

FRANCESCO RIBEZZO

---

LECCE, BRINDISI, OTRANTO  
NEL CICLO CREATIVO DELL'EPOPEA NORMANNA  
E NELLA CHANSON DE ROLAND

Gaston Paris, nome che tutta Francia onora, nell'articolo *La Sicile dans la littérature française* (edito in « Romania » V, 110), sostenne che « furono i conquistatori della Sicilia quelli che vi portarono il tesoro dell'epopea francese già formato e che essi, non paghi di continuare a cantare Carlo Magno e i suoi vassalli, come fecero i loro compagni alla battaglia di Hastings (1066, per la conquista dell'Inghilterra), localizzarono nella loro nuova patria la leggenda carolingia, e narrarono che i Pari di Francia, tornando da Gerusalemme, erano passati per la Sicilia e vi avevano innalzato a ricordo monti che avevano conservato il loro nome ».

Il tenore preciso della leggenda, attinta da fonte ben più antica e che rammentava ancora i feroci costumi dei primi Normanni, così suona nei versi latini di Goffredo di Viterbo, nel *Pantheon* (in *Monum. Germ., Script.* XXII, 223):

*Mons ibi stat magnus qui dicitur Rollandus,  
Alter Oliverius, simili ratione vocatus,  
Haec memoranda truces constituere duces...*

Nella sua *Histoire de la littérature française au moyen âge* (p. 72 sgg.), lo stesso Paris scrive che per il 1170 è accertata la presenza in Sicilia del poeta francese Jendeu de Bric, che vi compose in francese il poema *Aleschans* sullo sfondo della lotta dei Cristiani contro i Saraceni in Francia, seguito da un secondo poema, *Loquifier*, svolgimento romanzesco del primo, e più tardi da un terzo, il *Renier* (padre di Tancredi, l'eroe della prima crociata). E mi dispenso dall'aggiungere con lui e con altri ricercatori e studiosi (1), che in Sicilia

---

(1) A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, 1925, p. 459 sgg.; E. G. GARNER, *The Arturian Legend in Ital. Lit.*, Londra, 1930

si svolse in forma romanzesca una non piccola parte del ciclo bretonico di Artù e dei Cavalieri della Tavola Rotonda, della leggenda di Tristano e Isotta e che di questa e d'altra letteratura è impregnato il folklore siciliano. Non diverso sarà stato il caso per la Calabria, dove tracce sul terreno toponomastico ha lasciato la leggenda di Carlomagno, per la Puglia e specialmente per la Penisola Salentina, dove primi si stabilirono i Normanni, col programma di sostituirsi nell'impero di Costantinopoli e di cacciare i Saraceni dall'Italia e dal Mediterraneo.

Questo è il fatto, ma la questione non è così semplice, come poteva sembrare mezzo secolo fa. La questione vera è: come mai il testo della *Chanson de Roland*, dopo essersi incorporata nell'Italia meridionale la leggenda della conquista di Palermo (1072) e della Calabria, che la spada di Orlando avrebbe effettuato per Carlomagno, potesse rifluire in Francia e comparire con queste aggiunte sin nel manoscritto di Oxford, la cui redazione il più autorevole critico, il Samaran, giudica non posteriore al 1150. Non è quindi un problema di sola diffusione o solo di un *terminus ante quem* della redazione finale del poema, come parve al Catalano, perchè, se, secondo Guglielmo di Malmesbury e maestro Wace, come vedremo, era costume dei Normanni di Guglielmo il Conquistatore alla battaglia di Hastings, quello di lanciarsi alla battaglia dopo aver intonato la *canilena Rollandi*, ciò poteva essere nel costume anche dei Normanni di Roberto il Guiscardo o di suo fratello Ruggiero I dal 1054 al 1060, quando il ciclo ricreativo della *Chanson* non era ancora chiuso. Non si caccia un germoglio vivo nel tronco di un albero morto, e l'ipotesi che i figli di Tancredi d'Altavilla recassero con sè in Italia giullari e poeti non riceve da ciò solo una brillante conferma, ma diviene una conseguenza necessaria, rientrando ciò, non soltanto nella storia del genere letterario, ma del costume che l'aveva creato. E doveva essere divenuto costume comune di quei Vichinghi-Normanni che uno o due secoli prima, provenienti dalla Scandinavia, avevano invasa la Normandia e che, convertitisi al Cristianesimo, dei Franchi adottarono la lingua ed il costume guerriero, arrivando a sentire come propria la Gesta di Carlomagno.

---

(con letter.); E. GABRICI ed E. LEVI, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Milano, 1933, p. 93 sgg.; A. DE STEFANO, *La cultura in Sicilia nel periodo normanno all'anno 1604 (1743)*, ms. nella Biblioteca De Leo, Scaffale Manoscritti. L'attribuzione posteriore, su cui non posso attardarmi.

Il rifluire, dunque, in Francia, della *Chanson de Roland* dopo essersi incorporati elementi meridionali attraverso l'attività di giullari che facevano la spola tra l'Italia e la Francia, dice dunque che, quando tra il 1054 e il 1060 i primi Normanni arrivarono in Italia, bardi di tipo germanico, allora divenuti giullari di tipo francese, si trovavano inseriti nel loro costume di guerra. Questo, come già quello dei Germani per Tacito, quello burgundione per Ammiano Marcellino, quello franco-merovingio, da cui uscirono i *Nibelungen*, quello tedesco da cui uscì il *Waltarslied* e lo *Hildebrandslied*, quello gotico di Spagna da cui, attraverso vicende di popoli e di lingue, uscì prima il poema di Bernardo del Carpio, cui moglie era una Galinda, come altri nomi dell'epopea erano, anche nella Spagna gotica, Brunhilde e Krimhilde, e poi quello del Cid, comportava che i soldati si lanciassero all'attacco intonando, probabilmente da schiera a schiera, per incoraggiarsi a vicenda, come ad Hastings, gli aviti canti di guerra. E dice, ripeto, che il ciclo creativo della *Chanson de Roland* non era ancora chiuso, quando i primi Normanni scesero in Italia e che esso venne chiuso in Sicilia, in Calabria, in Puglia, che val quanto dire a Palermo, Lecce, Brindisi, Otranto, come vedremo.

Non è dunque solo la teoria del Bédier, che la *Chanson* nascesse lungo le vie dei grandi pellegrinaggi, p. es. sino a S. Jacopo di Compostella nei Pirenei o sulle tappe segnate dai grandi monasteri, che da ciò riceve il colpo finale, ma è tutta una rivoluzione che viene apportata nelle concezioni storico-letterarie vigenti circa le origini dell'epopea francese. Dopo la traccia luminosa che aveva lasciato dietro di sé il genio divinatorio di un Herder, dai nostri storici del Romanticismo male ancora si separa l'origine di un genere letterario dalla storia del costume, giacchè alle origini e nella letteratura popolare un genere letterario è il costume stesso, e guerra, musica, poesia, per ciò che concerne l'epopea popolare, nascono ad un parto stesso. Tuttavia fatto di costume e fatto letterario sono cose distinte. In realtà nei *Nibelungen*, nella *Chanson*, nel *Cid*, noi abbiamo già l'opera di poeti, non il poema popolare. Parlando dell'epopea albanese al I Congresso Internazionale di Studi Albanesi, tenuto nel 1949 a Palermo, io feci notare come solo nella produzione popolare del Kóssovo, tra Drin e Vardar, e cioè presso un popolo che vive ancora quasi allo stato di natura, il processo di creazione del poema epico popolare può essere studiato

con evidenza contemporanea. Benchè la mia Comunicazione suscitasse un grande interesse tra uomini della materia, italiani e stranieri, essa restò inedita. Ma anche precedentemente la possibilità di un tale studio nei modi e nelle forme diverse del critico, dello storico e del poeta era stata fornita da tre uomini di lettere, il Koliqi, il Cordignano, il Fishta.

Nè credo che in questo genere di letteratura popolare la precedenza cronologica del costume e della produzione popolare sia da assegnare ai canti dell'epopea serba, sia perchè i Serbi sono una comparsa relativamente recente nella Penisola balcanica, sia perchè la patria originaria dell'epopea omerica pare che sia stata la Poenia e la Tessalia, e la *gussla* monocorde, su cui il poeta popolare serbo canta la gesta del suo eroe, quanto meno nel Kóssovo venne storicamente preceduta dalla *lanuta* (liuto) monocorde albanese.

Il giullare non è il poeta: il giullare crea e ripete in preda ad un'esaltazione o dolore collettivo, quello della vittoria o della morte dell'eroe, e la sua produzione è anonima appunto perchè il fattore individuale del cantore non si può scindere dal fattore collettivo della massa, e perchè nè l'uno nè l'altra si può sottrarre alla tradizione, al rito, al formulario eroico, alla tecnica ereditaria del verso. Fatto tipico resta quello dei Ciechi di Kolgetzai narrato dal Koliqi, i quali, verso contro verso, *lassa* contro *lassa*, ma negli schemi e nello stile tradizionale, sotto lo sprone di un dolore collettivo e nel formulario eroico avito improvvisano poemi fino ad ottomila versi, che un popolo analfabeta, con memoria prodigiosa, accompagnando la cantilena con la *lahuta*, per bocca del montanaro, isolato dal resto del mondo, trasmette oralmente di montagna in montagna, di secolo in secolo, di millennio in millennio. E non sono rari i casi di donne che in lunghi poemi cantano la morte dell'eroe. Omero stesso, nell'Odissea, è inconsapevolmente il testimone più antico di questo processo, di cui la critica omerica non pare che si sia reso ancora interamente conto. Creatori primi dell'epos sono per Omero cantori popolari del tipo di Femia e Demodoco, che di persona hanno assistito alla gesta dell'eroe a Troia, e che, scomparso nelle peripezie del ritorno Ulisse, nella casa di Laerte suo padre, ad Itaca, col canto ne celebrano il ricordo, mentre il figlio Telemaco a stento reprime il pianto. E sulla bara di Siegfrid cantò prima il Nibelungo. Per Omero il rapsodio è etimologicamente

il ricucitore di piccoli canti (*ραπτῶν ἐπέων*) già esistenti, non ancora cioè l'uomo di genio che li dispone secondo lo svolgimento di un'azione più vasta e ne forma il poema, l'opera d'arte. Giorgio Fishta, rievocatore sublime di canti popolari del genere nel suo poema *Lahuta*, non è più il cieco di Kolgetzai, cieco solo perchè, come Omero, non scrive, ma compone e tramanda oralmente e poi scompare dalla storia.

I giullari di Puglia, al seguito di Roberto il Guiscardo, o quelli di Sicilia al seguito di suo fratello Ruggiero I, sentivano ancora le vittorie dell'uno e dell'altro, prima sui tedeschi al Pincio e nel Sacco di Roma, poi su Bizantini e Saraceni, come continuazione ideale di quelle di Orlando per Carlo Magno; tempo e cronologia, unità di luogo ed azione per il cantore popolare non esistono e l'irrazionale permane la caratteristica inconfondibile di questo, come di ogni altro genere di poesia popolare. Chi per i giullari prima di Roberto e di Ruggiero aveva conquistato la Puglia, la Calabria e la Sicilia era stato Carlo Magno per mano di Orlando ed Oliviero, la cui *gesta* avevano cantato e cantavano ancora. La loro attività in Sicilia dovette prolungarsi fino alla morte di Guglielmo II, il Buono, l'ultimo dei re normanni, nel 1189, morte che, secondo le notizie del tempo, venne pianta in tutte le lingue del Regno, credo anche in francese antico, se, secondo Jacopo Della Lana, antico commentatore di Dante, vissuto appena un secolo dopo del Poeta, al tempo di Guglielmo in Sicilia e a Palermo si conosceva già la lirica provenzale. Le condizioni in Puglia, quanto meno fino alla morte di Guglielmo II, non poterono essere diverse. Solo in quest'ambiente Guglielmo Appulo, pare un Normanno anche lui, potè scrivere, sebbene in latino, un poema sulle conquiste normanne, che giungeva sino alla morte del Guiscardo (1085), e solo in quest'ambiente prete Pantaleone potè ideare, sul tema e tela della *Chanson de Roland*, l'istoriazione mosaica del pavimento della distrutta cattedrale normanna di Brindisi (1178), come in quello della cattedrale di Otranto aveva inserito elementi del Ciclo d'Artù e dei Cavalieri della Tavola Rotonda (1161-1168). Fatto letterario in Sicilia e fatto artistico in Puglia si corrispondono, come manifestazioni diverse di una stessa attività popolare.

Esisteva tra i mosaici del pavimento della cattedrale normanna di Brindisi, edificata da Ruggero II nel 1132-1140 e distrutta da un

terremoto nel 1743, una rappresentazione in cui, sia per la figura di un prelado-guerriero a cavallo tra due altri personaggi, un guerriero a piedi a sinistra, e un guerriero a cavallo a destra che suona il corno, sia per l'iscrizione in antico francese intorno alla testa mitrata del prelado (L'ARCEVESQE TORPIN) non si tarda a ravvisare un episodio della *Chanson de Roland*. Della composizione musiva generale del pavimento non sussistono se non le incerte e sommarie notizie di cronisti locali, tra cui quelle del De Leo, che aggiungeva un grafico ed una serie di disegni rilevati nel 1812 dal francese A. L. Millin che ne dà notizia nel « *Magazin encyclopedique ou journal des sciences, des lettres et des arts* », II (1814), p. 51. Data la enorme importanza da essi assunta per la storia dell'arte, della lingua e della cultura, sono gelosamente conservati nel Gabinetto delle Stampe (G. b 63) della Biblioteca Nazionale di Parigi. Pare che la critica (2) sia oggi concorde nell'avvalorare la notizia che tutta la composizione musiva del pavimento sarebbe stata ordinata dal vescovo Guglielmo II nel 1178 a prete Pantaleone, autore di quella, ancora più grandiosa, del pavimento della Cattedrale di Otranto, con episodi del ciclo di Artù, e che per il suo carattere enciclopedico e bibliotico-medioevale meriterebbe uno studio ben più completo.

Non pare escluso che fino al 1860, quando il pavimento venne rifatto, insieme con la scena di Orlando, Turpino ed Oliviero si scorgessero tracce di altre figure e frammenti di altre istoriazioni, in qualche punto ancora esistenti, e certamente più ne videro nel 1812 il Millin nel 1834 lo Schultz, *Denkmäler I* (1860), pp. 262, 302, v. Atlante, Tav. XLV, anche senza accedere alle forse affrettate identificazioni del Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale*, Parigi 1904,

---

(2) Punto di partenza è la cronaca di Giov. Maria MORICINO (filosofo e medico), *Dell'antichità e vicissitudini della città di Brindisi dalle origini sino all'anno 1604 (1743)*, ms. nella Biblioteca De Leo, Scaffale Manoscritti. L'attribuzione a Prete Pantaleone è del GARUFI, *Il pavimento della Cattedrale di Otranto* negli « Studi medievali » del Novati, II (1907), p. 505, n. 5, seguita da tutti coloro che hanno avuto l'agio di notare l'identità delle concezioni e del disegno, p. es. dell'arca di Noè, tra i due pavimenti di Otranto e di Brindisi: cito SCHULTZ, KOPPEL, VACCA. Da qui, in una fotografia del Prof. SANTORO, già Isp. on. alle Antichità e B. A., l'elemento superstite del pavimento di Brindisi.

p. 493 sgg.) (3). Certo che un episodio isolato della *Chanson*, tra altri di materie o cicli diversi, non avrebbe avuto senso, anche se Pantaleone, invece del testo della *Chanson*, avesse tenuto presente solo uno schema della leggenda. Intorno ai tre eroi superstiti, in questo momento culminante di tutta l'azione di Roncisvalle, dovevano giacere, tra mucchi di cadaveri, quelli degli altri dei dodici Papi e vedersi in lontananza spuntare le schiere di Carlo Magno, affrettantesi al soccorso della sua retroguardia circondata da quelle degli infedeli, altrimenti l'impugnamento dell'olifante da parte di Orlando, l'orientamento delle facce delle due figure estreme e la direzione di movimento di tutte e tre, non avrebbe avuto scopo.

Nè posso credere che il Bertaux e Vito Guerrieri (4), per quanto si possa discutere sulle identificazioni dei disegni da parte del primo e da parte del secondo dei frammenti o « *frantumi nella navata di mezzo, che si sono rispettati finora in grazia dell'antichità* », abbiano potuto vedere nella loro immaginazione soltanto. La chiusa della descrizione del Bertaux: « E' la ritirata; subito dopo viene la carneficina: i cadaveri giacciono lato a lato; un angelo vola al di sopra di essi. Orlando porta sulle spalle il corpo del suo amico: più lontano Oliviero è steso al suolo e Orlando si piega su di lui appoggiato sulla spada, col suo olifante appeso dietro le spalle. Più lontano ancora, una scena che dovrebbe prendere posto prima delle precedenti: Orlando a cavallo, conducente per la briglia il cavallo di Oliviero ferito; infine la mischia dei cristiani e degli infedeli ». Si tratta di particolari che risultano tutti dalla *Chanson*, benchè a quel tempo (1178) contenuta tutta nei soli 4.000 e poco più versi del manoscritto di Oxford, che, secondo alcuni critici, non è di stesura posteriore al 1170, mentre per il critico più autorevole, il Samaran (5), questa dovrebbe cadere tra gli anni 1125-1150.

E qui, tra la crescente attenzione degli storici dell'arte ed il sempre più palpitante interesse dei romanisti, si apre la prima e

---

(3) Dopo le impressioni dello SCHULTZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, o del grafico che era nel ms. di Ortensio De Leo (Bibliot. arcivesc. di Brindisi).

(4) Autore dell'articolo storico sui vescovi della Metropolitana di Brindisi, Napoli, 1846, p. 51.

(5) C. SAMARAN, *La Chanson de Roland*. Reproduction phototypique du ms. Digby 23 de la Bodleian Library d'Oxford, 1933, che è la vulgata.

forse la più elegante questione, giacchè tra il 1150, data della probabile stesura del ms. di Oxford ed il 1178, data del mosaico, non pare che fosse scorsa tant'acqua sotto i ponti da aver avuto il tempo di trasportare il testo della redazione originale della *Chanson della Normandia* sino a Brindisi. Infatti il testo di Oxford, copia immediata, anche se, a giudizio dei critici, non troppo accurata, di un originale in dialetto normanno, non può essersi formato, nella tradizione dei giullari, se non in una regione a Nord della Francia ed in luogo non lontano dal teatro degli avvenimenti, che portarono i Normanni alla conquista dell'Inghilterra dopo la battaglia di Hastings (1066), anno per cui l'esistenza della *cantilena Rollandi* è attestata la prima volta da Guglielmo di Malmesbury nei suoi *Gesta regum Anglorum* (1125), a proposito della descrizione della battaglia: « *Tunc cantilena Rollandi inchoata, ut martium viri exemplum pugnatuross accenderet, in clamatoque Dei Auxilio, proelium consertum* », cioè: « Allora, intonato il canto di Orlando, acciocchè il maschio esempio di quel prode infiammasse i combattenti, e invocato l'aiuto di Dio, si venne alle mani ». La cosa è confermata un secolo dopo da maestro Wace nel suo *Roman de Rou*, ma, pare, da fonte giullaresca (Tagliaferro). Tuttavia tanto Guglielmo, quanto Wace sono posteriori il primo di mezzo, il secondo di un secolo alla battaglia di Hastings. Inoltre, per me, mentre Guglielmo si riferisce ad un costume che dai Normanni pare ereditato dai Burgundii di Ammiano Marcellino, di lanciarsi all'attacco con canti di guerra, vivi ancora all'età dei Merovingi e di Carlo Magno, che ne fece una raccolta ed in cui è forse da ravvisare la lontana origine dei *Nibelungen*, Wace dipende già da una fonte giullaresca, anche se si dica, poco verosimilmente, che il giullare Taillefer era tra i combattenti di Guglielmo il Conquistatore ad Hasting:

*Taillefer qui mult bien chantout,  
Sur un cheval qui tost alout,  
Derant le duc alout chantant  
De Karlemaigne e de Rollant  
E d'Oliver e des vassals  
Qui moururent en Roncesvals (6).*

(6) « Tagliaferro che molto ben cantava, — Su di un cavallo che lesto lesto andava, — Innanzi al Duca andava cantando, — Di Carlomagno e di Rolando, — D'Olivieri e dei prodi, — Che morirono a Roncisvalle ».



Ciò senza cacciarmi nelle dotte dispute, prima e dopo del Becker e Bédier intavolate sulle origine e la fortuna dell'epopea francese (7).

La questione qui è piuttosto questa: a quale testo o schema dell'azione di Roncisvalle attingeva per la sua composizione musiva prete Pantaleone di Otranto nel 1178? Dall'originale della redazione di Oxford o da una precedente versione poetica giullaresca, recata in Italia dai Normanni che tra il 1060 ed il 1160 occuparono e tennero la Puglia? Dalla redazione di Tagliaferro o da quella di Turolfo? Sicuro a me per questo: che i ripetuti accenni alla Puglia, sia pure proiettati nel passato e inseriti nella gesta di Carlomagno, come del resto tutta l'azione di Roncisvalle, suppongono che la Puglia entrasse nella sfera dell'epopea normanna anche prima della redazione originale del manoscritto di Oxford, quale noi la conosciamo o possiamo ricostruirla. Con la menzione della Puglia, della Calabria e della Sicilia nel testo di Oxford, ma specialmente della prima, noi siamo ancora nel ciclo creativo della *Chanson*, il che vuol dire che prendevano parte alla sua formazione anche giullari che facevano la spola tra il nord della Francia e la Puglia, e che, oltre ad essere accolti ed apprezzati a corte, e prima di tutto dal Guiscardo, seguivano e rallegravano con i loro canti le lunghe ed estenuanti marce dei Crociati, che tra i secoli X e XII dal nord d'Europa, a piedi, attraverso l'Italia, si recavano ai maggiori punti d'imbarco per l'Oriente, e principalmente ai porti di Brindisi, Roca Vecchia, Otranto, finendo eventualmente per stazionarvi un certo tempo o per stabilirvisi definitivamente.

Senza questa ricostruzione d'ambiente è impossibile rendersi conto dello svolgimento sia storico che letterario dei fatti. Non dobbiamo dimenticare che un poeta come Guglielmo Appulo, per consiglio di Ruggero Borsa, figlio del Guiscardo, tra il 1090 e il 1111 cantò in cinque libri, se anche in esametri latini, le gesta dei Normanni in Sicilia, Puglia e Calabria, in un poema che va però soltanto sino alla morte del Guiscardo (1085), e non sono lontani dal vero quegli storici, che dal suo contegno sprezzante verso gli abitanti di queste regioni, pensano che egli fosse un normanno. Non

---

(7) Per la storia della questione e della critica v. A. MONTEVERDI, *L'epopea francese*, Roma, 1947.

sono, dunque, escluse le probabilità che Roberto e i figli abbiano tenuto presso di sé anche giullari, che con le gesta di Carlomagno intendevano celebrare indirettamente quelle dei Normanni.

Forse molta parte di questa storia ci sfugge: i sogni ambiziosi di uno degli ultimi figli di Tancredi d'Altavilla — per il quale e per i suoi undici fratelli il ducato di Normandia, come già ai suoi antenati prossimi Rollo e Roberto il Diavolo, doveva sembrare eccessivamente piccolo, e che, a costo di cominciare per servire in Italia, insieme con suo fratello Ruggero, come mezzo di stalla, non rinunciava al piano di rovesciare a Roma l'ultimo baluardo dell'Impero germanico, a Costantinopoli quello dei Greci e nel Mediterraneo il dominio dei Saraceni — non potevano realizzarsi senza una corrispondente preparazione civile ed una salda organizzazione politica e militare. Poeti e letterati normanni dovettero venire incoraggiati da Roberto il Guiscardo a stabilirsi in Italia o a seguirlo in Oriente, recando con sé la propria tradizione guerriera ed imponendo la propria lingua. Morto lui, il suo programma, rimasto limitato alla Calabria e alla Sicilia, sedi di due grandi civiltà e di due grandi letterature, la latina e l'araba, venne come tale, obbligato a trasformarsi. Varrebbe la pena di trascrivere alcune pagine del bel volumetto di Antonino De Stefano, *La cultura in Sicilia nel periodo normanno* (Palermo 1938, p. 74 sgg.), per trovarci innanzi ad una realtà così intensamente sentita e tanto profondamente rivissuta.

« I vari idiomi si erano continuati in Sicilia entro circoli chiusi, che solo parzialmente e lentamente andarono reciprocamente compenetrandosi. Come non fu allora possibile fondere tutte le stirpi assorbendole in un'altra..., così non fu possibile, nel periodo normanno, fondere insieme tutte le culture in un tipo comune di cultura superiore, così com'era avvenuto nel Regno Normanno d'Inghilterra. La ragione fu che, di fronte alla civiltà anglosassone, i Normanni, forti di una civiltà superiore o comunque non inferiore, riuscirono a dominare il paese anche spiritualmente, trasmettendo la propria lingua, suscitando una letteratura anglo-francese...; in Sicilia, invece, essi ci appaiono al loro arrivo culturalmente dominati dalle civiltà dei loro sudditi. Così che, mentre il francese rimane esclusivamente la lingua della corte..., vediamo i normanni conquistatori accogliere usi e costumi, arti e scienze dei popoli vinti... e sino ad un certo punto la loro lingua ».

E' però il caso di vedere sino a qual punto e in quale forma

ciò sia stato il caso per la Puglia e principalmente per Brindisi; porto, emporio e stazione navale allora di primissimo ordine, e, come ai tempi dell'Impero Romano, mistilingue, pur ammettendo col De Stefano (op. cit., p. 78) che «alla morte di Guglielmo II s'interruppe l'afflusso degli anglo-francesi nell'Italia meridionale e il Regno siciliano perdette ogni contatto con il paese 'dove erano venuti i suoi fondatori». Per quanto sia vero che uno o due secoli dopo all'influsso del francese antico, lingua d'*oïl*, si sostituisce, quanto meno nella lirica d'amore, quello della lingua d'*oc* della lirica provenzale, non cessa che si tratta di un fatto puramente letterario, se alla Corte di Federico II si parlava, invece, ancora il normanno. Sicchè, limitatamente alla Puglia e principalmente a Brindisi, Lecce, Otranto, a me la testimonianza di Guglielmo Appulo, che ci rappresenta i primi conquistatori normanni come «capaci di trasmettere a quelli che stavano loro attorno la propria lingua e il proprio costume, così da risultarne un popolo solo», non pare esagerata tanto quanto sembra al De Stefano. Quanto meno, rivolgendosi al figlio Ruggero Borsa, Guglielmo Appulo dava espressione poetica ad un programma del padre Roberto.

Importanza minore, ma tuttavia valore d'indicazione, ha il fatto narrato tra il 1154 e il 1169 da Ugo Falcando (che insieme con Romualdo Guarna e Goffredo Malaterra sono i cronisti più attendibili, anche perchè normanni, di quel periodo), di quel gentiluomo, che, invitato ad assumere una carica, se ne schermì dicendo di «non conoscere la lingua dei Franchi, che era in *curia* assolutamente necessaria» (ma non alla sola corte! cfr. De Stefano, p. 74).

Io qui debbo limitarmi ad esprimere il parere che dopo il 1085, morte del Guiscardo, Guglielmo Appulo scrivesse ancora sotto le impressioni del momento storico e per i circoli della corte normanna, a Brindisi, Lecce, Otranto. Ma le stesse impressioni era possibile riportasse ogni giullare ed ogni poeta francese, che, tra il 1081 e il 1085, date delle due spedizioni del Guiscardo contro l'Impero di Costantinopoli, si trovasse al seguito di lui. Non dobbiamo dimenticare che, dopo la presa di Roma, donde aveva cacciato il rappresentante dell'Impero germanico, Roberto, a settant'anni, con la testa ancora piena di disegni grandiosi, quale appena la fantasia di un giovane duce può concepire, standone alle notizie dei cronisti, alla testa di una flotta di cento navi da guerra dalla Puglia s'era avventurato alla conquista dell'Oriente, destinando alla Calabria ed alla

Sicilia il fratello Ruggero. Evidentemente quest'ultimo dei Vichinghi-Normanni, accarezzava ancora il sogno dei suoi progenitori, che secoli prima, partiti dalla Scandinavia su piccole barche, s'erano avventurati alla conquista del mondo: Europa, Asia, Africa ed America compresa! (8). Quanto meno lo incitavano il ricordo dei suoi più vicini antenati, Rollo, il ferocissimo, morto nel 930, il quale partendo dalla Scandinavia aveva strappato la Normandia a Carlo il Semplice, e Roberto il Diavolo, che aveva tentato una crociata ed era morto durante il suo pellegrinaggio a Gerusalemme. E dopo Hastings gli dovevano turbare i sogni le glorie del Conquistatore. Ricco di questi sogni e di piani certamente ancora più vasti, questo dei più giovani dei dodici figli di Tancredi d'Altavilla, descritto dagli storici come uno dei più forti e più furbi uomini del tempo, un vero vichingo con barba bionda e lunghi, svolazzanti capelli, si era nel 1085 accinto ad una seconda spedizione, non più fortunata della prima (1081), contro Costantinopoli, perchè giunto a Corfù, di malaria vi era morto. La flotta che ne riportava la salma in Puglia, naufragata in una tempesta la nave che ne recava il cadavere, ne sbarcò il corpo a Otranto, dove venne imbalsamato ed inoltrato in Puglia mentre il suo gran cuore vichingo venne ivi trattenuto. In questo clima di ancora ardente eroismo, in questa atmosfera satura di ebbrezza epica veniva composto il poema di Guglielmo Appulo (9). Se, come si suppone, egli era un normanno, non so che cosa lo abbia trattenuto dallo stendere il suo poema in francese antico; forse la sua preparazione classica. Ma, se ciò era vietato ad un poeta di tipo umanistico, nulla impediva ai giullari che potevano essere al seguito di quest'uomo straordinario, di pareggiarne la statura agli eroi della *Chanson*, e d'inserirne i ricordi nella tela del poema, si intende nei modi e nelle forme in cui era consentito dalle leggi dell'opera e dalla tecnica del verso.

Checchè ne dica la critica, io credo che non del tutto infondatamente il Grégoire (10) abbia ravvisato nella *Chanson*, nelle fre-

(8) Alludo alle iscrizioni nell'alfabeto delle *rune* scandinave, rinvenute in una grotta in America, ed alla loro epopea indigena, l'*Edda*, per cui v. con la traduzione italiana del MASTRELLI, Firenze, 1952.

(9) *Moribus et lingua quocumque venire videbant | Informant propria, gens efficitur una*; cfr. CARUSO, *Bibl. histor. regni Sic.*, I, 94.

(10) Nei suoi studi sulle origini del poema bizantino e sull'eroe Digenes Akritas.

quenti citazioni della Puglia, della Calabria e della Sicilia, allusioni alle due spedizioni del Guiscardo in Epiro, ed il Catalano abbia veduto nella menzione di Palermo, presa dai Normanni nel 1072, *un terminus ante quem* della composizione del poema. Dalla presenza nella *Chanson* di tratti come questi che cito testualmente dal ms., in dialetto normanno, di Oxford:

386 sgg.:

*Dist Blancandrins : Mervellus hom est Charles,  
ki cunquist Puille e trestute Calabre;*

2588 sgg.: (e nella riduzione francese dell' Aubé, Parigi, Garnier, 1945):

*Je l'en conquis Bavière et toute Flandre,  
et la Bourgogne et trestoute Pouillaine,  
Costantinople dont il eut la fiance;*

3181 sgg.:

*Je's leur dirai merueilleuses et pesmes :  
« Mort est mon niés, qui tant me fit conquerre ».  
Encontre moi révellent les Saisnes  
Et Hongre et Bougre et tante gent averse,  
Romain, Pouillan et tous ceux de Palerme (11).*

In ogni modo, che la situazione linguistico-culturale della Puglia sotto Roberto il Guiscardo e sotto Tancredi (m. 1112) fosse quella narrata o descritta da Guglielmo Appulo, viene a confermar direttamente la didascalia in francese antico, cioè normanno, del mosaico del pavimento della distrutta cattedrale normanna di Brindisi e la conoscenza diretta o indiretta del testo della *Chanson de Roland* in Puglia prima o dopo il 1125 e la penetrazione, sia pure limitata, di espressioni e di parole normanne nella struttura mistilingue, e cioè di neolatino, neogreco e francese d'oil nei dia-

---

(11) A. MONTEVERDI, *L'epopea francese*, p. 81 sgg. A p. 83 sg. egli così conchiude la sua critica delle critiche: «Stiamo ai fatti assodati. I fatti assodati sono questi: il poema allude alle conquiste normanne dell'Italia meridionale (1054-1059) e dell'Inghilterra (1066); il poema presuppone le crociate francesi di Spagna, iniziate nel 1064... *La Chanson de Roland*, quale si presenta nel testo di Oxford, è posteriore al 1064... in ogni caso non è posteriore al 1100».

letti della regione di Brindisi, Lecce ed Otranto. E tutta bizantina, romanica, normanna è la cultura e l'arte (12) in questa regione tra i secc. X-XIII e normanni sono ancora molti nomi e cognomi. D'altra parte, che Prete Pantaleone di Otranto fosse a parte, come della cultura latina e bizantina dei secoli XI-XII della regione, così della conoscenza di epopee dei cicli carolingio e bretone e probabilmente di alcuni loro testi, dimostra nei mosaici del pavimento della cattedrale di Otranto (1161-1169), opera sua, la rappresentazione di alcuni elementi del ciclo di Artù e dei Cavalieri della Tavola Rotonda. Riservo ad altro studio la ricerca e la trattazione di parole di vocabolario o fonetica antico-francese penetrate nelle iscrizioni e nei dialetti meridionali, notando qui di volo:

pugl. *quaremma* « quaresima »; *simana* « settimana »; sic. *capuliare* « tagliare a pezzi », a. fr. *caplir*; *Paino* (a fr. *païen*) acc. Paganò, ecc.

Qui si presenta un'altra questione. Posto che Prete Pantaleone abbia conosciuto direttamente la *Chanson de Roland*, quanto più nell'originale e quanto meno nella redazione di Oxford, si domanda: I) quanta e quale parte si trovasse a rappresentarla nella composizione musiva della cattedrale normanna di Brindisi; II) a quale punto preciso della *Chanson* si riferisce il soggetto del mosaico di cui si è salvato il disegno. Alla prima domanda sarà permesso di rispondere qualche cosa di più quando siano stati più direttamente esaminati il grafico raccolto da Ortensio De Leo e i disegni del Millin e questi siano stati sottoposti ad una interpretazione meno aleatoria di quella del Bertaux-Schultz. Fin da ora si potrebbe però supporre che, ai suoi fini particolari, Prete Pantaleone, nella sua istoriazione musiva, non si sia attenuto strettamente alla esposizione del testo e ne abbia concretati i motivi e fissati i particolari in una serie istantanea di quadri, i quali, anche se ordinati successivamente secondo lo svolgimento narrativo dei fatti, dovevano essere necessariamente collegati tutti in una nuova e diversa unità di tempo, di

---

(12) Per la scultura, dopo TOESCA, *Storia dell'arte*, I, 83, v. ora le importanti notizie e riproduzioni aggiunte delle statue di Pietro e Paolo della gemolita chiesa normanna di S. Salvatore (accanto a quella di S. Marco scoperta dal Dr. F. Braccio a Francavilla Fontana) da Cesare TEOFILATO nella « Rassegna Economica di Brindisi », VI (1952), p. 6 sgg. Non è escluso che le due statue siano state eseguite a Brindisi o Francavilla sotto il feudatario Goffredo da Francavilla tra il 1166 e il 1189: cfr. *Cod. Dipl. Brind.*, Trani, 1940: dipl. 78; 38.

luogo, atta, penso, a dare una visione d'insieme a tutta l'azione, chiudendola in una cornice sola. I particolari dell'angelo che vola al di sopra dei cadaveri dei combattenti fedeli caduti; Orlando che si carica sulle spalle il corpo del suo amico Oliviero; Orlando a cavallo che conduce per la briglia il cavallo di Oliviero ferito, se realmente esistenti nel disegno, sembrano in parte supposti, in parte inventati dall'artista, ai suoi scopi ed effetti immediati.

Qui ora si tratta di poter individuare negli andirivieni delle *Lasse* giullaresche il momento particolare espresso dal grafico del De Leo e dal disegno del Millin, in cui Turpino siede a cavallo tra Orlando, pure a cavallo, che impugna l'olifante e Oliviero a piedi, tutti e tre nella direzione di marcia voluta o per affrontare nuovamente il nemico o per tentare di aprirsi il varco tra le loro schiere. Esso rappresenta il punto più centrale e più culminante di tutta la azione. E' da supporre che Pantaleone non riprendesse *ab ovo* tutta la situazione creatasi in Spagna al ritorno di Carlomagno verso la Francia, dopo la presa di Saragozza e in seguito all'isolamento della retroguardia lasciata a custodia del passo dei Pirenei per il tradimento di Ganelone, e che entrasse subito in *medias res* disponendo in una zona di cornice della navata centrale i combattimenti di masse tra fedeli e pagani, ma sviluppando in una o più zone concentriche e in serie di figurazioni successive, in modo da conservare la continuità di azione, le tenzoni personali dei Pari come risultano dal testo di Oxford e finalmente al centro quelle sempre più ristrette dei tre personaggi superstiti Orlando, Oliviero e Turpino, in procinto di soccombere. Qui, infatti, si delinea una fase nuova e sempre più personale di tutta l'azione determinata dai propositi e dai caratteri diversi dei tre personaggi superstiti: la fierezza di Orlando, deciso ad affrontare, anche da solo, tutta la massa dei nemici, piuttosto che imboccare l'olifante e chiamare al soccorso Carlo, unicamente fidando nel valore del suo braccio e nella tempra della sua spada; la ponderazione di Oliviero, non meno valoroso di lui, ma premuroso della vita dei suoi commilitoni, finchè potevano essere salvati e dei Pari compagni, quando ancora non erano stati tutti uccisi; la pia equanimità di Turpino, pieno di comprensione per le ragioni dell'uno e dell'altro, ma sollecito, ora che queste ragioni, con la morte di tanti eroi, erano superate, che il risentimento e le offese reciproche dei due campioni cristiani non degenerassero in tragedia, quando era ancora possibile l'unica soluzione rimasta:

salvare combattendo fino all'ultima goccia di sangue, insieme con la fede, anche l'onore. La scena del mosaico di Brindisi li coglie nel momento in cui questa estrema decisione era stata presa e i tre eroi si avviano verso il loro estremo destino. L'azione del poema raggiunge qui il vertice più eroico.

Ecco la situazione quale si presenta nelle lasse CXLIV-CLV (Aubé):

Le quens Roland est entré en la presse,  
Qui de férir ne fine ni ne cesse.  
Tient Durandal, son épée qu'a traite,  
Rompt ces hauberts et démaille ces heaumes;  
Tranche ces corps et ces poing et ces têtes;  
Tels cent païens a jetés à terre.  
N'en ni a un qui vasal ne cuide être.

« *Il Principe Rolando è entrato lestro (nel campo), Egli che di colpire non dà fine nè posa; Stringe Durendal la sua spada che ha tratta (dal fodero); Rompe corazze e smaglia elmetti; Fa a pezzi corpi, mani e teste; Quasi cento pagani ha steso morti a terra. Non ve n'ha uno (dei suoi) che non pensi ad esser prode* ».

Olivier est tourné de l'autre part;  
De bien férir le ber moult se hâta,  
Trait Hauteclaire, s'épée que porta:  
Fors Durandal sous ciel meilleur nen a.  
Le quens la tient et forment se combat;  
Le sang vermeil en vole jusq'aux bras.  
« Dieu, dit Roland, com cist est bon vassal!  
Eh! gentil quens' tant preux et tant loyal,  
Notre amitié en ce pour finira  
Par grand' douleur hoi se départira.  
Et l'Empereur, quand morts nous trouvera,  
En douce France jamais tel deuil n'aura.  
N'y a Français pour nous ne priera,  
Enz ès moutiers oraison en fera.  
En Pareïs la nôtre âme gerra ».  
Olivier l'ouit et son cheval brocha;  
En la grand' press à Roland s'aprosma.  
Dit l'un à l'autre: « Compain, traiez-vous ça.  
Ja l'un sans l'autre, si Dieu plait, n'y mourra ».



« Olivieri è volto dall'altra parte; Di ben colpire il barone molto si studia; Trae Hauteclair, la spada che recava: Fuori di Durandal sotto il cielo migliore non v'ha. Il prence la stringe e fortemente si batte; Il sangue vermiglio ne scorre fino alle braccia. « Dio, disse Rolando, che prode soldato è questo! Ah!, nobil prence, tanto prode e tanto leale! L'amicizia nostra oggi finirà. Con gran dolore oggi ci si separerà. E quando l'Imperatore morti ci troverà, Nella dolce Francia giammai tal dolore più si avrà. Non un francese per noi non pregherà. Nei monasteri orazione si farà. In Paradiso la nostra anima collocata sarà ». Oliviero l'ascolta e sprona il suo cavallo; In gran fretta Rolando s'avvicinò. Dice l'uno all'altro: « Compagno, fatevi qua; L'un senza l'altro, se Dio voglia, qui non morrà ».

Qui sorge un grave problema. Mentre dal disegno del mosaico risulta che solo Oliviero non è a cavallo, in questa lassa Oliviero ha ancora il suo:

*Olivier l'ouit et son cheval brocha.*

La difficoltà non sta tanto nel pensare che tra l'azione della lassa CXLV e la lassa CLII, in cui il diverbio è sedato con la allocuzione di Turpinio e la riconciliazione dei due compagni:

*Roland a mis l'olifant à sa bouche,*

quanto nel supporre che nel massacro seguito alla lassa CXLV, e cioè nell'azione della lassa CXLVI, Oliviero abbia perduto il cavallo.

Di qui risulterebbe che o Pantaleone non abbia tenuto presente il testo di Oxford, o che in questo sia andata perduta una parte che era nel suo originale, posto che tra il 1125 e il 1150 del poema non esistevano se non queste due redazioni. Quanto il Bertaux aggiunge dai disegni del De Leo e dello Schultz, e che i disegni del Millin, quando siano stati integralmente pubblicati potrebbero smentire o confermare, dà credito alla prima ipotesi: mancherebbe, tra l'altro, il particolare di Orlando a cavallo, conducente per la briglia il cavallo di Oliviero ferito, e che nel testo di Oxford non trova posto, perchè, quando nasce il diverbio, Oliviero non è ancora ferito. E mancherebbe anche il particolare di Orlando che porta sulle spalle il corpo del morto amico, che il Bertaux avrebbe visto nei disegni. Ecco come si presenta Oliviero morente agli occhi di Orlando inchinato su di lui nella lassa CLXIX:

Olivier sent que la mort moult l'angoisse:  
 Ambdoui les yeux en la tête lui tourment,  
 L'ouïe perd et la véue toute;  
 Descend à pied, à la terre se couche,  
 Durement, en haut si réclame sa coulpe,  
 Contro le ciel ambesdeux ses mains jointes,  
 Si prie Dieu que Paréïs lui donge  
 Et bénéisse Charlon et France douce,  
 Son compagnon Roland desur tous hommes.  
 Faut lui le coeur, le heaume lui ambronche,  
 Trestout le corps à la terre lui juste.  
 Mort est le quens, que plus ne se demeure.  
 Roland le ber le pleure, si l' doulouse  
 Jamais en terre n'orrez plus dolent homme.

*« Oliviero sente che la morte molto l'angoscia; Ambo gli occhi nella testa lo fan soffrire; Perde l'udito e la vista tutta, cala sino ai piedi e a terra si corica; Forte ed alto recita il mea culpa; Verso il cielo con le due mani giunte; Prega Dio che gli dia il Paradiso, E benedice Carlo e la cara Francia, E il compagno Rolando sopra di tutti. Gli manca il cuore, l'elmo gli abbassa, E quasi tutto il corpo gli adagia a terra! Morto è il prence e più non è qui. Rolando, il barone, lo piange e s'addolora di lui. Giammai sulla terra si vedrà uomo più afflitto ».*

(I vv. 2239-40 assai oscuri riferisco io a Orlando, non a Oliviero, che è già morto. A Orlando manca il cuore di guardare Oliviero morto, gli abbassa l'elmo e lo adagia seduto a terra, nulla più).

E segue nella lassa CLXX, contenuto o represso, come si conviene ad eroe, il pianto di Orlando:

Le quens Roland, quand mort vit son ami  
 Gésir adens, à la terre son vis,  
 Ne peut muer n'en pleure et ne soupire.  
 Moult doucement à regretter le prit:  
 « Sir compain, tant mar fûtes hardi!  
 Ensemble avons été et ans et dis;  
 Ne m' fesis mal, mi je ne l' te fortfis.  
 Quand tu es mort, douleur est que je vive ».

*« Il prence Rolando quando vide l'amico giacere all'in giù, bocconi a terra, Non può dir parola che non pianga e sospiri. Molto*

*teneramente cominciò a rimpiangerlo : « Signor compagno, quanto infelice fu il tuo ardimento, Insieme siamo stati anni e giorni ! Non mi facesti male e non te ne feci. Una volta che tu sei morto, duole che io viva ».*

E qui termina e Orlando si diparte su Veillantif, suo cavallo, senza fare o aggiungere altro. Tuttavia, se egli portava sulle spalle il corpo del suo amico, come un disegno ha fatto credere al Bertaux, non parrebbe che Pantaleone possa aver inventato di suo e converrà pensare piuttosto che egli abbia tenuto presente una fonte letteraria diversa, se non cartelloni correnti per l'uso di recitanti girovaghi e di artisti. Pare, infatti, inverosimile che la redazione originale del manoscritto di Oxford fosse più scadente della copia.

Dove, invece, il disegno del distrutto mosaico di Brindisi si mostra più aderente al manoscritto di Oxford, e presumibilmente anche alla redazione originale di cui si considera una copia, è nella situazione rappresentata dalle *lasse* CXLVI-CLII, benchè esse non ne fissino e non il momento in cui, cessato il massacro della *lassa* CXLV, in un momento di tregua, accesosi il diverbio tra Oliviero ed Orlando, perchè questi suoni l'olifante, Turpino ha appena terminato di riprendere i due contendenti, che Oliviero è in atto di marciare, tuttavia con la spada nel fodero, Orlando dà fiato al corno e tutti e tre si muovono in una determinata direzione, quale non si sa, se Oliviero non sente il bisogno di tener pronta la spada a difesa. Pensano forse che Carlo abbia udito e che voli in loro soccorso. Ma in realtà il nemico è lì che li aspetta al varco e la lotta riprende più furiosa che mai, mentre Orlando, rivolto ad Oliviero, grida: *Sire compain, allons y reférir* (v. 2086). Ed ecco la *lassa* CXLVI:

Qui puis véit Roland et Olivier  
 De leur épées férir et caplier !  
 Li Archeuverque y fiert de son épieu.  
 Ceux qu'ils ont morts, bien les peut hon priser :  
 Il est écrit ès chartes et ès brefs,  
 Ce dit la Geste, plus de quatre milliers.  
 Aux quatre esteurs leur est advenu bien,  
 Le quint après leur est pesant et grief.  
 Tous son occis ces Français chevaliers  
 Ne mais soixante que Dieu a épargnés.  
 Ains que ils meurgent, se vendront y moult cher.

« Chi poi avesse visto Rolando e Oliviero con le loro spade colpire e fare a pezzi (sic. capuliari) ! L'Arcivescovo mena colpi col suo spiedo. Quelli che hanno ucciso li si potrebbero ben contare: sta scritto in carte e lettere: Ciò dice la Gesta più di quattro mila. Ai quattro (primi) scontri gli è andata bene: Il quinto è stato loro (ai Francesi) schiacciante e grave. Tutti son rimasti uccisi questi cavalieri francesi (Eccetto) non più di sessanta che Dio ha risparmiato. Ma prima che muoiano si venderanno molto caro ».

(Lassa CXLVII): Le ques Roland des siens y voit grand perte;  
Son compagnon Olivier en appelle:  
« Beau cher compain, pour Dieu qui vous enhaite,  
Tants bons vassaux voyez gésir par terre:  
Plaindre pouvons France douce, la belle,  
De tels barons comme on remeint déserte.  
Eh ! Roi. ami, que vous ici nen êtes !  
Olivier frère, com le pourrons-nous faire?  
Com faitement lui manderons nouvelles » ?  
Dit Olivier: « Je ne l'sais comment querre.  
Mieux veux mourir que honte nous soit retraite ».

« Il prence Roland vede la grande perdita dei suoi; Ne domanda al compagno Oliviero: « Bel caro compagno, così Dio t'aiuti, Tanti prodi eroi vedi giacere a terra: Piangere possiamo la Francia dolce e bella. Di quali valenti uomini resta ora priva ! Ah ! Re, amico, (disgrazia) che non sei qui ! Oliviero, fratello, come potremo far ciò ? In qual modo possiamo mandargli notizie ? ». Dice Oliviero: « Io non o come cercarlo. Meglio val morire che subir disonore ».

(Lassa CXLVIII): Ce dit Roland: « Sonnerai l'olifant:  
Si l'orra Charles, qui est aux ports passant,  
Je vous plévis, ja retourneront Francs ».  
Dit Olivier: « Vergogne serait grand  
Et réprouver à trestous vos parents:  
Icette honte durrat à leur vivant.  
Quand je l'vous dis, n'en féites nient,  
Mais ne l'ferez par le mien louement:  
Si vous cornez, n'ert mie hardement.  
Ja avez vous ambdeux le bras sanglants ».  
Répond le quens: Coups j'en ai fait moult gents ».

« Così dice Rolando: « Suonerò l'olifante, e l'udrà Carlo che sta per varcare il confine. Ti assicuro che i Francesi ritorneranno ». Dice Oliviero: « Vergogna sarà grande E da rimproverare a tutti i parenti tuoi. Quest'onta durerà per tutta la loro vita. Quando te lo dissi (di sonarlo), non ne facesti nulla; Ma ora non farai con lode da parte mia; Se suonerai ora, non sarà gran coraggio. Già hai ambo le braccia sanguinanti ». « Risponde il prence: « Di colpi io ne ho dati molti e bravi ».

(Lassa CXLIX): Ce dit Roland: « Fort est notre bataille;  
Je cornerai; si l'orra le roi Charles ».  
Dit Olivier: « Ne serait vasselage.  
Quand je l'vous dis, compain, vous ne l'daignâtes.  
S'y fûf le Roi, n'y oüssions dommage.  
Ceux qui là sont, n'en doivent avoir blâme ».  
Dit Olivier: « Par cette mienne barbe !  
Si puis veoir ma gente soreur Aude,  
Vous ne gerrez jamais entre sa brace ».

« Così dice Rolando: « La nostra lotta è dura; Io suonerò e l'udrà il Re Carlo ». Dice Oliviero: « Non sarebbe una prodezza. Quando io te lo dissi non ti degnasti (di farlo). Se fosse qui il Re, non avremmo danno. Quelli che sono lì debbono avere biasimo ». Dice Oliviero: « Per questa mia barba! Se posso rivedere la mia nobile sorella Alda, Tu non dormirai mai e poi mai fra le sue braccia ».

(Lassa CL): Ce dit Roland: « Pour quoi me portez ire?  
Et cil répond: « Compain, vous le féîtes;  
Car vasselage per sens non est folie;  
Mieux vaut mesure que ne fait estultie.  
François sont morts par votre légérie;  
Charles jamai de nous n'aura service.  
Si m'créissiez, venu y fût mon sire,  
Cette bataile oüssions faite et prise;  
Ou pris ou mort y fût le roi Marsile  
Votre prouesse, Roland, mar la véîmes;  
Charles le Magne de vous n'aurat aïe,  
N'ert mais tel hom désqu'à Dieu juisse.  
Vous y mourrez et France en ert honnie;  
Hoi nous défaut la loyal compagnie,  
Ains le vespre ert moult grève la départie ».

« Così dice Rolando: « Perchè mi porti rancore? E quegli risponde: « Compagno tu facesti sì (è colpa tua); Perchè vero valore non è follia; Vale (più sonno) più misura che non pazzia. Francesi son morti per la tua leggerezza. Carlo non avrà di noi alcun vantaggio; Se mi avessi sentito, venuto sarebbe qui il mio Sire. Questa battaglia avremmo già fatta e vinta; Preso o morto sarebbe il Re Marsilio. La tua bravura Rolando l'abbiamo disgraziatamente vista! Carlo il grande di te non avrà alcun pro'. Non vi sarà più un uomo come te, fino a che giudichi Dio (a Dio non piaccia). Tu vi morrai e la Francia ne sarà disonorata. Oggi finisce per noi la leale amicizia. Prima di sera grave sarà la dipartita ».

(Lassa CLI): Li Archevêque les ouit contrarier,  
 Le cheval broche des éperons d'or mer,  
 Vint tresqu'à eux, si 's prit à châtier:  
 « Sire Roland, et vous, sire Olivier,  
 Pour Dieu vous prie ne vous contrariez.  
 Ja le corner ne nous aurait métier,  
 Mais népourquant si est-il assez mieux.  
 Vienge le Roi, si nous pourra venger:  
 Ja ne s'en doivent païens tourner liets.  
 Nôtres Français y descendront à pied,  
 Trouveront nous et morts et détranchés,  
 Léveront nous en bières sur sommiers,  
 Si nous pleurront de deuil et de pitié,  
 Enfouiront en aîtres de moutiers,  
 N'en mangeront ni loups, ni porcs, ni chiens »,  
 Répond Roland: « Sire, moult dites bien ».

« L'Arcivescovo li udì litigare, Il cavallo spronò con gli speroni d'or puro, Venne fino a loro e così prese a rimproverarli: « Sire Rolando e tu Oliviero, Per Dio vi prego di non questionare. Ormai non ci sarebbe più bisogno di suonare, ma tuttavia ciò è molto meglio, Venga il Re così potrà vendicarci. I pagani non dovranno tornarsene allegri. I Francesi nostri vi scenderanno a piedi, Troveranno noi morti e fatti a pezzi. Ci solleveranno in bare su somieri E piangeranno di dolore e compassione, Ci interreranno in atrî di monasteri. E non ci mangeranno nè lupi, nè porci, nè cani. Risponde Rolando: Sire: « Voi dite molto bene ».

(*Lassa* CLII): Roland a mis l'olifant à sa bouche,  
 Empeint le bien, par grand vertu le sonne.  
 Hauts sont les puy et la voix est moult longue.  
 Grands trent lieues l'ouïrent ils répondre.  
 Charles l'ouït et ses compagnes toutes;  
 Ce dit le Roi: « Bataille font nos hommes ».  
 Et Ganelon lui répondit encontre:  
 « Si l' désît autre, ja semblât grand mensonge ».

« *Rolando ha messo alla bocca l'olifante, Gli dà ben fiato e con gran lena lo suona. Alti sono i monti e la voce va molto lontano. Da lungi trenta leghe ne sentirono l'eco. Carlo l'udì e tutti i suoi compagni. Il Re dice: « Battaglia hanno i nostri ». E Ganelone di rimando gli risponde: « Se l'avesse detto un altro ciò parrebbe gran menzogna ».*

Quanta parte del resto della *Chanson*, quanto meno della morte di Orlando, dell'arrivo di Carlo, della vendetta e sepoltura degli eroi, fosse rappresentata nella composizione pavimentale di Panta-



leone non sappiamo, e non sappiamo quanto potrà ancora ricavarsi dai disegni del mosaico eseguiti prima che nella metà del secolo scorso il vecchio pavimento della Cattedrale di Brindisi venisse distrutto o ricoperto dal nuovo. Sappiamo soltanto che in un punto si scorgeva (e si scorge, v. Fig.) l'arca di Noè in forma di scrigno, proprio la forma che, dieci o dodici anni prima Pantaleone, aveva adottato nell'arca del mosaico della Cattedrale normanna, tuttora esistente, di Otranto.

E' da supporre che l'interesse e la sacra religiosità che i principi normanni, a cui risale l'ordinazione della costruzione del tempio e presumibilmente anche del mosaico del pavimento, annettevano alla *Chanson de Roland*, tuttochè francese e carolingia alle sue origini, sempre gloria della loro gente, abbia determinato Pantaleone a Otranto, dove si conservava il cuore di Roberto il Guiscardo, poco più di un cinquantennio dopo la morte di Tancredi di Lecce e nel clima ancora ardente delle prime crociate, a rappresentare di quella *Chanson* a Brindisi la parte più importante. Già nel pavimento della cattedrale di Otranto egli, dieci o dodici anni prima, aveva fatto posto a leggende del ciclo di Artù e della Tavola Rotonda, meno pie e assai più romanzesche, sino ad una assai più oscura, in cui guerrieri che recano un rotolo in mano intimano la resa di una donna o di una fortezza: « *Sarrà resa colei, aut...!* » il più antico documento da me ivi scoperto nel 1907 del volgare della regione!