

INDICE

CAPITOLO PRIMO

La tradizione manoscritta	7
1.1 I manoscritti	9
1.2 Fonti della leggenda	12
1.3 La vita in lingua d'oïl	15
1.4 Lingua e centri di diffusione della letteratura volgare	17
1.5 Genere	19
1.6 Autore del "Sant'Alessio"	22

CAPITOLO SECONDO

La Chiesa e il santo nel divenire storico	27
2.1 E nella <i>Chanson de Saint Alexis</i>	31
2.2 Da <i>mirabilia</i> a <i>miraculum</i>	40

CAPITOLO TERZO

Parola e pittura	47
------------------	----

CAPITOLO QUARTO

Amabile canzone e soggetto spirituale	57
---------------------------------------	----

CAPITOLO QUINTO

<i>La Chanson de Saint Alexis</i> come anello di congiunzione tra i poemetti agiografici e la <i>chanson de geste</i>	79
---	----

APPENDICE (1)

<i>La Chanson de Saint Alexis</i>	91
-----------------------------------	----

APPENDICE (2)	
La fortuna del <i>Saint Alexis</i>	133
BIBLIOGRAFIA	137

INTRODUZIONE

Per tutto il periodo medievale la Chiesa fu custode di un vasto *corpus* di storie sacre, che non fu solo tramandato e diffuso per l'insegnamento e l'edificazione dei fedeli, ma anche costantemente incrementato grazie alla cospicua attività degli agiografi, dei predicatori e degli scrittori religiosi. Questi ultimi tentarono di sostituire alla complessità della parola divina e all'astrattezza degli enunciati teologici e dottrinali la vivacità e la concretezza del racconto.

Il modello cui la cultura ecclesiastica guardava era la Bibbia, che fornì sin dai primi secoli dell'era volgare (ovviamente anche prima, in altri contesti culturali) le forme essenziali del racconto religioso. Fiorirono, infatti, collezioni di leggende che riprendevano i modi e i temi delle storie bibliche ricche di elementi fantastici e romanzeschi, narrazioni apocriefe più o meno fantasiose, un'abbondantissima produzione agiografica, un consistente gruppo di racconti relativi ai miracoli compiuti dalla Vergine e dai santi (i *miracula*), e, infine, la sterminata tradizione degli *exempla* (brevissimi canovacci narrativi a imitazione delle parabole evangeliche).

La produzione agiografica, parte della tradizione religiosa che più ci interessa, ripercorreva lo schema della vita di Gesù attraverso la figura del santo, considerato, per definizione, colui che pratica nel più alto grado l'*imitatio Christi*.

Tutta questa produzione letteraria medievale, ideata dai chierici, era inizialmente scritta in latino, la lingua ufficiale della Chiesa, del suo culto e della sua cultura. Tuttavia, per far sì che la parola di Cristo potesse giungere alla grande massa non latinizzata dei fedeli, la Chiesa decise poi di adottare la lingua, ovvero la lingua degli incolti (il canone del concilio di Tours, che obbliga alla predicazione in volgare, è dell'813). In conseguenza di ciò i racconti religiosi, destinati in primo luogo all'edificazione dei laici, furono trasposti in volgare.

Il primo genere emerso nella letteratura in volgare francese fu proprio l'agiografia. Ne fanno fede la *Séquence de Sainte Eulalie* (IX secolo), la *Vie de Saint Léger* e la *Vie de Saint Alexis* (metà del secolo XI).

Il genere agiografico nasce nei primi secoli del cristianesimo, quando comincia a definirsi intorno ai santi una produzione letteraria che ricorda i tratti salienti della loro vicenda umana (*Vitae*). Tale genere celebra, nel caso dei martiri, la morte eroica (*Passiones*), narra i miracoli compiuti dai santi in vita o dopo la morte (*Miracula*) e descrive le vicende postume delle loro reliquie (*Inventiones e Traslationes*).

L'insieme forma, per ciascun santo, un gruppo di testi che veniva utilizzato a fini liturgici (erano letti nella ricorrenza del santo stesso, donde il nome di *Legenda* che designa l'insieme di queste produzioni) o aveva un potere latamente commemorativo. Ciò perché erano destinati, in particolar modo, a incrementare la devozione o il pellegrinaggio. Già in ambito mediolatino questi testi presentavano una forma ambigua, a metà strada tra la storia e la propaganda, la devozione e la letteratura (ricordiamo che la stessa storia della vita di *Sant'Alessio* viene definita "amabile canzone e soggetto spirituale"). Non di rado, infatti, gli agiografi arricchivano con estrema disinvoltura le notizie a loro disposizione mediante materiali mitici e leggendari. Così facendo, in un'epoca che aveva rigorosamente bandito la letteratura d'invenzione, considerandola un peccaminoso abbandono, gli agiografi seppero salvare i diritti della fantasia producendo un imponente *corpus* di testi che, originariamente destinati a fomentare l'entusiasmo religioso dei laici, finirono per soddisfare anche il desiderio irrimediabile di storie fantastiche e meravigliose.

Tale progressiva evoluzione dell'agiografia da storia e memoria a letteratura fiorisce solo nella produzione agiografica in volgare, la quale, essendo svincolata dal culto e indirizzata al pubblico degli incolti, rivela sin dagli inizi una palese vena poetica, come dimostra la bellissima *Chanson de Saint Alexis*.

Nell'affrontare un'opera di così grandi valore poetico e interesse filologico, non mi limiterò soltanto all'analisi del testo; il mio intento sarà anche quello di inserirla in un preciso contesto storico e culturale. Ciò al fine di aggiungere

alla semplicità e alla bellezza della vita di un uomo qualunque, votato alla santità, la complessità di un'epoca storica, vale a dire quella medievale.

Pur non trattando un tema molto originale, vista la notevole proliferazione di testi agiografici talvolta molto simili tra loro (eccezion fatta per il nome del santo o della santa), la *Chanson de Saint Alexis*, e la sua trasmissione estremamente complessa, ci fornirà la possibilità, attraverso i suoi 625 versi e la tradizione figurativa ad essa legata, di aprire una finestra sul difficile e intenso rapporto tra l'uomo medievale, Dio, l'istituzione ecclesiastica e la figura del santo. La comunicazione tra tali differenti universi culturali permetterà di valorizzare ancor più un'opera che, anche presa singolarmente, rivela un indiscusso valore poetico, ma che, una volta contestualizzata, rappresenta non solo un testo guida per orientarsi nella vita cristiana (fine primario di un testo agiografico, oltre a quello meramente propagandistico), ma anche un mezzo per entrare in comunicazione con un passato talvolta così oscuro, talvolta così quotidiano.

Per quanto riguarda, invece, l'aspetto prettamente letterario e stilistico, l'opera risulta essere un anello di congiunzione tra gli antichi poemetti agiografici e la futura *chanson de geste*, come ben ha dimostrato e illustrato Cesare Segre. Inoltre, per il modo con cui verranno affrontati alcuni temi (come avremo modo di vedere nell'esame della scena della notte nuziale), la *Chanson de Saint Alexis* sembra anticipare, per la sua funzione emotiva, per il modo drammatico di affrontare alcuni momenti della vita del santo e per il suo carattere talvolta "romanzesco", il nuovo mondo cortese. Sotto questo aspetto il trittico miniato (cfr. pag. 45 e segg.) raffigurante alcuni episodi della vita di Alessio (incentrati nella notte in cui egli decide di lasciare la casa paterna e con essa la sposa) risulta esemplare poiché qui, forse più che nella canzone, è avvertibile il desiderio del compilatore del salterio di Saint Albans di sottolineare l'aspetto "romanzesco" della vita di sant'Alessio, di mettere in rilievo, insomma, gli aspetti più umani della leggenda.

Concludendo, possiamo dire che l'opera del *Saint Alexis* racchiude in sé una forte tensione fra tradizione e innovazione in tutte le sue estrinsecazioni artistiche. Il messaggio di fondo che vi leggiamo è uno solo: vale la pena di abbandonare le comodità di una vita agiata per seguire le orme di Cristo.

Tuttavia, le modalità per diffonderlo sono molteplici: parola (scritta e orale) e segno pittorico, tutto ciò affinché il messaggio evangelico venga scritto nella memoria dell'uomo e così affidato all'immortalità.

La storia di Sant'Alessio sarà più volte ripresa nel corso dei secoli, in tutte le lingue d'Europa: *oïl*, *oc*, italiano, spagnolo, portoghese, antico tedesco, inglese, russo, norreno; ne esistono versioni arabe ed etiopi.

Goethe sentirà ancora raccontare, emozionato, la leggenda di Sant'Alessio dalla moglie di un oste in una locanda svizzera, e la metterà per iscritto in una lettera dell'11 novembre dell'anno 1779.

CAPITOLO PRIMO

LA TRADIZIONE MANOSCRITTA

Nel 1173, in una piazza di Lione, un mercante di nome Valdo scoprì la propria vocazione ascoltando la storia di un santo declamata da un giullare. Valdo così scriverà:

Is quadam die domenica cum declinasset ad turbam quam ante ioculatorem viderat congregatam, ex verbis ipsius compunctus fuit... Fuit enim locus narrationis eius qualiter beatus Alexis in domo patris sui beato fine quievit.

Egli, un giorno domenicale, essendo diretto verso una turba che aveva visto riunita davanti a un giullare, fu colpito dalle parole di quello... Infatti, l'argomento della narrazione fu come il beato Alessio riposò nella casa di suo padre fino alla beata morte.¹

“Alexis”: così si chiamava il santo e la sua leggenda, entrata da tempo nel repertorio giullaresco, era destinata a divenire “...il più bello dei nostri antichi poemetti”.²

Le numerose versioni che narrano la leggenda di Sant’Alessio attestano infatti l’enorme fortuna che tale vicenda ha riscontrato nelle letterature romanze del Medioevo. Ne fanno fede, oltre ai molti manoscritti risalenti al testo originale, i rifacimenti francesi e quelli italiani del XII, XIII, XIV secolo e oltre.

Le versioni a noi giunte in antico francese sono talmente numerose che, prima di passare alla loro analisi, converrebbe dividerle in due famiglie: la maggior parte delle redazioni in lingua volgare raccontano che il ricco giova-

¹ Bouquet, *Recueil*, XIII, p.68 \cit. in FOERSTER-KOSCHWITZ, *Altfranzösisches Übungsbuch*, Lipsia, 1932, p.99.

² Cesare Segre, *La tradizione della “Chanson de Roland”*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, p. 38.

ne chiamato alla santità, una volta partito dalla sua città natale, Roma, trascorre molti anni (17 per la maggior parte degli autori) in una città chiamata Alsis prima di ritornare alla casa paterna sotto le vesti di mendicante. Così, trasandato e smagrito per le rinunce di una vita ascetica, non viene riconosciuto e, disprezzato dai suoi vecchi domestici, vive di stenti nel sottoscala della casa paterna, dove rimarrà fino alla morte.

Parallelamente a questa redazione, che tratteremo più ampiamente in seguito, vi è quella latina tratta dagli *Acta Sanctorum*³, nella quale il primo soggiorno del santo si localizza, invece, a Edessa, tradizione che riflette più fedelmente quella orientale primitiva.

Molti dei testi che ora andremo ad analizzare furono recensiti da Gaston Paris nella sua edizione della *Vie de Saint Alexis*, ed è opportuno conservare le sigle che egli attribuì loro. Verranno anche presi in considerazione alcuni manoscritti che, sconosciuti a Gaston Paris, appartengono alla medesima famiglia di quelli da lui esaminati. Va inoltre ricordato che la redazione primitiva della *Vie de Saint Alexis* risale presumibilmente al 1040-1060 circa. Tuttavia i manoscritti che ce l'hanno trasmessa sono più tardi: il più antico, infatti, ossia il manoscritto L, risale alla prima metà del XII secolo.

³ *Acta Sanctorum*, 17 Iulii, IV, n° 286, 251-253.

1.1 I MANOSCRITTI

L : da Lamspringen, nome del luogo dove il manoscritto compare per la prima volta dopo il suo trasferimento dall'Inghilterra alla Germania, verso il 1634. Si tratta di un salterio, ovvero una raccolta di salmi, compilato nell'Abbazia di Saint Albans (Hertfordshire, a nord di Londra). Questo manoscritto, noto ai filologi appunto come "salterio di Saint Albans", si trova ora nella Biblioteca della Godehardikirche di Hildesheim (Hannover). Il manoscritto, in dialetto anglo-normanno, risale al 1123-1130 circa, ed è anche il più completo e corretto tra tutti i testi pervenutici. L, la cui superiorità è pressoché universalmente riconosciuta, è stato utilizzato come testo base da Gaston Paris per la sua edizione critica.

L'opera si compone, in L, di 625 versi (decasillabi) raggruppati dall'assonanza in 125 strofe di cinque decasillabi l'una. Tale redazione viene definita "lunga", in contrapposizione a quella "breve", di 520 versi distribuiti in 104 strofe. I testimoni di questa seconda recensione sono:

A: da Ashburnham Palace, ove si trovava alla fine dell' Ottocento. La storia di questo manoscritto è particolarmente movimentata. Dopo varie traversie, verso il 1842, il bibliofilo Libri se ne appropriò dopo che la redazione era stata conservata in alcune biblioteche abbaziali e municipali francesi. Fu poi venduto al conte di Ashburnham, grande collezionista inglese. Dopo aver varcato il confine italiano (Biblioteca Laurenziana di Firenze), tornò finalmente in Francia, nel 1884, alla Biblioteca nazionale di Parigi, dove si trova attualmente.

Anche tale manoscritto è di origine inglese e risale al 1200 circa. Dal punto di vista linguistico risulta notevolmente ammodernato nei confronti di L. La qualità del testo è delle più scadenti per negligenza dell'amanuense. Il dettato inoltre appare irrimediabilmente guasto per l'intervento più tardo di un revisore che cercò di modificare alcune assonanze in rime, raschiando, a tale scopo, la lezione originale.

Come si è detto, tale redazione viene definita “breve” poiché, a differenza di L, risulta priva di quindici strofe, ossia di quelle che contengono la narrazione dei miracoli di Alessio e del suo funerale, oltre a una seconda conclusione. Tutti gli altri manoscritti condividono la versione “lunga”, con un numero più o meno cospicuo di lacune.

P: da Parigi, Biblioteca Nazionale, fr.n. 19525.

Anche questo codice è stato esemplato in Gran Bretagna e risale alla fine del XIII secolo. La versione del poema è molto vicina a quella di L, fatta eccezione per la fine della strofa corrispondente a L 109. Il manoscritto contiene un numero notevole di testi agiografici in versi e in prosa, quasi tutti inediti. Gemello di questo manoscritto è il codice:

R: da *The John Rylands Library*, Manchester, French 6. *Miscellanea di vite di Santi*.

Questa sigla è stata utilizzata per la prima volta dal Lausberg, mentre in precedenza il manoscritto era noto con la sigla P2. Vi troviamo solo un frammento della vita del santo, ovvero le strofe 1-34 e i primi due versi della strofa 35. Il codice, di origine anglo-normanna, risale alla metà del XIII secolo. Esso è stato scoperto dopo l'edizione critica di G. Paris (1872).

Un altro manoscritto molto importante e antico, scoperto sempre dopo l'edizione del Paris, è:

V: da Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo Latino 5334.

Il manoscritto fu scoperto da Monsignor Mercati e pubblicato da Pio Rajna. Il testo della Vita di Sant'Alessio presenta delle lacune negli ultimi fogli ed è privo delle prime 85 strofe. Risale al XII secolo ed è di origine vallone.

Secondo il Paris il “Sant'Alessio” primitivo, composto in strofe di cinque decasillabi, sarebbe stato modificato, mediante l'interpolazione di un buon numero di versi, in un componimento in lasse. Ciò sarebbe accaduto grosso modo all'epoca di Luigi VI e, di questa redazione interpolata, ci è pervenuto un solo manoscritto:

S: Parigi, Biblioteca Nazionale, Fr. 12471. (*Recueil d'anciennes poésies morales et religieuses*).

Il "Sant'Alessio" trasmessoci da questo codice presenta ben 1356 versi contro i 625 della redazione lunga (L). Il manoscritto è di origine francese e risale alla fine del XIII secolo. E' stato pubblicato dal Paris nella sua edizione del 1872. Il testo è illustrato da una miniatura relativo allo sposalizio di Alessio.

La fortuna del "Sant'Alessio" non si limita tuttavia all'edizione interpolata, dal momento che giullari ed amanuensi hanno contribuito al lungo processo di ammodernamento di questo celebre testo trasformando, a un certo punto, le assonanze, oramai non più soddisfacenti il gusto del pubblico, in rime. Della redazione rimata, in tutto 1278 versi, sono rimasti due manoscritti:

Ma: Miscellanea di testi religiosi e profani.

E' di origine piccardo-vallone ed è stato datato genericamente al XIII secolo.

Mb: della fine del XIII secolo, compilato da un amanuense franciano, è stato scoperto dal Paris e da lui, come del resto il precedente, pubblicato.

Infine, sotto la sigla Q sono stati raggruppati 7 manoscritti in quartine rimate risalenti al XIV secolo e pubblicati da Léopold Pannier.

A questo punto è di estremo interesse aggiungere che, dopo l'edizione del 1872 di Gaston Paris, la versione inclusa nello *Psautier de St. Albans* è stata oggetto della maggior parte degli studi, in quanto riconosciuta universalmente come la migliore. Come abbiamo già detto, Paris prese come testo base il manoscritto L e così fece anche un altro grande studioso, Christopher Storey. La conseguenza fu, ovviamente, che tutte le altre versioni furono presentate come forme tardive, inferiori, più o meno incomplete o addirittura utili soltanto per correggere la versione di L o colmare le lacune in esso contenute. E' tuttavia vero che, data la difficoltà di stabilire uno stemma, ossia una genealogia dei manoscritti (ricerca tuttora aperta), la scelta di L, il codice

più antico, il migliore ed il meno intaccato dagli errori del suo copista, era inevitabile. Affermare che gli altri manoscritti fossero copie o derivati inferiori di L, avvalorando la tesi di un'unità della tradizione poetica e manoscritta, secondo il Paris, o affermare che tale tradizione non fosse esistita o che comunque non fosse ricostruibile, secondo lo Storey, significava, in entrambi i casi, vanificare l'apporto di tutte le altre versioni.

Questo fu il triste destino del manoscritto A fino a quando, nel 1954, Hans Sckommodau⁴ ebbe il merito di riconsiderare quella versione.

Egli concluse che, lungi dall'essere una debole copia di L, A offriva una redazione indipendente, e a suo avviso superiore, della vita del santo. Da allora numerosi studiosi, soprattutto americani, si sono dedicati nuovamente all'analisi di questo poema e alla tradizione *alexienne* nel suo insieme.

1.2 FONTI DELLA LEGGENDA

La vita di Sant'Alessio riunisce due leggende di origine orientale⁵. La prima, la cui composizione si situa tra il 450 e il 475, è conservata in tre manoscritti siriaci del VI secolo: il personaggio centrale viene designato con il nome di "Mar Riscia", ossia "l'Uomo di Dio", che, destinato fin dalla nascita a vivere nel lusso, decide poi di abbracciare una vita umile e misera, lasciando la casa paterna a Roma (ovvero la "Nuova Roma": Costantinopoli) il giorno stesso delle sue nozze, senza nemmeno aver visto la sposa scelta per lui dai genitori.

Si stabilisce a Edessa, dove trascorre le giornate in digiuno e preghiera, elemosinando davanti alla porta di una chiesa. La notte, mentre gli altri mendicanti dormono, l'*Homo Dei* prega con le braccia disposte a forma di croce.

⁴ Hans Sckommodau, *Zum altfranzösischen Alexiuslied*, Zeitschrift für romanische Philologie, 1954.

⁵ T.D. Hemming, *La vie de Saint Alexis: Texte du manuscrit A*, University of Exeter Press, 1994, pp. XII-XIII.

Verso la fine dei suoi giorni racconta la storia della sua vita al sacrestano. Muore a Edessa, ove è sepolto in una fossa comune; ma il sacrestano corre dal vescovo per narrargli ciò che sa e lo prega, allo stesso tempo, di non lasciare il corpo del mendicante in quella fossa. Scavata la tomba dell'uomo, non si trovano che i suoi stracci: il cadavere è miracolosamente scomparso.

Questo racconto primitivo è stato poi modificato ed elaborato sotto l'influenza di un altro, ben conosciuto nel mondo bizantino, quello di San Giovanni Calibita. Anche Giovanni è un giovane nobile di Roma che decide di seguire un monaco di Costantinopoli, ospite presso i suoi genitori, per entrare in un monastero. Una voce celeste gli ordina però di ritornare a Roma, al fine di ottenere la benedizione e il consenso dei genitori. E così Giovanni torna a Roma, ma travestito da mendicante: i genitori non lo riconoscono e lo alloggiano in una piccola capanna (in greco *καλύβη*, da cui Calibita) presso la loro casa. Qui vive santamente il resto della sua vita e prima di morire si rivela ai genitori. La sua santità è riconosciuta dal popolo dell'Urbe ed il suo corpo viene sepolto in una chiesa eretta sul luogo dove aveva sede la capanna.

Vi sono poi cinque manoscritti siriaci, il primo dei quali risale all' XI secolo, che riportano la leggenda dell'uomo di Dio in una versione ampliata. Secondo questa versione l'uomo non muore a Edessa in quanto, riconosciuta la sua santità, lascia la città per continuare la sua vita austera. Torna così alla casa paterna per finire i suoi giorni nel vestibolo, non riconosciuto dalla famiglia e disprezzato dai domestici. Questo sviluppo, rispetto al racconto primitivo, conosciuto primariamente a Costantinopoli, sembra essere stato poi trasmesso in Siria. Le versioni posteriori greche apportano nuove modifiche, tra le quali il nome di "Alessio", che significa "aiuto", per il sant' uomo, e, per i genitori, i nomi di "Eufemio" e "Aglaté".

La leggenda alessiana conobbe un immenso successo nel mondo orientale, ma, fino al X secolo non se ne trovano ancora tracce in Occidente. A quanto sembra essa vi fu portata nel 997 da Sergio di Damasco, quando

questi si rifugiò a Roma, dove si stabilì, con alcuni monaci greci, nella Chiesa di San Bonifacio⁶, sull'Aventino.

I primi riferimenti scritti in latino alla vita di Sant' Alessio fanno la loro comparsa una decina d'anni più tardi: la Chiesa di San Bonifacio diviene il luogo della sepoltura del santo ed è lì che si troverebbero le sue reliquie. Uno studioso⁷ ha però segnalato l'esistenza di un manoscritto già appartenente alla Biblioteca di San Pietro di Cardeña (presso Burgos), ora al British Museum di Londra. Tale ms. contiene una redazione della *Vita Alexii* databile circa al secondo quarto del X secolo, e quindi anteriore alla venuta di Sergio di Damasco a Roma.

In generale, nonostante il dibattito su questo aspetto sia ancora aperto, si identifica questa versione latina con quella che figura negli *Acta Sanctorum*. Il rapporto tra questo testo e le versioni in lingua volgare non è completamente chiaro, e affermare che queste redazioni rispecchiano il testo latino non è esatto⁸. E' evidente che la *vita* latina è una delle fonti della "Vita di S. Alessio", tuttavia alcuni hanno creduto di rilevare anche l'influenza del poema latino *Pater Deus ingenite*.

La trasformazione di Edessa in *Alsis* suggerisce altrettanto l'esistenza di una tradizione popolare, addirittura orale, dal momento che è stata modificata la struttura del nome della città per richiamare quella di *Alexis*⁹. Il culto del santo in Occidente sembra d'altronde essere stato ed essere rimasto vivo, a livello popolare, più che negli ambienti ecclesiastici ufficiali.

⁶ Vedi a questo proposito il capitolo conclusivo e l'appendice.

⁷ Baudouin de Gaiffier, in *Analecta Bollandiana*, LXII, 1944, pp. 281-283.

⁸ Storey Christopher, *La Vie de saint Alexis. Texte du Manuscrit de Hildesheim* (L). Gèneve:Droz, 1968, p. 21.

⁹ T.D. Hemming, *La vie de saint Alexis, Texte du Manuscrit A*, University of Exeter Press, 1994, p.XIII.

1.3 LA VITA IN LINGUA D'OÏL

Il poema si apre con il contrasto tra il mondo dell' epoca degli antenati dove regnavano la fede, la giustizia, l'amore e la lealtà, e il mondo attuale, dove tutto è degenerato.

Dopo l'avvento del Cristianesimo visse a Roma un nobile ricco, chiamato Eufemio il quale ricevette in sposa dall'imperatore, suo amico, una donna di famiglia illustre. Rimasti senza figli per lungo tempo, essi videro infine esaudite le loro preghiere: Dio donò loro un figlio, battezzato con il nome di Alessio, il quale, terminati gli studi, prese servizio presso l'imperatore. Quando il padre si accorse che non poteva più avere discendenti, decise di trovare ad Alessio una sposa, figlia di un conte di Roma.

Dopo il matrimonio Alessio entrò nella camera nuziale, seguendo la volontà paterna, malgrado la minaccia del peccato lo opprimesse. Alessio, rivolgendosi allora alla sposa, cominciò a biasimare fortemente la vita terrena e a mostrarle il vero volto della vita celeste. Dopo averle rivelato il suo pensiero, le donò il cingolo della sua spada e un anello. Quindi, uscito, fuggì a bordo di una nave e, dopo aver sostato a Laodicea, si diresse a Edessa, dove si trovava un' immagine celebre della Vergine, che gli angeli avevano realizzato per ordine di Dio. Distribuì tutti i suoi averi ai poveri e visse della carità altrui.

Nel frattempo a Roma la sua famiglia e la sposa fecero cercare Alessio ovunque dai servi più fidati. Due di questi giunsero a Edessa. Là essi trovarono il nobile Alessio seduto sui gradini di una chiesa, ma non lo riconobbero: il suo corpo era mutato, in conseguenza di una vita di privazioni. Alessio, ricevuta da loro l'elemosina, fu lieto di non essere stato riconosciuto. Il fallimento degli sforzi della disperata ricerca riempì la famiglia di dolore.

Dopo diciassette anni (quindici nella versione A), durante i quali Alessio consacrò interamente la sua vita a Dio, un'icona custodita nella chiesa cominciò a parlare al sacrestano chiedendogli di cercare l' "Uomo di Dio" e di farlo venire. Il povero era degno di entrare nel Paradiso; ma, accorgendosi che il popolo voleva coprirlo di onori, decise di fuggire nuovamente.

Avrebbe voluto far ritorno a Laodicea, ma il vento spinse la nave verso Roma. Quando vide il suo paese temette di essere riconosciuto e soccorso dai genitori, i quali lo avrebbero riportato sulla strada di una vita agiata. Fortunatamente ciò non avvenne ed egli prese alloggio sotto la scala della casa paterna. Pur vedendolo tutti i giorni, i genitori e la sposa non lo riconoscevano e l'evidenza del loro dolore non fece comunque rompere il silenzio del mendicante. Là egli si cibava di avanzi e subì pazientemente il disprezzo dei domestici che lo bagnavano con le "acque domestiche". Trascorse ancora diciassette anni (diciotto nella versione A) nascondendo le sue pene. Aggravandosi le sue condizioni di salute, inviò un servo a cercare carta e penna affinché potesse scrivere, prima del trapasso, il racconto della propria vita.

Nella settimana precedente la sua morte, una voce celeste risuonò tre volte nella città, intimando di cercare l'uomo di Dio perché le sue preghiere avrebbero potuto strappare l'Urbe a una rovinosa catastrofe. Il popolo chiese aiuto al Papa Innocenzo ed agli Imperatori per ritrovare l'uomo che, secondo le indicazioni della voce, risiedeva nel sottoscala di un ricco di nome Eufemio. Gli abitanti della città accusarono quest'ultimo di tenere nascosto l'uomo che avrebbe potuto salvarli dalla rovina, ma sia Eufemio sia i suoi domestici si dichiararono all'oscuro della vicenda. Il Papa e gli imperatori cominciarono a temere l'approssimarsi della catastrofe. Ormai l'anima di Alessio si era separata dal corpo per raggiungere il Paradiso; il servitore che per molti anni aveva accudito il santo provvedendo ai suoi bisogni, portò la notizia ad Eufemio aggiungendo che, a suo avviso, il mendicante sotto la scala altri non era che l'*Homo Dei*.

Eufemio vide allora la lettera che il corpo esanime del santo stringeva ancora tra le mani, ma non riuscì a sottrargliela. Raccontò l'accaduto al Papa e agli Imperatori i quali, uniti al popolo, moltiplicarono le preghiere. Soltanto il Papa riuscì a raccogliere la lettera e il Cancelliere la lesse rivelando l'identità del santo. Ne conseguì la costernazione profonda dei genitori, i quali gli rimproverarono di non aver compiuto i propri doveri di figlio e di sposo e di averli fatti tanto soffrire. La sposa, dichiaratasi ormai vedova inconsolabile, prese la decisione di servire Dio il quale, di certo, non avrebbe potuto abbandonarla.

Il Papa mostrò il suo disappunto di fronte a tali manifestazioni di dolore in quanto, grazie al dono della vita di Alessio al servizio di Dio, la città poteva gioire della protezione del santo. Tutto il popolo accorse per vedere e onorare il corpo dell'Uomo di Dio, e fu così numeroso che né re né conti riuscirono a farsi strada per prendere in custodia la salma. Decisero allora di gettare le loro ricchezze in mezzo alla folla per creare un varco ed uscirne, ma il popolo rispose disdegnando tali doni.

Sant' Alessio compì molti miracoli dopo la sua morte, ridonando la gioia a chi aveva sofferto. Gli Imperatori e il Papa decisero di seppellire il corpo del santo nella Chiesa di San Bonifacio sull'Aventino, mentre la sua anima, colma di gloria, risiedeva accanto a Dio.

La vita si conclude con il rimprovero da parte dell'autore nei confronti di una umanità accecata e gravata dai peccati. Per merito del santo l'uomo dovrebbe recuperare la luce della vista e pregare affinché possa liberarsi dal male di un mondo transitorio.

“Preghiamo dunque la Santa Trinità. Amen”.

1.4 LINGUA E CENTRI DI DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA VOLGARE

Come abbiamo già detto, la maggior parte dei manoscritti che ci hanno trasmesso la leggenda di Sant'Alessio è di origine anglo-normanna. Così, è anglo-normanna la lingua di molte opere scritte in Gran Bretagna da autori di origine francese; questo perché, tra i seguaci di Guglielmo il Conquistatore, non vi erano soltanto Normanni, ma anche mercenari provenienti dall'Ovest e precisamente dal Maine e dalla Bretagna. Pertanto l'anglo-normanno, in una fase iniziale, presenta caratteristiche proprie tanto dei dialetti del Nord quanto dei dialetti dell'Ovest.

Il periodo storico considerato per comprendere l'evolversi di tali fenomeni linguistici si può dividere in due fasi. La prima, di circa 50-60 anni, va dal 1066 (battaglia di Hastings) al regno di Enrico I (1110-1135). La seconda, di una cinquantina d'anni, va dal 1154 (incoronazione di Enrico II, capostipite della dinastia plantageneto-angioina) fino alla perdita dei domini francesi (Normandia, Maine, Angiò) sotto Giovanni Senzaterra (all'inizio del XIII secolo).

Nell'arco di tempo che racchiude il primo periodo l'anglo-normanno è quasi identico al francese, o meglio, ai dialetti parlati nel Nord e nell'Ovest della Francia. Nel secondo periodo, invece, alle influenze del Nord e dell'Ovest se ne sovrappongono altre, dovute all'affluire a corte dei sudditi provenienti dalle terre dell'Aquitania, in seguito al matrimonio tra Enrico II ed Eleonora d'Aquitania, nipote del primo trovatore, Guglielmo IX d'Aquitania.

Non va inoltre dimenticato che, nel XII secolo, è proprio la cultura anglo-normanna a godere di una posizione egemonica rispetto al resto della Francia. Ne è prova il fatto che le prime forme della letteratura epica saranno elaborate nella corte della dinastia angioina-plantageneta e in genere nelle corti normanne. Forme tra le quali figurano la *Chanson de Geste*, e, prima fra tutte, *La chanson de Roland*, come vedremo in seguito.

I primi centri di cultura volgare francese sono quindi abbastanza periferici rispetto alla capitale. Da una parte la Piccardia-Vallonia, donde proviene per esempio la *Séquence de Sainte Eulalie*; dall'altra il Poitou (regione posta fra la Loira e la Gironda), da dove provengono, probabilmente, i "Giuramenti di Strasburgo e la "Passione di Clermont-Ferrand". Va osservato che il Poitou, benché regione periferica nei confronti del centro della monarchia francese, trovandosi su uno degli itinerari più celebri del Medioevo, ovvero quello del pellegrinaggio a Santiago di Compostela¹⁰, costituisce uno dei centri vitali della Gallia. Vitali nel senso che è in questa regione che si accentrano le scuole ed i maestri più importanti dell' VIII e IX secolo. Appunto lungo questo itinerario troviamo l'abbazia benedettina di San Marziale di Limoges, luogo in cui furono elaborate le prime forme di retorica volgare. La circolazione, infatti,

¹⁰ Città della Spagna, nella provincia di La Coruña. Divenne celebre nel Medioevo dopo che la sua cattedrale accolse i resti dell'apostolo San Giacomo il Maggiore (Santiago), patrono della Spagna.

delle opere letterarie volgari avviene proprio in ambito benedettino, e la maggior parte di esse appartiene a due nuovi generi di creazione benedettina: la “sequenza” (per esempio la sequenza di “Santa Eulalia”) e il “tropo” (i poemetti di Clermont-Ferrand, “La Passione” e “La canzone di Sant’Alessio”). Si tratta di componimenti paraliturgici, vere e proprie glosse o abbellimenti interpolati nel testo ufficiale, il primo (sequenza) dell’*Alleluja* (fra l’ Epistola e il Vangelo), ed i secondi (i tropi) delle altre parti della Messa e dell’Ufficio divino (soprattutto del Mattutino).

Alla fine dell’XI secolo e all’inizio del XII affiora, come si è detto, una nuova società letteraria, quella della corte angioino-plantageneta. Questa società, a differenza di quella benedettina, trae la sua ispirazione dal mondo profano, abbracciando gli ideali cortesi e guerreschi tipici della società feudale. Ed ecco quindi profilarsi un nuovo tipo di letteratura, ossia quella della *chanson de geste* che, pur rifacendosi alla matrice benedettina, come vedremo più avanti, presenta caratteri suoi propri (ad esempio il tipo di raggruppamento dei versi, la lassa). Questa nuova società si esprime con la lingua della corte angioino-plantageneta, vale a dire l’anglo-normanno.

1.5 GENERE

Il termine comunemente usato per definire il genere nella storia letteraria è quello di “poemetto agiografico”. L’espressione è piuttosto vaga e non corrisponde a nulla di preciso nella letteratura medievale, dato che i componimenti che hanno per oggetto la narrazione della vita di un santo possono appartenere ai generi più diversi, quali ad esempio l’innografia, il tropo, la sequenza, etc.

Per classificare meglio il nostro componimento ci viene in aiuto la prefazione in prosa che precede il “Sant’Alessio” nel manoscritto L. Questo codice, come si è detto, è un salterio (raccolta di salmi), ed è stato fatto compila-

re verso il 1120-1130 dall'abate del monastero benedettino di Saint Albans, a nord di Londra. Goffredo di Gorran, così si chiamava l'abate francese, originario del Maine, lo fece compilare per conto di una sua protetta, Christina De Boscho, discendente da una nobile famiglia d'origine danese, che fu dapprima eremita, poi fondatrice e badessa della comunità di Markyate. Il codice, che è anche uno dei monumenti più venerabili della miniatura occidentale, è di gran lunga il più antico manoscritto che ci abbia trasmesso il "Sant'Alessio". Nella sua prefazione l'anonimo autore del componimento dice:

*Ici cumencet amiable cancon espiritel raisun diceol
noble barun Eufemien ede lauie de sun filz boneuret
delquel nus auum oit lire e canter .*

Qui comincia la dolce canzone ed il racconto edificante di quel nobile signore chiamato Eufemio e della vita del beato suo figlio di cui abbiamo sentito leggere (*lire*) e cantare (*canter*)¹¹.

Ci viene suggerito in tal modo che il poemetto era recitato dopo che si era finito di leggere (*lectiones*) e cantare (antifone e responsori) del santo, ovvero al termine del Mattutino. L'ufficiatura del Mattutino era nel Medioevo una cerimonia solenne, forse la più importante del *cursus*, almeno nella pratica monastica. Ad essa erano ammessi anche i laici, coloro cioè che non comprendevano più il latino, e per i quali il Concilio di Tours aveva, per esempio, prescritto fin dall'813 che le omelie venissero tradotte in *rusticam romanam linguam*, vale a dire in lingua volgare.

E' inoltre importante aggiungere che non solo le *lectiones*, ma anche le antifone ed i responsori erano caratterizzati, in ambito benedettino, dalla presenza di interpolazioni intese ad abbellire e arricchire il testo canonico. Suddette interpolazioni, come abbiamo già visto, vanno generalmente sotto il

¹¹ Traduzione nostra.

nome di *tropi*. Originariamente questi *tropi* erano in latino, tuttavia, già verso l'anno 1000, si permetteva ai fedeli di cantare delle "cantilene rustiche".

Ma torniamo al componimento: l'ultima strofa contiene un invito a recitare il *Pater Noster*. Ora, nella pratica benedettina, tale preghiera precedeva immediatamente quella finale con cui si chiudeva l'ufficiatura delle Ore, e proprio a questo punto non pochi tropari di origine benedettina, dal XII fino al XIV-XV secolo, presentavano componimenti di varia lunghezza, designati coi termini di *prosa*, *prosella*, *prosula*, *verbeta*, etc. Si tratta ancora una volta di tropi e, più precisamente, di *tropes d'encadrement* oppure *de conclusion*. Ma la qualità di tropo del "Sant'Alessio" è ancora confermata da altri aspetti, vale a dire:

- dal genere cui appartiene il manoscritto più antico che ce lo ha conservato,
- dal tipo di pubblico cui era destinato,
- dal metro utilizzato.

Per quanto riguarda il primo punto, il manoscritto di *Saint Albans* consiste, come abbiamo già visto, di una raccolta di salmi, per cui la presenza del componimento in volgare ci suggerisce il fatto che esso andava letto o cantato assieme ai salmi durante l'Ufficio delle Ore e che, pertanto, non poteva che appartenere all'unico genere paraliturgico in esso largamente diffuso, ovvero a quello dei tropi.

Quanto al pubblico, l'impressione di alcuni studiosi, come il Lausberg, è che tale componimento non fosse destinato inizialmente al pubblico indifferenziato delle piazze e dei mercati, ma a quello particolare di un chiostro di convento monastico. Tale ipotesi è stata confermata recentemente dagli editori del codice, ai quali si deve la scoperta del suo committente, l'abate di Saint Albans, Goffredo di Gorran, e del suo destinatario, vale a dire la fondatrice e prima badessa della comunità di Markyate, Christina de Boscho. Sembra inoltre molto probabile che Goffredo di Gorran abbia ricavato il tropo di Sant'Alessio dai testi dell'ufficiatura delle Ore di un'altra comunità femminile. L'ipotesi non è del tutto priva di fondamento se si pensa che anche la se-

quenza di “Santa Eulalia”, molto precedente al “S. Alessio” e composta in occasione della traslazione delle reliquie della santa nel convento femminile di Hanson (circa nell’878), doveva far parte del repertorio paraliturgico di un convento di monache.

La qualità di tropo è infine provata proprio dal metro adottato, il *décasyllabe*. Il decasillabo francese, che compare per la prima volta proprio nel “Sant’Alessio”, è un verso formato da due emistichi, di cui il primo porta l’ultimo accento tonico sulla quarta sillaba ed il secondo sulla sesta. Il decasillabo è il calco di un verso latino di dieci sillabe, che si incontra per la prima volta in componimenti latini d’ispirazione escatologica e apocalittica risalenti alla fine dell’Antichità. Questo verso latino è poi passato in opere di diverso genere, come ad esempio nel *planctus* per la morte di Guglielmo il Conquistatore (1087) e, attraverso i tropi in lingua volgare (tra i quali il “S. Alessio”), nella *chanson de geste*, a cominciare dalla *Chanson de Roland*.

1.6 AUTORE DEL “SANT’ ALESSIO”

Numerosi studiosi si sono prodigati per anni nell’ arduo compito di dare un nome all’anonimo autore del componimento, senza ottenere altro risultato che la formulazione di ipotesi.

In questa sede presenteremo solo alcune candidature, tra cui quella proposta da Gaston Paris nell’edizione critica del 1872¹². Egli propone come autore Tetbald, canonico di Vernon (Rouen) in quanto, secondo un monaco di Fontanelle, nel Poitou¹³, Tetbald avrebbe tradotto dal latino in lingua volgare molte gesta di santi e sarebbe stato miracolato a Rouen nel 1053. Questa data coinciderebbe con l’epoca presumibile della composizione del “S. Ales-

¹² *La vie de saint Alexis. Poème du XI siècle et renouvellements des XII, XIII, XIV siècles, publié avec préfaces, variantes, notes et glossaires par Gaston Paris...et Léopold Pannier*, Paris, 1872.

¹³ Cfr. Mabillon, in *Acta Sanctorum ordinis Sancti Benedicti*, sec. III, pp. 378-379.

sio”, e la notizia della sua attività letteraria parrebbe confermata dal ritrovamento di alcune composizioni in lingua volgare.

Ne citiamo una:

Hic quippe est ille Tetbaldus Vernonensis, qui multorum gesta sanctorum a sua latinitate transtulit atque in communis linguae usum satis facunde refundit, ac sic ad quandam tinnuli rythmi similitudinem, urbanas ex illis cantilenas edit.

Quello effettivamente è il celebre Tetbald di Vernon, il quale riportò dalla sua latinità molte gesta di santi e le restituì abbastanza eloquentemente all'uso della lingua comune, e così scrisse, con una sorta di ritmo risonante, piacevoli canzoni¹⁴.

Questa designazione potrebbe ben applicarsi alla vita di “Sant’Alessio”. Pächt¹⁵, d’altro canto, indica come candidato il committente del salterio di Saint Albans, l’oramai noto Goffredo di Gorran.

Come abbiamo detto, il codice era destinato alla sua protetta Christina de Boscho, i cui trascorsi furono in un certo senso molto simili a quelli del santo prima del suo ritiro dal mondo. Anche qui un matrimonio per forza, anche qui un voto reciproco di castità, anche qui una fuga dal mondo. Così la presenza della vita di “S. Alessio” nel salterio non parrebbe del tutto casuale, dal momento che si può notare una chiara ispirazione alla vita di Christina: l’autore potrebbe essere Goffredo di Gorran stesso che, come abbiamo già visto, era originario del Maine.

Va ricordato che nel salterio di Saint Albans la prefazione in prosa è preceduta da un trittico miniato rappresentante nell’ordine, da sinistra a destra:

1. il colloquio fra i due sposi nella stanza nuziale e la consegna dei pegni;

¹⁴ Traduzione nostra.

¹⁵ Otto Pächt, *The Saint Albans Psalter*, Londra, 1960.

2. la sposa in lacrime mentre Alessio parte;
3. il pagamento del nolo della nave.

Sopra i primi due riquadri sono poste le seguenti didascalie:

- a) *Beatus Alexis puer electus;*
- b) *O sponsa beata semper gemebunda;*

sovrastate a loro volta da un distico di esametri:

*“Ultima pudice donantur munera sponsa
anulus et rengem: verborum finis et ave”.*

Sul terzo riquadro infine si legge :

- c) *Ecce benedictus Alexis receptus in nave.*

Secondo Pächt¹⁶ la scelta della scena iniziale rappresenta un *unicum* nella tradizione iconografica della leggenda di “S. Alessio”, dove invece predominano gli ultimi episodi, e in particolar modo quello del santo seduto nel sottoscala dei genitori. L’illustrazione è tanto più notevole in quanto contravviene, osserva Otto Pächt¹⁷, ad una norma ben salda nell’ iconografia agiografica medievale, quella cioè di rappresentare il protagonista della pia vicenda in uno dei momenti cruciali della sua vita, sia nell’ atto di compiere un miracolo, sia, nel caso dei martirologi (*passiones*), nel momento della morte. L’eccezione, sempre secondo il Pächt, è dovuta alla particolare destinazione del salterio, ossia a Christina de Boscho, vista la sorprendente analogia tra la vita del santo e quella della donna. Il rilievo dato alla fuga dal letto coniugale sarà ancora una volta interpretato come un’allusione implicita alle vicissitudini di Christina, come un discreto accenno alla sua vocazione o, se si vuole, come un’ allegoria delle sue stesse azioni.

Se si considera Goffredo di Gorran come l’anonimo autore, il “Sant’ Alessio” verrebbe però a perdere molto della sua antichità (non più la metà dell’XI

¹⁶ Otto Pächt, *The Saint Albans Psalter*, Londra, 1960, p. 139.

¹⁷ Otto Pächt, *Ibi*, p. 122.

secolo, ma circa il 1120-1130, epoca della composizione del salterio di Saint Albans).

Tuttavia, come non si può escludere che la vita di Christina, trasmessaci da un manoscritto risalente al XIV secolo, sia stata manipolata più tardi in modo da forgiarne una *imitatio Alexii*, così non è del tutto inverosimile che Goffredo di Gorran, conoscendo bene le vicende di Christina prima del suo ritiro nel romitaggio di Markyate, abbia scelto per lei proprio la *Vie de Saint Alexis*, traendola dai testi dell'ufficiatura delle Ore di una qualche comunità monastica femminile.

CAPITOLO SECONDO

LA CHIESA E IL SANTO NEL DIVENIRE STORICO

La Chanson de Saint Alexis non rappresenta soltanto un'opera fondamentale in quanto testimonianza di un antico francese, per così dire, assai antico, né è soltanto uno dei capolavori delle letterature romanze medievali, ma è anche un'opera in cui si disvela tutta un'ideologia religiosa, che ci aiuta a capire quale fosse il pensiero dell'uomo, vale a dire del cristiano, dell'epoca.

Se si considera il testo del *Saint Alexis* come un reperto archeologico e si vuole risalire alle sue origini cercando non solo di datarlo o di attribuirgli un artefice, ma anche di capire il perché del suo esserci, si scopre che, dietro a quest'opera, si nasconde un mondo, quello medievale appunto, con le sue credenze, le sue paure e i suoi eroi, i santi.

Abbiamo già visto, nel capitolo precedente, il percorso evolutivo della storia stessa del santo, dal suo distaccarsi dal nucleo primitivo, in cui esisteva solamente l'*Homo Dei* e una fuga dal mondo per servire Dio, alle versioni successive, nelle quali il santo ha un nome e vive una vita in un certo senso più "romanzata". Si pone infatti l'accento sulla pateticità di alcune scene quali la notte della fuga, il ritorno a casa, la morte, etc.

Se quindi l'agiografia alessiana rappresenta una finestra sul mondo e cambia in base al divenire storico, allora ciò significa che questo continuo evolversi della storia di un uomo di nome Alessio rispecchia anche l'evolversi della storia degli uomini nel loro complesso rapporto con la cristianità e con l'istituzione ecclesiastica.

In particolar modo vorrei soffermarmi sulla figura del santo e su quella della Chiesa, prendendo come riferimento le versioni dei manoscritti L e A, sottolineando le sfumature che le diversificano proprio in relazione a queste due icone fondamentali del mondo cristiano.

Ormai, nella nostra epoca, viene data per scontata la presenza della figura del santo: essa è percepita come se dovesse permanere in eterno, in quanto è sempre esistita. Ma come sia nata, perché sia nata e come si sia evoluta, questo è ancora oggetto di studio.

Riprendendo la metafora archeologica, se scaviamo tra le rovine ed analizziamo i reperti cercando di inserirli in un contesto storico e sociale, ovvero se consideriamo la singola versione del *Saint Alexis* e la immergiamo in quella che era la sua epoca, riusciremo forse a dare risposta ai quesiti sopra elencati. Ma soprattutto restituiremo all'opera la sua complessità, non considerandola solo sincronicamente (lavoro ampiamente svolto dai filologi), ma anche diacronicamente, riportando alla luce l'eredità pervenutaci dai tempi antichi fino all'alto Medioevo. Infatti, l'invenzione del culto dei santi non è da attribuire al Medioevo, anche se con esso tale culto si è notevolmente sviluppato, e si rischierebbe di non capire nulla di questo aspetto fondamentale del cristianesimo posteriore all'anno Mille se non si tenesse conto dell'eredità dei primi secoli.

Tutto risale in effetti al culto dei martiri, che per molto tempo sono stati i soli santi venerati dai cristiani. Nonostante certe analogie superficiali, essi non avevano nulla in comune con gli eroi greci e romani. Nell'Antichità classica la morte costituiva una frontiera invalicabile tra uomini e dei. Ora, nella prospettiva cristiana, è proprio perché erano morti come esseri umani, seguendo l'esempio di Cristo, che i martiri avevano accesso alle porte del paradiso e quindi alla gloria della vita eterna.

Il santo è un uomo mediante il quale si stabilisce un legame tra cielo e terra. Il suo anniversario commemora la sua nascita a fianco di Dio al di là della morte ed è la festa che consente di rinominare cristianamente tutti i giorni del calendario. Il culto dei martiri si radica in ciò che il cristianesimo aveva di più autentico e di più originale in rapporto alle religioni con cui era in concorrenza. Ciò non significa tuttavia che il cristianesimo abbia inventato *ex nihilo* in questo campo. Esisteva infatti nella tarda Antichità una credenza abbastanza diffusa nell'esistenza di spiriti legati alla protezione degli uomini: demoni, geni, angeli,... Trasferendo agli esseri umani, i santi, il tipo di legame e quindi di relazione che gli avi avevano stretto con tali esseri disincarnati, alcuni

grandi vescovi del IV secolo, come Paolino da Nola e Ambrogio da Milano, proposero ai fedeli di assumere come intercessori quegli uomini e quelle donne che grazie alla loro fede e al loro spirito di servizio potevano godere e gioire della protezione personale di Dio. E così, in una società minacciata da guerre e da disintegrazione, in cui gli uomini temevano di perdere la loro identità e la loro libertà, il santo era visto come un *deus ex machina* che veniva a restituire fiducia e protezione sul piano della vita quotidiana.

Mentre l'Occidente, dopo la fine delle persecuzioni, passava dal culto dei martiri a quello dei vescovi, patroni celesti della cattedrale e della città, oltre che custodi e successori dei santi, l'Oriente conosceva un'evoluzione molto diversa, che avrebbe avuto in seguito profonde ripercussioni sul mondo cristiano nel suo complesso. Accanto ai martiri in Oriente comparvero infatti, nell'epoca che seguì a Costantino, nuove figure di santi: i confessori della fede e soprattutto gli asceti, che ricercavano, ormai fuori dal mondo, una perfezione impossibile da raggiungere in una società superficialmente cristianizzata.

E ancora, gli eremiti del deserto d'Egitto, il più celebre dei quali fu sant'Antonio (morto nel 356), e gli stiliti della Siria, appollaiati sulle loro colonne, incarnano, a partire dal IV secolo, un ideale di santità destinato a un brillante avvenire: quello dell'uomo di Dio (*vir dei*) che rifiuta i valori dominanti del suo tempo (potere, ricchezza, denaro e vita cittadina) per rifugiarsi nella solitudine e condurvi una vita totalmente religiosa, ovvero consacrata alla penitenza e alla macerazione. Questi personaggi divennero celebri proprio in conseguenza delle eccezionali privazioni a cui si sottoponevano. Abbandonato il mondo della cultura per quello della natura, si nutrivano quasi esclusivamente di erbe e frutti selvatici e non dedicavano al loro corpo alcuna cura. Violando i limiti in materia di nutrizione e di condizione umana, privati di ogni ricchezza e degli affetti familiari, destinati spesso a una morte tragica, ...essi si presentavano agli occhi dei contemporanei come esseri straordinari. La loro costanza nella preghiera e il loro intimo rapporto con Dio non solo li preservavano dalla follia, ma, agli occhi di chi li vedeva vivere, godevano di un prestigio soprannaturale, giusta ricompensa di un'esistenza di rinunce.

Questo concetto orientale della santità fu rapidamente conosciuto e diffuso in tutto il mondo romano. Sotto l'influenza di Ilario di Poitiers e degli amici aquitani di san Girolamo, le influenze ascetiche provenienti dall'Egitto e dalla Siria penetrarono in Occidente nella seconda metà del IV secolo. Va sottolineato comunque che, fin dall'origine, la santità occidentale rivestì un carattere "ecclesiastico" che la distinse da quella dell'Oriente, dove, a prescindere da qualche prelado, i chierici non furono considerati personaggi carismatici.

In effetti, dalla fine del V secolo, i luoghi e le persone che detenevano il potere spirituale non erano più gli stessi nelle due parti dell'Antico Impero romano. Se in Oriente il prestigio sacro dell'imperatore cresceva parallelamente a quello degli eremiti e dei monaci, nell'Occidente sommerso dalle invasioni barbariche i vescovi divenivano le figure centrali della Chiesa. Il tempo dei martiri è passato e quello degli eremiti di tipo orientale, in Occidente, non sarà altro che una moda letteraria: i penitenti solitari non saranno più ben visti dalla Chiesa, la quale rifiuterà la pratica dell'ascetismo, con l'eccezione del monachesimo cenobitico.

Ricapitolando, se nella tarda Antichità il santo conduceva una *vita contemplativa*, l'Occidente dell'alto Medioevo è stato soprattutto caratterizzato da figure di capi religiosi e di fondatori profondamente impegnati nella vita attiva. Tale fenomeno portò ad affermare la credenza secondo cui un santo non poteva che essere nobile; di modo che un nobile aveva più possibilità di diventare santo di un uomo qualunque. Suddetta convinzione non fu, almeno all'origine, imposta dalle classi dominanti o dalla Chiesa, ma affonda le sue radici nell'ideologia cristiana tardo-antica e nel paganesimo germanico: la perfezione morale e spirituale non poteva svilupparsi al di fuori di un illustre lignaggio. Di qui lo stretto legame che si stabilì a questa epoca nei fatti, e che diventerà in seguito un luogo comune agiografico, fra santità, potere e nobiltà di sangue.

2.1 E NELLA CHANSON DE SAINT ALEXIS

In effetti, se torniamo alla *Chanson d' Alexis*, fin dalle prime strofe l'autore tiene a sottolineare la nobiltà della famiglia di Alessio, lui stesso sovente designato con l'epiteto "il nobile Alessio". Inoltre viene affermato che :

*IV. Eufemiens, si out a·num li pedre,
Cons fut de Rome, des melz ki dunc i eret;
Sur tuz ses pers l'amat li emperere.
Dunc prist muiler, vailant ed honurede,
Des melz gentils de tuta la cuntretha.*

Il padre ebbe come nome Eufemio,
conte fu di Roma, dei migliori che allora vi abitavano.
Più di tutti gli altri suoi pari l'amò l'imperatore.
Allora aveva preso moglie distinta ed onorata,
una delle più nobili di tutta la regione¹⁸.

Il santo nobile portò, di conseguenza, all'esclusione della gente d'origine sociale oscura dalla via regia della santità. Le masse, sentendosi quindi escluse a priori, scaricavano sui santi il compito di farsi mediatori tra cielo e terra, funzione senza la quale nessuna società, agli occhi degli uomini del tempo, poteva sopravvivere. L'ombra di una catastrofe improvvisa sembra sempre incombere sull'umanità angosciata, e tale sensazione la sentiamo anche nel *Saint Alexis*:

*LX. En l'altra voiz lur dist altra summunse,
Que l'ume Deu quergent ki est an Rome,
Si depreient que la citét ne fundet
Ne ne perissent la gent ki enz fregudent.*

¹⁸ Testo e traduzione a cura di Mario Eusebi, *La Chanson de Saint Alexis*, Modena, Mucchi, 2001.

Ki l'unt oïd remainent en grant dute.

Con altra voce fa loro un'altra esortazione:
che l'uomo di Dio cerchino che è in Roma,
e lo preghino che la città non crolli distrutta
e non perisca la gente che dentro vi abita.
Coloro che l'hanno udita restano in gran timore.

LXI. *Saint Innocenz ert idunc apostolies:*

*A lui repairent e li rice e li povre;
Si li requerent conseil d'icele cose
Qu'il unt oït, ki mult les desconforte;
Ne guardent l'ure que terre nes asorbe.*

Sant'Innocenzo era papa a quel tempo :
a lui ricorrono i ricchi e i poveri;
gli chiedono consiglio per quella cosa
che hanno udito, che molto li angoscia;
si aspettano da un momento all'altro che la terra li inghiotta.

Nelle strofe 62 e 66 viene urlata da Papa e Imperatori la speranza della salvezza, e chi può donarla se non il santo Alessio? A lui vengono rivolte preghiere; a lui viene affidata la sopravvivenza del popolo. Questa visione pessimistica, che sovrasta sia il destino dell'umanità sia il singolo uomo, designato come debole, vizioso, umiliato davanti a Dio, persisterà per tutto il Medioevo, ma sarà più accentuata durante l'Alto Medioevo, dal IV al X secolo (e ancora nei secoli XI e XII).

In un primo momento, quindi, la santità si incarnava nei potenti, quali i vescovi, gli abati, i re o i nobili. Era essenziale appartenere a un *ordo*, in particolare all'*ordo monasticus*, che possedeva in sé un valore santificante, oppure adempiere in modo perfetto ai doveri della propria funzione (ma questo valeva unicamente per i re, per le regine o per i detentori del potere).

Dalla fine dell'XI secolo, invece, si passa da una santità che André Vauchez¹⁹ definisce di "funzione" a una santità tesa all'imitazione di Cristo. Non è più contemplazione del mistero infinito di un Dio completamente avulso dall'uomo e inaccessibile, ma diventa un'imitazione del Cristo, "immagine visibile del Dio invisibile", che va seguita passo dopo passo per accedere alla beata eternità. La nuova mentalità che si afferma pone l'accento sulla necessità di un impegno personale dell'individuo. La santificazione diviene innanzitutto un'avventura personale e un'esigenza interiore, avvertita sotto forme diverse a seconda delle persone e dei luoghi, ma che in tutti i casi obbedisce alla spinta dell'amore.

Nella *Chanson de Saint Alexis* vediamo sintetizzate queste due diverse tendenze: se in un primo luogo viene posto l'accento sulla nobiltà di Alessio e della sua famiglia, in un secondo momento invece, una volta intrapreso il viaggio, o se si vuole il pellegrinaggio, della salvezza, Alessio si spoglia della sua veste nobile e decide di "seguire nudo il Cristo nudo", ovvero di vivere nella rinuncia e nell'ascesi.

Già infatti ai tempi dell'antica Chiesa cristiana esistevano due tipi di pellegrinaggio: il "peregrinare per Dio" (*ambulare pro Deo*), secondo l'esempio di Cristo o del Padre Abramo, il quale, abbandonata la città di Ur, andò a vivere in una tenda, e il "pellegrinaggio di penitenza". Coloro che si macchiavano di "enormi delitti" (*peccata enormia*) erano costretti ad andare a mendicare per il mondo, e lì, a contatto con le realtà mondane, guadagnarsi la salvezza. L'idea che il mettersi in cammino cancellasse i peccati risale a Caino, alle peregrinazioni che gli furono imposte per espiare l'assassinio del fratello²⁰.

Alessio non ha commesso alcun peccato, e il suo, dunque, è un pellegrinare *pro Deo*, tuttavia su di lui incombe il compito di liberare la città dal peccato (ciò, come già riportato, è più evidente nelle ultime strofe), ed è quindi come se fosse lui a portare la croce, sull'esempio di Gesù. Del resto le ultime parole del Salvatore, dirette ai discepoli, furono proprio un invito a prose-

¹⁹ Cfr. il capitolo IX, *Il santo*, di André Vauchez all'interno dell'opera *L'uomo medievale*, a cura di Jacques Le Goff, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1999, pp.353-388.

²⁰ Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 241-242.

guire il cammino²¹. Anche nell'Islam la pratica della *siyaha*²² (l'atto o ritmo del camminare) era usata per sciogliere i legami con il mondo e consentire agli uomini di perdersi in Dio.

Nonostante Alessio, come dicevamo, abbandoni tutto per intraprendere una vita ascetica, l'importanza della sua condizione nobiliare persisterà in tutta la tradizione manoscritta, anche nelle versioni più recenti. Vauchez segnala infatti che “anche quando avranno avuto definitivamente il sopravvento i valori religiosi di umiltà e povertà diffusi dagli ordini mendicanti, il preconconcetto in favore della nobiltà continuerà a sussistere”.

Molto diversa invece la situazione, alla medesima epoca, nei paesi mediterranei e soprattutto in Italia, dove la proporzione di santi provenienti dalle classi dirigenti è molto meno elevata. È la *vox populi* a designare il santo, privilegiando quelle persone che si siano segnalate per le prove sopportate per amore di Dio e non per l'esercizio di una determinata funzione o per una nascita illustre. La santità mediterranea si identifica con un tipo di vita e con un modello di comportamento fondati sulla povertà e sulla rinuncia. San Francesco (morto nel 1226) è certo colui che meglio rappresenta questa nuova concezione di santità. Infatti, l'archetipo della santità, a livello popolare, rimarrà l'eremita, per eccellenza l'uomo della rinuncia e della privazione. I chierici, fino al XIII secolo, condividevano questa concezione, un tempo mal vista dalla Chiesa, e redigevano vite di santi e libri di devozione narranti i loro miracoli, col fine di diffondere la fama dei vari santuari e di favorire il radicarsi della fede religiosa nelle masse. Ora, Sant'Alessio non è un eremita nel senso stretto del termine, ovvero colui che, per motivi religiosi, vive solitario in luoghi remoti o deserti (appunto *eremos*, deserto), ma, nel senso più esteso, colui che vive appartato dal mondo. Egli si stabilisce in grandi città ma per condurre una vita di rinunce, ed è comunque estraneo e isolato perché diverso, perché, nonostante tutto e tutti, totalmente libero e indipendente in una società paralizzata dalle sue tensioni e contraddizioni.

Nel suo isolarsi Alessio stringe un legame di profonda intimità con Dio e questo concetto è ovviamente presente in tutte le versioni della tradizione

²¹ Matteo capitolo 28, versetto 19.

²² Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, Milano, Adelphi, 1988, p. 240

manoscritta, se pur con delle sfumature differenti, in particolar modo se mettiamo a confronto la versione “lunga” (L) e quella “breve” (A).

Ciò è probabilmente dovuto al fatto che i due manoscritti risalgono a epoche differenti, e quindi la concezione di santità e il rapporto che il singolo ha con la Chiesa mutano con l'avvicinarsi dei secoli. Hemming²³ infatti, nella sua edizione della versione A, cerca di dare una spiegazione dell'assenza di alcune strofe (51 e 52, 251-260) che figurano però in L. Le riportiamo:

*De la vivande ki del herbec li vint,
Tant an retint dunt sun cors an sustint:
Se lui remaint, sil rent as povendiers ;
N'en fait musgode pur sun cors engraisser,
< Mais as plus povres les dunet a manger >.*

Del cibo che dalla casa gli viene,
trattiene quel tanto da sostenere il suo corpo.
Se gliene resta, l'offre ai mendicanti:
non ne fa provvista per ingrassarsi,
ma ai più poveri lo dà da mangiare.

*En sainte eglise converset volenters ;
Cascune feste se fait acomunier ;
Sainte escriture ço ert ses conseiliers
Del Deu servise se volt mult esforcer ;
Par nule guise ne s'en volt esluiner .*

Frequenta volentieri la santa chiesa;
ad ogni festa si comunica.
La Santa Scrittura era la sua consigliera;
gli ordina di servire Dio con tutte le sue forze:
in nessun modo se ne vuole allontanare.

²³ T. D. Hemming, *La Vie de Saint Alexis*, University of Exeter Press, 1994, XXV-XXVI.

Hemming considera questa omissione “cosciente” in A ed aggiunge che il messaggio che deriva dalle due tradizioni si distingue, in questo punto, molto nettamente. Egli afferma che la presenza di queste due strofe in L sottolinea l’indifferenza del santo alla sofferenza della sposa (nella strofa precedente a quelle qui riportate) e dei genitori per valorizzare, quindi, in modo più efficace il suo impegno nel servire Dio. Tuttavia, aggiunge Hemming, con queste strofe si vuole sottolineare “l’ortodossia del comportamento di Alessio ed il mantenimento dei suoi contatti pubblici con la Chiesa”²⁴.

In A l’assenza delle strofe ci invita a vedere in Alessio una figura molto più isolata, che segue il proprio cammino e che “obbedisce alle pulsioni della sua coscienza in modo individuale e personale”²⁵. Nel dipanarsi di poche strofe (50 e 56 di A) viene ripetuto l’emistichio “*tut est a Deu turnez*”, mentre in L esso compare solamente una volta (verso 245 di L). Questo suo offrirsi completamente a Dio fa sì che alla Chiesa istituzionale e ufficiale venga attribuito un ruolo meno importante.

Così, anche nella strofa 59 di L, la voce che annuncia ai fedeli la presenza di un santo tra loro non viene dall’interno della Chiesa; il verso 293 di L è assente.

*LIX. An la sameine qued il s'en dut aler,
Vint une voz treis feiz en la citét
Hors del sacrarie par cumandement Deu ;
Ki ses fedeilz ad tuz amviét :
Prest'est la glorie qued il li volt duner".*

Nella settimana che se ne dovette andare,
venne una voce tre volte nella città
fuori dal sacrario, per ordine di Dio,
che tutti i suoi fedeli a lui ha chiamato:
pronta è la gloria che vuol dare loro.

²⁴ T. D. Hemming, *La Vie de Saint Alexis*, University of Exeter Press, 1994, XXV.

²⁵ *Ibi*, p. XXV.

Ed ancora: alla strofa 72, A non presenta i versi in cui gli Imperatori parlano del loro diritto divino:

...qui davanti a te stanno due peccatori, per grazia di
Dio chiamati imperatori; è per sua mercé che ci concede
il potere; di tutto questo mondo siamo governatori:
del tuo consiglio siamo bisognosi.

Infine, ed è forse l'elemento più importante, in A mancano i versi relativi al corteo, alla cerimonia funebre in San Bonifacio e ai miracoli compiuti dopo la morte del santo. Hemming afferma che la mancanza di queste strofe potrebbe indurre a pensare che in "L il secolo recuperi il santo ricoprendolo di quegli onori materiali che egli in vita aveva cercato di fuggire"²⁶. Alle strofe 115 e 116 (L) si descrive effettivamente una processione estremamente gloriosa e ricca, nella quale compaiono candelabri d'oro e un sarcofago di marmo ornato d'oro e di gemme.

Tutto ciò è assente nella versione riportata dal manoscritto A dove, al contrario, il racconto termina con il rifiuto del popolo di lasciarsi distogliere dalle ricchezze che vengono gettate dalle autorità perché la turba, accorsa per prostrarsi davanti al corpo del santo, si disperda:

***CVI.** De lur tresor prenent l'or e l'argent,
Si l funt jeter devant la povre gent :
Par iço quident aver discumbrement.
Ed els que valt ? cil n'en rovent niënt :
A cel saint cors unt trestut lur talent.*

Dal loro tesoro (le autorità) prendono l'oro e l'argento
e lo fanno gettare davanti alla povera gente:
in questo modo pensano di aver via libera.
Ma che giova? Quelli non ne vogliono per niente.

²⁶ T. D. Hemming, *La Vie de Saint Alexis*, University of Exeter Press, 1994, XXVI.

A quel santo corpo va tutto il loro desiderio.

Ma la povera gente grida all'unanimità che di quel tesoro "nulla le importa perché una gran gioia è a loro venuta dal corpo del santo e che quindi non hanno cura di altro dono: grazie a quest'ultimo avranno buon aiuto" (strofa 103 di A). Si verifica qui non solo il riscatto del santo dopo tanto patire ma anche un riscatto morale del popolo, che rinuncia ai valori del mondo e segue senza indugio le orme di sant'Alessio. Il suo è un tipo di santità più accessibile e soprattutto imitabile. In L e nelle altre versioni, invece, sempre secondo Hemming, il santo viene presentato non come modello, ma come fonte di miracoli e come intercessore, e in tutto ciò la Chiesa riveste un ruolo da coprotagonista. In A il coprotagonista, se si vuole, è Dio stesso.

Molti filologi si sono interrogati sulle motivazioni di questa omissione di strofe in A. Varie ipotesi sono state formulate quali, per esempio, l'esistenza di un'ulteriore versione, *interposita* rispetto a quelle già esistenti, oppure il passaggio di un copista dalla versione lunga a quella breve per "sua volontà di tagliar corto"²⁷, alla mutilazione volontaria,... Nulla però di certo. Non ci resta che fermarci all'evidenza, ossia all'omissione delle strofe sopra analizzate, e considerare le sfumature di significato, a livello generale, che ne derivano.

La versione "breve", così come si presenta, valorizza maggiormente il processo di interiorizzazione della santità, ossia quella concezione che André Vauchez classifica come nuova rispetto al passato, in quanto la Chiesa e il potere in generale occupano un posto periferico rispetto alla versione contenuta nel manoscritto L. Sant'Alessio cammina da solo verso le porte del Paradiso, non ha bisogno della legittimazione della Chiesa, una Chiesa tra l'altro ricca e quindi lungi da quell'ideale di povertà e rinuncia che si stava affermando nell'ambito benedettino. Paragonabile, ad esempio, alla figura di San Francesco, che non solo è rivoluzionaria ma, oltretutto, portatrice di una vera e propria riforma, che si opponeva al pensiero dell'epoca e ai suoi valori materiali.

²⁷ Mario Eusebi, *La Chanson de Saint Alexis*, Modena, Mucchi, 2001, p. 10.

Agli occhi dei contemporanei il Poverello d'Assisi apparve come il rinnovatore dell'antica santità cristiana che, collegandosi al messaggio evangelico, inaugurava una nuova e ultima tappa nella storia della salvezza. L'agiografia non tardò a subire il contraccolpo di questa nuova concezione della santità, anche se la cosa accadde con ritardo e lentamente. Ormai, nelle correnti agiografiche più moderne, al santo viene assegnata una missione storica, che consiste nel cogliere e dominare certe esigenze del suo tempo attraverso l'esperienza del Cristo. Tale è, per esempio, il significato ultimo della povertà francescana, e in un certo modo alessiana, che, di fronte all'orgoglio e all'avarizia del mondo nuovo, riafferma la primaria importanza del dono di sé e della rinuncia.

A partire dal XIII secolo, inoltre, si vuole porre l'accento sulla vita dei servi di Dio, più che sui loro miracoli. L'idea che essi rappresentino esempi imitabili prende il sopravvento, a poco a poco, "sull'ammirazione alquanto terrificata che aveva caratterizzato fino ad allora i rapporti tra i fedeli e i protettori celesti"²⁸. I biografi, col proporre questi testi ai chierici e, attraverso di loro, ai fedeli, mirano a dar loro i mezzi per accedere alla santità conformandosi a tali modelli. Si arriva così ad instillare l'idea che "i miracoli non fanno la santità ma la manifestano", idea che ci viene suggerita dalle ultime strofe "mancanti" in A. Questo è ciò che imporrà la nuova agiografia.

In conclusione, se da un lato *La Chanson de Saint Alexis* affonda le sue radici nella tradizione, presentando un santo nobile che ha come alleati Dio e la Chiesa, dall'altra comincia a farsi strada, soprattutto nella versione A, una nuova mentalità, un uomo nuovo che ha come alleato il Dio della povertà.

²⁸ Jacques Le Goff, *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1999, p. 383.

2.2 DA MIRABILIA A MIRACULUM

Nella *Chanson de Saint Alexis*, le strofe 109 e 110 della versione lunga sono dedicate alla narrazione dei miracoli compiuti dopo la morte del santo. Così si scrive:

CIX. *Surz ne avogles ne cotraiz ne leprus
Ne muz ne clos, neüls palazinus,
Ensure tut, ne neüls languerus,
Cel n'en i vint ki n alget malendus,
Nuls n'en i vint ki n report sa dolor.*

Sordo né cieco né storpio né lebbroso,
né muto né zoppo, nessun paralitico soprattutto, e nessun tifico: nessuno vi venne che se ne andasse sofferente, nessuno vi venne che se ne ritornasse con il suo dolore.

CX. *N'i vint amfers de nul amfermetét,
Quant il l'apelet, sempres n'en ait santét.
Alquant i vunt, alquant se funt porter ;
Si veire espece lur ad Deus demustrét,
Ki vint plurant, cantant l'en fait raler"*

Non vi venne infermo di nessuna infermità, che quando invochi, subito non ne abbia guarigione. Alcuni vanno da sé, altri si fanno portare. Un tale aroma Dio ha offerto loro, che chi venne piangendo cantando lo fa ritornare.

Sant'Alessio compie, dunque, dei miracoli.

Ma da dove deriva tale termine? La parola "miracolo" contiene la stessa radice del vocabolo latino *mirabilia*, ossia *mir* (da cui *miror*, *mirari*), il quale ci suggerisce qualcosa di visivo: si tratta, in effetti, di "guardare ammirati".

Se traduciamo *mirabilia* con "meraviglia", ecco che entriamo nel mondo vastissimo del "meraviglioso", appunto, che affonda le proprie radici nell'antichità, e che raggiunge un suo apice proprio nell'epoca medievale. L'eredità che gli antichi ci hanno lasciato ha particolarmente influenzato la società cristiana. Questo perché, secondo Le Goff, "il Cristianesimo si estende su mondi che portano come retaggio culture diverse, antiche, ricche, e il meraviglioso, più che altri elementi della cultura e della mentalità, appartiene esattamente agli strati antichi"²⁹.

Ogni società, infatti, oltre ad attingere al passato, è "produttrice" di meraviglioso. Le Goff³⁰, nelle sue ricerche, ha provato a individuare i caratteri del "meraviglioso" all'interno della cultura e della letteratura cristiana. Egli, dopo un'accurata analisi a proposito dell'agiografia dell'alto Medioevo, afferma intanto che la sua esistenza scritturale è indubbia (facilmente rintracciabile e documentabile nell'Antico Testamento, ad esempio nella Genesi -il Paradiso terrestre, l'arca di Noé, la torre di Babele, il passaggio del Mar Rosso- e nell'Apocalisse), ma non rappresenta nel cristianesimo nulla di essenziale, dal momento che si ha l'impressione che il meraviglioso ebraico-cristiano abbia preso le mosse da qualcosa ad esso precedente, e che l'istituzione ecclesiastica abbia dovuto prendere posizione nei suoi confronti, cercando di differenziarsene per natura e per funzione.

Infatti, proprio nell'ambito dell'agiografia, afferma ancora Le Goff, ritroviamo alcuni elementi "meravigliosi", originari quasi sempre dell'epoca precristiana. La Chiesa, tuttavia, soprattutto nell'alto Medioevo, ha sempre cercato di reprimere, trasformare o addirittura occultare questi aspetti, poiché appartenevano a una cultura "altra", ovvero a quella pagana, ed esercitavano sugli uomini una evidente seduzione.

²⁹ Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1993, p. 7.

³⁰ Cfr. per pagina e seguenti pp. 7-13 de *Il meraviglioso e...* di Jacques Le Goff.

Si assiste, invece, a una svolta nei secoli XII e XIII, epoca in cui si documenta l'irruzione del meraviglioso nella cultura dei dotti, in particolar modo nella letteratura cortese, legata agli interessi di una fascia sociale allo stesso tempo in ascesa e già minacciata: la piccola e media nobiltà, la cosiddetta cavalleria. Tale nuova cultura nasce con il desiderio di opporsi a quella ecclesiastica, profondamente legata all'ambiente aristocratico, creando non tanto una contro-cultura, bensì un atteggiamento diverso, una diversa attenzione che la classe cavalleresca sente più congeniale e più "manovrabile" ai propri fini.

Ma allora, come spiegare l'entrata in scena del meraviglioso nella cultura cristiana? Secondo Le Goff, questa vera e propria irruzione non è dovuta soltanto alla forza della sua pressione, accumulatasi nel corso dei secoli, ma anche al fatto che la Chiesa non ha più ragione, come l'aveva nell'alto Medioevo, di erigere barriere contro il meraviglioso. Ciò perché quest'ultimo appartiene, oramai, alla letteratura e alla cultura laica, e la Chiesa, non sentendosi la diretta ereditaria di un bagaglio così "pericoloso", decide di adottarlo e addomesticarlo, resasi anche conto della forza che un tale retaggio poteva esercitare sulle masse. E' proprio a causa di questo suo potere attrattivo, captativo, che il meraviglioso si riverserà non solo nella letteratura cristiana (l'agiografia è per noi l'esempio più vistoso e significativo), ma anche nel teatro, contro al quale, ricordiamo, nel primo millennio, si schierarono i Padri della Chiesa, e al quale contrapposero forme teatrali a indirizzo pedagogico-catartico, o comunque paradigmatiche dal punto di vista religioso. Ne sono un esempio i cosiddetti *Miracoli* (risalenti al XIII e XIV secolo) all'interno dei quali il protagonista, il più delle volte un Santo, assumeva le sembianze di un vero e proprio eroe che, come un *deus ex machina*, conduceva a buon termine ogni situazione. La più antica di queste rappresentazioni risale al 1270 circa e s'intitola *Il Miracolo di Teofilo*, una leggenda di origine bizantina che narra la storia di un prete che, per riprendersi le ricchezze che gli erano state confiscate da un vescovo, decide di vendere l'anima a Satana.



Figura 1: miniatura illustrante
"Il Miracolo di Teofilo".

Pentitosene amaramente, invoca la Vergine, la quale corre in suo aiuto, riscattando l'anima del prete.

Alla figura del santo, o della Vergine quindi, venivano attribuiti poteri straordinari, i miracoli, e ad essi era legato il mondo del meraviglioso cristiano. Un mondo che compare, per l'appunto, sulla scena e che inaugura un forte sviluppo della scenotecnica, che si esprime all'insegna dell'udito e dell'olfatto. Nasce, infatti, la cosiddetta "rumoristica" (venivano utilizzati, per esempio, i petardi o i fuochi d'artificio) e la tecnica che sfruttava l'esalazione di diversi odori, ciascuno portatore di un significato simbolico (per introdurre al Paradiso veniva emanato un profumo di fiori, per l'Inferno l'odore dello zolfo). Lo spettatore era così chiamato a una partecipazione sensoriale più ampia, oltre a quella visiva e uditiva.

Insomma, per concludere provvisoriamente, l'incontro tra una cultura laica e una Chiesa più tollerante permise l'entrata del meraviglioso, in epoca gotica, nella sfera cristiana.

Un altro aspetto, su cui punta l'attenzione ancora una volta Jacques Le Goff, è il ruolo che il meraviglioso ebbe all'interno di una religione monoteista. Le Goff crede, nonostante la difficoltà di una tale ricerca, di poter individuare,

soprattutto a livello di vocabolario, una diversificazione nel mondo soprannaturale, che consenta di situare meglio il meraviglioso in rapporto alla religione cristiana.

Tornando all'etimologia del vocabolo "miracolo", Le Goff fa notare che, nei secoli XII e XIII, il soprannaturale d'Occidente sembra dividersi in tre ambiti, sintetizzati, più o meno, da tre aggettivi:

- *mirabilis*
- *magicus*
- *miraculosus*

Mirabilis, abbiamo già visto, corrisponde al meraviglioso di cui abbiamo parlato, con le sue origini precristiane. *Magicus*, originariamente, comprendeva sia la magia nera, legata al diavolo, sia quella bianca, e quindi lecita. In seguito tale termine "si schierò" definitivamente dalla parte del male, dalla parte di Satana.

Il soprannaturale propriamente cristiano, quello che si potrebbe definire come meraviglioso cristiano, è ciò che procede dal *miraculosus*. Tuttavia il *miraculum* rappresenta un elemento ristretto all'interno del vasto ambito del meraviglioso, e tende, oltretutto, a vanificarlo. Questo perché una delle caratteristiche del meraviglioso è quella di essere generato da forze o da esseri soprannaturali, quindi da una moltitudine (spiriti, demoni,...). Ora, nel meraviglioso cristiano il miracolo è generato da una sola entità: Dio.

Si assiste, dunque, a una regolamentazione del *miraculum* perché, in ogni caso, risulti compiuto o consentito dalla natura divina. La conseguenza inevitabile di questa trasfigurazione non conduce solo a razionalizzare il meraviglioso, ma anche a spogliarlo di una sua caratteristica fondamentale: l'imprevedibilità. Ad essa viene sostituita un'ortodossia del soprannaturale: tutto dipende dall'arbitrio di Dio, o dalla sua prescienza. Anche il miracolo, dunque, rientra nel piano divino. Si ha l'impressione che esso abbia una certa regolarità nel suo manifestarsi. Le Goff, prendendo come riferimento la letteratura agiografica, afferma, infatti, che gli stessi santi, essendo gli intermediari tra Dio e l'uomo e "operatori" di miracoli per antonomasia, vengono a

trovarsi in situazioni tali per cui il verificarsi del *miraculum* per loro intervento sia del tutto prevedibile e atteso.

Nonostante ciò, la funzione di questo meraviglioso cristiano non appare fondamentale soltanto perché attraverso la figura del santo, e attraverso i miracoli da lui compiuti, si manifesta la potenza di Dio, ma anche perché esso costituisce un contrappeso alla regolarità e alla banalità del quotidiano.

Nella *Chanson de Saint Alexis* la presenza delle ultime strofe, dedicate ai miracoli compiuti *post-mortem*, suggerisce al lettore una sensazione di riscatto, di letizia, proprio perché il santo viene a identificarsi con un popolo festante, rassicurato dalla presenza di un Dio che non ha dimenticato le sue pecorelle smarrite. Nella versione “breve”, invece, solo Alessio condivide l’amore di Dio ed è l’unico beneficiario della sua potenza e del suo abbraccio protettivo, in una relazione più intima e personale con Dio, che trova il suo culmine nel trapasso. Forse questo è uno dei motivi che hanno contribuito alla diffusione e al successo della versione “lunga” rispetto a quella “breve”: l’uomo, nel duro cammino terreno, ha bisogno di certezze e di essere accompagnato dalla mano protettiva di un padre (e nel Medioevo ciò risulta più che mai vero e verificabile).

CAPITOLO TERZO

PAROLA E PITTURA

Abbiamo già avuto modo di analizzare, nel primo capitolo, il trittico miniato che precede la prefazione in prosa della *Chanson de Saint Alexis*. Esso si trova all'interno del salterio di Saint Albans, ovvero nel manoscritto L.



Figura 2: miniatura raffigurante alcuni episodi della vita del santo.
Salterio di Saint Albans (ms. L), metà XII secolo.

Sarebbe opportuno qui ricordare, prima di addentrarci nel vivo della materia, che la miniatura (termine che deriva da *minio*, il colore rosso con cui si usava sottolineare o decorare il titolo di un testo o dei suoi capitoli, oppure le lettere iniziali) gode di una prodigiosa fioritura in ambito benedettino. Per alcune fasi del Medioevo, in cui scarseggiano affreschi e mosaici, la miniatura, ovvero l'illustrazione dei manoscritti, rappresenta la testimonianza più rilevante della pittura del tempo.

Nei grandi testi liturgici essa aveva il compito di sottolineare il valore spirituale del contenuto e di veicolare un messaggio simbolico. Proprio per questa sua finalità, la modalità di realizzazione dell'opera figurativa passava in secondo piano. Ciò risulta evidente nella nostra miniatura, dove le immagini si presentano molto stereotipate, e il rapporto tra le persone e le strutture architettoniche appare sproporzionato, così come le figure, smisuratamente allungate verso l'alto. I vestiti dei protagonisti, gli ambienti all'interno dell'abitazione e, all'esterno, il mare e la barca, sono fortemente stilizzati e il tutto viene inserito in un paesaggio senza profondità e prospettiva. Nonostante i numerosi progressi compiuti dall'arte figurativa nel divenire storico (come, per esempio, la scoperta della prospettiva), l'arte della miniatura rimarrà inalterata nel tempo proprio perché non cambierà la sua finalità, vale a dire il suo presentarsi come portatrice del messaggio simbolico.

Anche nella miniatura raffigurante la *Vie de Saint Denis* (figura 3), del 1315 circa, ritroviamo gli stessi elementi stilistici, ovvero la mancanza di proporzione, lo schiacciamento delle figure e degli elementi architettonici, l'assenza di profondità... A differenza della miniatura della *Vita di Sant'Alessio*, realizzata con la china e quindi estremamente sobria, la *Vie de Saint Denis* presenta colori sgargianti e vivaci. In entrambi i casi, invece, assistiamo al raggruppamento di scene differenti all'interno del medesimo riquadro.

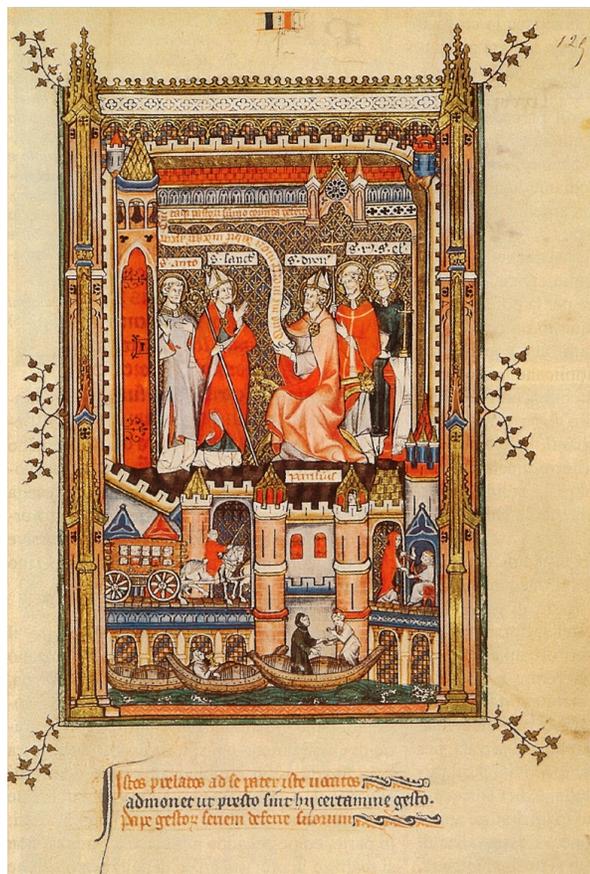


Figura 3: una pagina della Vie de Saint Denis, miniatura su pergamena, h.cm 24, 1315 circa (Parigi, Bibliothèque Nationale).

E' interessante, infatti, notare come la consegna dei pegni alla sposa da parte di Alessio, la sua partenza dalla casa paterna e il pagamento del nolo, seppur suddivisi da strutture architettoniche molto simili a pilastri, siano racchiuse in un medesimo riquadro e, quindi, in uno stesso spazio, ovviamente empirico. Secondo lo studioso Otto Pächt³¹, questo modo di rappresentare rimanderebbe a moduli iconografici italiani, non ancora diffusi in Gran Bretagna. Ma ciò che colpisce maggiormente, oltre alla presenza di nuclei narrativi differenti all'interno del medesimo spazio, è la scelta molto atipica delle scene tratte dalla vita del santo. Normalmente, infatti, nell'iconografia agiografica medievale si era soliti raffigurare quegli atti o eventi che contribuivano a con-

³¹ Otto Pächt, *The Saint Albans Psalter*, Londra, 1960, p. 122.

clamare la santità, quali, ad esempio, i miracoli e il momento della morte, spesso caratterizzata da atroci sofferenze. Qui, invece, la miniatura potrebbe essere interpretata da uno spettatore ignaro della storia di Alessio come un addio struggente tra due innamorati, più che come l'*incipit* della nuova vita di un uomo votato alla santità.

Ma torniamo alla raffigurazione. Se confrontiamo la miniatura risalente alla metà del XII secolo con quelle dell'artista Hubert Cailleau³², artista attivo intorno al 1500 circa, che hanno come soggetto la rappresentazione teatrale del mistero della Passione di Valenciennes, noteremo la stessa tecnica della simultaneità delle scene.



Figura 4: Miniature di Hubert Cailleau, Parigi, Bibliothèque Nationale (ms. fr. 12536).

Da sinistra a destra: Dio con la Misericordia, la Pace e la Verità; la Verità scende sulla terra; il matrimonio di Gioacchino e Anna; la Carità di Anna e Gioacchino; la cacciata di Gioacchino dal Tempio; Gioacchino e l'Angelo; l'incontro alla porta Aurea. Una didascalia dice: "Qui la Verità discende e passeggia per la terra facendo mostra di cercare qualcuno, e intanto i diavoli parlano".

³² Hubert Cailleau ebbe parte come scenografo alla passione e le sue miniature offrono una precisa e dettagliata testimonianza sulla scena e sui modi di rappresentazione.



Figura 5: Miniature di Hubert Cailleau, Parigi, Bibliothèque Nationale (ms. fr. 12536).

Gesù guarisce il paralitico di Gerusalemme; Gesù parla alla folla;

Gesù resuscita la figlia del capo della sinagoga, Giairo.

La rappresentazione teatrale medievale era infatti caratterizzata dall'adozione del cosiddetto *décor multiple*, in cui si giustapponevano vari elementi scenografici dell'azione, che venivano definiti, appunto, "luoghi deputati", o *mansiones* della vicenda rappresentata. Tali luoghi potevano essere vicini o lontanissimi, indipendentemente dalla loro collocazione sulla scena, perché lo spazio scenico rappresentava, per convenzione, il "mondo" nella sua totalità.

Secondo la cultura medievale cristiana, tutti gli avvenimenti erano profondamente connessi tra loro, quasi anelli di un'unica catena che conduceva la stirpe umana dalla sua origine alla soluzione celeste del proprio destino. E poiché la storia universale non è altro che l'eterna dialettica, l'eterno dissidio tra il bene e il male, l'azione dei misteri si svolgeva tra questi due poli: il paradiso e l'inferno, onnipresenti nella scena medievale. Così, nei grandi misteri suddivisi in più giorni, come quello della passione di Valenciennes (rappresentato nell'arco di 25 giornate), i vari luoghi deputati potevano cambiare si-

gnificato, ma l'inferno e il paradiso rimanevano fissi, inalterati e cardinali, come ammonimento destinato allo spettatore.

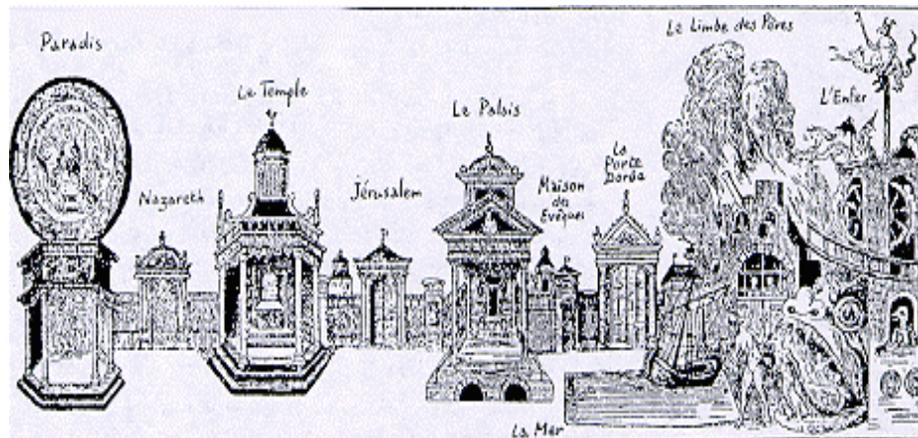
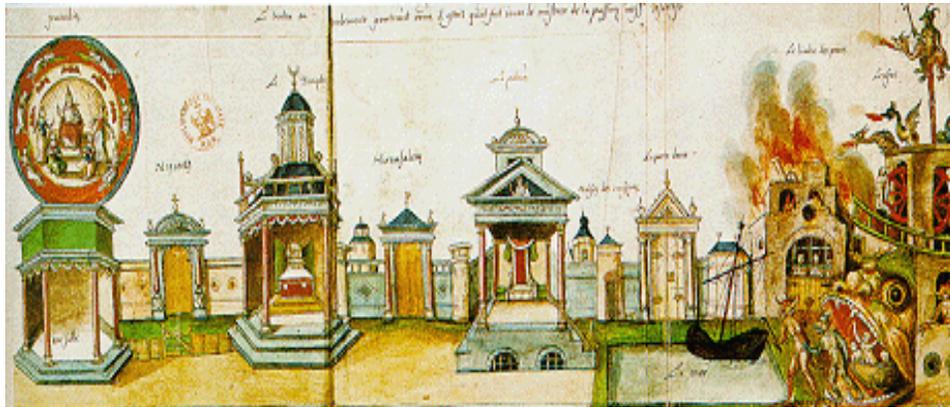


Figure 6 e 7: Hubert Cailleau, Bibliothèque Nationale, Parigi (ms. fr. 12536).
Miniature che hanno servito come modello a tutte le rappresentazioni teatrali
dei Misteri francesi, tra i quali quello di Valenciennes (1547).

Le figure 6 e 7 mostrano chiaramente come i nuclei narrativi si disponga-
no all'interno dello stesso spazio bidimensionale: il Paradiso, Nazareth, il
Tempio, Gerusalemme, il palazzo, ... infine l'Inferno. Possiamo così notare
come queste illustrazioni attestino la mediazione culturale del pittore e del
suo ambiente: egli segue le leggi del proprio sistema di rappresentazione,
anch'esso caratterizzato, per l'appunto, dalla compresenza di numerose a-

zioni nello stesso spazio. Questa tecnica viene denominata anche paratattica, analogamente al procedimento sintattico col quale si pongono l'una accanto all'altra due o più proposizioni, mantenendone la reciproca autonomia.

Non si dimentichi, infine, che le storie della vita di Sant'Alessio raffigurate nel salterio hanno suggerito a Heinrich Lausberg l'idea che la recitazione della *Chanson de Saint Alexis* servisse a illustrare un cartellone contenente con gli episodi principali della vita del santo. In effetti, è opportuno ricordare che D'Arco Silvio Avalle classifica *La Chanson de Saint Alexis* all'interno del genere *tropo*. Quest'ultimo, in un primo momento, corrispondeva a semplici versetti, appunto i *tropi*, intesi probabilmente a facilitare la memorizzazione di particolari antifone. In un secondo momento, invece, come hanno evidenziato studi più recenti, si è potuto ipotizzare che tali estensioni liturgiche non sarebbero nate da motivi più o meno esplicitamente tecnici, ma, indirettamente, come vere e proprie cerimonie liturgiche autonome, introdotte per estendere o completare la liturgia delle ore e dei giorni più significativi.

Nello studiare l'origine del dramma liturgico, Cesare Molinari afferma che "in ogni caso bisogna ammettere che il *tropo* diventa cerimonia, come dimostra la sua precisa collocazione nella giornata liturgica e le minuziose indicazioni che un occhio teatrale è tentato di leggere come vere e proprie didascalie di un testo drammatico"³³.

Da un semplice canto, quindi, a una prima forma di rappresentazione drammatica, nella quale, aggiunge il Molinari, " il gesto e l'azione hanno la stessa importanza della parola"³⁴.

Un ultimo aspetto sul quale vorrei soffermarmi, ma che approfondirò comunque nel capitolo seguente, è quello della rigidità del gesto e delle azioni nella raffigurazione. Una rigidità che non va letta soltanto all'interno delle leggi compositive della miniatura, dal momento che caratterizza anche la struttura formale dell'intero *Saint Alexis*. Tale fenomeno deve essere inteso come l'espressione di una concezione ieratica e culturale di cui non si può non tenere conto, se si vuole comprendere il vero significato dell'opera e non

³³ Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1996, p. 62.

³⁴ Cesare Molinari, *Storia del teatro*,... p. 63.

sminuirne il valore, in quanto un'opera come il *Saint Alexis* (che si tratti della miniatura o che si tratti del componimento letterario) non va giudicata in base alla nostra sensibilità di moderni, educati al gusto dell'introspezione psicologica e dell'analisi dei sentimenti. La cosiddetta "rigidezza" dei protagonisti della vicenda, tutti conchiusi in un mondo a una sola dimensione, non è il segno di una irrimediabile povertà d'ispirazione. Rigidi, afferma il Curtius³⁵, sono anche gli affreschi di San Clemente a Roma, che rappresentano gli ultimi episodi della vita del santo; eppure non si può dire che la stilizzazione della forma non contenga un'effettiva tensione patetica, un chiuso senso del dolore, un contrasto drammatico fra i gesti disperati dei genitori e della moglie clini sul cadavere di Alessio e l'espressione "volutamente" neutra del viso del santo.



Figura 8: *Riconoscimento e morte di Alessio.*
Roma, Basilica Inferiore di San Clemente (XI secolo).

Erich Auerbach³⁶, cercando di cogliere il senso e la provenienza culturale di tale fenomeno, postula che la forma paratattica e chiusa, la "rigida limitatezza" insomma, rispecchi il processo di irrigidimento o di riduzione proprio della tarda antichità, nella quale si rivela chiaramente "la forma semplicisti-

³⁵ Ernst Robert Curtius, *Zur Interpretation des Alexiusliedes*, in ZRP LVI, 1936, pp. 113-117.

³⁶ Erich Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, 1956, pp. 117-124.

camente ridotta che il Cristianesimo assunse nell'urto con popoli in parte stanchi, in parte barbarici"³⁷.

Nella *Chanson de Saint Alexis* non si ha il senso del fluire della vita. I vari episodi sono disposti uno dopo l'altro come una serie di fatti chiusi in sé, indipendenti, ognuno dei quali contiene un gesto espressivo e nello stesso tempo semplice, così come nella miniatura. Il padre che ordina ad Alessio di andare nella stanza della sposa; Alessio, davanti al letto, che parla alla sua sposa; Alessio in Edessa, che distribuisce i suoi beni fra i poveri; Alessio mendicante, con i servi che non lo riconoscono e gli offrono un obolo; il lamento della madre; il discorso fra la madre e la sposa, e così via: è un ciclo di quadri; ognuno di questi fatti contiene un gesto determinante, nell'assenza di un nesso esplicito temporale e causale rispetto a quelli che precedono e seguono. A questo proposito Auerbach parla appunto di una tradizione figurale, propria della cultura del Medioevo, che avrebbe "contribuito non poco a toglier valore al nesso orizzontale, storico degli avvenimenti, e a favorire l'irrigidirsi di tutti gli ordinamenti"³⁸.

Questa tesi si ricollega a quella formulata da Johan Huizinga, nel suo *Autunno del Medioevo*, secondo cui uno dei tratti fondamentali dell'epoca medievale è il suo carattere prevalentemente visivo: *Basti qui ricordare, per rifarci a un esempio a tutti familiare, la descrizione della scena che si presenta agli occhi di Dante nel "nobile castello" (Inf., IV, 106), tutta sottolineata dal ritorno insistente del verbo "vedere": "I' vidi Elettra...Vidi Camilla e la Pantasi-lea...Vidi quel Bruto...vidi il maestro di color che sanno", etc. etc. L'enumerazione degli "spiriti magni" non deve trarci in inganno. In realtà si tratta di una "teoria" di gusto bizantino, con tutti i personaggi disposti frontalmente sul medesimo piano, dove quello che conta non è la sostanza umana delle varie figure e la loro verità poetica, quanto piuttosto il loro valore di entità emblematiche "esemplari" esposte "all'ammirazione", più che del lettore, dell'ideale pellegrino che con Dante cammina nel mondo dell'al di là³⁹.*

³⁷ Erich Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, 1956, p. 132.

³⁸ *Ibi*, p. 128.

³⁹ Johan Huizinga, *Autunno del Medioevo*, Firenze, 1944, p. 396.

Tornando al confronto tra le due tradizioni (pittorica e poetica, a cui potremmo aggiungere anche quella teatrale), si può quindi affermare che le figure vengono accostate paratatticamente come sui sarcofagi della tarda antichità: esse non hanno più realtà, ma soltanto un significato simbolico. Di fronte ai fatti della realtà quotidiana regna la stessa tendenza, ovvero quella a staccarli dal loro nesso orizzontale, a inquadrarli in una cornice rigida, a renderli efficaci attraverso i gesti, in modo tale da farli apparire esemplari, mentre tutto il resto viene lasciato in una vaga inconsistenza.

Tale richiamo ai valori figurativi dell'arte dell'anonimo autore della *Chanson de Saint Alexis* è uno dei tratti più affascinanti di questa esplorazione all'interno di un'opera e di un'epoca, con le sue varie forme d'arte, tanto pittoriche quanto teatrali o poetiche. Non si può quindi disconoscere il fatto che, col riportare alla luce i valori formali "del gusto dei primitivi", l'applicazione al campo della letteratura di alcuni elementi ermeneutici della critica dell'arte possa costituire un elemento estremamente utile alla comprensione del nostro testo. Secondo Lausberg, inoltre, il rapporto tra testo e immagine è legato a una delle concezioni fondamentali dell'estetica medievale: l'arte come veicolo della memoria⁴⁰: "La memoria di cui parlo ha due porte, la vista e l'udito, e a ognuna di queste due porte si può giungere per una strada diversa e le due strade sono la pittura e la parola"⁴¹.

⁴⁰ Heinrich Lausberg, *Zum altfranzösischen Alexiuslied*, in "Archiv für das Studium der neueren Sprachen", CXCI (1955), pp. 202-13, 285-320, CXCIV (1957), pp.138-80.

⁴¹ Teoria esposta da Richart de Fournival nel prologo del suo *Bestiaire d'amour* (cfr. PAR. 7.5.2).

AMABILE CANZONE E SOGGETTO SPIRITUALE

In questo capitolo ci soffermeremo sull'analisi di alcune scene, forse le più belle e significative, della *Chanson de Saint Alexis*. Come vedremo, in esse sono racchiusi concetti di estrema importanza per capire il pensiero dell'epoca e, quindi, dell'anonimo autore, immerso in un clima culturale caratterizzato dalla presenza di due forze antagoniste: tradizione e innovazione. Ciò apparirà con maggior evidenza prendendo in esame alcune scene presenti nella versione in lingua volgare e soffermandoci sull'evoluzione del profilo psicologico del protagonista, dei suoi sentimenti e della pateticità che caratterizza alcuni episodi (per esempio la notte nuziale e la fuga): tutti aspetti inesistenti nella versione più antica della canzone, ovvero in quella latina.

Da un lato, quindi, l'innovazione; dall'altro, la tradizione, che fissa il componimento in un tessuto rigido e immutabile. Irrigidimento di cui abbiamo trattato in precedenza e del quale ancora tratteremo, proprio perché elemento portante e strutturante dell'opera in generale, e di alcune scene in particolare.

L'opera, in effetti, presenta un aspetto fortemente strutturato: l'*exordium* e la *conclusio*, entrambi composti di due strofe (rispettivamente 1-2 e 124-125), costituiscono la cornice, i pilastri che reggono l'intero edificio della *narratio*. Quest'ultima si divide esattamente in due parti, di cui la prima, che giunge fino alla strofa 67, contiene il racconto della vita di Alessio, mentre la seconda (se si considera la versione "lunga") è dedicata alla narrazione della sua morte e dei suoi miracoli. Queste partizioni non sono casuali, ma riflettono quel gusto per le proporzioni architettoniche tipico della concezione "cubista" e "cristallina" propria dell'arte del Medioevo. Ciò se consideriamo l'opera nel suo complesso. Ma se ci inoltriamo all'interno delle singole strofe, in particolar modo nelle prime due, troveremo ancora questa forte tensione e presenza del passato, con le sue norme e i suoi *topoi*.

Riportiamo i primi versi:

*I. Bons fut li secles al tens anciënur
Quer feit i ert e justise ed amur ;
S'i ert creance, dunt ore n'i at prut:
Tut est muez, perdut ad sa colur ;
Ja mais n'iert tels cum fut as anceisurs .*

Buono era il mondo nel tempo antico,
perché c'era fede e giustizia e amore;
c'era religione, di cui ora non c'è molto:
tutto è cambiato, perduto ha il suo colore;
più non sarà tale come fu al tempo dei nostri antenati.

*II. Al tens Noë ed al tens Abraham
Ed al David qui Deu par amat tant,
Bons fut li secles, ja mais n'ert si vailanz ;
Velz est e frailes, tut s'en vait declinant :
Si· st ampairez, tuz biens vait remanant ”.*

Al tempo di Noè e al tempo di Abramo,
e a quello di Davide, colui che Dio amò tanto,
buono era il mondo, mai più sarà di tal valore;
è vecchio e debole, tutto va decadendo:
è così peggiorato che ogni bene perde importanza.

In quella che potremmo definire introduzione, è svolto il concetto della *senectus mundi*⁴². Si tratta di un *topos* che ha avuto larga diffusione nella letteratura medievale, soprattutto per l'uso fattone dagli apologisti e controversisti cri-

⁴² Per questa analisi del testo D'Arco Silvio Avalle si rifà allo studio di Dimitri Scheludko *Über die ersten zwei Strophen des Alesiuslied*, in ZRP LV, 1953, pp. 194-7.

stiani dei primi secoli⁴³ in rivalità con gli scrittori pagani e in opposizione a essi. Tale concetto della *senectus mundi* ricorre anche negli scritti di Gregorio Magno:

Novis quotidie et crebrescentibus malis mundus urgetur...flagella, clades...sicut enim in iuventute viget corpus...in annis autem senilibus statura curvatur, cervix exsiccata deponitur...ita mundus in annis prioribus velut in iuventute viguit...at nunc ipsa sua senectute deprimitur, et quasi ad vicinam mortem molestiis crescentibus urgetur.

Il mondo ogni giorno è oppresso da nuovi e più frequenti mali,... flagelli, rovine... proprio come infatti il corpo è vigoroso nella giovinezza... nella vecchiaia invece la figura si curva, il collo si abbandona come vuoto... così il mondo nei primissimi anni fu vigoroso come in gioventù... ma ora sprofonda per la sua stessa vecchiaia, e prossimo alla morte è oppresso da mali sempre più grandi ⁴⁴.

Le conclusioni che i cristiani traggono da questo stato di cose si possono riassumere nelle parole del pontefice: “*Vitam corrigite, mores mutate, mala tentatia resistendo vincite*”, e, più genericamente, nell’esortazione ad abbandonare la futilità della vita terrena e a rivolgersi al Cielo.

In effetti, come sostiene Scheludko i tempi in cui vissero Noè, Abramo e Davide erano pessimi, almeno secondo la narrazione biblica; nonostante ciò, essi sono considerati “migliori” dall’autore del *Sant’Alessio*, unicamente per il fatto che erano più “giovani” rispetto all’epoca in cui egli vive. Altra ipotesi⁴⁵, invece, sebbene quei tempi non possano certo essere definiti come buoni,

⁴³ La controversia era un genere retorico, vivo nella letteratura latina classica e cristiana, basato su disquisizioni declamatorie, apologetiche o polemiche, su temi di casistica etica.

⁴⁴ Nostra traduzione.

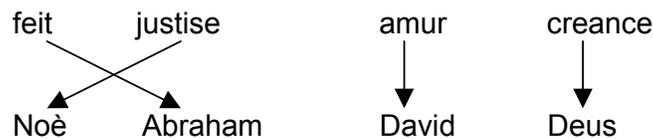
⁴⁵ Esposta da Anna Granville Hatcher, *The old french poem St. Alexis: a mathematical demonstration*, in *Traditio* VIII, 1952, pp. 111-158.

tuttavia videro la nascita di grandi uomini, quali, per l'appunto, i patriarchi Noè, Abramo e Davide.

Comunque sia, il ricorrere a tale *topos* risponde a una norma della retorica del tempo secondo la quale l'*exordium* doveva contenere un *proverbium*, un'idea generale, ovvero un'idea atta a qualificare il tema svolto: in questo caso la necessità di un nuovo Santo che riscattasse, come già fecero i patriarchi, la malignità del presente e che salvasse la città e il mondo da un'incombente catastrofe.

Come osserva Curtius⁴⁶, l'autore del *Sant'Alessio* si attiene rigorosamente alle norme della retorica classica, non solo in questo luogo, ma anche, come abbiamo visto precedentemente, nella distribuzione delle varie parti dell'opera, che inquadra fra un *exordium* e una *conclusio*, organizzando il tutto secondo le leggi della composizione simmetrica e proporzionata che la retorica classica praticava e insegnava.

Tornando alle prime due strofe, il Lausberg⁴⁷ rivela che c'è un preciso rapporto fra le virtù e le qualità elencate nella prima strofa e i personaggi ricordati nella seconda strofa e nel primo verso della terza:



di cui i primi due si corrisponderebbero secondo la tecnica dei *versus rapportati*, vale a dire in forma chiastica.

Fonte delle due strofe, sempre secondo il Lausberg, sarebbero alcuni passi dell'Ecclesiastico, 44-47:

<i>Laudemus...parentes nostros</i>	<i>Bons fut li secles...</i>
<i>in generatione sua...</i>	<i>al tens anciënur...</i>
<i>Noè inventus est perfectus iustus...</i>	<i>Al tens Noë ed</i>

⁴⁶ Ernst Robert Curtius, *Zur interpretation des Alexiusliedes*, in ZRP LVI, 1936, pp. 113-137.

⁴⁷ Einrich Lausberg, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, [= AH] 191, 1955, pp. 285-320, e 192, 1955, pp. 33-58.

Abraham... inventus est fidelis...

al tens Abraham...

David de omni corde suo...

*Ed al David qui Deu par amat tant
dilexit Deum...*⁴⁸

Lodiamo i nostri padri nella loro generazione...Noé fu inventore perfetto, giusto...Abramo fu inventore fedele...Davide amò Dio con tutto il cuore⁴⁹.

A questa fonte andrebbe poi aggiunta la Prima Lettera a Timoteo, 6, 11, dove si parla di *iustitiam*, di *fidem* e di *caritatem*:

Tu autem , o Homo Dei (cfr. l'ume Deu del "Sant'Alessio", v.171 etc.), haec (sc. vitia) fuge. Sectare vero, iustitiam, pietatem, fidem, caritatem , patientiam, mansuetudinem.

Tu stesso, o uomo di Dio, fuggi i vizi. Cerca in verità giustizia, pietà, fede, carità, pazienza, mansuetudine⁵⁰.

Sant'Agostino e Sant'Isidoro, infine, parlano di sei età (*aetates*), quattro delle quali si ritrovano nel *Sant'Alessio*. Isidoro (*Etymologiarum libri*, 5, 38-9) scrive, ad esempio, che la prima età comincia con Adamo e termina con Noè, la seconda va da Noè ad Abramo, la terza da Abramo a Davide, la quarta da Davide fino alla migrazione giudaica in Babilonia, la quinta dalla migrazione alla venuta del Salvatore, Dio fatto uomo; la sesta, in corso, durerà sino alla fine del mondo. Dalle sei età sono escluse la prima, forse perché segnata dal peccato originale, e la quinta, forse perché corrisponde alla cattività babilonese. La *sexta aetas* è quella dell'avvento del Cristianesimo e corrisponde alla *senectus*, che pure viene lodata, "poiché ci libera dai signori assai incapaci di dominarsi, impone la moderazione alle voluttà, rompe

⁴⁸ Per traduzione cfr. pp. 63-4.

⁴⁹ Nostra traduzione.

⁵⁰ Nostra traduzione.

l'impeto del desiderio sfrenato; innalza la sapienza e dà consigli più saggi"⁵¹. Tuttavia, nell'ultima età, la sesta, si hanno anche i sintomi dell'approssimarsi della fine del mondo. Il motivo non è originale, dato che il verso 3, ad esempio, "*creance dunt or n'i at nul prut*", ha forse un antecedente in I Timoteo, 4, 1-3: "*In novissimis temporibus discedent quidam a fide*" ("In tempi più recenti essi si allontanano dalla fede").

Il tema è escatologico e trova corrispondenza esatta nel verso usato dall'autore del Sant'Alessio, e cioè il *décasyllabe*, che, come abbiamo già visto, è il calco di un verso latino di 10 sillabe, cesurato 4+6, che si incontra per la prima volta in componimenti latini d'ispirazione escatologica e apocalittica, risalenti alla fine dell'Antichità.

Prima di passare oltre, sarebbe forse opportuno ampliare il tema calando in un preciso contesto storico questa visione apocalittica, che non è soltanto presente nelle strofe iniziali, nell'*exordium*, ma che resta latente in tutta l'opera per poi riemergere nei versi finali, con la morte del santo e l'intervento dei padri della Chiesa.

Marc Bloch, uno dei più grandi medievalisti dei nostri tempi, afferma che mai come nell'Alto Medioevo "l'immagine della catastrofe finale aderì in modo così profondo alle coscienze"⁵². Su tale immagine, inseparabile in sé da qualsiasi rappresentazione cristiana dell'universo, l'uomo meditava, rivelandone i sintomi precursori. La cronaca del vescovo Ottone di Frisinga (1140 circa), universale fra tutte le storie universali, inizia con la Creazione del mondo e termina col Giudizio finale, che Ottone riteneva certamente prossimo. Egli, infatti, scrive: "Noi che siamo stati posti alla fine dei tempi..."; così si pensava normalmente, intorno a lui e prima di lui. Ma quando quest'ora tanto prossima sarebbe scoccata? L'Apocalisse sembrava dare una risposta: "Quando mille anni saranno consumati...".

Anche Le Goff, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, sottolinea che il problema della fine dei tempi "si porrà come uno degli aspetti essen-

⁵¹ Isidoro, *Etymologiarum libri*, XI, 30. Nostra traduzione.

⁵² Marc Bloch, *La société féodale. La formation des liens de dépendance*, Torino, Einaudi, 1972, p. 102.

li del concetto di tempo nella grande svolta dei secoli XI e XII...⁵³. In poche parole, nei disordini che li circondavano, e che Bloch definisce semplicemente come “fremiti dell’adolescenza”⁵⁴, i contemporanei, unanimemente, vedevano solo la decrepitezza di un’umanità “invecchiata”. Ecco perché i fedeli, spesso non abbastanza coraggiosi per piegarsi alle dure pratiche dell’ascetismo o alla difficile scelta di una vita eremitica *tout court*, incapaci di guadagnarsi il cielo coi loro meriti, riponevano le loro speranze nelle anime pie, ovvero nell’intercessione dei santi, materializzati nelle reliquie e rappresentati dai monaci. La fine del mondo era vicina.

Ripercorrendo l’opera, abbandoniamo questa immagine poco serena, addirittura drammatica del presente, per una delle scene più belle e più dense di significato della *Chanson de Saint Alexis*, ovvero la scena della notte nuziale, uno dei punti culminanti del poema.

XII. *Cum veit le lit, esguardat la pulcelle,
Dunc li remembret de sun seinor celeste
Que plus ad cher que tut avoir terrestre.
“E Deus, dist il, cum forz pecez m’appresset !
Se or ne m’en fui, mult criem que ne t’em perde ”*

Come vide il letto, guardò la fanciulla :
allora si ricorda del suo Signore celeste,
che più ha caro di ogni bene della terra.
“O Dio, disse, che grave peccato incombe su di me!
Se ora non fuggo, temo assai di perderti”.

XIII. *Quant an la cambra furent tut sul remés,
Danz Alexis la prist aparler :
La mortel vithe li prist mult a blasmer,*

⁵³ Jacques Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1981, p. 7.

⁵⁴ Marc Bloch, *La société féodale. La formation des liens de dépendance*, Torino, Einaudi, 1972, p. 103.

*De la celeste li mostret la verité;
Mais lui est tart quet il s'en seit turnez.*

Quando nella camera furono rimasti soli,
Alessio prese a parlare:
biasimò molto la vita mortale
e le mostrò la verità di quella celeste.
Ma è tardi per andarsene.

XIV. *“Oz mei, pulcele: celui tien ad espus
Ki nus raënst de sun sanc precïus ;
An icest secle n'en at parfit'amor,
La vithe est fraisle, n'i ad durable honur;
Cesta lethece revert a grant tristur. ”*

“Ascoltami, fanciulla: prendi in sposo
Colui che ci redense con il suo sangue prezioso.
In questo mondo non c'è perfetto amore;
la vita è fragile, non c'è bene durevole:
questa gioia si converte in gran dolore.”

XV. *Quant sa raisun li ad tute mustrethe,
Dunc li cumandet les renges de s'espethe
Ed un anel dunt il l'ot espusede.
Puis s'en eist fors de la cambre de su pedre;
Ensure nuit s'en fuit de la contrethe.*

Quando le ha rivelato tutto il suo pensiero,
allora le consegna il cingolo della sua spada
e un anello, con il quale l'aveva sposata.
Poi se ne esce fuori dalla camera di suo padre;
durante la notte fugge dal paese.

Se analizziamo queste strofe dal punto di vista stilistico noteremo l'uso incondizionato della paratassi. Qui, come in altri luoghi della canzone, la paratassi va molto più in là della pura tecnica della costruzione del periodo: è sempre lo stesso iniziare da capo, lo stesso procedere e retrocedere a scatti; la stessa indipendenza dei singoli fatti. La strofa XIII riprende la situazione della strofa XII, conducendo però l'azione diversamente e più in là; la strofa XIV ripete ciò che era espresso nella XIII, ma più vivacemente, grazie al discorso diretto. Auerbach⁵⁵, nella sua analisi, ci fa notare che l'autore del poemetto, invece di costruire: "Quando essi furono soli nella stanza egli si ricordò...e disse: ascolta...", procede in tal modo: 1) "Quando egli fu nella stanza si ricordò..."; 2) "Quando essi furono nella stanza, disse che..." (discorso indiretto); 3) "Ascolta (disse egli)..." Come si può notare, ciascuna strofa dà un'immagine completa, chiusa in sé. Ancora una volta, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, siamo di fronte alla rigidità e alla indipendenza dei singoli fatti, proprio come si verificava nella miniatura.

Su quest'ultimo aspetto ci siamo già soffermati ampiamente, mentre non abbiamo ancora preso in considerazione un altro aspetto di eccezionale importanza, vale a dire come il poema in lingua volgare si sia distaccato dalla sua fonte latina; è proprio la scena della notte nuziale a suggerirci in quale misura. Sebbene la "vita" latina presenti la stessa costruzione paratattica, il suo autore non ha però saputo sfruttarne le possibilità, determinando il totale livellamento e appiattimento della narrazione:

Vespere autem facto dixit Euphemianus filio suo:- Intra, fili, in cubiculum et visita sponsam tuam-. Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Cristo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacramenta disserere, deinde tradidit ei annulum suum aureum et rendam, id est caput baltei, quo cingabatur, involuta in

⁵⁵ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo...*, Torino, [1956], 1979, p.127.

prandeo et purpureo sudario, dixitque ei:- Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos-. Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare...⁵⁶.

Venuta la sera, disse Eufemiano a suo figlio :- Entra, o figlio, nella camera e visita la tua sposa-. Ma come fu entrato, cominciò il giovane nobilissimo e pieno della sapienza di Cristo a istruire la sposa e a esporle molte sante dottrine; quindi le consegnò il suo anello d'oro e la cinghia, cioè la cintura della sua spada, avvolta in un drappo...(?)⁵⁷ e purpureo, e le disse:- Prendi queste cose e conservale finchè piacerà al Signore, e il Signore sia fra noi-. Dopo di ciò prese qualcosa dei suoi beni e si recò al mare...

La narrazione è monotona, senza un crescendo e decrescendo di tono “co-sicché non soltanto la cornice, ma anche il quadro, resta senza alcun movimento, rigido e senza vigore”⁵⁸. Non viene fatto alcun cenno alla lotta interiore che la tentazione provoca in Alessio, e che nella versione in volgare trova la più semplice e bella espressione. Sembra che non vi sia alcuna tentazione, alcuna paura, alcun tentennamento in ciò che rappresenta la scelta più difficile di un uomo. Confrontando le due versioni si riscontra che l'ampio discorso rivolto alla sposa, uno dei momenti più forti del poema, nel quale Alessio raggiunge la somma misura del suo sacrificio e che rappresenta il primo manifestarsi della sua vera natura, è stato interamente creato dal poeta francese sulla pallida traccia del modello latino. Anche l'episodio della fuga assume un carattere drammatico e patetico soltanto nella versione in lingua volgare, mentre in quella latina, piana e uguale, non c'è commozione.

Il testo volgare è dunque il primo a introdurre alcuni tratti profondamente umani: il lamento della madre nella stanza vuota, la sofferenza del padre e,

⁵⁶ Lo riportiamo secondo Förster-Koschwitz, *Altfranzösisches Übungsbuch*, sesta edizione, 1921, pp.299 e seguenti.

⁵⁷ Per la traduzione cfr. pp. 82-83.

⁵⁸ Erich Auerbach, *Mimesis, Il realismo...*, p. 130.

più tardi, la lotta interiore del santo, quando gli eventi lo riportano sulla strada di casa. Alessio esita prima di addossarsi la prova più dura, ovvero la vita da mendicante sconosciuto nella casa paterna, la vista quotidiana dei suoi parenti più prossimi che lo piangono; egli vorrebbe che tutto ciò gli fosse risparmiato, e tuttavia lo accetta, come Gesù ha accettato di morire sulla croce per salvare l'umanità. La versione latina, invece, non esprime alcuna esitazione e alcuna lotta, nemmeno nella notte nuziale.

Soltanto il poema in lingua volgare, come risulta da questo confronto, ha saputo dare risalto ai singoli quadri, cosicché le persone acquistano vita e pienezza umana; vita che, però, “è circoscritta dalla rigidità e limitatezza dell'ordine immutabile”⁵⁹. Solamente i poeti in lingua volgare trovarono la forma nella quale la paratassi acquista vigore poetico: al monotono allineamento subentra la lassa, che avanza e retrocede a scatti energici, il che costituisce un nuovo “stile sublime”. Benché le loro opere presentino dei limiti, o manchino di varietà, esse superano tuttavia lo stile pallido e insignificante della leggenda antica.

Questa nuova vivacità è dovuta anche, secondo Auerbach, alla capacità dei poeti in lingua volgare di valorizzare il discorso diretto nel suo tono e “gesto”. Abbiamo già accennato al colloquio di Alessio con la sua sposa e al lamento della madre, ma si possono ancora citare le parole con le quali il santo, ritornato a Roma, si rivolge al padre per chiedere vitto e alloggio. Nella versione francese “esse rivelano una forza concreta ed immediata”⁶⁰ che il testo latino non sa raggiungere. Si raffrontino la versione in lingua volgare:

XLIV. *“Eufemiens, bels sire, riches hom!
Quar me herberges, pur Deu, an ta maison;
Suz tun degrét me fai un grabatum,
Empur tun fil dunt tu as tel dolor ;
Tut soi amfers, si'm pais pur sue amor.”*

“Eufemiano, nobile e potente signore !

⁵⁹ Erich Auerbach, *Mimesis...*, p. 130.

⁶⁰ *Ibi*, p. 131.

Per amore di Dio, ospitami nella tua casa;
fammi fare un giaciglio nel tuo sottoscala,
per amore di tuo figlio, per il quale hai tanto dolore;
sono tutto malato, nutrimi per amor suo.”

e quella latina:

Serve Dei, respice in me et fac mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus, et iube me suscipi in domo tua, ut pascam de micis mensae tuae et Deus benedicat annos tuos et ei quem habes in per egre misereatur”.

Servo di Dio, guardami e fammi misericordia, poiché sono povero e forestiero, e ordina che io sia ricevuto in casa tua, finché sia nutrito delle briciole della tua mensa e Dio benedica i tuoi anni e abbi pietà di colui che ti è via⁶¹.

Oltre alle differenze stilistiche, che sono forse le più evidenti e immediate, si attua una diversa scelta di campo semantico. Nella strofa in antico francese compare la parola “amore”, che nella sua traduzione del testo il filologo Mario Eusebi riprende ben tre volte. Questo termine, vettore di un sentimento forte e profondo, ci suggerisce che siamo di fronte a un quadro al cui interno non compaiono solamente un padre ignaro e un figlio bisognoso di aiuto, ma anche una nota di intenso patetismo che circonda le due figure e contribuisce a dar loro uno spessore poetico e psicologico. Nella versione latina, invece, l'autore attinge da un altro repertorio, quello della dottrina cristiana, del testo evangelico, cui rinviano termini quali “misericordia”, “pellegrino” e “benedire”.

⁶¹ Nostra traduzione.

Inoltre, quando Alessio, rivolgendosi al padre, chiede di essere soltanto nutrito delle briciole della sua mensa, ritroviamo una situazione analoga a quella riferita dall'apostolo Matteo. Egli, al capitolo 15, versetti 21-28, narra la vicenda della donna di Cananea e di sua figlia, posseduta dal demonio. In questo episodio Gesù rivolge alla donna, implorante il suo aiuto, parole molto severe : "Non è bene prendere il pane dei figli per gettarlo ai cagnolini". Ma la donna, rispondendo che anche i cagnolini si cibano delle briciole che cadono dalla tavola dei loro padroni, dimostra quanto grande sia la sua fede e fa sì che la sua preghiera venga esaudita.

In entrambi i casi si assiste a un chiedere aiuto, in entrambi i casi si ha un atto di umiliazione, in entrambi i casi si registra la presenza di una figura paterna magnanima e benevola. E' opportuno rilevare, tuttavia, le sensibili differenze, in quanto, nella versione in antico francese, Alessio fa leva su sentimenti che il padre nutre per il figlio perduto: "...per amore di tuo figlio", "...nutrimi per amor suo": è nel suo ricordo, quindi, che il padre è invitato ad accogliere la pecorella smarrita. Nella versione latina si insiste, invece, sul fatto che il padre è un servo di Dio, ed è in nome Suo che egli deve agire.

Da un lato, quindi, una versione maggiormente legata alla dottrina e al lessico cristiano, dall'altro un linguaggio più poetico e patetico, atto a suscitare nel lettore una più viva commozione e un più intenso coinvolgimento, e perciò un sentimento di devozione e ammirazione nei confronti del santo. Nella Vita latina l'autore si limita a elencare i passi salienti del percorso spirituale di Alessio, senza, evidentemente, porsi il problema dell'esistenza di un grande pubblico laico che, oltre a non conoscere la lingua latina, aveva bisogno di tutti gli espedienti utilizzati dalla letteratura laica, quali la pateticità, la drammaticità, la tensione,... per sentirsi coinvolto e prestare attenzione.

Ricordiamo, per l'appunto, che se in un primo momento la lingua ufficiale della Chiesa è il latino, in un secondo momento, al fine di poter giungere al popolo dei fedeli, si decide di adottare il linguaggio degli incolti, e gli stessi chierici danno vita a un *corpus* di vite di santi in cui agli elementi prettamente devozionali venivano preferiti elementi letterari. Mentre l'agiografia latina restò un fenomeno essenzialmente clericale, l'agiografia in volgare, proprio in virtù della sua piacevolezza, entrò per tempo, come abbiamo già avuto modo

di vedere nel primo capitolo, nel repertorio giullaresco e si diffuse tra le masse incolte, ponendo le premesse per l'impostazione di nuovi generi letterari (la *chanson de geste* in primo luogo).

Ci siamo particolarmente soffermati sulla scena della notte nuziale e sul ritorno di Alessio a casa, ma vi sono altri passi della Canzone caratterizzati da un'alta tensione emotiva, soprattutto dopo la morte del santo e la rivelazione, grazie alla lettera da lui stesso scritta, della sua vera identità. A partire dal verso 391, si susseguono i monologhi di un padre e di una madre disperati:

LXXIX. *A halte voiz prist li pedra a crier:
" Filz Alexis, quels dols m'est presentez!
Malveise garde t'ai fait suz mun dekrét.
A ! las, pecables, cum par fui avoglez !
Tant l'ai vedud, si ne-l poi aviser.*

A gran voce prese il padre a gridare :
" Alessio, figlio mio, che dolore mi hai dato!
Nessuna attenzione ho avuto per te sotto la mia scala.
Ahi, lasso, infelice, quanto fui cieco!
Tanto l'ho veduto, e non ho saputo riconoscerlo.

E il *planctus* continua fino al verso 420, dove si assiste a un crescendo di pateticità ancora più esasperata, con l'arrivo della madre. Il suo monologo, già straziante di per sé, è introdotto da queste parole (vv. 423-24 e 25):

*...La vint curante cum femme forsenede,
Batant ses palmes, criant, eschevelede:
Vit mort sum filz, a terre chet pasmede .*

...Là venne la madre correndo come donna fuori di senno,
battendo le palme, gridando scapigliata;

vide il figlio morto: a terra cadde svenuta.

Il momento è molto suggestivo sia per l'azione drammatica della madre (qui si assiste a una vera e propria drammatizzazione, vale a dire la messa in atto di un'azione; leggendo queste strofe si ha l'impressione di essere catapultati davanti a un palcoscenico), sia per il lamento contenuto nella parole della donna, che davanti al corpo straziato del figlio, rivive il tempo in cui questi era ancora protetto dalle sicure pareti del ventre materno.

XCI. *Filz Alexis, de la tue carn tendra!*
A quel dolor deduit as ta juventa !
Pur que-m fuïs? Ja-t portai en num ventre ;
E Deus le set que tute sui dolente :
Jamais n'erc lede pur home ne pur femme.

Alessio, figlio mio, tenera carne !
In quali sofferenze hai trascorso la tua gioventù!
Perché fuggisti da me? Da me che ti avevo portato nel
ventre;
e Dio sa tutto il mio dolore:
mai più sarò lieta, né per uomo né per donna.

Infine il dolore della sposa, anch'esso espresso da un monologo straziante e patetico:

XCVII. *O bele buce, bel vis, bele faiture,*
Cum est mudede vostra bela figure!
Plus vos amai que nule creature.
Si grant dolor or m'est apareüde :
Melz me venist, amis, que morte fusse.

O bella bocca, bel viso, bella creatura,
com'è mutato il vostro bell'aspetto!

Vi amai sopra ogni cosa.
Un così gran dolore ora mi sovrasta:
meglio sarebbe stato che fossi morta.

...

XCIX. *Or par sui vedve, sire, dist la pulcela;*
Jamais ledece n'avrai, quar ne pot estra,
Ne charnel hume n'avrai an tute terre.
Deu servirei, le rei ki tot guvernet :
Il ne-m faldrat, s'il veit que jo lui serve.

Ora sono proprio vedova, mio signore, disse la vergine ;
mai più avrò gioia, perché non può essere,
né carnalmente avrò uomo in terra.
Servirò Dio, il re che tutto governa:
non mi verrà meno, se vede che io lo servo.

E' la prima volta che assistiamo all'entrata in scena, a tutti gli effetti, della sposa. Infatti, sebbene questo personaggio fosse già stato introdotto precedentemente, il suo ruolo non si discostava troppo da quello di semplice comparsa. Qui, invece, la sposa vedova dimostra di essersi comportata come una donna forte e fedele, di non aver rinnegato il proprio ruolo gettandosi nelle braccia di un altro uomo. Le sue parole rivelano, inoltre, un grande fervore religioso; le raccomandazioni di Alessio, prima della sua partenza, hanno trovato accoglienza presso di lei. Nella scena della notte nuziale, diversamente, solo Alessio parla, e la sposa sembra non avere consistenza, quasi fosse una figura eterea. Viene definita *sponsa, pulcele*,... ma non ha un nome proprio. Ciò nonostante, essa riveste ormai un ruolo fondamentale, perché a lei vengono affidati alcuni oggetti investiti di un valore affettivo e spirituale molto forte. E' interessante notare, a questo proposito, le differenze tra le due versioni, quella latina e quella in antico francese.

Prima di tutto occorre premettere che quello degli oggetti consegnati da Alessio alla sposa è uno dei problemi più controversi della leggenda⁶². Nella Vita latina il primo è l'*anulum suum aureum*. Tale oggetto non pone difficoltà in quanto, nella cerimonia del fidanzamento e del matrimonio, l'anello significa "impegno" e "fedeltà" a questo impegno, sicché la consegna dell'anello d'oro alla sposa sta ad indicare un pegno e un ricordo dell'affetto che Alessio prova per lei. Come abbiamo visto, l'impegno della fedeltà è reciproco: l'innominata sposa di Alessio vivrà, infatti, il resto della sua vita presso i genitori dello sposo, a guisa di "tortorella", epiteto che la designa in entrambe le versioni.

Un genere molto diffuso nella letteratura medievale è quello dei Bestiari, che sono compilazioni di tipo enciclopedico contenenti notizie, per lo più fantastiche, sulla natura e sulle proprietà non solo fisiche ma anche morali degli animali. Questo genere si rifà a modelli dell'antichità che hanno per oggetto la "filosofia naturale" e i cui maggiori rappresentanti sono Aristotele e il naturalista Plinio. Nel più importante dei Bestiari medioevali, il *Physiologus*⁶³ si danno queste informazioni sulla tortorella:

...de torture dicit valde virum suum dirigere, et caste cum illo vivere, et ipsi soli fidem servare; ita ut si quando evenerit ut masculus eius aut ab accipitre aut ab accuse capiatur, haec alteri maculo se non iungit, sed ipsum semper desiderat et ipsum recordatione et desiderio usque ad mortem perseverat.

...della tortorella si racconta che diliga fortemente il suo uomo, e che con lui viva castamente; così che qualora accadesse che il suo maschio venga catturato da un falco o da un cacciatore, questa non si congiunge ad un altro maschio, ma desidera sempre lo stesso e lo

⁶² Per l'analisi degli oggetti D'Arco Silvio Avalle si rifà al saggio di B. Gaiffier, *Intactam sponsam relinquens. A propos de la vie de Saint Alexis*, in *Analecta Bollandiana*, LXV, 1947, pp. 157-159.

⁶³ *Physiologus*, ed. Carmody, Parigi, 1939, p. 49.

aspetta ogni singolo momento, e del medesimo preserva il suo ricordo e il rimpianto fino alla morte.⁶⁴

Pertanto l'immagine della "tortorella" si addice perfettamente al carattere della sposa di Alessio, soprattutto alla luce dell'episodio della consegna dell'anello nuziale.

Il secondo oggetto che Alessio affida alla sposa è la *renda*, qui identificata con la cinghietta o il fermaglio che unisce il fodero della spada alla tracolla o cintura (dal latino: *balteus* o *cingulus regalis*), e per estensione con la tracolla stessa. Tale oggetto ha indubbiamente valore simbolico: esso, infatti, sta ad indicare il *self-control*, la castità coniugale, la fedeltà, come risulta anche dalla preghiera del sacerdote quando si allaccia il *cingulum*: "*Precinge me, Domine, cingulo puritatis...ut maneat in me virus continentiae et castitatis*". Anche nella versione in antico francese si parla di "*renges de s'espethe*" e "*anel*", mentre non si accenna al fatto che tali oggetti siano "*involuta in prandeo e purpureo sudario*". *Prandeum* o *brandeum* in latino medioevale sta ad indicare il panno destinato ad avvolgere oggetti preziosi, come, ad esempio, le reliquie dei santi. Il "purpureo sudario" è ovviamente una glossa di *prandeum* e rimanda, molto probabilmente, al rosso velo nuziale dei Romani: il cosiddetto *flammeum nuptiale*.

Secondo D'Arco Silvio Avalle⁶⁵, l'impressione che si ricava dalla lettura di questo brano è che gli oggetti consegnati da Alessio alla sposa nel momento solenne della partenza vengano trattati come simboli sacrali di una vita di rinunce e mortificazioni.

A proposito di questa scena, sarebbe interessante aggiungere il contributo di Hemming⁶⁶, che ha raffrontato e studiato la versione "lunga" (L), e quella "breve" (A). Prendendo in esame i vv. 72 e 73 della strofa 15, che riportiamo, Hemming nota che sono stati operati dei cambiamenti al fine di dare al racconto una portata e un orientamento differenti.

⁶⁴ Nostra traduzione.

⁶⁵ D'Arco Silvio Avalle, *Filologia Romanza, fonti e caratteri della tradizione letteraria francese dalle origini, Parte II: La Vie de Saint Alexis nella cultura anglo-normanna dell'XI-XII secolo*. Torino: Clu Torinese, 1963.

⁶⁶ T. D. Hemming, *La Vie de Saint Alexis*, University of Exeter Press, 1994, XXIV-XXV.

L

*Dunc li **cumandet** les renges*

de s'espethe

Ed un anel dunt il l'ot espusede

...

A

*Dunc li **duna** les renges*

De s'espece

E cel anel dunt il l'ot espusede

A prima vista, afferma Hemming, le differenze potrebbero sembrare poco rilevanti, ma una lettura più attenta invita a soffermarsi su quei termini che abbiamo evidenziato in grassetto. In L Alessio raccomanda alla sposa “*les renges*”, che simboleggiano il suo rango sociale; in A glieli dona, cioè rinuncia, li abbandona, come rinuncia al matrimonio restituendo alla sposa l’anello nuziale con la quale l’aveva sposata. La cesura, secondo il filologo, è totale. In L il dono dell’anello significa la sussistenza di un legame, in A la restituzione dell’anello nuziale significa la sua rottura.

Più in generale, non possiamo non constatare che proprio nell’episodio dei “pegni” si riassume il significato più profondo del messaggio della vita del santo. Come abbiamo detto precedentemente, tali oggetti sono i simboli di una vita di rinunce e di mortificazioni; che egli li raccomandi o li doni, è comunque uno spogliarsi, un liberarsi di tutti quei vincoli che lo terrebbero legato a una vita terrena e materiale. In un’ottica “romantica”, questa scena potrebbe esprimere la fine di una storia d’amore o l’addio straziante di due innamorati costretti a separarsi proprio la notte del matrimonio. Se letta, invece, alla luce della parola cristiana, come in effetti deve essere letta, non rappresenta la fine, bensì l’inizio di una nuova vita, pronta a seguire le orme di Gesù Cristo.

Non dobbiamo dimenticare che, nonostante l'argomento presenti sicuramente un interesse romanzesco - alcune situazioni saranno riprese in seguito da romanzi propriamente detti - la tonalità dominante dell'opera resta religiosa.

E' anche vero che, come è stato rilevato da J.W.B. Zaal⁶⁷, il genere delle canzoni di santi francesi, diversamente dalle opere latine che trattano il medesimo soggetto, si segnala per la drammaticità con cui vengono contemplati i fatti esposti e per il rilievo conferito alla funzione emotiva. L'autore della vita di un santo in antico francese vuole toccare prima di tutto la sensibilità del pubblico. Tale effetto, come abbiamo avuto modo di vedere, è ottenuto non solo mediante speciali procedimenti stilistici, ma anche attraverso la scelta di temi ed episodi particolarmente atti a commuovere e interessare il pubblico cui tali opere erano destinate. Gli autori delle vite di santi, sottolinea Avasse⁶⁸, conoscevano bene l'animo appassionato e insieme ingenuo dei loro ascoltatori. A questo proposito Marc Bloch afferma che la psicologia delle folle medievali era dominata da un vero e proprio "fondo di primitivismo"⁶⁹. Dato che "l'emotività" rappresenta uno degli elementi fondamentali dell'animo medievale, è naturale che su questa componente facessero leva gli scrittori che si proponevano fini di edificazione o che, più genericamente, volevano accattivarsi la simpatia del pubblico.

Sotto questo aspetto la storia della vita di Sant'Alessio risulta esemplare. Ancor più interessante, quindi, appare la preferenza che il miniatore ha dato alla scena del colloquio notturno fra i due sposi, che non è soltanto simbolica poiché racchiude il significato più profondo del messaggio della vicenda alessiana, ma anche perché è indubbiamente l'elemento più "patetico" della vicenda. Qui, forse più che nella canzone stessa, suggerisce Avasse, è avvertibile il desiderio del compilatore del salterio di sottolineare il carattere romanzesco della vita del santo, di mettere in rilievo, in poche parole, gli aspetti più "umani" della leggenda.

⁶⁷ J.W.B. Zaal, "A lei Francesca" (*Sainte Foy. V. 20*). *Etude sur les chansons de saints gallo-romaines du XI siècle*, Leida, 1963, p.76.

⁶⁸ D'Arco Silvio Avasse, *Filologia Romanza, fonti e caratteri della tradizione letteraria francese dalle origini, Parte II: La Vie de Saint Alexis nella cultura anglo-normanna dell'XI-XII secolo*. Torino: Clu Torinese, 1963, p. 63.

⁶⁹ Marc Bloch, *La société féodale. La formation...*, p. 116.

Il trittico di Sant’Alessio inaugura così *una tradizione sostanzialmente legata al nuovo romanzo, che diverrà più tardi parte non trascurabile di certa sensibilità artistica propria di non poche opere della letteratura francese. Basti pensare al tema dell’ “amore al di là di ogni vincolo terreno”, a quello del “sacrificio” e, nello stesso tempo, della fedeltà per rendersi conto che ci troviamo di fronte ad altrettanti τόποι di quella letteratura, dal Girart de Roussillon ai romanzi di Bernanos; un’esistenza grigia, per esempio, illuminata da presenze invisibili, il “sublime” ottenuto non con la “violenza” o il “furore” (come in certe zone della letteratura italiana), ma attraverso il riscatto (non sempre immaginario) dal dolore*⁷⁰.

Possiamo dunque concludere che la bellezza poetica di alcuni passi della *Chanson de Saint Alexis* si fonda proprio su questo gioco, che vede lo scambiarsi e l’intrecciarsi di un soggetto amabile, potremmo azzardarci a dire “romantico”, e un soggetto spirituale. Il tutto espresso in un nuovo stile romanzo, basato su una paratassi che struttura non solo il linguaggio poetico ma anche l’articolazione delle scene e la rappresentazione della gestualità, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente. Una gestualità che ritroviamo nelle arti visive e, nel nostro caso, nel trittico raffigurante la scena dei “pegni” e la fuga da casa.

⁷⁰ D’Arco Silvio Avalle, *Filologia Romanza...*, pp. 63-4.

CAPITOLO QUINTO

LA CHANSON DE SAINT ALEXIS COME ANELLO DI CONGIUNZIONE TRA I POEMETTI AGIOGRAFICI E LA CHANSON DE GESTE

Ne *Il Boeci, i poemetti agiografici e le origini della forma epica*, Cesare Segre, cercando di collocare cronologicamente il *Boeci* e rivalutandone il valore artistico, formula l'ipotesi che i poemetti agiografici siano i "predecessori" del poema epico, e quindi della *chanson de geste*.

Senza soffermarci sulle sue analisi dell'arte del *Boeci*, noteremo tuttavia come essa evidenzi tecniche che ritroviamo anche nella *Chanson de Saint Alexis*. Per esempio l'uso della paratassi, che dà un valore paritetico alle proposizioni, l'atemporalità, la strutturazione rigida dell'opera, con un *exordium*, una *narratio* e una *conclusio*, l'uso della lassa, etc.

Ora, Segre afferma che non è possibile stabilire quanto di tali procedimenti sia proprio del *Boeci* o quanto invece sia patrimonio della letteratura coeva o dell'unico fondamento della retorica medievale, la retorica classica. Sottolinea inoltre la rassomiglianza della tecnica delle lasse nel poemetto agiografico e nella letteratura epica, somiglianza rilevata da alcuni filologi, tra cui il Rajna⁷¹, che sentiva in tale opera "un'eco di epopea"; "il Boezio e la S. Fede riproducono pienamente il ritmo e lo stampo epico", dice il Crescini⁷². Il Bédier⁷³, certo che le *chansons de geste* non possano risalire oltre l'XI secolo, vede nel *Boeci* e nel *Saint Alexis* le prime prove del decasillabo e della lassa assonanzata, poi accolti dall'epopea.

Data la scarsità, e soprattutto l'isolamento, dei testi letterari coevi, Segre considera presuntuoso ricostruire le linee direttive della storia linguistica o

⁷¹ Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, 1884, p. 492.

⁷² Vincenzo Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano, 1926, p. 141.

⁷³ Joseph Bédier, *Les Légendes épiques*, IV, Paris 1929, p. 463.

metrica, e inserire nel punto più opportuno il poemetto da lui considerato. Tuttavia, grazie anche a quei testi letterari aventi in comune il “gusto”, il sentimento religioso o politico, ritiene possibile trovare una soluzione, che risulterà “piuttosto dalla coerenza dell’insieme che dall’impero della singola prova”.⁷⁴

Nel ricostruire il paesaggio che vide l’alba dell’epica francese, e per collocare correttamente il *Boeci*, Segre ci introduce alle prime composizioni di stampo epico: i poemetti agiografici, tra i quali, oltre al ritmo cassinese e alla canzone di *Sancta Fides*, troviamo il nostro *Sant’Alessio*. Anche Curtius, nell’opera *Zur Interpretation*⁷⁵..., accenna a una possibile ricostruzione delle prime tappe dello spirito epico attraverso le leggende religiose. La ricerca quindi prosegue ricostruendo una sorta di comune retorica volgare del secolo XI, quella che le *chansons de geste* avrebbero accolto e diffuso per quasi tutta l’Europa. Così Segre, nel prendere in esame l’antico poemetto del *Saint Alexis*, non considera solamente i mezzi che appartengono a quel fondo stilistico-concettuale comune, cui prima si accennava, ma anche la variazione dei metodi e degli espedienti ritmico-concettuali, che, purificati da ogni sentore di scuola, diventano felici segnali stilistici di una concezione narrativa, come nel *Boeci* o come nella *Chanson de Roland*.

Per esempio l’inizio del poemetto è caratterizzato da una similarità che può costituire un’ efficace cornice di due lasse complementari, in cui cioè la stessa situazione è ripresa da due punti di vista⁷⁶.

XLVIII. *Sovent le virent e le pedre e la medre*
E la pulcele qui li ert espusede.
Par nul guise unc[h]es ne l’aviserent,
N’il ne lur dist, ne il ne l’demanderent
Quels hom esteit ne de quel terre il eret.

Spesso lo videro il padre e la madre,
e la vergine che aveva sposata;

⁷⁴ Cesare Segre, *La tradizione della “Chanson de Roland”*, Il “Boeci”, i poemetti agiografici e le origini della forma epica, 1974, p. 31.

⁷⁵ Ernst Robert Curtius, *Zur Interpretation, Alexiuslied und Epos*.

⁷⁶ Cesare Segre, *La tradizione della “Chanson de Roland”*..., p. 39 e seguenti.

in nessun modo mai lo riconobbero;
né lo disse loro né gli domandarono
chi egli fosse e da quale terra venisse.

XLIX. *Soventes feiz lur veit grant due mener,*
E de lur o[e]jilz mult tendrement plurer,
E tut pur lui, unc unc[h]es es nient pur eil.
Danz Alexis le met el consirrer,
Ne l'en est rien, issi (e)st [a Deu](a)turnet ;

Spesse volte li vide manifestare un gran dolore
E piangere teneramente dai loro occhi,
e solo per lui, non per altro.
Alessio non vi fa caso;
non gl' importa quanto vede: il suo animo è volto a Dio.

E viceversa: due lasse possono essere similari nel contenuto, mentre la loro forma, con un lieve rifacimento, muta tanto nei vocaboli quanto nella sintassi, lasciando solo qualcosa di simile, come a richiamo:

III. *Suz le degret ou il gist e converset,*
llo[e]c deduit l[i]jedement sa poverte.
Li serf sum pedre ki la maisnede servent,
Lur lavedures li getent sur la teste.
Ne s'en corucet net il nes apelet.

Sotto la scala dove giace e dimora,
là vive lietamente la sua povertà.
I servi di suo padre, che servono la famiglia,
la lavatura gli gettano sulla testa.
Egli non se ne adira e neppure li accusa.

LIV. *Tuit l'escarnissent, si l tenent pur bricum;*

*L'egua li getent, si moilent sun liòun:
Giens nes corucet icil saintismes hom;
Ainz priet Deu quet il le lur parduinst
Par sa mercit, quer ne sevent que funt.*

Tutti lo scherniscono e lo ritengono pazzo.
L'acqua gli gettano e bagnano il suo piccolo giaciglio:
non si adira quel santissimo uomo,
ma prega Dio che glielo perdoni
per sua misericordia, perché non sanno quello che fanno.

Continuando nell'analisi del poema, Segre ci invita a notare la varietà dei procedimenti verbali, sia le riprese tra due lasse:

*Sa grant honor a grant **do[e]l** ad turnede.
Del **duel** s'asist la medre jus(qu)'a terre (145-6) ;*

Il suo decoro ha volto in gran dolore.
Per il dolore si sedette la madre a terra.

*Ço li cumandet : « Apele l'ume Deu ! »
Ço dist l'immagine: « Fai l'ume de Deu venir » (170-1) ;
Essa gli ordina : « Chiama l'uomo di Dio ! ».
Disse l'immagine: « Fai venire l'uomo di Dio ».*

*Lor dous amfanz vo[e]lent faire **asembler**.
Noment le terme de lur **asemblement** (45-6) ;*

Vogliono unire i loro due figli.
Fissano la data della loro unione.

sia quelle all'interno di una lassa :

*Si la despe(i)ret que **n'i remest** nient ;
N'i remest palie ne neül ornement (137-8) ;*

La spoglia così che niente vi rimase ;
non vi rimase seta né ornamento alcuno.

E quelle, infine, che riassumono, condensandolo in un verso d'inizio, il concetto di quelli che chiudono la lassa precedente :

*De sain[t] batesme l'un fait regenerer,
Bel num li metent selunc cristientet.
Fud baptised, si out num Alexis (29-31);*

Con il santo battesimo l'hanno fatto rigenerare,
un bel nome gli mettono con il sacramento cristiano.
Fu battezzato, ebbe nome Alessio.

*Dunet as povres u qu'il les pout trover:
Pur nul ave[i]r ne volt estre ancumbret.
Quant sun ave[i]r lur ad tot departit (94-6),*

Dona ai poveri là dove potè trovarne :
da nessun possesso vuol essere impedito.
Distribuito tutto il suo avere,

o svolgono in due versi ciò che prima era brevemente accennato :

*Dunc li ac[h]atet filie ad un noble Franc.
Fud la pulcele nethe de (h)alt parentet.
Fille ad un con(p)te de Rome la ci(p)tet (40-2).*

E così gli procura la figlia di un signore di nobile stirpe.
La fanciulla era di nobile famiglia,
figlia di un conte della città di Roma.

Questa analisi estremamente particolareggiata degli elementi strutturali del poemetto completa l'analisi eseguita dal Curtius. Tuttavia, afferma Segre, mentre le ricerche del Curtius si proponevano di evidenziare le basi retoriche

che si estendono dalla poesia in latino a quella volgare, la sua vuole cogliere il momento della creazione “del nuovo astro dell’epica volgare”⁷⁷.

Dopo aver dimostrato che il *Boeci* si affianca, almeno dal punto di vista metrico-retorico, agli altri poemetti anteriori alla *chanson de geste*, Segre passa a esaminare la continuità fra i poemetti agiografici e l’epica, analizzando quegli espedienti retorico-strutturali presenti sia nei poemi agiografici sia nella *Chanson de Roland*. Il più noto è quello delle *lasse* simili, che, riprendendo un motivo già accennato in precedenza, costituiscono un mezzo tecnico conosciuto da entrambi i generi, nonostante la diversità del loro impiego stilistico. Infatti, ciò che nei poemi agiografici più antichi costituiva “una nervatura di sostegno, che superava l’ispirazione retorica senza trasfigurarla, diviene nella ChR, come già nel *Saint Alexis*, espediente espressivo adatto a particolari circostanze narrative e sentimentali, impiegato per locali necessità narrative”⁷⁸.

Lo stesso si può dire per le “figure di parole”, per esempio la *frequentatio*, ovvero la ripetizione o l’uso frequente dei medesimi termini, uno dei più comuni espedienti della ChR, che si riscontra anche nella *Chanson de Saint Alexis*.

Questa continuità tecnica tra i poemetti agiografici e l’epica porta Segre a tentare di rintracciare, se possibile, anche un’analoga continuità di contenuto. I musicologi hanno insistito sulla probabile derivazione della melodia delle *chansons* da quelle dei tropi semiliturgici. Questo elemento è di estrema importanza, dal momento che le prime opere della letteratura francese, ovvero i poemi agiografici, ci rivelano un “rinnovamento dello spirito religioso” e, in particolar modo, la ricerca, attuata dai padri della Chiesa, di un contatto con il pubblico dei fedeli. Ciò equivale, dal punto di vista letterario, al ricorso al volgare e ancor più, come abbiamo già avuto modo di osservare, alla formazione di una nuova poetica, che incontrasse il gusto collettivo.

Le conseguenze di tale scelta si riflettono anche nella tematica. Non è difficile rivelare in tutti i poemetti “l’umanizzazione dell’itinerario mistico”. In poemetti quali il *Saint Léger* e la *Sancta Fides* si ritrovano sentimenti popolari

⁷⁷ Cesare Segre, *La tradizione della “Chanson de Roland” ...*, p. 42.

⁷⁸ Cesare Segre, *ibi*, p. 43.

più vivi, concreti come la lotta tra il bene ed il male, la persecuzione di un potente pagano o comunque anticristiano... Lotte che spesso assumono la forma più spettacolare e romanzesca: la guerra.

Segre ricorda, in effetti, che la fortuna delle vite dei santi segue i movimenti dello spirito religioso nella Francia dei secoli X e XI. Da un lato andava diffondendosi la letteratura sacra e, con essa, lo sforzo da parte dei chierici, di adattare i temi e lo stile agiografico alla comprensione e al gusto dei più; dall'altro, la religiosità popolare stava per trovare nell'ideale della lotta contro gli infedeli "un'estrinsecazione più attiva, tale da soddisfare anche istinti avventurosi o guerrieri"⁷⁹.

Tale discorso non è tuttavia applicabile al *Sant'Alessio*, in quanto essa è l'unica opera che non condivide le tendenze comuni. Fenomeno che Segre spiega chiamando in causa la sua localizzazione geografica, in quanto il *Saint Alexis* si trovò isolato dalla regione in cui si diffusero gli altri poemetti agiografici, vale a dire dalla Provenza: dove o vicino alla quale (nel Poitou), quando non furono composti, furono quanto meno trascritti o diffusi.

Proprio sulla base della distribuzione geografica a Cesare Segre sembra di poter delineare le posizioni del rinnovamento spirituale da cui sarebbero nate, insieme, l'epica e le crociate. Di fronte allo schieramento vallone-piccardo-pittavino-provenzale-catalano, stava per presentarsene uno più propriamente "francese": *la chanson de geste*. Ora, non potendo più negare il fatto che l'epica francese abbia avuto la sua prima fortuna in un ambiente ecclesiastico e in un clima di pellegrinaggi e di crociate, e se la *chanson de geste* vide la celebrazione del guerriero, la vide non tanto perché questi aveva combattuto per la fede, ma perché leggende e cronache locali lo catapultavano in una dimensione sacrale che era effettivamente quella dei santi venerati in precedenza, ma con in più lo spirito combattivo del secolo (vedi, per questo aspetto, oltre alla presenza di un lessico clericale, la fedeltà di tutti i particolari del cerimoniale della preghiera e della morte).

Viceversa, alla pura leggenda agiografica fuori dal tempo, si era sostituita la lotta contro infedeli ed empi, il martirio e la vendetta divina: ora il santo era

⁷⁹ Cesare Segre, *La tradizione della "Chanson de Roland"...*, pp. 46-47.

il guerriero stesso. E in questa guerra tra il male e il bene non solo il santo lotta, con l'ausilio delle potenze celesti, ma tutta la nazione.

Cavalleria, feudalesimo, nazione, afferma Cesare Segre, sono i nuovi standardi della Francia nascente. Nuovi anche per la Chiesa, che li assume sotto il suo patrocinio ma non ha loro dato vita, contrariamente a quanto accadde per i poemetti agiografici, almeno per un certo periodo. Autori di questi ultimi furono infatti i chierici, che si servirono fedelmente di fonti latine e seguirono con precisione le norme della scuola retorica. Ma la popolarizzazione dei contenuti agiografici, ovvero questo processo di adattamento alla sensibilità degli animi dei fedeli, e la conseguente umanizzazione dei temi, portò alla perdita del controllo, da parte dei chierici, della produzione letteraria.

Le vicende redazionali del *Saint Alexis* ne sono una prova, poiché sintetizzano la storia della letteratura agiografica nei secoli X e XI: la vita del santo in volgare, recitata in Chiesa, durante gli Uffici, viene composta in seguito all'esterno, unendo la piacevolezza del racconto a scopi edificatori. Cantata così nelle adunanze dei pellegrini o sulle grandi strade, esso doveva sfuggire al controllo dottrinale e alla sorveglianza dei religiosi. Senza contare il notevole contributo che apportarono i giullari, che componevano essi stessi le narrazioni agiografiche, e che furono in gran parte i creatori dell'epopea.

A questo proposito, basti qui ricordare i noti brani di Thomas Cabham: "*Sunt qui dicuntur joculariores, qui cantant gesta principum et vitas sanctorum...Bene possunt sustineri tales*" (Sono detti giullari coloro i quali cantano le gesta dei principi e le vite dei santi...Bene possono essere ritenuti tali); e di Jean de Grouchy: "*Cantum vero gestualem dicimus in quo gesta Heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et istoria regis Karoli*". (Diciamo invero gestuale il canto nel quale sono recitate le gesta degli eroi e le opere degli antichi padri, così come la vita e i martiri dei santi e le avversità che gli antichi uomini hanno sof-

ferto in nome della fede e la verità, così come la vita del beato Stefano protomartire e la storia del re Karolo)⁸⁰.

Essi, sostiene Segre, indicano in modo efficace la continuità tra i poemetti agiografici e la *chanson de geste*. E' qui importante sottolineare che non furono i poemetti agiografici più arcaici ad essere portati in giro dai giullari, bensì le più tarde vite di santi, quelle risalenti ai secoli XII e XIII, che entreranno in seguito nel repertorio dei giullari più clericaleggianti, insieme con qualche *chanson de geste*.

In appoggio alla diffusione di questi testi, si devono essere formate delle infrastrutture "editoriali", la cui attività può essere riscontrata soltanto a partire dal secolo XIII. Si assiste senza dubbio a un salto cronologico: dal secolo XI degli *scriptoria* benedettini, che ci conservano i primi poemetti agiografici, al XIII secolo degli *scriptoria* laici, centri di diffusione della *chanson de geste*, della letteratura moraleggiante e didattica, dei romanzi. Ugualmente, si assiste a un salto geografico: mentre i primi sono situati nel Sud-Ovest, tra Poitiers e Limoges, i secondi sono nel Nord e nel Nord-Est, in corrispondenza con la successiva fioritura culturale anglonormanna e normanna, piccarda, etc.

Inoltre, la diffusione dei testi epici non era legata a punti di riferimento stabili, quali monasteri e feste di santi, ma a giullari itineranti, che si ritagliavano una loro zona d'influenza lungo le strade dei pellegrinaggi o quelle delle fiere. Tutto ciò "rendeva meno immediata la "traduzione" degli esemplari da professionista (i *manuscripts de jongleur*, di cui pochissimi sussistono) in esemplari da amatore quali sono di norma quelli rimastici..."⁸¹. Al contrario, i poemi più antichi sulle vite dei santi non furono interessati da questa separazione tra utenti professionali e amatori, proprio perché essi erano composti, usati e trascritti dai monaci stessi.

Ma allora, come spiegare questo salto tra la tradizione dei poemetti (trascrizioni accurate e controllate; errori originati evidentemente dalla copiatura)

⁸⁰ Il primo brano è citato da E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris 1910, p.44; il secondo si trova in J. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Trocheo. Ein Beitrag Zur Musikgeschichte des Mittelalters, nei Sammelbände der internationalem Musikgesellschaft*, I (1899-1900), 65-130, a p. 90. Traduzioni nostre.

⁸¹ Cesare Segre, *La tradizione della "Chanson de Roland"*, Dai poemetti agiografici alle "chansons", 1974, p. 86.

e quella della *chanson de geste* (trascrizioni approssimative; continui rifacimenti e rimaneggiamenti)? Ciò si spiega non soltanto con le differenze d'ambiente, d'epoca, di finalità, di esecuzione, di diffusione dei testi, ma altresì con la significativa presenza appunto della *Chanson de Saint Alexis*, anello della catena che congiunge i poemetti agiografici all'epopea (nel senso della persistenza cronologica e della diffusione geografica). Questo testo, in effetti, appartiene già all'area nord-orientale, che fu quella della diffusione della *chanson de geste*, e la percorre nelle sue tappe cronologiche, riempiendone i vuoti (sec XII):

redazione in strofe⁸²:

L ante 1123	anglonormanno
V sec. XII	borgognone
A sec. XII	anglonormanno
P2 seconda metà sec. XIII	anglonormanno
P1 fine sec. XIII	anglonormanno

Redazione in lasse assonanzate:

S fine sec. XIII	piccardo
------------------	----------

Redazione in lasse rimate:

Ma sec. XIII	piccardo-vallone
Mb fine sec. XIII	franciano

Le zone interessate sono quasi le stesse indicate per la *Chanson de Roland*: Normandia “inglese” e “francese”, Nord-Est, Est.

Nella sua ricerca, Cesare Segre analizza inoltre le caratteristiche dei manoscritti. Il più antico, L, è un codice monastico tipico nel contenuto (un calendario, con segnalate le date di numerosi santi; poi il *Saint Alexis* e brani di San Gregorio Magno con traduzione francese, il Salterio, il Credo, il Gloria, il

⁸² Qui l'autore si rifà al censimento dei manoscritti operato da Gaston Paris e Léopold Pannier, in *Vie de Saint Alexis*, poème du XI siècle et renouvellements des XII, XIII et XIV siècles, Paris 1872, e ne mantiene le sigle (salvo Ma per M, P1 per P).

Simbolo Niceno)⁸³. Il manoscritto A è una raccolta di vite di santi: quella di Alessio è preceduta dalla *Assomption de la Vierge Marie* di Herman de Valenciennes e seguita dalla *Vie de saint Brandan* e dalla *Vie de sainte Catherine*. Siamo quindi alla divulgazione secolare delle vite di santi, all'edificazione dilettevole ed extraliturgica. Simile, ma più eclettico, il contenuto di P1, essendo questo un manuale di religione per laici. Con S giungiamo al pieno eclettismo: trattatelli didattici e moraleggianti, miracoli in versi, poemi religiosi, un volgarizzamento dei *Disticha Catonis*.

Le conclusioni sono già state tratte da Gaston Paris : *Uscita dalla austera Chiesa romana dove i fedeli, dopo l'ufficio, l'ascoltavano con un raccoglimento religioso, la nostra amiable chançon è andata correndo, con un giullare del dodicesimo secolo, i castelli e le piazze pubbliche; ed eccola che entra, nel tredicesimo secolo, grazie alla mano di un qualche abile scrittore, in una libreria del chiostro o di un maniero, aspettando che una nuova metamorfosi venga ad attestare il favore di cui essa gode sempre.*⁸⁴

Ed è proprio in questo succedersi di centri e mezzi di diffusione culturale che si è subito introdotto il nuovo genere letterario, la *chanson de geste*, il quale, nonostante mantenesse contatti stilistici e di concezione religiosa con i poemi agiografici, sviluppava "temi di più immediata risonanza (lo spirito feudale, la guerra di religione, la lotta dinastica), e con molte maggiori concessioni all'intrattenimento."⁸⁵

⁸³ Descrizione, riproduzione delle miniature, notizie storiche in Otto Pächt-C. R. Dodwell-Fr. Wormald, *The St. Albans Psalter*, London 1960.

⁸⁴ Gaston Paris-Léopold Pannier, *Vie de Saint Alexis...*, p. 256.

⁸⁵ Cesare Segre, *La tradizione della "Chanson de Roland"...*, p. 90.

APPENDICE (1)

LA CHANSON DE SAINT ALEXIS

*I. Bons fut li secles al tens anciënur
Quer feit i ert e justise ed amur;
S'i ert creance, dunt ore n'i at prut :
Tu test muez, perdut ad sa colur;
Ja mais n'iert tels cum fut as anceisurs.*

Buono era il mondo nel tempo antico, perché c'era fede e giustizia e amore; c'era religione, di cui ora non c'è molto: tutto è cambiato, perduto ha il suo colore; più non Sara tale come fu al tempo dei nostri antenati.

*II. Al tens Noë ed al tens Abraham
Ed al David qui Deu par amat tant,
Bons fut li secles, ja mais n'ert si vailanz;
Velz est e frailes, tut s'en vait declinant:
Sist ampairez, tuz biens vait remanant.*

Al tempo di Noè e al tempo di Abramo, e a quello di Davide, colui che tanto amò Dio, buono era il mondo, mai più Sara di tal valore; e vecchio e debole, tutto va decadendo: e così peggiorato che ogni bene perde importanza.

*III. Puis icel tens que Deus nus vint salver,
Nostra anceisur ourent cristientét ,
Si fut un sire de Rome la cité,*

*Rices hom fud de grant nobilitét:
Pur hoc vus di, d'un son fil voil parler.*

Dopo quel tempo che Dio venne a salvarci, che i nostri antenati divennero cristiani, visse nella città di Roma un signore che fu uomo potente, di gran nobiltà vi dico questo perché di un suo figlio voglio raccontare.

IV. *Eufemiens, si out a nnum li pedre,
Cons fut de Rome, des melz ki dune i eret;
Sur tuz ses pers l'amat li emperere.
Dunc prist muiler, vailant ed honurede,
Des melz gentils de tuta la cuntretha.*

Eufemiano, così aveva nome il padre, era un conte di Roma, dei migliori che allora vi erano: più di tutti i suoi pari l'amava l'imperatore. Prese moglie di gran merito e rango, tra le più nobili di tutta la regione.

V. *Puis converserent ansemble longament;
Qued enfant n'ourent peiset lur en forment.
Deu en apelent andui parfitement:
"E! reis celeste, par ton cumandement
Amfant nus done ki seit a tun talent! "*

Poi vissero insieme a lungo; figli non ebbero, molto se ne adolorano. Entrambi per questo si rivolgono a Dio con perfetta devozione: "Oh! Re del Cielo, per tuo ordine un figlio dacci che sia come tu vuoi! "

VI. *Tant li prierent par grant humilitét
Que la muiler dunat fecunditét:
Un fil lur dunet, si l'en sourent bon gret;*

*De Saint batesma l'unt fait regenerer:
Bel num li metent sur la cristientét.*

Tanto lo pregarono con grande umiltà che feconda rese la donna; un figlio da loro: gliene furono molto grati. Con il santo battesimo l'hanno fatto rigenerare: un bel nome gli mettono con il sacramento cristiano.

VII. *Fud baptizez, si out num Alexis;
Ki lui portat süef le fist nurrir.
Puis ad escole li bons pedre le mist:
Tant aprist letres que bien en fut guarniz;
Puis vait li emfes l'emperethur servir.*

Fu battezzato, ebbe nome Alessio; colei che l'aveva portato in grembo l'allevò con dolcezza. Poi il buon padre lo mise a scuola: tanto sapere apprese da esserne ben guarnito. Poi il giovanetto va a servire l'imperatore.

VIII. *Quant veit li pedre que mais n'aurat amfant
Mais que cel sul que il par amat tant,
Dunc se purpenset del secle an avant;
Or volt que prenget moyler a sun vivant:
Dunc li acatet filie ad un noble franc.*

Quando il padre vede che oltre quello solo che tanto amava altro figlio più non avrà, si preoccupa del tempo a venire: vuole che prenda moglie lui ancora vivo, e così gli procura la figlia di un signore di nobile stirpe.

IX. *Fud la pulcele de mult halt parentét,
Fille ad un conpta de Rome la ciptét;
N'at mais amfanz, li volt mult honurer.*

*Ansemble an vunt li dui pedre parler:
Lur dous amfanz volent faire asembler.*

La fanciulla era di nobile famiglia, figlia di un conte della città di Roma; questi altri figli non ha: molto la vuole onorare. I due padri insieme ne parlano: vogliono unire i loro due figli.

*X. Noment le terme de lur asemblement;
Quant vint al faire, dunc le funt gentement;
Danz Alexis l'espuset belament,
Mais ço est tel plait dunt ne volsist niënt:
De tut an tut ad a Deu sun talent.*

Fissano la data della loro unione. Quando venne il momento di attuare, lo fanno con nobile pompa; Alessio la sposa con bella cerimonia; ma questa è cosa che proprio non avrebbe voluto: il suo cuore è tutto rivolto a Dio.

*XI. Quant li jurz passet ed il fut anuitét,
ço dist li pedres: "Filz, car t'en vas colcer
Avoc ta spuse, al cumand Deu del ciel. "
Ne volt li emfes sum pedre corocier:
Vint en la cambra ou eret sa muiler.*

Quando il giorno passa e si è fatta notte, disse il padre: "Figlio, va a giacere con la tua sposa, come comanda il Signore del cielo." Non vuole il giovane corruciare suo padre: andò nella camera dove era sua moglie.

*XII. Cum veit le lit, esguardat la pulcele,
Dunc li remembret de sun seinor celeste
Que plus ad cher que tut avoir terrestre.
"E Deus, dist il, cum forz pecez m'apresset!*

Se or ne m'en fui, mult criem que ne t'em perde. "

Come vide il letto, guardò la fanciulla: allora si ricorda del suo signore celeste, che più ha caro di ogni bene della terra. "O Dio, disse, che grave peccato incombe su di me! Se ora non fuggo, temo assai di perderti."

XIII. *Quant an la cambra furent tut sul remés,
Danz Alexis la prist ad aparler:
La mortel vithe li prist mult a blasmer,
De la celeste li mostret veritét;
Mais lui est tart quet il s'en seit turnez.*

Quando nella camera furono rimasti soli, Alessio prese a parlarle: biasimò molto la vita mortale e le mostrò la verità di quella celeste. Ma gli è tardi di andarsene.

XIV. *"Oz mei, pulcele: celui tien ad espus
Ki nus raënst de sun sane precïus;
An icesc secle n'en at parfit'amor,
La vithe est fraisle, n'i ad durable honur ;
Cesta lethece revert a grant tristur. "*

"Ascoltami, fanciulla: prendi in isposo colui che ci redense con il suo sangue prezioso. In questo mondo non c'è perfetto amore; la vita è fragile, non c'è bene durevole: questa gioia si converte in gran dolore. "

XV. *Quant sa raisun li ad tute mustrethe,
Dunc li cumandet les renges de s'espethe
Ed un anel dunt il l'ot espusede.
Puis s'en eist fors de la cambre sum pedre;
Ensure nuit s'en fuit de la contrethe.*

Quando le ha rivelato tutto il suo pensiero, allora le consegna il cingolo della sua spada e un anello, con il quale l'aveva sposata. Poi se ne esce fuori dalla camera di suo padre; durante la notte fugge dal paese.

XVI. *Dunc vint errant dreitement a la mer;*

La nef est preste ou il deveit entrer:

Dunet sum pris ed enz est aloëz;

Drecent lur sigle, laisent curre par mer:

La pristrent terre o Deus les volt mener.

Allora andò dritto al mare: là era la nave dove doveva salire; paga il prezzo e s'imbarca. Alzano la vela e navigano sul mare. Appodarono là dove Dio volle condurli.

XVII. *Dreit a Lalice, ço fut citét mult bele,*

Iloec arivet sainement la nacele:

Dunc en eisit danz Alexis a certes,

Mais jo ne sai cum longes i converset;

Ou que il seït, de Deu servir ne cesset.

Direttamente a Laodicea, una città bellissima, là arriva sana e salva la navicella, e là sbarcò Alessio, lo so per certo -ma non so quanto tempo vi rimanesse -: dovunque sia, di servire Dio non cessa.

XVIII. *D'iloc alat an Alsis la ciptét*

Pur une imagine dunt il oït parler

Qued angele firent par cumandement Deu

El num la virgine ki portat salvetét,

Sainta Marie, ki portat Damnedeu.

Di là andò alla città di Edessa, per un'immagine di cui aveva sentito parlare, che gli angeli avevano fatto per comando di Dio, nel nome della Vergine che portò salvezza, Santa Maria, che portò in grembo Domineddio.

XIX. *Tut sun aver qu'od sei en ad portét
Tut le depart, que gens ne l'en remest;
Larges almosnes par Alsis la citét
Dunet as povres u qu'il les pout trover:
Pur nul aver ne volt estra ancumbrez.*

Quanto del suo avere ha portato con sé, tutto lo distribuisce che niente gliene rimane; larghe elemosine nella città di Edessa fa ai poveri là dove potè trovarne: da nessun possesso vuole essere impedito.

XX. *Quant sun aver lur ad tot departit,
Entra les povres se sist danz Alexis;
Reçut l'almosne quant Deus la li tramist:
Tant an retint dunt son cors puet guarir;
Se lui n remaint, si'l rent as poverins.*

Distribuito tutto il suo avere, Alessio si sedette tra i poveri; ricevette l'elemosina quando Dio gliela mandò: quanto gli bastava a sostenersi, tanto ne tratteneva; se gliene rimane, lo dà ai poveri.

XXI. *Or revendrai al pedre ed a la medra
Ed a la spuse qui sole fu remese.
Quant il ço sourent qued il fuiz s'en ere,
ço fut granz dols quet il en demenerent
E granz deplainz par tuta la contrede.*

Ora ritornerò al padre e alla madre, e alla sposa che era rimasta sola. Quando seppero che se ne era fuggito, grande fu il loro dolore e molto lo piansero in tutta la contrada.

XXII. *Ço dist li pedres: "Cher filz, cum t'ai perdut!"*

Respont la medre: "Lasse! qu'est devenuz? "

Ço dist l'espuse: "Pechez le m'at tolut!

Amis, bel sire, si pou vus ai oüt!

Or sui si graime que ne puis estra plus! "

Disse il padre: "Caro figlio, come ti ho perduto!" E la madre: "Ahimé! cosa è avvenuto di lui?" Disse la sposa: "Il peccato me l'ha tolto! Mio gentile sposo, così poco vi ho avuto! Ora sono così triste che di più non potrei esserlo. "

XXIII. *Dunc prent li pedre de ses meilurs serganz,*

Par multes terres fait querre sun amfant:

Jusque an Alsis en vindrent dui errant;

Iloc truverent dam Alexis sedant,

Mais ne conurent sum vis ne sun semblant.

Allora prende alcuni dei suoi migliori servitori e li manda alla ricerca del figlio per molte terre. Due di loro arrivarono sino ad Edessa: là trovarono Alessio seduto, ma non riconobbero né il viso né l'aspetto.

XXIV. *Des! at li emfes sa tendra carri mudede:*

Ne l reconurent li dui sergant sum pedre;

A lui medisme unt l'almosne dunethe;

Il la receut cume li altre frere.

Ne l reconurent sempres s'en retournerent.

Oh, Dio! mutato ha il giovane la sua tenera carne: non lo

riconobbero i due servi del padre; a lui hanno fatto l' elemosina;
egli la ricevette come gli altri fratelli. Non lo riconobbero:
subito se ne andarono.

XXV. *Ne l reconurent ne ne l'unt anterciét;
Danz Alexis en lothet Deu del ciel
D'icez sons sers qui il est almosners;
Il fut lur sire, ore est lor provenders:
Ne vus sai dire cum il s'en firet liez!*

Non lo riconobbero né lo interrogarono; Alessio ringrazia il
Dio del cielo per aver ricevuto l'elemosina da quei suoi servi:
era stato il loro signore, ora è il loro beneficato; non vi so dire
come egli se ne era rallegrato!

XXVI. *Cil s'en repairent a Rome la cité,
Nuncent al pedre que ne l pourent truver;
Set il fut, graims ne l'estot demander;
La bone medre s'em prist a dementer
E sun ker fil suvent a regreter:*

Quelli se ne ritornarono alla città di Roma; annunziano al
padre che non lo poterono trovare; non è da domandare quanto
ne fu dolente; la buona madre prese a disperarsi e a invocare
il suo caro figliolo:

XXVII. *"Filz Alexis! pur quei t portat ta medre?
Tu m'ies fuiz, dolente an sui remese;
Ne sai le leu ne n'en sai la contrede
U t 'alge querre: tute en sui esguarethe;
Ja mais n'ierc lede, kers filz, ne l'ert tun pedre! "*

"Alessio, figlio mio! perché ti generò tua madre? Tu mi sei

fuggito, dolente ne sono rimasta; non so il luogo né so il paese
dove andare a cercarti: ne sono tutta sgomenta! Mai più sarò
lieta, caro figlio, né lo sarà tuo padre. "

XXVIII. *Vint en la cambre plaine de marrement,*

Si la despeiret que n'i remest niënt:

N'i remest palie ne neül ornement.

A te l tristur aturnat sun talent,

Unc puis cel di ne-s contint ledement.

Piena di afflizione, andò nella camera: la spoglia così che
niente vi rimase; non vi rimase seta né ornamento alcuno.
A tal dolore volse il suo animo che da quel giorno più non
dette segno di gioia.

XXIX. *"Cambra, dist ela, jamais n'estras parede*

Ne ja ledece n'ert an tei demenede!"

Si l'at destruite cum s'host l'eüst predethe;

Sas i fait pendre, curtines deramedes:

Sa grant honor a grant dol ad turnede.

"Camera, disse, mai più sarai adorna, né mai più in te la gioia
si manifesterà!" L' ha distrutta come se un esercito l'avesse
depredata; vi fa appendere sacchi, tende lacere: il suo gran
decoro ha volto in gran dolore.

XXX. *Del duel s'asist la medre jus a terre,*

Si fist la spuse dam Alexis a certes.

"Dama, dist ele, jo i ai si grant perte!

Ore vivrai an guise de turtrele:

Quant n'ai tun filz, ansembl'ot tei voil estra."

Per il dolore si sedette la madre a terra, e così fece la sposa di

Alessio. "Signora, disse, che gran perdita subisco! Ora vivrò a guisa di tortorella: poiché non ho tuo figlio, voglio stare accanto a te."

XXXI. *Respunt la medre: "Se a mei te vols tenir
Si t guardarai pur amur Alexis;
Ja n'auras mal dunt te puisse guarir.
Plainums ansemble le doel de nostre ami:
Tu, tun seinur; jo l ferai pur mun filz.*

Risponde la madre: "Se vuoi restare con me, io ti terrò per amore di Alessio; non avrai male dal quale possa proteggerti. Piangiamo insieme il dolore per il nostro caro: tu, tuo marito; io lo farò per mio figlio."

XXXII. *Ne poet estra altra, turnent el consirrer;
Mais la dolur ne pothent ublier.
Danz Alexis en Alsis la citét
Sert sun seinur par bone volentét:
Ses enemis ne l poeit anganer.*

Non può essere altrimenti: si rassegnano; ma il dolore non possono dimenticare. Alessio, nella città di Edessa, serve il Signore con buona volontà: il diavolo non poteva ingannarlo.

XXXIII. *Dis e set anz, n 'en fut nient a dire,
Penat sun cors el Damnedeu servise;
Pur amistét ne d 'ami ne d 'amie
Ne pur honors ki l'eri fussent pramises
N'en volt turner tant cum il ad a vivre.*

Per diciassette anni, così fu per certo, si mortificò nel servire a Dio; né per amore d'amico o d'amica, né per onori che gli

fossero promessi, egli se ne vuole allontanare per quanto ha da vivere.

XXXIV. *Quant tut sun quor i ad si aturnét,
Que ja sum voil n 'istrat de la citét,
Deus fist l'immagine pur sue amur parler
Al servitor ki serveit al alter;
Ço li cumandet: "Apele l'ume Deu. "*

Quando tutto il suo cuore vi ha così disposto, che mai di sua volontà uscirà dalla città, Dio, per amore di Alessio, fece parlare l'immagine al servitore che serviva all'altare. Essa gli ordina: "Chiama l'uomo di Dio!".

XXXV. *Ço dist l'imagena: "Fai l'ume Deu venir
En cest mustier, quar il l'ad deservit
Ed il est dignes d'entrer en paradis."
Cil vait, si l quert, mais il ne l set coisir
Icel saint home de cui l'imagene dist.*

Disse l'immagine: "Fà entrare l'uomo di Dio in questa chiesa, perché l'ha meritato ed è degno di andare in paradiso." Quello va e lo cerca, ma non riesce a trovarlo, quel santo uomo di cui l'immagine aveva parlato.

XXXVI. *Revint li costre a l'immagine el muster.
"Certes, dist il, ne sai cui antercier."
Respont l'immagine: "Ço est cil qui tres l'us set:
Pres est de Deu e del regne del ciel;
Par nule guise ne s'en volt esluiner."*

Ritornò il sacrestano all'immagine nella chiesa. "Non so proprio, disse, a chi rivolgermi." Risponde l'immagine: "È quello

che sta dietro alla porta: è vicino a Dio e al regno dei cieli;
per nessuna ragione se ne vuole allontanare. "

XXXVII. *Cil vait, si l quert, fait l'el muster venir.*

Est vus l'esample par trestut le païs

Que cele imagine parlat pur Alexis.

Trestuit l'onurent, li grant e li petit,

E tuit le prient que de els aiet mercit.

Quello va, lo cerca, lo fa entrare nella chiesa. Ed ecco la notizia per tutto il paese che quella immagine aveva parlato per Alessio. Tutti l'onorano, i grandi e i piccoli, e tutti lo pregano che abbia pietà di loro.

XXXVIII. *Quant il ço veit que l voldrent onurer,*

"Certes, dist il, n 'i ai mais ad ester,

D 'icest honor ne' m revoil ancumbrier."

Ensure nuit s'en fuit de la ciptét;

Dreit a Lalice revint li sons edrers.

Quando vede che lo volevano onorare, "Certo, disse, non devo più restare qui; di questo onore non voglio aver l' ingombro." Durante la notte fugge dalla città; dritto a Laodicea fece ritorno il suo cammino.

XXXIX. *Danz Alexis entrat en une nef.*

Ourent lur vent, laissent curre par mer;

Andreit Tarson espeirent ariver,

Mais ne puet estra, ailurs l'estot aler:

Andreit a Rom les portet li orez.

Alessio salì su una nave. Ebbero il vento a favore, corrono sul mare. A Tarso pensano di arrivare; ma così può non essere,

altrove si deve andare: verso Roma li porta il vento.

XL. *A un des porz ki plus est pres de Rome,
Iloec arivet la nef a cel saint home.
Quant vit sun regne, durement s' en redutet
De ses parenz qued il ne l reconuissent
E del honur del secle ne l'encumbrent.*

A uno dei porti che più è vicino a Roma, là arriva la nave di quel santo uomo . Quando vide la sua terra, molto teme che i suoi genitori lo riconoscano e gli impongano i carichi propri del suo stato terreno.

XLI. *"E! Deus, dist il, bels reis qui tut guvernes,
Se tei ploüst ci ne volisse estre;
S'or me conuissent mi parent d'este terre,
Il me prendrunt par pri ou par poëste:
Se jo s an creid, il me trairunt a perdra.*

"Oh Dio! disse, re che tutto governi, se a te piacesse non vorrei essere qui; se ora i miei genitori, che vivono in questa terra, mi riconoscono, essi mi prenderanno o con le preghiere o con la forza: se mi affido a loro, mi trarranno a perdizione.

XLII. *Mais nepurhuec mis pedre me desirret,
Si fait ma medra plus que femme qui vivet,
Avoc ma spuse que jo lur ai guerpide.
Or ne lairai ne m mete an lur bailie:
Ne m conuistrunt, tanz jurz ad que ne m virent."*

Ma nondimeno mio padre mi desidera, e così mia madre più di ogni altra donna al mondo, con la mia sposa che ho loro abbandonata. Ora cercherò di non mettermi in loro balia; non

mi riconosceranno: da tanti giorni non mi vedono! "

XLIII. *Eist de la nef e vint andreit a Rome;
Vait par les rues dunt il ja bien fut cointes,
Altra puis altre, mais sun pedre i ancuntret,
Ansembl'ot lui grant masse de ses humes
Si l reconut, par sun dreit num le numet.*

Esce dalla nave e giunge a Roma; va per la città a lui ben nota, strada dopo strada: ed ecco che incontra proprio suo padre! Con lui, i suoi uomini in gran numero. Lo riconobbe, lo chiama per nome.

XLIV. *"Eufemiens, bels sire, riches hom !
Quar me herberges, pur Deu, an ta maison;
Suz tun degrét me fai un grabatum,
Empur tun fil dunt tu as tel dolor;
Tut soi amfers, si m pais pur sue amor. "*

"Eufemiano, nobile e potente signore! Per amor di Dio, ospitami nella tua casa; fammi fare un giaciglio nel tuo sottoscala, per amore di tuo figlio, per il quale hai tanto dolore; sono tutto malato, nutrimi per amor suo. "

XLV. *Quant ot li pedre la clamor de sun filz,
Plurent si oil, ne s'en puet astenir:
"Por amor Deu e pur mun cher ami,
Tut te durai, boens hom, quanque m'as quis:
Lit ed ostel e pain e carn e vin...*

Quando il padre sente ricordare suo figlio, piange a calde lacrime, non può trattenersi: "Per amore di Dio e per amore per il mio caro, tutto ti darò, buon uomo, quanto mi hai

chiesto: letto e riparo e pane e carne e vino.”

XLVI. *"E! Deus, dist il, quer oüsse un sergant
Ki l me guardast, jo l'en fereie franc!"
Un en i out, ki sempres vint avant:
"As me, dist il, ki l guard pur ton cumand;
Pur tue amur an soferai l'ahan."*

"Oh, Dio, disse, avessi un servo che si prendesse cura di lui, lo farei libero!" Uno ce ne fu che si fece subito avanti. "Eccomi, disse, pronto a prender cura di lui secondo il tuo volere; per amor tuo ne sopporterò la fatica. "

XLVII. *Dunc le menat andreit suz le degrét,
Fait li sun lit o il pot reposer,
Tut li amanvet quanque bosuinz li ert:
Contra seinur ne s 'en volt mesaler;
Par nule guise ne l'em puet hom blasmer.*

Allora lo condusse sotto la scala; gli fa il letto dove può riposare; gli prepara tutto quanto gli abbisogna. Non vuole comportarsi male con il padrone: in nessun modo lo si può biasimare.

XLVIII. *Sovent le virent e le pedre e la medra
E la pulcele quet il out espusede;
Par nule guise unces nel aviserent,
N'il ne lur dist ne ils nel demanderent
Quels hom esteit ne de quel terre il eret.*

Spesso lo videro e il padre e la madre, e la vergine che aveva sposata; in nessun modo mai lo riconobbero; né lo disse loro

né gli domandarono chi egli fosse e da quale terra venisse.

XLIX. *Soventes feiz lur veit grant duel mener*

E de lur oilz mult tendrement plurer,

E tut pur lui, unces nient pur eil.

Danz Alexis le met el consirrer :

N'at soing que veiet, si est a Deu turnez.

Spesse volte li vide manifestare un gran dolore e piangere teneramente dai loro occhi, e solo per lui, non per altro. Alessio non vi fa caso; non gl'importa quanto vede: il suo animo è volto a Dio.

L. *Soz le degrét, ou il gist sur sa nate,*

Iluec paist l'um del relief de la tabla.

A grant poverte deduit sun grant parage.

Ço ne volt il que sa mere le sacet:

Plus aimet Deu que trestut sun linage.

Sotto la scala, dove giace sulla sua stuoia, là è nutrito con gli avanzi della tavola. In grande povertà vive la sua grande nobiltà. Non vuole che questo sappia sua madre: più ama Dio che tutto il suo lignaggio.

LI. *De la viande ki del herberc li vient*

Tant an retient dunt sun cors an sustient;

Se lui en remaint sil rent as provendiers

N'en fait musgode pur sun cors engraisser,

<Mais as plus povres le donet a manger>.

Del cibo che dalla casa gli viene, trattiene quel tanto da sostenere il suo corpo. Se gliene resta, l'offre ai mendicanti: non ne fa provvista per ingrassarsi, ma ai più poveri lo dà da mangiare.

LII. *En sainte eglise converset volenters,
Cascune feste se fait acomunier;
Sainte escriture, ço ert ses conseillers,
Del Deu servise le rovet esforcer:
Par nule guise ne s 'en volt esluiner.*

Frequenta volentieri la santa chiesa; ad ogni festa si comunica.
La Santa Scrittura era la sua consigliera; gli ordina di
servire Dio con tutte le sue forze: in nessun modo se ne vuole
allontanare.

LIII. *Suz le degrét ou il gist e converset,
Iloc deduit ledement sa poverté.
Li serf sum pedre ki la maisnede servent
Lur lavadures li getent sur la teste:
Ne s'en corucet net il nes en apelet.*

Sotto la scala dove giace e dimora, là vive lietamente la sua
povertà. I servi di suo padre, che servono la famiglia, la
lavatura gli gettano sulla testa: egli non se ne adira e neppure
li accusa.

LIV. *Tuit l'escarnissent, si l tenent pur bricun;
L'egua li getent, si moilent sun liçun:
Giens nes corucet icil saintismes hom,
Ainz priet Deu quet il le lur parduinst
Par sa mercit, quer ne sevent que funt.*

Tutti lo scherniscono e lo ritengono pazzo. L'acqua gli gettano
e bagnano il suo piccolo giaciglio: non si adira quel santissimo
uomo, ma prega Iddio che glielo perdoni per sua misericordia,
perché non sanno quello che fanno.

LV. *Iloc converset eisi dis e set anz;*
Ne l reconut nuls sons apartenanz
Ne neüls hom ne sout les sons ahanz,
<Fors sul le lit u il ad geüd tant,
Ne puet muer ne seit aparissant>.

Là vive così diciassette anni; non lo riconobbe nessuno dei suoi famigliari, né nessuno seppe delle sue pene, se non il letto dove tanto ha giaciuto: questo non può nascondere.

LVI. *Trente quatre anz ad si sun cors penét;*
Deus sun servise li volt guereduner:
Mult li angrege la sue anfermetét;
Or set il bien qued il s'en deit aler;
Cel son servant ad a sei apelét.

Per trentaquattro anni ha mortificato il suo corpo. Dio vuol ricompensare il suo servizio: molto peggiora il suo stato; ora sa bene che se ne deve andare; quel suo servitore ha chiamato a sé.

LVII. *"Quer mei, bel frere, ed enca e parcamin*
Ed une penne, ço pri, tue mercit."
Cil li aportet, receit le Alexis.
De sei medisme tute la cartra escrit,
Cum s'en alat e cum il s 'en revint.

"Procurami, fratello, inchiostro e pergamena, e anche una penna, ti prego, per grazia tua." Costui porta, Alessio prende. Da solo scrisse tutta la carta: come se ne andò e come ritornò.

LVIII. *Tres sei la tint, ne la volt demustrer*

*Nel reconuissent usque il s'en seit alez.
Parfitement se ad a Deu cumandét.
Sa fin aproismet, ses cors est agravez;
De tut an tut recesset del parler.*

Presso di sé la tenne, non volle mostrarla, così che non lo riconoscessero finché non se ne fosse andato. Si affida completamente a Dio. La sua fine si avvicina, oppresso è il corpo; cessa del tutto di parlare.

LIX. *An la sameine qued il s'en dut aler,
Vint une voiz treis feiz en la cité
Hors del sacrarie par cumandement Deu,
Ki ses fedeilz li ad tuz amviét:
Prest' est la glorie qued il li volt duner.*

Nella settimana che se ne dovette andare, venne una voce tre volte nella città fuori dal sacrario, per ordine di Dio, che tutti i suoi fedeli a Lui ha chiamato: pronta è la gloria che vuol dar loro.

LX. *En l'altra voiz lur dist altra summunse,
Que l'ume Deu quergent ki est an Rome,
Si depreient que la cité ne fundet
Ne ne perissent la gent ki enz fregudent.
Ki l'unt oïd remaint en grant dute.*

Con altra voce fa loro un'altra esortazione: che l'uomo di Dio cerchi che è in Roma e lo preghino che la città non crolli distrutta e non perisca la gente che dentro vi abita. Coloro che l'hanno udita restano in gran timore.

LXI. *Sainz Innocenz ert idunc apostolies:*

*A lui repairent e li rice e li povre;
Si li requerent conseil d'icele cose
Qu'il unt oït, ki mult les desconforte;
Ne guardent l'ure que terre nes asorbe.*

Sant'Innocenzo era papa a quel tempo: a lui ricorrono i ricchi e i poveri; gli chiedono consiglio per quella cosa che hanno udito, che molto li angoscia; si aspettano da un momento all'altro che la terra li inghiotta.

LXII. *Li apostolies e li empereör,
Li uns Acharies, li altre Onories out num,
E tuz li poples par commune oraisun
Depreient Deu que conseil lur an duinst
D'icel Saint hume par qui il guarirunt.*

Il papa e gli imperatori, di nome Arcadio uno, Onorio l'altro, e tutto il popolo, con una Comune preghiera, pregano Iddio che dia loro consiglio su quel sant'uomo grazie al quale si salveranno.

LXIII. *Ço li deprient, la sue pietét,
Que lur anseinet o l poissent recovrer.
Vint une voiz ki lur ad anditét:
"An la maisun Eufemien quereiz!
Quer iloece est, iloc le troverez."*

Lo pregano che per sua misericordia mostri loro dove possano trovarlo. Una voce venne per indicare loro: "Nella casa di Eufemiano cercate! Perché là è, là lo troverete."

LXIV. *Tuit s'en returnent sur dam Eufemien;
Alquanz le prennet forment a blastenger:*

*"Iceste cose nus doüses nuncier,
A tot le pople ki ert desconseilez.
Tant l'as celét: mult i as grant pechét."*

Tutti vanno dal nobile Eufemiano. Alcuni molto lo biasimano:
"Avresti dovuto farlo sapere a noi e a tutto il popolo che era
smarrito. Tanto l'hai celato: grandissima colpa hai in questo. "

LXV. *Il s 'escondit cume cil ki ne l set,
Mais ne l'en creient, al helberc sunt alét.
Il vait avant la maisun aprester.
Forment l'enquert a tuz ses menestrels:
Icil respondent que neüls d' els ne l set.*

Egli si scusò come chi non sa; ma non gli credono; sono andati al palazzo. Egli li precede per preparare la casa. Molto s'informa presso tutti i suoi servitori: quelli gli rispondono che nessuno di loro sa niente.

LXVI. *Li apostolies e li empereür
Sedent es bans pensif e plureüs;
Iloc esguardent tuit cil altre seinor,
Depreient Deu que conseil lur an duinst
D'icel Saint hume par qui il garirunt.*

Il papa e gli imperatori siedono sui banchi afflitti e piangenti; là rivolgono lo sguardo tutti gli altri signori: pregano Iddio che consiglio dia ad essi per quel sant'uomo da cui saranno salvati.

LXVII. *An tant dementres cum il iloec unt sis,
Deseivret l'aneme del cors Saint Alexis;
Tut dreitement en vait en paradis,*

*A sun seinor qu'il aveit tant servit.
E! reis celeste, tu nus i fai venir!*

Intanto, mentre là sono seduti, si parte l'anima dal corpo di Sant'Alessio. Va dritto in paradiso, al suo signore che tanto aveva servito. Oh! re dei cieli, fa che là noi veniamo!

LXVIII. *Li boens serganz ki l serveit volentiers
Il le nunçat sum pedre Eufemiën;
Suef l'apelet, si li ad conseilét:
"Sire, dist il, morz est tes provenders,
E ço sai dire qu'il fut bons cristiens.*

Quel buon servitore che lo serviva di buona volontà lo annunciò a suo padre Eufemiano; con discrezione gli si rivolge e lo informa: "Signore, disse, morto è il tuo mendicante, e posso dirti che fu un buon cristiano".

LXIX. *Mult lungament ai o lui conversét,
De nule cose certes ne l sai blasmer,
E ço m'est vis que ço est l'urne Deu."
Tut sul s'en est Eufemiëns turnez,
Vint a sun fil ou gist suz lu degrét.*

Molto a lungo sono stato con lui: di certo per nessuna cosa so biasimarlo, e credo che sia lui l'uomo di Dio." Tutto solo se ne va Eufemiano; andò da suo figlio, dove giaceva sotto la scala.

LXX. *Le drap suzlevet dunt il esteit cuverz,
Vit del Saint home le vis e cler e bel;
En sum puing tint sa cartre le Deu sers,
<Ou a escrit trestut le suen cunvers>:
Eufemiëns volt saveir quet espelt.*

Alza il lenzuolo da cui era coperto; vide del sant'uomo il viso chiaro e bello; teneva in pugno la sua carta il servo di Dio, dove ha scritto tutta la sua vita: Eufemiano vuol sapere che cosa dica.

LXXI. *Il la volt prendra, ci l ne li volt guerpir.*

A l'apostolie revint tuz esbahiz:

"Or ai trovét ço que tant avums quis:

Suz mun degrét gist uns morz pelerins;

Tient une cartre, mais ne li puis tolir."

La vuoi prendere: quello non gliela vuol lasciare. Dal papa ritornò tutto turbato: "Ora ho trovato quello che tanto abbiamo cercato: sotto la mia scala giace morto un pellegrino; tiene una carta, ma non gliela posso togliere."

LXXII. *Li apostolies e li empereör*

Venent devant, jetent s'an ureisuns,

Metent lur cors en granz afflictiuns:

"Mercit, mercit, mercit, saintismes hom!

Ne t, coneümes n'uncor ne t conuissum.

Il papa e gli imperatori vengono avanti, si prosternano in preghiera, si affliggono: "Pietà, Pietà, pietà, santissimo uomo, non ti conoscemmo né ancora ti conosciamo".

LXXIII. *Ci devant tei estunt dui pechethor,*

Par la Deu grate vocét amperedor;

Ço est sa merci qu'il nus consent l'onor.

De tut test mund sumes gouvernedor,

Del ton conseil sumes mult busuinos.

Qui davanti a te stanno due peccatori, per grazia di Dio chiamati imperatori; è per sua mercé che ci concede il potere; di tutto questo mondo siamo governatori: del tuo consiglio siamo molto bisognosi.

LXXIV. *Cist apostolies deit les anames baillir,
Ço est ses mesters dunt il ad a servir;
Dun li la chartre par la tue mercit:
Ço nus dirrat qu'enz troverat escrit,
E ço duinst Deus qu'or en puisum garir! "*

Questo papa deve governare le anime, questo è l'ufficio al quale è chiamato; dagli la carta, di grazia: ci dirà quello che vi troverà scritto, e Dio conceda che possiamo salvarci! "

LXXV. *Li apostolies tent sa main a la cartre,
Sainz Alexis la sue li alascet,
Lui la consent ki de Rome ert pape.
Il ne la list ne il dedenz ne guardet,
Avant la tent ad un boen clerc e savie.*

Il papa tende la mano alla carta, Sant'Alessio gli apre la sua: a lui la concede che era il papa di Roma. Egli non la lesse ne dentro guarda: la tende ad un bravo e sapiente chierico.

LXXVI. *Li cancelers, cui li mesters an eret,
Cil list la cartre, li altre l'esculterent.
D'icele gemme qued iloc unt truede
Le num lur dist del pedre e de la medre,
E ço lor dist de quels parenz il eret.*

Il cancelliere, secondo il suo ufficio, lesse la carta; gli altri lo ascoltarono. Di quella gemma che là hanno trovato il nome

disse loro del padre e della madre, e disse loro di quale famiglia era.

LXXVII. *E ço lur dist cum s'eri fuiit par mer
E cum il fut en Alsis la citét,
E que l'immagine Deus fist pur lui parler;
E pur l'onor dunt ne s volt ancumbrer
S'en refuït en Rome la citét.*

E disse loro come se ne fuggì per mare, e come fu nella città di Edessa; e che Dio fece parlare per lui l'immagine. E poiché non voleva l'impaccio di onori, se ne rifuggì nella città di Roma.

LXXXVIII. *Quant ot li pedre ço que dit ad la cartre,
Ad ambes mains derumpt sa blance barbe:
"E! filz, dist il, cum dolerus message!
Vis atendi quet a mei repairasses,
Par Deu merci, que tu m reconfortasses. "*

Quando ode il padre quello che la carta diceva, con ambe le mani strappa la bianca barba: "Oh! figlio, disse, che doloroso messaggio! Vivo, aspettavo che tu a me ritornassi, e che per grazia di Dio mi confortassi."

LXXIX. *A halte voiz prist li pedra a crier:
"Filz Alexis, quels dols m 'est presentez!
Malveise garde t 'ai fait suz mun degrét.
A! las, pecables, cum par fui avoglez!
Tant l'ai vedud, si ne l poi aviser.*

A gran voce prese il padre a gridare: "Alessio, figlio mio, che dolore mi è dato! Nessuna attenzione ho avuto per te sotto

la mia scala. Ahi, lasso, infelice, quanto fui cieco! Tanto l'ho veduto, e non ho saputo riconoscerlo.

LXXX. *Filz Alexis, de ta dolenta medra !*

*Tantes dolurs ad pur tei anduredes,
E tantes fains e tantes seiz passedes,
E tantes lermes pur le ton cors pluredes!
Cist dols l'avrat enquoi par acurede.*

Oh, Alessio, figlio mio, la tua povera madre! Tanti dolori ha per te sopportati, e tante volte sofferto fame e sete, e pianto tante lacrime per te! Questo dolore oggi le spezzerà il cuore.

LXXXI. *O filz, cui erent mes granz ereditez,*

*Mes larges terres dunt jo aveie asez,
Mes granz paleis en Rome la citét?
Ed enpur tei m 'en esteie penez,
Puis mun decés en fusses enorez.*

O figlio, di chi saranno le mie grandi eredità, le vaste terre che possedevo in gran numero, i miei grandi palazzi nella città di Roma? E proprio per te me ne ero presa la pena, perché dopo il mio decesso tu ne fossi onorato.

LXXXII. *Blanc ai le chef e la barbe canuthe,*

*Ma grant honur t'aveie retenude,
Ed anpur tei, mais n 'en aveies cure.
Si grant dolur or m 'est apareüde!
Filz, la tue aname seit el ciel absolute!*

Bianca ho la testa e canuta la barba; i miei grandi possedimenti ti avevo mantenuto, proprio per te, ma a te non importava. Un così gran dolore ora mi sovrasta! Figlio, possa la

tua anima aver perdono in cielo!

LXXXIII. *Tei cuvenist helme e brunie a porter,
Espede ceindre cume tui altre per;
E grant maisnede doüses guverner,
Le gunfanun l'emperedur porter
Cum fist tis pedre e li tons parentez.*

A te sarebbe convenuto portare elmo e corazza, la spada cingere come gli altri tuoi pari; e avresti dovuto governare una grande casa, portare il gonfalone dell'imperatore, come hanno fatto tuo padre e quelli della tua famiglia.

LXXXIV. *A tel dolur ed a si grant poverte,
Filz, t'icsdeduit par aliènes terres !
E d'icels biens ki toen doüssent estra
Quer am presisses en ta povre herberge!
Se Deu ploüst, sire en doüsses estra. "*

In tal sofferenza e in sì grande povertà, figlio, hai vissuto in terre straniera! E di quei beni, che tuoi avrebbero dovuti essere, ne avessi tu presi nel tuo povero alloggio! A Dio piacendo, signore avresti dovuto essere.”

LXXXV. *De la dolur que demenat li pedra
Grant fut la noise, si l'antendit la medre.
La vint curante cum femme forsenede,
Batant ses palmes, criant, eschevelede :
Vit mort sum filz, a terre chet pasmede.*

Del dolore che manifestava il padre grande fu il rumore, e lo udì la madre. Là venne correndo come donna fuori di senno, battendo le palme, gridando, scapigliata; vide il figlio morto: a terra cade svenuta.

LXXXVI. *Chi dunt li vit sun grant dol demener,
Sum piz debatre e sun cors dejeter,
Ses crins derumpre e sen vis maiseler,
E sun mort fil detraire ed acoler,
N'i ot si dur ki n'estoüst plurer.*

Di quelli che allora la videro manifestare il suo dolore, battersi il petto e gettarsi a terra, strapparsi i capelli e graffiarsi il viso, e il figlio morto trarre a sé ed abbracciare, non vi fu nessuno così duro che non piangesse.

LXXXVII. *Trait ses chevells e debat sa peitrine,
A grant duel met la sue carri medisme.
"E! filz, dist ele, cum m'oüs enhadithe!
E jo, dolente, cum par fui avoglie:
Ne l cunuisseie plus que unches ne l vedisse."*

Si strappa i capelli e si percuote il petto; fa gran strazio della sua carne. "Oh! figlio, disse, come mi hai odiata! Ed io, infelice, quanto fui cieca! Non lo conoscevo, come se mai l'avessi visto."

LXXXVIII. *Plore des oilz e si jetet granz criz,
Sempres regretet: "Mar te portai, bels filz!
E de ta medra, quer avisses mercit!
Pur tei m vedeies desirrer a murir:
Ço est mereveile que pietét ne t'eri prist!*

Piange e grida a gran voce; poi dice nel pianto: "Per mia sventura ti portai, caro figlio! Avessi avuto pietà di tua madre! Per causa tua mi vedevi desiderare la morte: fa meraviglia che tu non abbia avuto pietà!

LXXXIX. *A! lasse, mezre, cum oi fort aventure*

Que ci vei morte tute ma porteüre.

Ma lunga atente a grant duel m'est venude.

Que porrai faire, dolente, malfeüde?

Ço est mereveile que li mens quors tant duret.

Ahi! me misera, che gran disgrazia quando qui vedo morta tutta la mia prole! La mia lunga attesa si è conclusa in un grande dolore. Che potrò fare, colma di dolore, sventurata? Fa meraviglia che il mio cuore tanto regga.

XC. *Filz Alexis, mult oüs dur curage:*

Si adosas tut tun gentil lineage!

Set une feiz, sevels, a mei parllasses,

Ta lasse medre, si la reconfortasses,

Ki si st dolente, chers fiz, bor i alasses!

Alessio, figlio mio, un cuore ben duro hai avuto: hai volto le spalle a tutto il tuo nobile lignaggio! Se una volta, almeno, mi avessi parlato, avresti confortato la tua infelice madre, così addolorata: che buona cosa avresti fatto, figlio caro!

XCI. *Filz Alexis, de la tue carn tendra!*

A quel dolur deduit as ta juventa!

Pur que m fuïs? Ja t portai en mun ventre;

E Deus le set que tute sui dolente:

Jamais n'ere lede pur home ne pur femme.

Alessio, figlio mio, tenera carne! In quali sofferenze hai trascorso la tua gioventù! Perché fuggisti da me? Da me che ti avevo portato nel ventre; e Dio sa tutto il mio dolore: mai più sarò lieta, né per uomo né per donna.

XCII. *Ainz que t'ouïsse, si n fui mult desiruse,
Ainz que t vedisse, si n fui mult angussuse,
Quant tu fus nez, si n fui lede e goiuse;
Or te vei mort, tute en sui corruçuse:
Ço peiset mei que ma fin tant demoret.*

Prima di averti, molto ne fui desiderosa; prima di vederti, fui piena di angoscia; quando fosti nato, ne fui lieta e gioiosa; ora ti vedo morto, ne sono tutta addolorata: mi pesa che la mia morte tanto tardi.

XCIII. *Seinur de Rome, pur amor Deu, mercit!
Aidiez m'a plaindra le duel de mun ami:
Granz est li dols ki sor mei est vertiz,
Ne puis puis tant faire que mes quors s'en aït.
N'est mereveile, n'ai mais filie ne fil."*

Signori di Roma, per amor di Dio, pietà! Aiutatemi a piangere il lutto del mio caro: grande è il dolore che mi ha colpito; non posso far tanto che il mio cuore ne abbia giovamento. Non fa meraviglia: non ho più né figlia né figlio. "

XCIV. *Entre le dol del pedra e de la medre
Vint la pulcele que il out espusede.
"Sire, dist ela, cum longa demurede*

*Ai atendude an la maisun tun pedra
Ou tu m laisas dolente ed esguarede!*

Mentre si levava il pianto del padre e della madre, venne la vergine che Alessio aveva sposato: "Signore, disse, in che lunga attesa sono rimasta nella casa di tuo padre, dove mi lasciasti dolente e smarrita!

XCV. *Sire Alexis, tant jurz t'ai desirré
<E tantes lermes pur le tun cors pluré>,
E tantes feiz pur tei an luinz guardét
Si revenisses ta spuse conforter:
Pur felonie? Nient, ne pur lastét.*

Alessio, mio signore, per tanti giorni ti ho desiderato, e tante lacrime ho pianto per te, e tante volte guardato l'orizzonte se tornavi a confortare la tua sposa: per fellonia? No, né per stanchezza.

XCVI. *O kiers amis, de ta juvente bela!
Ço peiset mei que purirat <en>terre.
E, gentils hom, cum dolente puis estra!
Jo atendeie de tei bones noveles,
Mais or les vei si dures e si pesmes.*

O caro, o giovani membra! Mi duole che imputriranno nella terra. Oh, nobile signore, quanto addolorata posso essere! Attendevo da te buone notizie, ma ora le ho così penose e così funeste.

XCVII. *O bele buce, bel vis, bele faiture,
Cum est mudede vostra bela figure!*

*Plus vos amai que nule creature.
Si grant dolur or m'est apareüde:
Melz me venist, amis, que morte fusse.*

O bella bocca, bel viso, bella creatura, come è mutato il vostro bell'aspetto! Vi amai più di ogni cosa. Un così gran dolore ora mi sovrasta: meglio sarebbe stato che fossi morta.

XCVIII. *Se jo t souïsse la jus suz lu degrét,
Ou as geüd de lung'amfermetét,
Ja tute gent ne m'en sourent turner
Qu'a tei ansemble n'ouïsse conversét:
Si me leüst si t'aure bien guardét.*

Se io ti avessi saputo laggiù sotto la scala, dove hai giaciuto per lunga malattia, il mondo intero non mi avrebbe impedito di stare con te: se avessi potuto avrei preso cura di te.

XCIX. *Or par sui vedve, sire, dist la pulcela;
Jamais ledece n'avrai, quar ne pot estra,
Ne charnel hume n'avrai an tute terre.
Deu servirei, le rei ki tot guvernet:
Il ne m faldrat, s'il veit que jo lui serve. "*

Ora sono proprio vedova, mio signore, disse la vergine; mai più avrò gioia, perché non può essere, né carnalmente avrò uomo in terra. Servirò Dio, il re che tutto governa: non mi verrà meno, se vede che io lo servo. "

C. *Tant i plurerent e le pedra e la medra
E la pulcela que tuit s'en alasserent.
En tant dementres le Saint cors apresterent,*

*Tuit cil seinur, mult bel le conreerent:
Com felix cels ki par fait l'enorerent!*

Tanto piansero e il padre e la madre e la vergine da esserne tutti sfiniti. Nel frattempo, tutti quei signori il santo corpo prepararono, sontuosamente lo vestirono. Fortunati coloro che con fede l'onorarono!

CI. *"Seignors, ne faites!" ço dist li apostolie.
"Que vos aiue cist dols ne cesta noise?
Cui que seit dols, a nostr 'os est il goie,
Quar par cestui avrun boen adjutoire:
Si li preiuns que por Deu nos asoille. "*

"Signori, smettetel!" disse il papa. "Che ricavate da questi lamenti e da queste grida? Quali che siano coloro che si affliggono, noi ci rallegriamo, perché da costui avremo un buon aiuto: preghiamolo che in nome di Dio ci assolva. "

CII. *Trestuit le prenent ki pourent avenir ;
Cantant enportent le cors Saint Alexis,
E tuit li preient que d'els aiet mercit.
N'estot somondre icels ki l'unt oït:
Tuit i acorent, nes li enfant petit.*

Lo prendono tutti quelli che poterono avvicinarsi; cantando portano il corpo di Sant'Alessio, e tutti lo pregano che abbia pietà di loro. Non è necessario esortare quelli che hanno sentito del fatto. Tutti accorrono, anche i bambini.

CIII. *Si s'en commourent tot, e la gent de Rome:
Plus tost i vint ki plus test, i pout curre;*

*Par mi les rues an venent si granz turbes
Ne reis ne quons n' i poet faire entrarote,
Ne le saint cors ne pourent, passer ultra.*

Se ne commosse tutto il popolo di Roma: più presto venne chi più presto vi poté accorrere. Per le strade ne viene una tal moltitudine che né re né conte può farsi strada, né il santo corpo poterono portar oltre.

CIV. *Entr'els an prenent cil scinor a parler:
"Grant est la presse, nus n'i poduns passer.
Pur test saint cors que Deus nus ad donnét
Liez est li poples ki tant l'at desirrét :
Tuit i acorent, nuls ne s'en volt turner."*

Quei signori ne prendono a parlare tra di loro: "Grande è la calca: non vi possiamo passare. Per questo santo corpo, che Dio ci ha dato, lieto è il popolo, che tanto l'ha desiderato: tutti accorrono a lui, nessuno se ne vuole allontanare. "

CV. *Cil an respondent ki l'ampirie bailissent:
"Mercit, seniurs! nus an querruns mecine;
De nos aveirs feruns granz departies
La main menude ki l'almosne desiret:
S'il nus funt presse, ore an ermes delivre."*

Quelli che governano l'impero così rispondono: "Di grazia, signori! noi vi cercheremo rimedio. Delle nostre ricchezze faremo grande distribuzione al popolo minuto che desidera l'elemosina: se la folla ci stringe, subito ce ne libereremo."

CVI. *De lur tresor prenent l'or e l'argent,*

*Si l funt jeter devant la povre gent:
Par iço quident aver discumbrement.
Ed els que valt? cil n'en rovent nient:
A cel saint cors unt trestut lur talent.*

Dal loro tesoro prendono l'oro l'argento, e lo fanno gettare davanti alla povera gente: in questo modo pensano di aver via libera. Ma che giova? quelli non ne vogliono per niente. A quel santo corpo va tutto il loro desiderio.

CVII. *Ad une voiz crient la gent menude:
"De cest avoir certes nus n'avum cure.
Si grant ledece nus est apareüde
D'icest Saint cors: n'avum soin d'altre munre
Car par cestui avrun bone aiude."*

A una voce grida la povera gente: "Di questo tesoro proprio non c'importa. Una così gran letizia ci è venuta da questo santo corpo: non abbiamo cura di altro dono perché grazie a costui avremo buon aiuto. "

CVIII. *Unches en Rome nen out si grant ledice
Cum out le jorn as povres ed as riches
Pur cel Saint cors qu'il unt en lur bailie.
Ço lur est vis que tengent Deu medisme:
Trestut le pople lodet Deu e graciet.*

Mai in Roma vi fu una così grande letizia come vi fu quel giorno, fra i poveri e fra i ricchi, per quel santo corpo che hanno nelle loro mani. Par loro di avere Dio stesso: tutto il popolo loda Dio e gli rende grazia.

CIX. *Surz ne avogles ne contraiz ne leprus,
Ne muz ne clos, neüls palazinus,
Ensure tut, ne netils languerus,
Cel n'en i vint ki n alget malendus,
Nuls n'en i vint ki n report sa dolur.*

Sordo né cieco né storpio né lebbroso, ne muto né zoppo, nessun paralitico soprattutto, e nessun tisico: nessuno vi venne che se ne andasse sofferente, nessuno vi venne che se ne ritornasse con il suo dolore.

CX. *N'i vint amferns de nul amfermetét,
Quant il l'apelet, sempres n'en ait santét.
Alquant i vunt, alquant se funt porter;
Si veire espece lur ad Deus demustrét,
Ki vint plurant, cantant l'en fait raler.*

Non vi venne infermo di nessuna infermità, che quando lo invochi, subito non ne abbia guarigione. Alcuni vanno da sé, altri si fanno portare. Un tale aroma Dio ha loro offerto, che chi venne piangendo cantando lo fa ritornare.

CXI. *Cil dui seniur ki l'empirie guvernent,
Quant il i veient les vertuz si apertes,
Il le receient, si l plorent e si l servent.
Alques par pri e le plus par podeste
Vunt en avant, si derumpent la presse.*

Quei due signori che governano l'impero, quando vedono poteri così manifesti, lo invocano dolenti e lo piangono e onorano la sua santità. Un poco con la preghiera e più con la forza, vanno avanti e si aprono la via tra la folla.

CXII. *Sainz Boneface, que l'um martir apelet,
Aveit an Rome une glise mult bele:
Iloec an portent dam Alexis a certes,
Aattement le posent a la terre.
Felix li liu u sis sainz cors herberget!*

San Bonifacio, che è chiamato martire, aveva in Roma una chiesa molto bella: là portano Alessio, è cosa certa; delicatamente lo posano a terra. Felice il luogo dove il suo santo corpo dimora!

CXIII. *La gent de Rome, ki tant l'unt desirrét,
Set jurz le tenent sor terre a podestét.
Grant est la presse, ne l'estuet demander.
De tutes parz l'unt si avirunét,
C'est avisunches qu'om i poet habiter.*

Il popolo di Roma, che tanto l'ha desiderato, sette giorni lo tiene a forza sopra la terra. Grande è la calca, è inutile domandarlo. Da tutte le parti l'hanno così circondato che a malapena ci si può avvicinare.

CXIV. *Al sedme jorn fut faite la herberge
A cel Saint cors, a la gemme celeste.
En sus s'en traient, si alascet la presse:
Voillent o nun si l laissent metra an terre;
Ço peiset els, mais altre ne puet estra.*

Al settimo giorno fu fatta la tomba per quel santo corpo, per la gemma celeste. Indietro si traggono e la calca si allenta: vogliono o no, lasciano che venga inumato; li addolora, ma

non può essere altrimenti.

CXV. *Ad ancensers, ad ories candelabres,
Clers revestuz an albes ed an capes
Metent le cors enz un sarqueu de marbre.
Alquant i cantent, li pluisur jetent larmes:
Ja le lur voil de lui ne desevrassent.*

Con incensieri, con candelabri d'oro, chierici rivestiti di albe e di cappe mettono il corpo in un sarcofago di marmo. Alcuni cantano, i più spargono lacrime: certo di loro volontà da lui non si separerebbero.

CXVI. *D'or e de gemmes fut li sarqueus parez
Pur cel saint cors qu'il i deivent poser.
En terre l metent par vive poestét.
Pluret li poples de Rome la cité:
Suz ciel n'at home ki s puisset aqueer.*

D'oro e di gemme era ornato il sarcofago per quel santo corpo che vi devono deporre. In terra lo mettono a viva forza. Piange il popolo della città di Roma: sotto il cielo non c'è nessuno che si possa dar pace.

CXVII. *Or n'estot dire del pedra e de la medra
E de la spuse cum il s'en doloserent,
Quer tuit en unt lor voiz si atempredes
Que tuit le plainstrent e tuit le regreterent:
Cel jurn i out cent mil lairmes pluredes.*

Ora non è da dire del padre, della madre e della sposa quale fosse la loro afflizione, perché tutti ne hanno così intonato

le loro voci che tutti lo piansero e tutti lo rimpiansero: quel giorno furono versate centomila lacrime.

CXVIII. *Desure terre ne l pourent mais tenir:*

Voilent o non, si l laissent enfodir.

Prenent congét al cors saint Alexis:

"E! sire pere, de nos aies mercit;

Al ton seignor nos seies boens plaidiz!"

Sopra la terra non poterono più tenerlo: vogliono o no, lo lasciano seppellire. Prendono congedo dal corpo di Sant'Alessio:

"Oh! padre santo, abbi pietà di noi; presso il tuo Signore tu sia nostro buon intercessore!"

CXIX. *Vait s'en li poples, e li pere e la medra*

E la pulcela, unches ne desevrerent:

Ansemble furent jusqu'a Deu s'en ralerent;

Lur cumpainie fut bone ed honorethe;

Par cel Saint home sunt lur anames salvedes.

Il popolo se ne va, e pure il padre e la madre e la vergine: essi mai si separarono; insieme restarono sinché a Dio se ne andarono. La loro unione fu buona e virtuosa. Grazie a quel sant'uomo le loro anime sono salvate.

CXX. *Sainz Alexis out bone volentét,*

Puroec en est oi cest jurn onurez.

Li cors en gist an Rome la cité

E l'anema en est enz el paradis Deu:

Bien poet liez estre chi si est aluez.

Sant'Alessio ebbe buona volontà perciò ne è in questo giorno

onorato. Il corpo giace nella città di Roma, e l'anima è nel paradiso di Dio: ben lieto può essere chi là trova albergo.

CXXI. *Ki ad peché, il s'en deit recorder,
Par penitence s'en pot tres bien salver;
Bries est cist secles, plus durable atendez.
Ço depreiums la sainte Trinité
Qu'o Deu ansemble poissum el ciel regner.*

Chi ha peccato, se ne deve ricordare, con la penitenza molto bene si può salvare. Breve è questa vita: aspettate quella più durevole. Preghiamo la Santa Trinità che insieme a Dio possiamo regnare in cielo.

CXXb. *Sainz Alexis est el ciel senz dutance,
Ensambl'ot Deu en la compaignie as angeles;
E la pulcela dunt il se fist estranges
Or l'at privee, ansemble sunt lur anames.
Ne vus sai dirre cum lur ledece est grande!*

Sant'Alessio è in cielo senza dubbio, insieme con Dio nella compagnia degli angeli; e la vergine, alla quale si rese estraneo, ora l'ha con sé, insieme sono le loro anime. Non vi so dire quanto grande sia la loro letizia!

CXXIb. *Cum bone peine, Deus! e si boen servise
Fist cel Saint hom en cesta mortel vide!
Quer or est s'aname de glorie replenithe:
Ço ad que s volt, nient n'est a dire;
Ensore tut e si veit Deu medisme.*

Che buona esistenza di mortificazione, mio Dio! E poi un così

buon servizio fece quel sant'uomo in questa vita mortale! Ora la sua anima è colma di gloria: ha quello che vuole, non c'è dubbio; e soprattutto egli vede Dio stesso.

CXXIib. *Las! malfeüz! cum esmes avoglez,
Quer ço veduns que tuit sumes desvez.
De nos pechez sumes si ancumbrez:
La dreite vide nus funt tresoblier.
Par test Saint home doüssum ralumer.*

Infelici! disgraziati! come siamo accecati! Perché vediamo che tutti siamo fuori di senno. Siamo così carichi di peccati: la dritta via ci fanno dimenticare! Grazie a questo sant'uomo dovremmo recuperare la vista.

CXXIIIb. *Aiuns, seignor, test Saint home en memorie,
Si li preiuns que de toz mals nos tolget;
En icest siecle nus acat pais e goie
Ed en cel altra la plus durable glorie.
En ipse Verbe si n dimes Pater noster.*

Abbiamo, signori, questo sant'uomo nella memoria, e preghiamolo che da ogni male ci tolga; in questo mondo ci procuri pace e gioia, e nell'altro la più durevole gloria. Nel nome del Verbo, diciamo: *Pater noster*.⁸⁶

⁸⁶ Testo e traduzione a cura di Mario Eusebi, *La Chanson de Saint Alexis*, Modena, Mucchi, 2001.

APPENDICE (2)

LA FORTUNA DEL *SAINT ALEXIS*

Il più antico documento che lega il nome di Alessio alla chiesa e al monastero sull'Aventino, è un atto di donazione dell'isola tiberina, che risale al 987. La chiesa, prima detta di San Bonifacio (figura 1), fu dedicata da Onorio III ad Alessio nel 1217.



Figura 1: Basilica dei santi Bonifacio e Alessio, colle Aventino, Roma.

Nel 977 chiesa e annesso monastero furono affidati dal papa Benedetto VII al vescovo metropolitano Sergio, esule da Damasco (Siria). Il monastero venne definito da un grande storico “domicilio di santi” e, per decenni, fu abitato da monaci di tradizione greca e latina. Il monastero si impose subito co-

me centro propulsore di vita cristiana per l'evangelizzazione di vasti territori dell' Europa orientale.

Oggi la costruzione barocca esistente ricalca quella del XII secolo, a tre navate. Dell'edificio primitivo, tuttavia, nulla si sa di preciso: restano solamente le testimonianze di coloro che, prima dell'ultimo rifacimento, ancora nel Settecento, ne videro i resti. Alcuni gradini della scala lignea, che la tradizione vuole sia quella presso cui soleva prendere rifugio il santo, sono tuttora racchiusi in una teca, nella cappella per la quale lo scultore Andrea Bergondi⁸⁷, seguace del Bernini, eseguì una statua del santo e una Gloria d'angeli.



Figura 2: Basilica dei santi Bonifacio e Alessio, colle Aventino, Roma.
Cappella di Sant'Alessio di A. Bergondi.

Nella basilica è conservato anche un olio su legno (figura 3) di un anonimo di ambiente romano risalente al diciassettesimo secolo. Nel dipinto è raf-

⁸⁷ Scultore e stuccatore attivo a Roma, eletto membro dell'Accademia di San Luca nel 1760.

figurato il santo secondo l'immagine consacrata dalla tradizione, ovvero vestito da mendicante e giacente sotto la scala dell'agiata casa paterna. Egli stringe tra le mani, come nella statua in gesso, la lettera da lui stesso scritta che descrive le fasi della sua vita di pellegrino e di povero, e che solo il papa riesce a sottrarre alla sua stretta. Gli occhi del santo sono rivolti verso l'alto, dove appare un angelo che gli porta la corona di gloria.

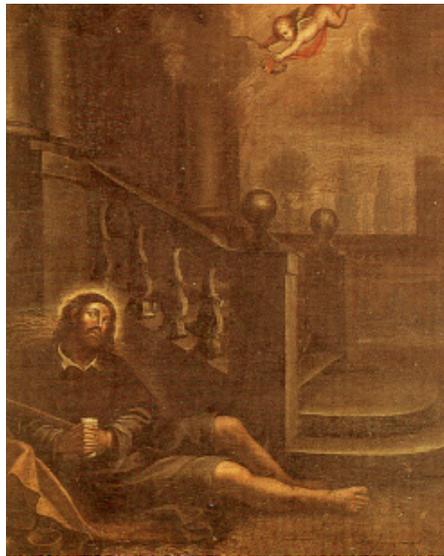


Figura 3: Basilica dei santi Bonifacio e Alessio, colle Aventino, Roma.

Sant'Alessio sotto la scala paterna.

Sempre a Roma, nella basilica inferiore di San Clemente, come abbiamo già avuto modo di vedere nel capitolo terzo, è raffigurato il ciclo della vita del santo, dipinto intorno alla metà dell'XI secolo. Tale ciclo contiene in sé, senza sostanziale diversità, quelli che saranno i motivi comuni alle successive rappresentazioni del santo.

Più tardi, scene della sua vita, specie il motivo della scala, sono raffigurate, nel XV secolo, da Hans Hammerer in un rilievo della cattedrale di Strasburgo e quindi, nello stesso secolo, nel dipinto di Andrea Mantegna all'Accademia Carrara di Bergamo. E ancora, nel XVI secolo nella raffigurazione di Prospero Fontana della chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna e, nel XVII secolo, nel dipinto di Annibale Carracci della chiesa dei Mendicanti a Bologna e in

una statua del Caccini sulla facciata della chiesa della Santissima Trinità a Firenze.

Per quando riguarda la letteratura, la vita di Sant'Alessio compare nell' opera di Jacopo da Varazze e di Domenico Cavalca (rispettivamente, *La Legenda Aurea* e le *Vitae Patrum*).

Si hanno anche sacre rappresentazioni, riprodotte per secoli, sia in ambiti popolari che in sedi prestigiose. Celebre è il dramma spirituale *Il Sant'Alessio*, allestito nel palazzo Barberini alle quattro Fontane dal cardinale Francesco Barberini, sul libretto di Giulio Rospigliosi (poi papa Clemente IX) nel 1632.

BIBLIOGRAFIA

Acta Sanctorum, 17 Iulii, IV, n° 286.

Auerbach, Erich, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964.

Avalle, D'Arco Silvio, *Filologia Romanza: fonti e caratteri della tradizione letteraria francese delle origini. Parte II: La Vie de Saint Alexis nella cultura anglo-normanna dell'XI-XII secolo*, Torino, CLU Torinese, 1963.

Bairati, Eleonora; Finocchi, Anna, *Le ricche miniere*, Torino, Loescher, 2000.

Berthelot, Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Age*, Paris, Nathan, 1989.

Bloch, Marc, *La société féodale*, Torino, Einaudi, 1972.

Chatwin, Bruce, *Le Vie dei Canti*, Milano, Adelphi, 1987.

Hemming, T. D., *La Vie de Saint Alexis: texte du manuscrit A*, University of Exeter Press, 1994.

Le Goff, Jacques, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1981.

Le Goff, Jacques, *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999.

Le Goff, Jacques, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1993.

Liborio, Mariantonia; De Laude Silvia, *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci editore, 2002.

Mancini, Mario, *La letteratura francese medievale*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Manenti, Clemente; Bollen, Markus, *Castelli in Italia*, Koln, Könemann, 2001.

Molinari, Cesare, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1996.

Paris, Gaston, *Vie de Saint Alexis*, Paris, Champion, 1972.

Paris, Gaston ; Léopold Pannier, *Vie de Saint Alexis, Poème du XI siècle*, Paris, Franck, 1972.

Segre, Cesare, *La tradizione della "Chanson de Roland"*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974.

Storey, Christopher, *Vie de Saint Alexis, Texte du manuscrit de Hildesheim*, Ginevra, Droz, 1968.

Zink, Michel, *Littérature française du Moyen Age*, Presses Universitaires de France, 1992.