

II « Pèlerinage de Charlemagne »

Nella massa di prodotti in senso lato epici, uno dei poemi che può vantare una più fitta bibliografia è quello intitolato dai suoi editori *Pèlerinage de Charlemagne*. Tanto interesse non è dovuto a valore estetico o comunque ad importanza intrinseca dell'opera, bensì alla sua fisionomia molto diversa da quella delle altre composizioni epiche e difficilmente motivabile; soprattutto, alla difficoltà stessa di afferrare il tono e la finalità esatta del non lungo poema, che ha potuto apparire di volta in volta comico o satirico; clericale, anzi monastico, o blasfemo; libello politico o di propaganda morale; frutto di contaminazione od opera unitaria. A giustificare tante divergenze d'interpretazione, basterà un cenno all'avvio novellistico del poema (la regina ferisce l'orgoglio di Carlomagno esprimendo dubbi sulla sua superiorità rispetto ad ogni altro monarca), al suo contenuto apparentemente bipolare (un pellegrinaggio di Carlo in Terrasanta, con acquisizione di preziose reliquie; e un suo soggiorno a Costantinopoli, concluso con un'affermazione del prestigio dell'Impero d'Occidente su quello d'Oriente), e soprattutto ai mezzi con i quali si esprime il predominio morale e materiale di Carlomagno sul rivale Ugo (« gabbì », cioè vanti, lanciati sotto l'effetto del vino dai guerrieri franchi, e attuati poi, per intervento soprannaturale; e non si tratta solo di iperboli e bravate pittorescamente stravaganti, ma anche di imprese amatorie di gusto alquanto soldatesco). Contenuti, dunque, che oltre ad allontanare dalla ieraticità e dall'epicità delle prime *chansons*, mescolano il sacro e l'avventuroso e il profano, il serio e il faceto e il burlesco, in un modo affatto contrario alla nostra razionalistica distinzione delle sfere spirituali.

L'ultimo lavoro dedicato all'argomento è un volume di J. Horrent: *Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1961. Il volume, come già dice il titolo, contiene nelle note i materiali di una revisione al testo apprestato dal Koschwitz (I ed., Leipzig, 1879; V ed., 1907, ristampe sino al 1923); revisione che, in man-

canza di nuove scoperte di codici, e non sussistendo problemi stemmatici, può solo puntare su una più esatta e raffinata interpretazione del contesto, del quale spesso l'autore rivendica la correttezza contro le supposizioni dei precedenti editori. Le note del volume, che spesso portano anche eruditi riferimenti di carattere culturale, costituiscono dunque una riedizione implicita ed un commento del poema. Ma più importante è la trattazione complessiva dell'Horrent.

L'autore, per liberarsi dalle contrastanti suggestioni della bibliografia, ha intrapreso un equilibrato *essai d'explication continue*: ha cioè analizzato i vari episodi del poema cercando di coglierne, puntualmente, l'esatta intonazione, e intanto tenendo d'occhio l'assieme della composizione, così da penetrarne la struttura e afferrarne le implicazioni. I risultati si allineano l'uno all'altro, la fisionomia dell'opera riesce sempre più chiara, i suoi motivi sempre meno ambigui.

I risultati più importanti sono appunto quelli che riguardano la struttura del poema, il quale risulta indubbiamente unitario, non solo nell'identità dell'autore, ma nella coerenza dell'ispirazione. L'Horrent ha saputo sempre distinguere tra la comicità degli episodi e la loro eventuale, ma inesistente, finalità satirica. Così, se Carlomagno si trova talora in situazioni ridicole, egli non appare mai ridicolo; pertanto, l'innegabile risposta positiva che la conclusione porta alle domande sulla sua superiorità mondiale risulta, invece che in contrasto con il centro della vicenda, come una conferma chiarificatrice. Né d'altra parte Carlo può incorrere nell'accusa di vanagloria, dato che il poeta ha saputo attribuire al suo viaggio a Costantinopoli una posizione subordinata rispetto al pellegrinaggio in Terrasanta, le cui ragioni sono esclusivamente religiose; infine, la consecuzione dei due viaggi offre un supporto ultraterreno alla glorificazione di Carlo, reso degno dalla sua devozione di essere specchio del potere divino in terra. È su questa linea che, quando il racconto ci conduce a Costantinopoli, l'Horrent giunge a definire con esattezza il valore delle meraviglie orientali da cui i guerrieri franchi sono a tutta prima intimiditi. Questa atmosfera fantastica è rievocata dal

rimatore in modo da sottolinearne la natura terrena, non nobilitata da spiritualità; quando i Franchi, con l'aiuto divino, compiranno ben altre meraviglie, non avranno acceso che un adeguato riflesso terrestre della loro supremazia ideale.

Poema epico senza armi e senza battaglie, ricco di elementi romanzeschi, trapunto di notazioni comiche, arricchito da una trama amorosa, il *Pèlerinage* costituisce dunque, invece che una satira del « genere » a cui appartiene, l'espressione di gusti e concezioni diversi. Ci troviamo ormai a più d'un secolo di distanza dalle origini cavalleresche; e s'aggiunga che il nostro componimento ne rimaneggia uno precedente, perduto (la posizione del suo autore è dunque simile a quella del Pulci rispetto all'*Orlandino*). L'analisi così aderente che ce ne ha data l'Horrent acquisisce in un certo senso il poema, liberato dalle superfezioni critiche, alla storia letteraria medievale.

Il « romanzo sentimentale » spagnolo

Il volume di C. Samonà: *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960, da integrare con i due articoli dello stesso autore su Rodríguez del Padrón e su Diego de San Pedro, è l'anticipo di una trattazione complessiva che riteniamo imminente. Il già pubblicato è sufficiente per accennare all'attività di un critico che ha dato un accento molto personale ai suoi contributi storiografici, come si può constatare anche scorrendo il suo *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1960, in origine voce di Enciclopedia. Leggendo il volume che ora ci interessa, si avverte subito la presenza di una tematica familiare: disgregazione del concetto di genere letterario (in questo caso, il « romanzo sentimentale » come fu definito dal Menéndez y Pelayo e, con modifiche, da critici più recenti); confutazione dell'interpretazione positivista delle fonti (principalmente la *Fiammetta*), come attuata, per esempio, dal Farinelli; ritorno a un'indagine monografica che insista sulla caratterizzazione dei singoli scrittori e delle loro opere. Questo ricorso alle distinzioni

crociate non deve indurre in inganno; si tratta di un provvedimento di igiene mentale, in un settore della storiografia letteraria che, giunto con ritardo all'accoglimento di metodi moderni, richiede un'opera di depurazione, di « demitizzazione ». E risalirà ai medesimi motivi la lotta che altrove conduce il Samonà contro certi miti etnico-esistenziali cari alla critica spagnola (e forse non trascurabili come forze immanenti nelle attività dello spirito). Il Samonà, insomma, ha ritenuto necessario far profittare l'ispanistica delle energiche chiarificazioni crociate; ben deciso però a portarsi più innanzi e raggiungere una maggior complessità di definizioni e motivazioni.

Così, dopo aver confutate le varie formule nelle quali si cercò di ingabbiare il « romanzo sentimentale » quattrocentesco, il Samonà enuncia una caratterizzazione dinamica basata sulla varia convergenza di tradizioni contenutistiche (l'allegoria, il romanzo epistolare, l'amor cortese) e formali (l'alternanza di prosa e poesia, la prosa numerosa), condizionata dai movimenti di un costume letterario e sociale che, in una fase ancora indisciplinata del gusto, acquisiva con curiosità e sorpresa (e con inevitabile immaturità) gli stimoli provenienti dalle letterature d'Italia e di Francia, sovrapponendo ideologie e formulazioni moderne, rinascimentali, ad altre ancor medievali. Riesce così facile spiegare i risultati un po' deludenti di un controllo portato sui supposti modelli letterari; essi dipendono dall'effettiva impreparazione mentale degli imitatori, e dalla conseguente mediazione di schemi letterari e convenzioni narrative più familiari ai quattrocentisti spagnoli: la *Divina Commedia* veniva interpretata secondo schemi della materia brettona, il *Filocolo* e la *Fiammetta* venivano accostati ai romanzi francesi del ciclo classico. Impiantato così il problema, è chiaro che la definizione generale e le singole monografie vengono ad assumere una correlazione dinamica: saranno state le personalità dei singoli scrittori a scegliere nella tavolozza delle tradizioni accolte dal gusto di una data società e a fissare la coloritura sentimentale dell'impasto.

La scelta del *Grisel y Mirabella* di Juan de Flores come esempio di questa impostazione critica appare