. Il caso del *Couronnement* mostra esemplarmente come in concreto anche l'impostazione bédieriana risponda evasivamente ad una problematica non diacronica ma sincronica e propriamente letteraria, e perciò desiderosa di precisare la situazione culturale che governa le strutture compositive dell'opera. È bene però rilevare che la caducità della teoria diacronica bédieriana non coinvolge la vitalità della impostazione sincronica di par-tenza, sia pure corretta, approfondita e storicizzata.

Couronnement de Louis en tournant les pages de l'excellente édition Langlois, nous avons entre les mains un roman très simple et, pourrait-on dire, trop simple. Deux personnages : un roi tout jeune, faible et lâche, un vassal fidèle... La faiblesse et la lâcheté du roi en contraste avec la prouesse et le dévouement du vassal, c'est la seule idée que le poète veuille mettre en oeuvre, et, pour y réussir, il n'aura qu'à imaginer quelques incidents tels que le dévouement du vassal s'y déploie sous des aspects aussi variés que possible» (pp. 279-280) ⁵.

Non meno importante è stata l'utilizzazione del *Couronnement de Louis* nel luminoso volume in cui Jean Rychner ha dato un volto all'*art épique des jongleurs* ⁶. L'impostazione dello studioso svizzero è in partenza rigorosamente sincronica e pertanto essenzialmente descrittiva, ma si concentra esclusivamente sul fattore tecnico, che aveva assai poco interessato sia i positivisti che i bédieriani; il problema dell'unità, su cui più nettamente si distinguevano nel nostro caso le due scuole, pare al Rychner risolto non dalla genesi della Saga o dall'unità della visione del poeta ma dalla stessa natura tecnica del canto epico: «ce que nous savons du métier de jongleur et des conditions de diffusion de la chanson de geste n'est pas favorable à l'unité de composition... Pourquoi s'escrier à défendre l'unité du *Couronnement*, par exemple? Et pourquoi la défendre sur le plan littéraire, lorsque ce *Couronnement*-là peut n'être que le résultat presque fortuit de la mise par écrit d'un assemblage, entre d'autres possibles?» (pp. 154-155) ⁷. Le modalità tecniche acquistano il valore di chiave valida per tutti gli aspetti del genere: «c'est décidément le caractère oral de cette littérature qui est au centre de son explication» (p. 158); ed infine lo studioso ne ricava una prova dell'origine remota e tradizionale dell'epopea francese.

Ma si può attribuire un ruolo tanto centrale alla forma? Rychner non ignora certo che le *chansons de geste* hanno un particolare ca-

5. Questa astratta semplificazione del tessuto strutturale dei poemi è uno dei maggiori difetti del Bédier e dei suoi seguaci, anche quando essi sostituiscono all'impostazione logica del maestro (*la seule idée*) una estetica, come fa il Viscardi. Più riccamente motivato è l'articolo di J. Frappier, *Note sur la composition du «Couronnement de Louis»*, in «Le Moyen Âge», LXIX, 1963, pp. 281-287.

6. J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, 1955.

7. Ma questa sorta di casualità compositiva trascura l'impronta livellatrice che è pur passata sullo stile e sul metodo narrativo di questi vari episodi ed avrebbe potuto dunque profondamente incidere anche sulla struttura, modellandola secondo una più armoniosa costruzione. La personalità del compositore può essere anche misconosciuta in opere antiche e vivacemente tradizionali come la nostra, ma è sicuramente presente in poemi epici più tardi (ed a volte firmati), eppure anche in questi ultimi non troviamo una maggiore avvedutezza strutturale.

rattere, che egli chiama popolare (cfr. p. 158), ma ciò gli pare secondario. Né la popolarità è tutto: le *chansons de geste* sono poesia epica ed il carattere epico non si risolve nella sola popolarità anche se ne implica, come vedremo, una particolare forma; né tanto meno si risolve nel *caractère oral*, che esso pure ne è soltanto un fattore⁸. Né è del tutto valida la convinzione positivista che l'epica, in quanto storia poetica della nazione, deve risalire ad eventi storici: in realtà assai più del fatto importa la coscienza che se ne ha, e sappiamo che si può considerare fattore importantissimo della storia nazionale un dato privo di reale fondamento storico, la tomba dell'apostolo a Santiago o l'unzione di Clodoveo.

Un canto epico è qualcosa di più che un confuso ricordo di eventi storici, qualcosa di più che una certa struttura compositiva condizionata dalla diffusione orale e dalla tecnica formulistica tradizionale, qualcosa di più che la generica intuizione di una situazione poetica fondamentale. Il canto epico, come già avevano visto i grandi romantici tedeschi, Goethe, Schiller, Hegel⁹, si qualifica per una impostazione tutta particolare di alcuni rapporti essenziali all'opera letteraria, quello fra autore, pubblico ed opera, quello fra mondo reale e mondo rappresentato, quello fra personaggi ed azione, quello fra personaggi e struttura ideale, quello fra le forze tendenti ad una organizzazione accuratamente strutturata e le forze centrifughe. Tutti questi elementi concorrono a dare al poema epico un preciso *Sitz im Leben* (prendiamo il termine ed il concetto dalla critica biblica), un posto inconfondibile nella vita culturale di una collettività. A noi pare che di questa considerazione più complessa, non del tutto ignorata ma sempre messa in ombra dall'urgenza di un singolo aspetto, reso volta a volta più attuale e sollecitante dal vario svolgersi del lavoro critico, possa essere preso ad esempio ancora una volta il *Couronnement de Louis*¹⁰.

8. Non indispensabile: a noi pare che la qualifica epica sia perfettamente adeguata all'*Eneide*, pur in assenza di oralità e tradizionalità, poiché — come vedremo — epica è piuttosto una prospettiva culturale e letteraria che una situazione di diffusione. Tanto vero che il *caractère oral* non la qualifica per nulla in rapporto ad altre forme tradizionali, quali la novella, la fiaba, ecc.

9. Cfr. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, I, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, 1914, lettere del 27 aprile 1797, 23 dicembre 1797 e 26 dicembre 1797; lettera di Schiller ad Humboldt del 27 luglio 1798; Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung*; Hegel, *Estetica*, trad. it., Milano, 1963, *passim*; ed anche E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* 3, Zürich, 1956.

10. Il vecchio e misconosciuto studio di H. Salzmann, *Die innere Einheit in Li Coronementz Loois*, in «Realgymnasium zu Pillau. Jahresbericht 1896-97», Königsberg, 1897, pp. 3-44, è a dire il vero saturo di hegelianismo, inteso però assai grossolanamente, sicché l'etimologizzare dei positivisti viene surrogato da un generico riferimento ad una storia ideale («es stehen nicht etwa zusammenhanglose Episoden als poetischer Niederschlag einzel-

Uno dei caratteri più evidenti di tutta la poesia epica (anche di quella puramente letteraria) è il suo essere non problematica ma asseverativa; essa non descrive un lento ed incerto processo che porti all'acquisizione di nuovi valori (o che sottometta a critica valori acquisiti) ma piuttosto la difesa e il trionfo di valori collettivamente riconosciuti, di cui sono portatori gli eroi con connotazione positiva ed i nemici degli eroi con connotazione negativa. Sul piano narrativo l'interesse della storia deriva dai rischi e dai trionfi dell'eroe, che risulta all'altezza di qualsiasi prova sia, come accade più spesso, fisica, come qui il duello con un Corsolt, avversario smisurato e demoniaco¹¹, sia anche morale, qui il desiderio di sacrificare il bisogno di pace e di serenità al dovere di difendere il re incapace¹². Guglielmo, superlativamente forte e leale, vincendo in grazia di queste sue doti e dell'aiuto divino, in cui ha una fede sconfinata¹³, verifica la validità ed efficacia dei valori della società feudale. I suoi avversari ne sono in certo modo la controfigura scissa per rifrazione, in quanto la forza bruta e volta a scopi illegittimi si impersona nei nemici esterni, Galafre, Corsolt, Gui, la slealtà vile nei traditori, Arneis, Acelin, Richart. La loro essenziale funzione di portatori di valori costringe i personaggi epici ad una forte tipizzazione che si traduce, oltre che nella semplicità del disegno umano, anche nella mancanza di sviluppo del personaggio: Guglielmo è già dalle prime lasse lo stesso eroe che ritroveremo alla fine e Luigi non diverrà mai capace di affrontare i suoi doveri regali. Ciò non toglie nulla all'interesse: gli ascoltatori del nostro poema non attendevano né che Guglielmo si stancasse della sua fedeltà né che Luigi divenisse degno della corona d'oro, ma pretendevano semmai proprio la costanza psicologica dei personaggi. Nelle *chansons de geste*, a parte le più o meno improvvise monacazioni finali, cambia idea solo chi viene inconfutabilmente convinto del suo torto, come qui Galafre che

ner Ereignisse nebeneinander, sondern alle diese Teile ergänzen sich zu einem tiefsinnigen und umfassenden Gemälde der wichtigsten Periode der Geschichte der Franken. Die Volksgeschichte, nicht die Geschichte der Individuen ist die Quelle, aus der die Sage schöpft», p. 44) e se i personaggi non sono più ritenuti semplici aggregati di echi storici, si sbiadiscono invece in assurde figure allegoriche (Guglielmo «ist kein Individuum, sondern das in seiner Einheit vorgestellte Volk, soweit es durch diese Treu Einheit erhält», p. 10). Ricordiamo invece due contributi al volumetto *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963, quello del Köhler (pp. 21 e ss.) e quello del Jauss (pp. 61 e ss.), anche se discordiamo in più punti dai due studiosi e specialmente dal primo.

11. Cfr. il v. 563 («Ce n'est pas om, ainz est aversier») ed anche i vv. 505 e ss.

12. Cfr. i vv. 2253 e 2674: «En ton service vueil ma jovente user», nonché 2223-24 e 2657-58.

13. Cfr. «Mais s'il [Deus] me vult maintenir et aidier, / n'a soz ciel omc qui me puisse empirier, / ardeir en feu ne en aive neier», vv. 585-587.

ha visto sconfiggere il suo campione e ne deduce la falsità della sua fede (cfr. v. 1193). Ma è inconcepibile che ciò accada all'eroe.

Questa situazione del personaggio coinvolge strettamente il taglio e l'organizzazione del racconto. Poiché non c'è alcun problema narrativo da guidare verso una determinata soluzione bensì bisogna fare agire dei personaggi fissati una volta per tutte, poiché cioè l'incapacità di Luigi e il disinteressato sacrificio di Guglielmo non sono destinati a sfociare in una nuova e diversa situazione, non avrebbe senso la concatenazione degli sviluppi narrativi secondo un processo irreversibile. Le situazioni narrative devono tutte partire da uno stato di rischio e risolversi in immancabili convalide e quindi si annodano secondo una struttura tendenzialmente aperta, disponibile per infiniti sviluppi e dotata di una coesione piuttosto lineare che architettonica. Guglielmo potrebbe tornare a combattere sotto Roma una terza volta ¹⁴ e potrebbe lottare all'infinito contro vassalli ribelli; anzi il narratore ci suggerisce proprio questo, ché il pathos del poema epico è proprio nell'ineluttabile ripetersi della necessità di difendere i valori della collettività: si pensi al caso ben più macroscopico dei *Lorenesi* col rinnovarsi senza fine dello scontro fra i due lignaggi avversari e si ricordino i versi finali del *Roland oxoniense*, con la loro forza e pregnanza. Il problema dell'unità del *Couronnement* (o di qualsiasi altro testo epico) non può dunque essere risolto secondo le misure costruttive del romanzo ottocentesco ma tenendo conto che l'indice di coesione narrativa delle singole parti è nell'epica, per la natura di questa, diverso e minore che in altre forme letterarie e che bisogna piuttosto tenere conto del grado di coesione «culturale» dei singoli testi ¹⁵. In questi termini a noi pare che il nostro testo del *Couronnement* possa essere considerato sufficientemente omogeneo e quindi unitario, senza che ciò pregiudichi il problema della sua genesi o preistoria.

Ci pare invece che non sia possibile connettere la struttura narrativa del poema esclusivamente al modo di diffusione, anche se è ad esso perfettamente adeguata. Non bisogna infatti confondere il mezzo con il fine: quando nuove necessità espressive si fecero luce

14. Non ci pare del tutto fondata l'interpretazione, in ultimo del Frappier, *art. cit.*, p. 284, secondo cui fra le due spedizioni romane ci sarebbe una sorta di gradazione, dalla difesa della Cristianità contro il pericolo saraceno alla coronazione imperiale di Luigi. Infatti perfino l'ambasciatore di Gui d'Alemagne chiama Luigi imperatore già al suo arrivo a Roma: «Dreiz emperere, entendez mon langage» (v. 2388).

15. Naturalmente la constatazione che i testi epici sono a struttura lineare, additiva, non esclude tutta una varietà di realizzazioni pratiche e determinati margini di tolleranza; questi margini non sono però valutabili in base a criteri come l'unità d'azione o l'insostituibilità di un episodio, bensì in base alla coerenza del contesto storico-politico e della struttura ideale.

esse misero in crisi attraverso nuove forme letterarie il modo di diffusione che non era loro adeguato; se l'epica si vale in genere della tradizione giullaresca è perché questa le si addice perfettamente e non perché essa interamente vi si risolva. È l'epica che spiega il successo dei giullari e non viceversa.

Nel caso del *Couronnement* il narratore ha avuto grande cura di stabilire alcuni legami fra i vari episodi, in modo da limitarne un poco la pericolosa indipendenza ma non ha cercato una strutturazione più salda, che evidentemente non considerava necessaria; egli doveva ritenere soddisfacente una struttura ad episodi purché la narrazione scorresse senza ostacoli, onde curò con opportuni richiami la saldatura della parti¹⁶.

I valori di cui i personaggi si fanno portatori sono quelli su cui si basa la collettività, che in essi si dà un volto e si riconosce¹⁷. La vicenda cantata è perciò una vicenda decisiva: in ogni momento si mette in gioco la base ideale e politica su cui è fondata la Francia. L'ascoltatore attraverso l'esempio degli antenati diviene cosciente dei sacrifici e della imprese che hanno reso possibile la formazione e la conservazione della sua collettività e quindi dei compiti che anche su di lui incombono o potrebbero incombere. In poche *chansons de geste* ciò è più evidente che nel *Couronnement*, con la sua problematica monarchica e con il suo vivissimo senso dell'unità e della concordia nazionale, elementi riassunti nel *los* di Francia.

La prospettiva politica del nostro poema, come della maggior parte degli altri, non par traducibile in termini di classe. Pur nella generica angolazione nobiliare (e come potrebbe essere diversa?) essa è fondamentalmente ambigua: ambigua la posizione del re, altissima in teoria e modestissima nella realtà (ma in questa occasionale realtà), ambigua quella dei nobili, alcuni leali (Guglielmo ed i suoi), altri felloni (Arneis, Acelin, ecc.), ambiguo il clero, di cui fa parte l'abate di Tours che nasconde e salva il re, ma anche, nella stessa città, un buon numero di traditori (cfr. vv. 1762-63), ambiguo il popolo, in genere favorevole alla causa legittimista ma a Tours legato in parte ai vassalli ribelli (cfr. v. 1874). Il poeta preferisce la piccola nobiltà

16. Su questo punto cfr. le nostre dispense universitarie *La narrativa francese alla metà del XII secolo*, Napoli, 1964, pp. 83-90.

17. Scrive fra l'altro lo Staiger: «gli ascoltatori riconoscono Omero perché egli rappresenta le cose come essi stessi sono abituati a vederle. A loro volta essi le vedono così perché ai loro padri così le ha mostrate un poeta. ...Un poeta percepisce e coglie il ritmo assopito e la parola del suo popolo e mostra al popolo nella poesia la base su cui può poggiare. L'epos è la fondazione prima e nessun'altra poesia è possibile innanzi che, più o meno nettamente, sia posta una base, un popolo si unisca epicamente nel riconoscere le cose così come il poeta, a sua volta debitore del popolo, le rappresenta» (*op. cit.*, p. 131).

alla alta? Ma anche il lignaggio di Guglielmo è fra i primi di Francia, anche se l'eroe è ancora un modesto baccelliere. In realtà l'ambiguità politica fa luogo ad una costante lucidissima discriminazione morale. Perché mai la luogotenenza di Arneis è illecita e quella di Guglielmo provvidenziale? Perché i due rappresentano classi diverse? No: perché uno è sleale e l'altro fedele, perché uno è cattivo e l'altro buono. In questo modo può realizzarsi una delle condizioni essenziali dell'epica, il suo profondo interclassismo che la fa patrimonio comune di tutta la collettività¹⁸.

Per questa sostanza di valori nazionali e perché in essa la collettività riconosca se stessa e le sue ragioni vitali l'epica non può essere che storica (o pseudo-storica, naturalmente: quello che conta — ripetiamo — non sono i fatti ma la coscienza che se ne ha). Quando noi, ascoltatori francesi del secolo XII, partecipiamo ad una recitazione del *Couronnement*, è la nostra storia, è anzi un momento decisivo di essa che ci è presentato. Perciò non importa che la materia sia nuova o che la conclusione non sia prevedibile: «De te fabula narratur»¹⁹. La partecipazione non può essere che appassionata, almeno fin tanto che l'autocoscienza della propria situazione culturale non sia divenuta così matura e riflessa da scemare l'interesse per l'aspetto esemplare dell'epica e metterne in rilievo quello avventuroso e spettacolare²⁰. Nel nostro caso l'omogeneità del pubblico è ancora pressoché totale, almeno nel senso che il pubblico è solidale rispetto ai particolari valori espliciti dal poema; nessun francese del secolo XII può sentirsi del tutto estraneo alla comunità ideale del *Couronnement* e la vicenda è narrata per tutto il pubblico, anzi per il pubblico in quanto totalità, che è cosa diversa e più importante. Gli anti-valori (fellonia, viltà, miscredenza) non sono tali che il

18. L'epica resta una forma letteraria profondamente nobile pur essendo collettiva ed interclassista appunto perché presuppone una comune coscienza della indiscussa funzione direttiva della classe nobile e traduce la crisi di coesione e di equilibrio interno di questa classe, non le crisi fra i vari ceti della società, e perché nella funzione formatrice che è riconosciuta all'epica nella presa di coscienza di una collettività nazionale è implicito che le figure dominanti siano aristocratiche, perché i nuovi valori in cui si riconosce la coscienza collettiva sono maturati proprio fra l'aristocrazia.

19. Gli ascoltatori sono francesi, loro è il paese che Dio ha preferito fra tutti, francese il miglior re, che ha soggiogato l'Europa, concreta espressione della loro comunità nazionale quella corona d'oro che il re deve cingere, patrimonio comune, dunque, tutti gli ideali celebrati nella canzone. Non è possibile l'indifferenza: tutto è in gioco, riassunto nel *los* di Francia. E si badi alla parola: non *gloire* ma *los*, il comune e pubblico riconoscimento della *gloire*.

20. Ma in origine l'interesse del pubblico non è tanto fondato sull'incalzare narrativo né sull'imprevedibilità o lo sviluppo dei caratteri ma sull'istituzionalità sociale della situazione epica, che è passato comune ed insieme specchio e paradigma ideale dei valori su cui tutta la collettività si fonda e della prospettiva secondo cui essa organizza il reale.

pubblico possa riconoscervisi: per gli anti-eroi non può né deve esserci simpatia (almeno per quel loro aspetto che è connotato negativamente: si ricordi il motivo «che bel cavaliere, se fosse cristiano!»).

Ma se questa è la posizione del pubblico rispetto all'opera, non diversa può essere quella dello stesso narratore: la vicenda coinvolge infatti anche lui come gli altri, in certo modo egli racconta anche a se stesso, è egli stesso legato alle sorti del racconto. Senza l'intervento e la vittoria di Guglielmo verrebbe meno la dinastia e perciò anche la Francia, verrebbe meno la religione cristiana, colpita in Roma e nel Papa. Narratore e pubblico sono dunque a pari distanza dal racconto; solo per questo, come s'è spesso osservato, il poeta epico scompare dietro l'opera; non perché vi si annulli ma perché si associa al pubblico nella partecipazione al rischio ed al trionfo dell'eroe.

L'impostazione del racconto non può essere perciò che realistica, sia per questa paralisi del narratore, che da demiurgo diviene semplice testimone della verità, come egli stesso tiene a sottolineare con un impegno che ha ragioni più profonde dell'imbonimento, sia perché queste vicende storiche, così vitalmente legate all'attualità, non possono essere ambientate che in un mondo rapportabile a quello contemporaneo. Ne deriva, ad esempio, la scrupolosa aderenza, già più volte notata, alle forme del diritto contemporaneo o anche alle più insignificanti costumanze. Non per nulla Léon Gautier poté ricavare dalle *chansons de geste* una completa descrizione della vita feudale. Possiamo ricordare l'accuratezza formale e di Galafre, che crede di poter rivendicare un legittimo diritto su Roma (cfr. vv. 463 e ss. e vv. 476 e ss.), e dei preliminari del duello fra Guglielmo e Corsolt, in cui si affermano chiaramente e solennemente le ragioni giuridiche delle due parti²¹; sul piano dell'osservazione minuta si pensi alla cura con cui il poeta non manca di sottolineare che gli ambasciatori non salutano gli avversari presso cui si sono recati (cfr. vv. 449 e ss., 1855, 1388 e ss.).

Ma sul realismo del *Couronnement* (e di tutta l'epica) bisogna fermarsi un momento: esso è quel tanto che sia sufficiente ad assimilare tipologicamente il mondo narrativo a quello contemporaneo,

21. Corsolt chiede se Guglielmo, nel nome del Dio in cui crede, reclama il legittimo possesso di Roma e Guglielmo riafferma solennemente i diritti di Carlo su tutta l'Italia; allora Corsolt vi si oppone formalmente ed il duello è inevitabile. Parallelo al piano giuridico si svolge quello religioso: la lotta fra i due campioni è anche lotta fra le due fedi e convalida col suo esito la superiorità di un Dio sull'altro; pertanto il duello è preceduto da un chiarimento dei termini religiosi del contrasto e della riaffermazione della superiorità della propria causa anche sul piano religioso come su quello giuridico.

ma nulla più. Una rigorosa scarnificazione riduce al minimo la complessità del mondo reale: si veda il sincretismo che cambia in Saraceni quasi tutti i nemici esterni, Arabi o Sassoni o Vichinghi (qui Galafre viene dalla Russia), semplificando al massimo il contesto storico-politico senza peraltro renderlo assurdo²²; e ciò coincide perfettamente con la rigida bipolarità delle caratterizzazioni morali e la netta contrapposizione di Carlomagno a Luigi e di Guglielmo ai traditori. Si tratta naturalmente di una semplificazione voluta e funzionale, che potenzia al massimo l'espressività dei contrasti messi in opera.

Veniamo così all'ultima dimensione essenziale della prospettiva epica, la trasposizione dell'elemento realistico del racconto su un modulo assai più grande del normale. Ciò è reso possibile dalla distanza del momento epico dall'oggi del narratore e del pubblico, ma non si tratta tanto di una lontananza cronologica quanto di uno squilibrio: «De meillor ome ne cuit que nuls vos chant» (v. 9), si appresta ad affrontare Corsolt, il poeta dice: «Mais de tels armes ne cuit qu'il en seit plus» (v. 633); e descrivendo la corte di Aquisgrana egli aveva osservato che lì si faceva giustizia a tutti coloro che la chiedevano mentre oggi ha ragione solo chi paga. Così è segnata una crisi fisica ed una morale e si chiarisce subito la misura iperbolica su cui è costruito il mondo epico. Iperbolicità che coincide con la tipizzazione e con la fissità: le passioni ed i sentimenti dei personaggi sono sempre al massimo limite di tensione possibile e perciò non tollerano elasticità alcuna: il valoroso e leale dovrà esserlo sempre ed in modo sovrumano (ogni chiaroscuro lo umanizzerebbe ma dal punto di vista epico lo diminuirebbe)²³ e viceversa i malvagi lo saranno fino in fondo, costretti ad una coerenza che li perde. Parallelamente, sul piano fisico eroi ed anti-eroi sono capaci di azioni assolutamente straordinarie, dotati come sono di una forza iperbolica: Guglielmo può abbattere avversari terribili, come Carlomagno può raggiungere una età venerabile.

Ma, ripetiamo, questo mondo macroscopico non ha soltanto un

22. Parallelamente è semplificata la situazione religiosa, riducendo l'Islamismo ad una sorta di negativo del Cristianesimo (la trinità idolatrica, ecc.). Questo travisamento va certo spiegato tenendo conto dell'egocentrismo culturale che impediva di intendere qualsiasi altra «dimora vitale» (per usare un termine di Américo Castro) se non come illegittima deviazione dalla propria; ma è stato notato che nel XII secolo non dovevano essere pochi i francesi in grado di riconoscere l'assurdità di attribuire proprio all'Islam trinità ed idolatria (cfr. J. Frappier, *Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», LXXIII, 1957, pp. 1-19).

23. Ad un certo punto anche Guglielmo pare esitare un momento a soccorrere il re e Bertran lo invita a mandare al diavolo la Francia ed il re rimbambito (vv. 2669-72). Ma il consiglio sarà respinto.

legame di anteriorità cronologica rispetto a quello attuale: esso ne è la proiezione sublimata nella sua struttura ideale, nella situazione politica (per quanto semplificata), nelle forme del comportamento. Perciò il francese del secolo XII si riconosce e si esalta, come individuo ed ancor più come collettività, nelle vicende del *Couronnement de Louis*.

Abbiamo cercato così di restaurare, senza dubbio in modo precario ed insufficiente, la ricchezza di dimensioni che caratterizza la prospettiva epica nella sua realtà storico-letteraria, tentando di specificarne in tutta la sua complessità il *Sitz im Leben*, il posto nella vita culturale del secolo XII francese. Vorremmo sottolineare la stretta correlazione di tutti gli elementi messi in luce: il poema epico è in fondo un sistema di rapporti essenziali e solo la loro considerazione complessiva o, che è lo stesso, la restituzione ad ogni elemento del suo posto nel tutto permette di coglierne il senso. Non crediamo perciò che la nostra lettura sia un compromesso fra il metodo positivista, quello bédieriano e quello tecnico-tradizionalista: essa vorrebbe inserirli secondo la loro specifica significazione nell'insieme della prospettiva epica. Né questa viene assunta come un a priori interpretativo o addirittura normativo: la situazione epica fondamentale è passibile di infinite varianti su ciascuno dei suoi assi strutturali e nelle opere di ispirazione composita o ibrida tali assi possono essere presenti solo in parte o solo con incidenza scarsa. Gli schemi interpretativi vanno dunque sempre ricavati dall'interno dell'opera, la cui individualità verrà identificata tanto più inconfondibilmente quanto maggiore sarà il numero degli assi presi in esame.

Per concludere, ancora un'osservazione: la prospettiva epica non è per nulla statica²⁴ e non elude i problemi di origini. Se noi la rileviamo su un singolo testo essa non potrà essere che sincronica, dovrà cioè identificare una situazione poetica per se stessa; studiata su più testi essa metterà invece in rilievo gli elementi comuni ad una tradizione epica, precisandone le componenti sia sotto l'aspetto con-

24. «Il me semble que la grande erreur et la grande confusion, la séparation tranchée entre synchronie et diachronie, a dans une large mesure été due à la confusion entre deux dichotomies. L'une est la dichotomie entre synchronie et diachronie, l'autre la dichotomie entre statique et dynamique. Synchronie n'est pas égal à statique», R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 36 (e cit. p. 212: «Il ne faut pas confondre la poétique synchronique, pas plus que la linguistique synchronique, avec la statique: chaque époque distingue des formes novatrices. Chaque époque est vécue par les contemporains dans sa dynamique temporelle; d'autre part, l'étude historique, en poétique comme en linguistique, a affaire, non seulement à des changements, mais aussi à des facteurs continus, durables, statiques. La poétique historique, tout comme l'histoire du langage, si elle se veut vraiment compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives»).

tenutistico sia sotto quello formale sia sotto quello ideologico. Non solo può e deve farsi storia di una tradizione epica nel suo diverso atteggiarsi nel tempo e nei singoli testi, ma può e deve farsi storia di ciascuna di queste componenti e sarà storia valida qualora non si perda di vista che esse hanno un senso nuovo e diverso in quanto inserite in un sistema di rapporti instaurato dalla prospettiva epica. È quindi necessario indagare sulla provenienza dei temi e schemi narrativi e delle idealità, ma anche sulle modalità, sui tempi e sulle ragioni del loro integrarsi in una prospettiva epica.

L'epica che noi conosciamo non è né poemetto informativo, come vorrebbero i tradizionalisti, né opera da tavolino, come vorrebbero gli individualisti. Non obietteremo ai primi che i fatti vi sono distorti e contaminati (potrebbe essere opera del tempo o di infinite iniziative individuali) né ai secondi che i testi sono poco compatti strutturalmente e tecnicamente diversi da quelli dei poeti d'arte (i poeti epici potrebbero avere obbedito a norme costruttive ed a tradizioni formali loro proprie), ma piuttosto che nella prima ipotesi bisognerebbe pensare ad una tale rivoluzione prospettica (la trasformazione della notizia in evento epico, del proposito informativo in funzione formativa) da rendere la fase informativa pressoché insignificante per quella, successiva, epica, mentre nella seconda ipotesi dovremmo porre indiscriminatamente sullo stesso piano, come artisti, autori di poemi epici ed autori, ad esempio, di romanzi storici, sottovalutando le premesse assolutamente diverse che qualificano la poesia epica rispetto al romanzo storico, il diverso impegno, la diversa funzionalità culturale, il diverso pubblico ed il diverso rapporto con esso, la diversa qualità degli interessi che i due tipi letterari suscitano. Non solo le forme ma i contenuti culturali dell'epica sono caratteristicamente suoi e ne connotano profondamente gli eventuali esiti poetici.