

Sull'utilizzazione del meraviglioso nel *Voyage de Charlemagne*

Massimo Bonafin
Università di Genova

Sobre el uso de lo maravilloso en el *Voyage de Charlemagne*

Resumen: En esta aportación se propone el análisis del uso del elemento maravilloso en el *Voyage de Charlemagne* desde el punto de vista de la narrativa dinámica y del conflicto entre los dos soberanos, Carlomagno y Hugo el Fuerte. Los historiadores de la cultura han resaltado las diferentes connotaciones de lo maravilloso en la literatura medieval: milagrosa, mágica, artificial, sobrenatural, cristiana, pagana, etc. La trama del poema heroico-cómico muestra una clara contraposición entre lo sobrenatural de origen divino, de lo que se beneficia el emperador de Occidente, que fue peregrino en Jerusalén, y los elementos fantásticos de origen terrenal, que pertenece al rey de Oriente, quien no sale de su corte. Si la victoria de Carlomagno, conseguida gracias a la alianza con la sagrada cristiandad, sobre Hugo el Fuerte, señor solo de lo maravilloso/profano, se describe claramente en el *Voyage de Charlemagne*, es justo preguntarse cómo se relaciona este punto de vista con otros planos interpretativos que la crítica ha resaltado en el texto (p. ej. parodia, fábula, tradición serio-cómica).

Palabras clave: *Voyage de Charlemagne*, Jerusalén, Constantinopla, maravilloso, sagrado/profano, reliquias, milagros, peregrinación, Oriente/Occidente, soberanía, *gabs*, ambivalencia.

On the use of the marvellous in the Voyage de Charlemagne

Abstract: This contribution offers an analysis of the use of the marvellous element in the *Voyage de Charlemagne* in terms of the narrative dynamics and the conflict between the two sovereigns, Charlemagne and Hugo the Strong. Cultural historians have stressed the different connotations of the marvellous in medieval literature: miraculous, magical, artificial, supernatural, Christian, pagan, etc. The plot of the heroic poem shows a clear

contrast between the supernatural of divine origin enjoyed by the western emperor, who was a pilgrim in Jerusalem, and the fantastic elements of earthly origin enjoyed by the eastern king, who does not leave his court. If Charlemagne's victory, achieved thanks to his alliance with the sacred Christian, over Hugo the Strong, lord only of the marvellous/profane, is clearly described in the Voyage de Charlemagne, it is fair to ask how this point of view relates to the other levels of interpretation that critics have highlighted in the text (e.g. parody, fairy tale, serio-comic tradition).

Keywords: Voyage de Charlemagne, Jerusalem, Constantinople, marvellous, sacred/profane, relics, miracles, pilgrimage, East/West, sovereignty, gabs, ambivalence.

Sobre o uso do marabilloso no *Voyage de Charlemagne*

Resumo: Nesta achega propónse a análise do uso do elemento marabilloso no *Voyage de Charlemagne* desde o punto de vista da narrativa dinámica e do conflito entre os dous soberanos, Carlomagno e Hugo o Forte. Os historiadores da cultura resaltaron as diferentes connotacións do marabilloso na literatura medieval: milagrosa, máxica, artificial, sobrenatural, cristiá, pagá, etc. A trama do poema heroico-cómico amosa unha clara contraposición entre o sobrenatural de orixe divina, do que se beneficia o emperador de Occidente, que foi peregrino en Xerusalén, e os elementos fantásticos de orixe terreal, que pertence ao rei de Oriente, quen non sae da súa corte. Se a vitoria de Carlomagno, conseguida grazas á alianza coa sagrada cristiandade, sobre Hugo o Forte, señor só do marabilloso/profano, descríbese claramente no *Voyage de Charlemagne*, é xusto preguntarse como se relaciona este punto de vista con outros planos interpretativos que a crítica resaltou no texto (p. ex. parodia, fábula, tradición serio-cómica).

Palabras clave: *Voyage de Charlemagne*, Xerusalén, Constantinopla, marabilloso, sagrado/profano, reliquias, milagres, peregrinación, Oriente/Occidente, soberanía, gabs, ambivalencia.

Al poemetto eroicomico del *Voyage de Charlemagne* è arrisa una notevole fortuna critica, nei quasi due secoli dalla pubblicazione dell'*editio princeps*. Le caratteristiche metriche, tematiche e di genere, nonché la sua articolazione narrativa così nettamente bipartita sulle due destinazioni del viaggio immaginario dell'imperatore, a Gerusalemme e a Costantinopoli, insieme con la peculiarità delle millanterie dei paladini che occupano all'incirca metà del testo, sono una buona giustificazione di questa effervescenza ininterrotta di studi e anche di edizioni.¹ Non si può certo dire che l'elemento meraviglioso che appare a più riprese nel *Voyage de*

¹ Chi scrive ha dato il suo modesto contributo a questa bibliografia: rinvio pertanto a Bonafin, M., *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, Alessandria, 2007 e *Guerrieri al simposio. Il Voyage de Charlemagne e la tradizione dei vanti*, Alessandria, 2010, per tutte le informazioni ulteriori qui date per presupposte.

Charlemagne sia passato inosservato nella critica, ma quello che voglio proporre in quest'occasione è un'analisi della sua utilizzazione all'interno della dinamica narrativa e ideologica del poemetto, anche tenendo conto delle ricerche che da qualche decennio gli storici della cultura e della letteratura medievale hanno dedicato alla fenomenologia e alla stratificazione del meraviglioso, o almeno di ciò che noi oggi classifichiamo sotto questa etichetta o categoria.²

I tre scenari principali in cui si svolge l'azione sono dapprima Parigi, poi Gerusalemme e la Terrasanta, infine Costantinopoli; anche se dal punto di vista della cornice ideologica indeuropea, nel senso indicato da Dumézil e Grisward,³ i tre luoghi sembrano riflettere la terna delle funzioni (nella chiave di attributi della sovranità: militare, religiosa, economica), dal punto di vista dell'utilizzazione del meraviglioso è evidente che soltanto le scene a Gerusalemme e Costantinopoli offrono materia sufficiente a caratterizzare la narrazione. Infatti, nel prologo ambientato alla corte di Francia, in cui spicca l'alterco fra Carlomagno e la regina sulla superiorità dell'imperatore, che sarebbe insidiata dal rivale costantinopolitano Ugo il Forte, l'unico richiamo a elementi soprannaturali è costituito dall'evocazione pretestuosa del triplice sogno ("Jo l'ai treis feiz sunged, moi i covent aler", v. 71) che sarebbe all'origine della missione in Oriente e dalla convenzionale benedizione ("L'arcesvesche Turpin li seignat gentement", v. 87) che l'arcivescovo Turpino impartisce prima della partenza all'equipaggiamento da pellegrini.

La distribuzione dell'azione narrativa nelle due tappe di Gerusalemme e Costantinopoli, incorniciate in un percorso circolare che parte da Parigi e a Parigi fa ritorno, non soltanto determina la semantica del poemetto, come è stato sempre riconosciuto dalla critica,⁴ ma riflette anche una fenomenologia e una utilizzazione dell'elemento meraviglioso del tutto coerente con il conflitto che il *Voyage de Charlemagne* tematizza fra i due imperatori, d'Occidente e d'Oriente.

2 Ai lavori ormai classici di Poirion, D., *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, 1982; Lecouteux, C., *Au-delà du merveilleux : essai sur les mentalités du Moyen âge*, (2e éd.), Paris, 1998; e Le Goff, J., "Meraviglioso", in *Dizionario dell'Occidente medievale*, II, a c. di J. Le Goff e J.-C. Schmitt, Torino, 2003, pp. 705-720; aggiungo il rinvio ad alcuni approfondimenti e aggiustamenti di prospettiva recenti di Donà, C., "Meraviglie e meraviglioso nella tradizione arturiana", in *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, a c. di F. Mosetti Casaretto e R. Ciocca, Alessandria, 2014, pp. 255-275; Di Febo, M., *Mirabilia e merveille: le trasformazioni del meraviglioso nei secoli XII-XV*, Macerata, 2015; e Varvaro, A., *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, Bologna, 2016. Per una rassegna aggiornata ed esauriente cfr. Muzzolon, E., "Meraviglioso e fantastico medievali: stato dell'arte e studi recenti", *Critica del testo*, XXI (2018), pp. 165-185.

3 Cfr. Dumézil, G. *L'ideologia tripartita degli Indoeuropei*, con un saggio introduttivo di J. Ries, Rimini, 1988; e Grisward, J. H., "Paris, Jérusalem, Constantinople dans le *Pèlerinage de Charlemagne*. Trois villes, trois fonctions", in *Jérusalem, Rome, Constantinople*, textes réunis par D. Poirion, Paris, 1986, pp. 75-83.

4 Beninteso con accenti diversi: credo di aver dimostrato (cfr. Bonafin, M., *Guerrieri al simposio...*, op. cit.) che la fondamentale unità narrativa del testo è assicurata dall'adempimento rigoroso di una morfologia fiabesca, di cui recupera anche taluni qualificanti correlativi semantici; questa interazione con un archetipo dell'intreccio folklorico è presupposta nell'analisi condotta in quest'occasione, ma non è esplicitamente richiamata se non necessario all'interpretazione del conflitto fra 'miracoloso' cristiano e 'meraviglioso' pagano, incarnato nella competizione fra i due sovrani.

Ma, anzitutto, qualche preliminare su ciò che va sotto la categoria moderna di meraviglioso, perché il Medioevo all'astratto preferiva il concreto e con il termine *mirabilia* intendeva un insieme di enti che hanno la proprietà di 'stupire' e che possono venire da Dio, dalla natura o dal diavolo; come l'etimologia manifesta (*miror / mirari* > *mirus, mirabilis* > *miraculum* > *miralib*), il lemma medievale individua una pluralità di oggetti o eventi che colpiscono e attirano lo sguardo, la visione, suscitando una sorpresa. Non si tratta dunque di una proprietà delle cose, ma di un effetto della loro ricezione, quindi di qualcosa che si verifica all'incontro fra soggetto e oggetto, mediante il senso della vista, almeno in primissima istanza.

Il *Voyage de Charlemagne* conferma tutto ciò con l'insistenza sui *verba videndi* ogni volta che qualcosa di meraviglioso, sorprendente, insolito fa capolino nel racconto. Così Carlomagno a Gerusalemme ammira ("Vit de cleres colurs le muster peinturer", v. 124) le pitture della chiesa in cui con i dodici pari si asside all'altare dell'ultima cena, ma è proprio questa visione evocatrice ("Cum il vit Karlemaine, cumençat a trembler", v. 130, "Duze cuntes vi ore en cel muster entrer", 137) che sconvolge il giudeo entrato per caso, inducendolo a farsi battezzare. A Costantinopoli, poi, l'imperatore rimane impressionato dalle ricchezze della reggia di Ugo il Forte ("Charles vit le paleis et la richesce grant", v. 342 = v. 362), di cui il testo ci dà una dettagliata descrizione, e di fronte ai meccanismi meravigliosi che vi si trovano avverte la pochezza del suo patrimonio. Poco dopo, è alla vista della rotazione del palazzo ("Karles vit le paleis turneer et fremir", v. 385, "Carles vit le palais menuement turner", v. 392) che egli perde l'equilibrio e finisce seduto sul pavimento di marmo. Se, dunque, l'impatto col meraviglioso è sempre mediato dal senso della vista, che segnala l'avvertimento di un'alterità, di un'interruzione dell'ordinario e del quotidiano, di una frattura nell'orizzonte delle attese, la frizione è tanto più forte quanto più sono in gioco anche, implicitamente, universi culturali contrapposti, mondi di riferimento differenti, esemplificati nel *Voyage de Charlemagne* da Gerusalemme e Costantinopoli. Proviamo a seguire l'iter narrativo da questo punto di vista.

Fin dall'inizio la solidarietà di Carlomagno e della religione cristiana è affermata e ripetuta: la cornice della chiesa di San Dionigi ("Un jur fu Karlemaines al Seint Denis muster", v. 1, "A Seint Denis de France li reis s'escrepe prent", v. 86), il segno della croce ("en croiz seignat sun chef", v. 2) e la deposizione delle offerte sull'altare ("E out faite s'offrende al auter principel", v. 59), il valore nel contrastare i pagani ("paiens encaucer", v. 29) e la volontà di adorare il Santo Sepolcro ("La croiz et le sepulcre voil aler aurer", v. 70). Gesti e luoghi simbolici che, a confermare la circolarità del racconto e la conclusione del suo percorso semantico, ritornano non casualmente nell'ultima lassa ("E vunt a Saint Denis, al muster sunt entret. | Karlemaines se culcget a oreisuns, li ber: | Quant il ad Deu preiet, si s'en est relevez", vv. 863-865ss.). È vero che in queste lasse di apertura e di chiusura il meraviglioso non campeggia in primo piano, occupato invece dal contraddittorio con la consorte, risolto vittoriosamente dall'imperatore, ma tutti gli elementi congiurano a confermare e rendere quasi scontato il rapporto fra il sovrano dei francesi e il soprannaturale cristiano, oggettivato in atti e spazi determinati.

A Gerusalemme il primo atto è ancora di recarsi in chiesa e deporre delle offerte (“E venent al muster, lur offrendes unt mises”, v. 110) e, una volta che l'imperatore è seduto con i suoi dodici paladini attorno all'altare, più che la magnificenza delle pitture che decorano l'interno del luogo sacro, fino allora inviolato, l'effetto miracoloso e sorprendente è dato dalla ‘trasfigurazione’, se così si può dire, del volto di Carlomagno (“Tant out fer le visage, ne l'osat esgarder”, v. 131) che induce la repentina conversione del giudeo appena entrato. La consacrazione definitiva avviene però, com'è noto, nell'incontro col Patriarca, che sancisce la superiorità dell'imperatore sopra tutti i sovrani del mondo e la sua ‘filigrana’ divina (“Sis as en la chaëre u sist maïmes Deus! | Aies nun Charles <Maines> sur tuz reis curunez!”, vv. 157-158), a cui consegue, quasi necessariamente, il conferimento di un congruo numero di reliquie della Passione, dei Santi e della Madonna.

Sono quindi le reliquie la prima manifestazione del meraviglioso nel racconto, anzi del miracoloso cristiano a essere più precisi, cioè di quella manifestazione del soprannaturale nel mondo che si esprime attraverso reperti materiali, residui organici o sostanze che provengono o sono state a contatto con portatori di una potenza divina riconosciuta. Ed ecco allora che le reliquie che il Patriarca dona a Carlomagno, perché ne abbellisca la Francia e le sue chiese, non tardano a esibire la forza taumaturgica promanante da esse (“Durrat vus tels reliques ke ferunt granz vertuz”, v. 186, “Les reliques sunt forz, Deus i fait granz vertuz”, v. 192): forza la cui origine è ovviamente una e una sola, Dio (“Or veit li patriarches Deus i fait <grant> vertut”, v. 196),⁵ che agisce per loro tramite sospendendo o modificando le leggi della natura (o quanto gli uomini ne conoscono). Alla partenza dalla Terrasanta e nell'itinerario verso Costantinopoli il racconto non manca di ragguagliarci su ulteriori prove dei miracoli che le reliquie sono in grado di operare a beneficio di chi le detiene e cammina nella vera fede (“Les reliques sunt forz, granz vertuz i fait Deus”, v. 255): se l'espressione non pare azzardata, esse esemplificano in concreto il motto dell'ordine teutonico *Gott mit uns*.

Fino a questo punto, quindi, il motore del conflitto innescato dalla sfida iniziale, nelle incaute parole della regina, sembra girare a vuoto: Carlomagno e i suoi francesi, quasi veri pellegrini, si muovono in un ambiente familiare, favorevole a loro, in cui la sola emergenza di eventi inaspettati non è certo perturbante, perché ricade nel disegno divino, manifesta la sua onnipotenza e anzi crea intorno a loro un alone di meraviglia ed effetti soprannaturali.

L'arrivo a Costantinopoli rappresenta la vera svolta narrativa e il perno semantico di tutto il poemetto: non si dimentichi che le scene che vi si svolgono occupano da sole circa 600 versi sugli 870 complessivi.⁶ Lo spaesamento e la sorpresa dei

5 Si noti che anche il Patriarca vede il miracolo operato da Dio: il senso della vista è sempre il primo veicolo del meraviglioso, cristiano o pagano che sia.

6 Anche per questo molto studiati sotto l'aspetto della rappresentazione del meraviglioso: cfr. Schlauch, M. “The palace of Hugon de Constantinople”, *Speculum* VIII, 4 (1932), pp. 500-514; Krappe, A. H., “Hugo von Byzanz, der Pflügerkönig”, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, LI, (1935), pp. 361-366; Polak, L., “Charlemagne

prodi carolingi sono dapprima l'effetto della profusione di ricchezze e di nobiltà in ozio nei giardini della città ("Destre part la citet de une live grant | Trovent vergers plantez de pins et lorers blans; | La rose i est florie, li alburs et li glazans†", vv. 264-266ss.), poi dell'incontro con il re Ugo il Forte che conduce un aratro, le cui parti sono tutte d'oro, stando sollevato su un ricco baldacchino trainato da due muli ("Les cunjugles en sunt a or fin relusant, | Li issues et les roës et li cultres aranz", vv. 284-285ss.), infine dalla magnificenza e dall'architettura straordinaria della reggia ("Charles vit le paleis et la richesce grant: | A or fin sunt les tables, et chaëres et banc, | Li paleis fu listez d'azur et avenanz", vv. 342-344ss.).

Il testo non manca di sottolineare il dislivello evidente fra il mondo di Carlomagno e quello di Ugo il Forte ("Seignurs – dist Carlemaines – mult gent palais ad ci: | Tel nen out Alixandre ne li vielz Costantins, | Nen out Crisans de Rome qui tanz honors bastid", vv. 365-367), un dislivello che si gioca tutto sul piano dell'opulenza terrena e dell'onnipotenza del sovrano di Costantinopoli, che può lasciare incustodito il suo prezioso aratro senza tema di perderlo, giacché nel suo regno non ci sono ladri o malfattori di sorta ("Unkes nen out larun tant cum ma terre dure", v. 324), quasi fosse una *Saturnia tellus* o un paese di Cuccagna dove tutti possono soddisfare i loro bisogni vitali senza fatica.

Il culmine di questa rappresentazione è raggiunto nelle tre lasse in cui è descritta la meravigliosa rotazione della reggia su se stessa, ottenuta dalla canalizzazione del vento che spira dal mare, che innesca anche una produzione di sonorità da parte delle figure scolpite sulle colonne tale da farle apparire quasi viventi (vv. 354-361):

Si galerne ist de mer, bise ne altre venz,
 Ki ferent al paleis <de> devers occident,
 Il le funt turneer et menut et suvent,
 Cumme roë de char qui a tere decent.
 Cil corn sunent et buglent et tunent ensemment
 Cum taburs u toneires u grant cloche qui pent;
 Li uns esgardet l'altre ensemment en riant,
 Que ço vus fust viarie que tut fussent vivant.

Carlomagno è sbalordito e i suoi paladini ancora di più: quando il meccanismo descritto si mette in moto, creando un contrasto fra la burrasca di fuori e la quiete di dentro, i francesi perdono l'equilibrio e per il moto rotatorio del palazzo ruzzolano a terra spaventati e alla mercé del loro ospite ("Ne pout ester sur peiz, sur le marbre s'asist. | Franceis sunt tut verset ne se poent tenir, | E covrirent lur ches et adenz

and the Marvels of Constantinople", in *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic, Essays in honour of Davis J.A. Ross*, edited by P. Noble, L. Polak, and C. Isoz, New York, 1982, pp. 159-171; Trannoy, P., "De la technique à la magie: enjeux des automates dans *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*", in *Le merveilleux et la magie dans la littérature. Actes du colloque de Caen*, éd. Gérard Chandes, Amsterdam et Atlanta, 1992, pp. 227-252.

et suvin", vv. 387-389). Non si potrebbe dare raffigurazione più icastica dell'inferiorità patita dai carolingi alla corte di Costantinopoli.⁷ Le caratteristiche e le qualità intrinseche del meraviglioso utilizzato in quest'occasione vanno però considerate più da vicino; ciò che appare incomprensibile, stupefacente e perturbante (giusta l'osservazione iniziale che il 'meraviglioso' sta tutto dalla parte della ricezione, è un effetto, non una sostanza, forse nemmeno un accidente) in fondo è il prodigio realizzato da un artefatto umano, da costrutti e congegni che trasformano positivamente degli elementi naturali (il vento, la tempesta).⁸ Siamo cioè nel dominio che meglio si definirebbe come artificiale, in cui solo la insufficiente conoscenza, come già riconosceva Gervasio di Tilbury,⁹ può scorgere delle manifestazioni soprannaturali o addirittura delle illusioni diaboliche. L'imitazione e il dominio della natura sembrano dunque le specialità del regno di Ugo il Forte, quindi dell'universo orientale, costantinopolitano, come è presentato nel *Voyage de Charlemagne*, in contrasto e in competizione con l'universo occidentale, 'parigino' di cui è espressione l'imperatore Carlomagno. Si viene così a delineare una contrapposizione che movimentata la dinamica di superiorità e inferiorità che governa la storia narrata nel testo, a seconda che prevalga il meraviglioso 'pagano' o il miracoloso cristiano, ma sarebbe forse meglio dire la tecnica che sa proseguire e addomesticare il mondo naturale o la potenza soprannaturale che promana da lacerti e frammenti di realtà materiali venuti a contatto con il divino: più riduttivamente, il profano o il sacro.

Anche la stanza in cui i francesi sono alloggiati dopo il lauto banchetto è ricca di elementi meravigliosi e lussuosi ("Voltue, peintes a flurs, a peres de cristal", v. 422), dagli arredi alle coperte ("Duze liz i ad dous de quivre et de metal, | Oreillers de velus e linçous de cendal", vv. 425-426) all'illuminazione assicurata dal carbonchio incastonato in un pilastro di età remota (v. 423); ma Carlomagno e i suoi dodici pari, ristorati dal convivio e dalle libagioni, si prendono una sorta di rivincita immaginaria sulle esperienze sgradevoli che hanno subito fino a quel momento alla corte di Costantinopoli e si abbandonano alle inverosimili millanterie, i *gabs*, che hanno reso celebre il poemetto. Non è qui il caso di ripercorrere l'analisi di questi versi, che è stata fatta più volte; dirò soltanto che, dal punto di vista che qui stiamo perseguendo, la competizione con il sovrano orientale si appoggia essenzialmente su prodezze, prove di bravura, *exploits* eccezionali, doti sovrumane, ma che restano appunto, anche per l'essere più atti di parola che azioni concrete, prevalentemente nell'ambito dello straordinario sì ma terrestre, risultato dell'intensificazione e amplificazione di qualità

7 Come ho argomentato altrove (cfr. Bonafin, M., *Guerrieri al simposio...*, op. cit., pp. 42-44) si attiva qui l'acme della ridicolizzazione di Carlomagno e dei paladini; ma, siccome il testo è animato da una logica ambivalente (come ogni buona parodia che si rispetti), questo abbassamento è narrativamente un passaggio necessario in vista della supremazia finale ritrovata.

8 Cfr. Costantini, F., "I sensi 'ingannati': forme e funzioni dell'artificiale fra i secoli XI-XII", *Critica del testo*, VIII (2005), pp. 113-146., che prende in considerazione anche il nostro testo.

9 Secondo il quale sono meraviglie i fenomeni naturali che sfuggono alla nostra comprensione: il passo degli *Otia imperialia* III è molto noto e citato da tutta la critica che si è occupata del meraviglioso medievale.

fisiche, corporee, materiali.¹⁰ Accade insomma che i francesi fantastichino di misurarsi con il loro rivale costantinopolitano sul suo terreno, cioè sulla possibilità di imitare, addestrare e padroneggiare delle forze naturali, senza apparentemente ricorrere a o invocare un ausilio soprannaturale. Ma questo può funzionare fintantoché si rimane sul piano dell'immaginario, del *gab*, dello scherzo, della tracotanza verbale che non vuole essere messa alla prova, dei messaggi di dominanza e di minaccia, come direbbero gli etologi.¹¹ Grande è la sorpresa, quindi, quando il re Ugo il Forte, venuto a sapere dei contenuti dei discorsi di vanto dei suoi ospiti, chiede loro di realizzare sul serio e immantinente le imprese di cui si sono proclamati capaci prima di coricarsi.

La scena dello scambio verbale fra i due sovrani mette a confronto emblematicamente i due ambienti in cui sono collocati: Ugo il Forte, attorniato dalle sue milizie armate, nel suo palazzo ("E mandet de ses humes en avant de cent mile, | Il lur ad cumandet qu'aient brunies vesties, | E capes afublez, ceint espees burnies; | Il entrent al palais <et> entur lui s'asistrent", vv. 634-637), Carlomagno, invece, all'uscita della chiesa dove ha ascoltato la messa, con un ramo d'ulivo in mano ("Karles vint del muster, quant la messe fu dite, | Il et li duze per, les feres cumpainies; | Devant vait l'emperere, car il est li plus riches, | E portet en sa main un ramisel d'olive", vv. 638-641). La corte e la chiesa, le armi e l'ulivo. Invano l'imperatore propone dapprima un risarcimento (v. 658); di fronte all'irremovibilità del re, si raccoglie con i suoi in un luogo appartato, facendosi portare le reliquie e pregando Dio che lo salvi dal pericolo in cui si trova (vv. 667-677):

E ad fait les reliques apporter devant lui:
A ureisuns se getent, s'unt lur culpes batud,
E priënt Deu del cel et la sue vertud,
Del rei Hugun le fort qu'il les garisset ui,
Qui encontre lur est <si> forment irascuz.
Atant es vus un angele qui Deus i aparut,
E vint a Carlemaine, si l'ad releved sus:
"Carles, ne t'esmaer, ço te mandet Jhesus!
Des gas qu'ersair desistes, grande folie fud;
Ne gaberez mes hume, ço cumandet Christus!
Va, si fai cumencer, ja n'en <i> faldrat uns".

Ecco dunque che ricompare l'elemento meraviglioso cristiano, nella figura dell'angelo che, sì, rimprovera Carlomagno per essersi lasciato andare a dire delle cose sconvenienti, i *gabs*, ma promette quel soccorso soprannaturale di cui i francesi

10 Con l'eccezione di Bernardo (lassa XXXII) che promette di far uscire dall'alveo l'acqua di un fiume per allagare la città, ma non si capisce come possa fare, e di Ademaro (lassa XXXIV) che sembra ricorrere a un copricapo che lo rende invisibile (ma il testo non è del tutto perspicuo).

11 Ho verificato il rendimento di un approccio di antropologia biosociale al riso e a testi comici medievali in una precedente occasione: cfr. Bonafin, M. "Rire, comique et parodie médiévale à la lumière d'une théorie biosociale", in *Ravy me treuve en mon deduire. Mélanges en l'honneur de Jean Dufournet*, a cura di E. Gaucher e L. Pierdominici, Fano, 2011, pp. 13-35.

hanno bisogno in questo frangente. Alle meraviglie e agli artifici del mondo di Costantinopoli si contrappongono le reliquie e i miracoli di chi è stato pellegrino a Gerusalemme.¹² Il testo declina quindi nelle diverse fenomenologie del meraviglioso il conflitto di poteri che incarnano i due sovrani: il potere assoluto nell'ordine terreno e profano, che si estrinseca anche nel dominio delle forze naturali, come s'è visto, e il potere conferito dal sacro, dall'alleanza con la divinità che assicura una protezione e un aiuto soprannaturale.

Perciò, se l'effetto della reggia rotante e dei suoi suoni sugli ospiti francesi aveva confermato ed esibito la loro inferiorità rispetto al regno d'oriente (già espressa dal confronto sul piano delle ricchezze materiali), ora, con la prova dei vanti a cui devono sottostare, ma forti dell'appoggio divino, si offre loro la possibilità di ribaltare quella situazione, di surclassare Ugo il Forte, circoscrivendo quella temporanea inferiorità al solo dominio umano e profano.

Il re di Costantinopoli sceglie dunque i paladini che dovranno realizzare ciò di cui si sono vantati e comincia con Olivieri: il conte, che aveva dichiarato di poter copulare con la principessa cento volte in una sola notte ("Ci astat Olivers qui dist si grant folie, | Qu'en une sule nuit avreit cent feiz ma fille", vv. 693-694), viene messo in camera con la fanciulla e, con le sue buone maniere, ne ottiene la complicità necessaria ad assicurare all'incauto genitore ("Cele fud ben curteise, si l'en plevit sa fei", v. 725), il giorno dopo, che la prodezza erotica è stata pienamente portata a termine.¹³ Come si vede, apparentemente, il *gab* viene compiuto senza l'intervento di un aiuto miracoloso, data anche la natura dell'azione e il regime comico-fiabesco da cui ha probabilmente origine,¹⁴ eppure il commento con cui Ugo il Forte esprime il suo vivo disappunto certifica la componente magica e quindi preternaturale ("Li primers est gariz. Encantere est, ço crei!", v. 733) denunciando Olivieri come operatore di incantesimi.

Il secondo paladino scelto per mettere in pratica la sua millanteria è Guglielmo, che deve sollevare una sfera, lanciarla e con essa demolire una larga parte del muro del palazzo reale: anch'egli riesce a fare ciò che ha detto, ma, pur essendo uno degli eroi epici più connotato dalla forza sovrumana, il testo non lascia dubbi sull'ausilio

12 Un altro indizio sottotraccia della frizione fra i due universi culturali raffigurati nel testo potrebbe essere nella serietà monovalente di Ugo il Forte e del suo *entourage*, che gli impedisce di riconoscere nelle parole dei francesi il tono di scherzo, di vanteria eccitata dall'alcol e pure di ammettere che si tratta, per loro, di una consuetudine, di un'abitudine dei gruppi maschili al seguito di un capo – anche se, beninteso, un tale riconoscimento di una peculiarità culturale sarebbe parimenti impensabile da parte carolingia – una sorta di monologismo, o di binarismo rigido, a fronte del quale spicca l'ambivalenza, la capacità di tenere insieme serio e comico, sacro e profano, da parte dei francesi e, si capisce, dell'autore del poemetto che con loro si identifica.

13 Per i dettagli di questo, come degli altri *gabs*, non posso che rinviare alla mia edizione: cfr. Bonafin, M., *Viaggio di Carlomagno in Oriente*, Alessandria, 2007.

14 Come dimostrato altrove (cfr. Bonafin, M., *Guerrieri al simposio...*, op. cit.), se i *gabs* rappresentano la declinazione epica della funzione fiabesca dei compiti difficili imposti all'eroe dal suocero ostile per provare di essere fornito di quelle doti sessuali e magiche che lo rendono degno di sposare la principessa e succedere al trono, alla morte del vecchio re, l'esagerazione erotica della *performance* di Olivieri riflette e parodizza gli *exploits* di cui spesso i cavalieri sono inclini a vantarsi, senza contare che protagonista ne è qui il paladino eroe della *prudencia* e della moderazione nella *Chanson de Roland*.

divino di cui ha goduto (“Ne fu mie par force, mes par <la> Deu vertud, | Pur amur Carlemaine, chi.s i out acunduit”, vv. 751-752), per il favore dell'imperatore. Il commento di Ugo il Forte ripete sconsigliato lo stupore di essere di fronte a dei maghi (“Ces sunt ancanteür qui sunt entret ceenz”, v. 756).

Infine tocca al conte Bernardo che, per assicurarsi la riuscita della sua insolita venteria di allagare tutta la città, chiede a Carlomagno di pregare Iddio e si accinge a benedire le acque perché realizzino ciò di cui si è dichiarato capace (“E dist a Carlemaine: “Damnedeu en priez!” | Il vent curant a l'ewe, si ad les guez seigneur, | Deus i fist <tels> miracles, li glorijs del cel”, vv. 772-774). Ed è ciò che avviene: si noterà incidentalmente il crescendo nell'enfasi sul contributo miracoloso alla riuscita dei vanti, dal grado zero di Olivieri (solo il commento del re denuncia la presenza di una magia), al primo grado di Guglielmo (la cui forza è in un certo senso trasvalutata nel miracolo di Dio), al secondo grado di Bernardo (che abbina preghiera e benedizione, senza metterci nulla di suo). L'inondazione causata è tale da provocare la resa definitiva di Ugo il Forte a Carlomagno, il quale prova cristiana pietà per il re e quindi nuovamente ricorre alla preghiera per far rifluire le acque nel loro alveo (“Quant l'entend l'empe-rere, pitet en a mult grande | Envers humiliter se deit eom ben enfreindre | E priët a Jhesu que cele ewe remaignet. | Deus i fist grant vertut pur amur Carlemaigne”, vv. 788-791). Si sarà notato quanto il testo sia esplicito nel far sottolineare dal re di Costantinopoli non soltanto il successo dei paladini nelle loro bizzarre e iperboliche azioni, ma anche il fatto che essi hanno dalla loro parte un alleato in più, una potenza sacra che li sostiene e difende e di cui invece egli non può godere il favore.

Ottenuta dal suo rivale piena soddisfazione con un solenne corteo in cui tutti possono vedere con i propri occhi la superiorità dell'imperatore di Francia, Carlomagno si reca ancora una volta in chiesa, il luogo in cui meglio si può esprimere la sua solidarietà con il divino, la loro reciproca alleanza (“Il entrent al mustier cum is-sent de l'enclouestre; | L'arcevesques Turpins, ki maistre fud des ordres, | Il lur cantat la messe et li barnez i ofret”, vv. 827-829). Non stupisce dunque che il poemetto si chiuda là dove tutto era cominciato, nella chiesa di Saint-Denis, con la distribuzione delle reliquie, che tanto gli hanno già giovato, e con il perdono della regina, per le sue parole avventate, da parte di chi si è messo alla prova e l'ha superata grazie alla forza soprannaturale aumentata dalla venerazione del Santo Sepolcro (vv. 864-870):

Karlemaines se culget a oreisuns, li ber:
Quant il ad Deu preiet, si s'en est relevez,
Le clou et la corune si ad mis sur l'auter
E les altres reliques depart par sun regnet.
Iloec fud la reïne, al pied li est alet,
Sun mautalent li ad li reis tut perdunet,
Pur l'amur del Sepulcre que il ad auret.

Il *Voyage de Charlemagne* visto nell'ottica dell'utilizzazione del meraviglioso tematizza dunque un conflitto netto fra il soprannaturale cristiano, di cui è investito

Carlomagno, e il meraviglioso profano, di cui è signore Ugo il Forte; e non c'è dubbio che il conflitto si risolva a favore del primo.

Ci si può domandare a questo punto come si concilia questo piano semantico con gli altri che la critica ha nel tempo messo in luce e, di volta in volta, valorizzato come preponderanti. La questione è forse troppo ampia per essere analiticamente discussa in queste righe conclusive, ma merita almeno un supplemento di riflessione.

La figura dell'imperatore col seguito dei suoi dodici pari esce certamente vincitrice nel confronto con il sovrano orientale, ma non ci si può fermare a questa banale constatazione di fronte a un testo così ricco di determinazioni ideologiche e semantiche. Carlomagno è superiore a Ugo il Forte, ma il modo in cui il poemetto rappresenta questa gerarchia è ambiguo: la scena in cui i due monarchi sfilano insieme così che tutti vedano come il francese stia e sia più in alto del suo rivale ("Karlemaines portat la grant corone a or, | Li reis Hugue la sue plus basement un poi: | Karlemaines fud graindre <un> plein ped et tres pouz", vv. 809-811) potrà forse apparire ingenua, ma è anche indubbiamente comica, per la specificazione della misura esatta di quella superiorità. E Carlomagno è senz'altro riuscito vincitore perché ha dalla sua parte la benevolenza divina, espressa nell'aiutante soprannaturale (l'angelo e le reliquie), insieme però a quell'improbabile comandamento aggiuntivo di non pronunciare più dei *gabs*, e in un certo qual senso compromessa dall'abbassare l'intervento di Dio al compimento di atti tutt'altro che commendevoli. Ma senza la risorsa del sacro, conferitagli dal Patriarca di Gerusalemme e mobilitata ad hoc, l'imperatore nell'universo profano, cioè nel mondo comune, di tutti, è costantemente in difficoltà: la consorte lo sfida davanti a tutti e ne mette in dubbio la potenza e il carisma, al punto che egli deve dapprima nascondere ai suoi pari il vero scopo del viaggio, pretendendo di aver sognato di dover andare in Terrasanta; a Costantinopoli, si è visto, i francesi sono a tal punto a disagio da soccombere di fronte alle meraviglie meccaniche e architettoniche del palazzo reale e da abbandonarsi a riscatti immaginari a pancia piena, da soli (credendo di non essere ascoltati) e fra i fumi dell'alcol. I contenuti dei vanti che essi pronunciano sembrano a bella posta modellati parodicamente sulle caratteristiche serie di ognuno di loro, per quanto si conosce delle leggende e dei testi che li riguardano. La parodia, infatti, è un altro dei registri a cui il *Voyage de Charlemagne* ricorre nella sua raffinata tessitura stilistica e narrativa: non la parodia grettamente intesa e spesso anche in modo corrivo dalla critica letteraria moderna (avvezza a ben altro tipo di opere, fortemente individualizzate), ma la parodia nel senso ampio e profondo di un'attitudine dialogica e ambivalente, che si avvale di una modalità serio-comica in grado di mostrare la dinamica dei valori contrapposti, l'avvicendamento dei ruoli e delle gerarchie, l'instabilità e la contraddizione, piuttosto che il piatto e rigido rovesciamento dell'alto nel basso.¹⁵

¹⁵ Sottintendendo qui, ovviamente, il magistero bachtiniano: cfr. Bonafin, M. *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, 2001 per una disamina più ampia e bibliograficamente corredata.

Non mi soffermo poi sull'adibizione del modello narrativo folklorico, sull'impianto fiabesco sottostante al racconto e in grado di validarne l'unità strutturale e morfologica quanto di illuminarne molti dettagli del significato. Né richiamerò qui la problematica dei generi letterari, che può far apparire nella trama del poemetto il contrasto fra l'universo delle canzoni di gesta e quello del romanzo (di materia antica e arturiano).¹⁶

Questa pluralità di sfaccettature interpretative dice anche della ricchezza del testo, che non si lascia rinchiudere nell'esegesi storico-erudita che lo vorrebbe inchiodare all'*intentio auctoris*, peraltro difficilmente attingibile dopo otto secoli, ma si apre alle sollecitazioni e agl'interessi dei lettori che il tempo gli ha assicurato in forza della sua polisemia, del suo fascino narrativo, della sua piacevolezza estetica: qualità che sono perlopiù proprie dei 'classici' o comunque della letteratura di rango. In definitiva, il *Voyage de Charlemagne* esemplifica la povertà delle letture rigide e monovalenti, incoraggiando invece le letture flessibili e ambivalenti,¹⁷ cioè in grado di concepire e restituire nel testo una visione contraddittoria e dinamica del reale rappresentato.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 23-III-2021

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 21-IV-2021

16 Da questo punto di vista, non sarebbe azzardato paragonare la *translatio imperii* del *Voyage de Charlemagne* alla *translatio studii* del *Cligès* di Chrétien de Troyes.

17 Il suo più recente editore parla, in un senso non dissimile, di una "double rationalité" sottesa al testo: cfr. Corbellari, A. *L'épopée pour rire. Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople et Audigier*, Paris, 2017, p. 51.