

ALTRE NARRAZIONI



Sonia Barillari

PER UN'EPICA DEGLI ANNI SETTANTA

LA CHANSON DE ROLAND
SECONDO FRANK CASSENTI

Il canto epico ha accompagnato la vita degli uomini per secoli, poi, sul finire del Medioevo, almeno in gran parte dell'occidente europeo, si è fatto sempre più flebile, fino a tacere pressoché del tutto. Difficile comprenderne i motivi: non certo per la mancanza di guerre, a cui l'epica è in origine strutturalmente funzionale. Più plausibilmente questo avvenne per la scomparsa del pubblico di riferimento. A seconda dei casi, era un pubblico omogeneo sotto il profilo etnico o politico o ideologico o religioso ma socialmente e culturalmente indifferenziato: il messaggio dell'epica si rivolgeva al contadino come al cavaliere, al mercante come all'artigiano, che dividevano tutti

anni settanta del Novecento si sia potuto guardare al Medioevo per dar voce ad alcune delle ragioni delle contestazioni che scuotevano l'Europa. È infatti un momento storico in cui la conflittualità si fa più aspra e si disvela il carattere mistificatorio che trasforma i rapporti interpersonali e produttivi in cose – merce e denaro – (Marx 1971, p. 940). Opposta alla distorsione capitalistica dei rapporti tra le classi è invece l'epica medievale, in cui la «concezione ideologica soggettiva» degli autori, propria della loro classe e/o di quella dei committenti, si estrinsecava comunque all'interno di una «dimensione ideologica oggettiva» (Pasero 1990, pp. 83, 81-82). E di fatto le letterature



Frank Cassenti, La Chanson de Roland, locandina

Cattedrale di Angoulême, facciata occidentale, fregio della Chanson de Roland, particolare, 1118 ca

una stessa visione del mondo. Simili condizioni vennero meno quando iniziarono a imporsi nuovi assetti tendenti a rimodulare non solo il sistema di rapporti personali ma soprattutto l'immediata percezione che di essi si poteva avere: nel momento in cui questi non appaiono più riconoscibili per quel che sono, ossia frutto del processo di produzione, ma sono «travestiti da rapporti sociali delle cose, dei prodotti, del lavoro» (Marx 1971, p. 109), anche il senso di appartenenza a una collettività muta radicalmente, adeguandosi a una mutata gerarchizzazione degli elementi che convergono a delineare una nuova logica del profitto (Marx 1953, p. 26). Di pari passo con l'accelerazione della circolazione monetaria, l'assunzione del denaro come «regula et mensura rerum venalium» (Bloch 1989, pp. 223-235), fra cui ovviamente il lavoro e coloro che lo compiono, fa sì che anche le dinamiche identitarie si cristallizzino all'interno del nucleo familiare – più o meno esteso – e del ceto piuttosto che dispiegarsi a comprendere una pluralità stratificata.

A partire da questi presupposti non desta stupore che alla fine degli

medievali restituiscono una rappresentazione che non consentiva che fossero travisate le modalità relazionali proprie del paradigma socioeconomico vigente, comprese le giustificazioni intese a legittimare le più diverse sperequazioni e oppressioni.

ACCENTI NUOVI SU NOTE ANTICHE

Tali considerazioni ci aiutano a comprendere la scelta di Frank Cassenti di trarre dall'epica antica francese, e dal poema assunto a rappresentarne il "modello" per eccellenza, *La chanson de Roland*, il nucleo centrale dell'omonimo film: un film che riesce a ribaltare l'ottica manichea della canzone (Segre 1971, v. 1015: «païen unt tort e chrestiens unt dreit», i pagani hanno torto e i cristiani hanno ragione, e questo deve bastare a giustificare il massacro) proiettandola su tre piani temporali, e tre orizzonti mentali, distinti: quello in cui si sono svolti i fatti narrati all'interno dell'opera (l'agosto del 778); quello, più indeterminato, del pellegrinaggio che fa da cornice alla sua

rievocazione (XII secolo); infine, seppure in maniera solo virtuale, quello dell'attualità, del pubblico a cui il regista intendeva rivolgersi. Un pubblico ancora memore dei laceranti conflitti di Indocina e Algeria e segnato dai tumulti di piazza della fine degli anni sessanta. Un film dunque non solo "epico" per il soggetto e per la modalità di fruizione – collettiva e non individuale, estesa a comprendere una platea quanto più ampia possibile – ma anche e soprattutto per il suo cercare un radicamento nella storia (autentica o "apocrifà" essa sia) volgendo lo sguardo alla contemporaneità.

Procediamo però con ordine. Nato a Rabat nel 1945 da una famiglia francogiudaica, Frank Cassenti compie i suoi studi prima in Algeria e poi a Lille, dove si avvicina al movimento anarcocomunista¹. La frequentazione del regista Chris Marker – pseudonimo di Christian Bouche-Villeneuve – e della sua cerchia lo guida verso una concezione del cinema quale mezzo di lotta e sperimentazione. Una militanza politica che si consolida durante la collaborazione con i *Films de la Commune*, casa di produzione diretta da Pascal Aubier. È nel 1973 e con il cortometraggio *L'agression* che il pubblico si accorge di lui. Il film narra la morte di un lavoratore immigrato: dopo una serrata campagna stampa è interdetto dalle sale e distribuito solo nel circuito di associazioni antirazziste e antifasciste. Nel 1976 è il turno di *L'affiche rouge*, incentrato sul ruolo degli immigrati nella Resistenza francese, circostanza totalmente rimossa dalla storiografia nazionale. Nel 1978 Tfi gli affida il compito di girare un reportage sul festival mondiale della gioventù di Cuba nella speranza di ottenere una critica "da sinistra" al regime cubano: il documentario, tutt'altro che critico, finisce per essere stralciato dal palinsesto nazionale e ha una diffusione esclusivamente militante.

In quello stesso anno esce nelle sale la *Chanson de Roland*. Si tratta del terzo lungometraggio di Cassenti e si inserisce nella riflessione sulla costruzione della memoria storica, come già in *L'affiche rouge*, e sul rifiuto della narrazione dominante. È l'unica pellicola della sua filmografia a posare lo sguardo su un passato così lontano che proprio per questo, nelle intenzioni del regista, poteva essere in grado di fornire chiavi di lettura alternative per comprendere il presente (Desrues 1978, p. 15).

Il film mette in scena un passato duplice: uno, quello remoto delle gesta oggetto delle *performance* di un gruppo di attori lungo il cammino verso Santiago de Compostela; l'altro, quello della quotidianità di questi ultimi. Il primo è un tempo in cui una paventata minaccia "esterna", i saraceni, poteva ancora far da velo alle ineguaglianze, in nome di una pretesa esigenza di coesione interclassista. Il secondo appartiene a una fase successiva, quando quel velo era ormai in più parti strappato. È qui che l'attore Klaus (un intenso Klaus Kinski), mentre presta per la prima volta corpo e voce

¹ <https://frankcassenti.tumblr.com/biofilmo>

all'*hybris* di Roland, assetato di gloria e di battaglia, prende coscienza di quanto quei valori si rivelassero fallaci, ingannevoli se riverberati su un presente in cui violenza e sopraffazione erano la cifra dominante. Coscienza che si fa piena al passo di Roncisvalle quando, appena messo in scena lo sterminio della retroguardia franca da parte dei saraceni, i pellegrini indifesi sono assaliti dai briganti. Anche i cavalieri franchi erano stati attaccati da predoni baschi², cristiani come loro, e il ripetersi della storia lo persuade della necessità di ribaltare uno stato di cose che si perpetuava immutato nei secoli. Ancora calato nella parte di Roland, Klaus compie una scelta diametralmente opposta: non la morte ricercata nell'ossequio agli ideali di una "guerra santa" ma una vita che lo condurrà altrove, nelle Fiandre, accanto ai contadini in rivolta. Tale temporalità reduplicata e sovrapposta è magistralmente enfatizzata da Cassenti attraverso il raddoppiamento e la triplicazione dei ruoli per fare emergere in maniera evidente, per contrasto (come per Klaus / Roland) o più spesso per analogia, le contraddizioni insite in un approccio acritico – o soltanto miope – nei confronti della storia e, con essa, della letteratura che la tramanda, spesso distorcendola. Così Jean-Pierre Kalfon impersona tanto Marsilio, sovrano della Spagna musulmana, quanto Carlo, che quella terra vuole sottomettere al proprio dominio e al proprio credo, e infine Turolfo, l'autore della canzone, oppure, più probabilmente, colui a cui si deve la sua prima redazione scritta a noi giunta: tutti espressione del potere, del potere politico i primi due, di un potere più subdolo, a esso organico, quello della propaganda, il terzo. Tutti eguagliati dalla sostanziale indistinzione che lo caratterizza, al di là e al di sopra di qualsiasi fondamento giuridico o religioso, più o meno pretestuoso, a cui faccia appello. Similmente, Serge Merlin interpreta, oltre a un alto dignitario della corte di Marsilio, sia Gano sia Thierry, il cavaliere offertosi quale "campione" dell'imperatore nel duello giudiziario che sancirà la condanna del "traditore".

GLI SCENARI DELL'EPICA

Ma Gano è *veramente* un traditore? Dante in merito mostra di non aver dubbi e lo relega nella ghiaccia di Antenora (*Inf.* XXXII, 122), collocando invece Orlando e il suo signore nel cielo di Marte, riservato alle anime di chi ha combattuto per la fede (*Par.* XVIII, 43), in ossequio all'interpretazione più scontata, se vogliamo tautologica e senz'altro ideologicamente orientata, dell'episodio da cui prende avvio la

² Eginardo, *Historia Karoli*, § 9: «consertoque ... proelio [wascones] usque ad unum omnes interficiunt ac direptis impedimentis, noctis beneficio ... in diuersa disperguntur [...] In quo proelio Eggihardus regiae mensae praepositus, Anshelmus comes palatii et Hruodlandus Britannici limitis praefectus cum aliis conpluribus interficiuntur» (attaccata battaglia [i Baschi] li uccisero fino all'ultimo uomo e, depredate le salmerie, col favore della notte si dispersero da ogni parte [...] in quella battaglia furono uccisi con molti altri i siniscalco Eggiardo, il conte palatino Anselmo e Orlando, conte della Bretagna).

Chanson. Se però analizziamo la vicenda con maggiore attenzione un'altra verità inizia a prendere forma. Palesi difformità stilistiche e di tono, nonché alcune contraddizioni interne sussistenti fra la prima parte, culminante con la morte di Roland (Segre 1971, v. 2394), e la seconda, in cui siamo chiamati ad assistere alla riscossa dell'esercito franco fino al conseguimento di una vittoria storicamente inverosimile, inducono a supporre che il testo tramandato dal manoscritto Digby 23 della Bodleian Library di Oxford sia frutto di un rimaneggiamento inteso a corredare il nucleo primigenio dell'opera, incentrata unicamente sulla rotta di Roncisvalle (e sui suoi prodromi), di una diversa conclusione

regolamentazione della giustizia in precedenza condivise con l'aristocrazia guerriera (Rapisarda 2013, p. 175).

C'è però qualcosa di più: Gano opera a favore della pace, quella pace che pure i nemici volevano, quella pace a cui, come egli stesso confida a Marsilio, il solo Roland era ostacolo (Segre 1971, v. 391: «sei ki l'ociet, tute pais puis avriumes», se qualcuno lo uccide poi avremo la pace). Gano è per la pace in quanto appartiene – come del resto Namo, pronto ad appoggiare con autorevolezza la sua posizione (Segre 1971, v. 242: «ceste grant guerre ne deit munter a plus», questa gran guerra non deve più continuare) – all'alta nobiltà



Frank Cassenti, *La Chanson de Roland*, Roland interpretato da Klaus Kinski

(Segre 1996, pp. 10-11) che meglio si attagliasse a obiettivi diversi: non più la conquista dell'incerta e pericolante terra di Spagna bensì un *Outremer* capace di fornire un'ottima valvola di sfogo a una feudalità che agognava nuovi territori in cui espandersi.

Due differenti scenari, e due differenti contesti storico-politici: il più antico, incline a privilegiare le relazioni interpersonali, e “claniche”, in un equilibrio dinamico policentrico che aveva il suo cardine nella polarizzazione onore/disonore; il più recente, volto ad attuare una progressiva centralizzazione delle prerogative giuridiche e militari nella figura del sovrano (Rapisarda 2013, p. 152). Nell'uno Gano non fa che agire in accordo col principio, retaggio delle consuetudini germaniche, secondo cui chi ha subito un'onta (Roland non possedrebbe infatti né gli attributi gerarchici né quelli anagrafici per proporre al consiglio dei baroni di mandarlo in qualità di messo presso la corte nemica, missione che peraltro era già costata la vita a due precedenti inviati) ha il diritto di vendicarsi. Nell'altro egli deve sottostare ai valori imposti da un'organizzazione statuale determinata nell'avocare a sé forme di

detentrici di feudi, di terre che, per la loro prosperità, hanno bisogno di chi le governi. Al contrario di Roland, esponente, sia pure di spicco, degli *juvenes*, giovani cadetti non ancora accasati, sa di trarre dalla guerra prestigio e bottino, un prestigio consolidato, oltre che dagli atti di valore, anche dall'oculata distribuzione del bottino quale valido strumento per acquisire consenso (Köhler 1968, pp. 11 e 42). E Gano lo sa bene: «il l'aiment tant, ne li faldrunt nient, / or e argent lur met tant en present, / muls e destrers, palies e guarnement» (Segre 1971, vv. 398-400: l'amano molto, e non gli verranno meno: / egli dà loro oro ed argento in gran quantità, / muli e destrieri, drappi ed armature). Tale tesi, che è poi la tesi “sociologica” di Erich Köhler, formulata nel “caldo” 1968, è in fondo quella abbracciata da Klaus, e prima di lui, giocoforza, da Cassenti, il quale la sintetizza nella frase (assente nella *Chanson* il cui dettato è in genere seguito piuttosto alla lettera) fatta pronunciare con sconcerto a un cavaliere prima di affrontare lo scontro decisivo: «qui subiremo il martirio, e in questo momento mi rendo conto che non dovremo vivere più nessuna guerra». Diversamente da Klaus,

che troverà nella lotta una possibilità di riscatto non solo individuale. Il film fu un fallimento commerciale, snobbato anche dalla critica che lo giudicò troppo “didattico”, eppure l'esperimento di Frank Cassenti è riuscito. Il film usa metodi e temi dell'epica medievale e con i mezzi e le intenzioni della cinematografia militante dona a un'opera antica un messaggio nuovo. Peccato che il pubblico che avrebbe potuto comprenderne il linguaggio avesse da molto tempo abbandonato la sala.



BIBLIOGRAFIA

Bloch, R. H.
(1989) *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français* (traduit de l'anglais par B. Bonne et J.-Cl. Bonne), Éditions du Seuil, Paris.

Desrués, H.
(1978) *La Chanson de Roland: entretien avec Frank Cassenti*, «Image et son: revue de cinéma», n. 328, pp. 15-19.

Duby, G.
(1964) *Dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle : les « jeunes » dans la société aristocratiques*. «Annales». n. 19/5, pp. 835-846.

Eginardo
(2014) *Vita Karoli*, a cura di P.Chiesa, SISMEL / Ed. del Galluzzo, Firenze.

Kohler, E.
(1968) «Conseil des barons» und «jugements des barons». *Epische Fatalität und Feudalrecht in altfranzösischen Rolandslied*, Winter, Heidelberg.

Marx, K.
(1971) *Il capitale*, Editori Riuniti, Roma.
(1953) *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Dietz, Berlin.

Pasero, N.
(1990) *Metamorfosi di Dan Denier*, Pratiche, Parma.

Ramey, L.
(2009) «La geste que Turolodus declinet». *History and authorship in Frank Cassenti's «Chanson de Roland»*, in N. Haydock, E.L. Ridsen (ed. by), *Hollywood in the Holy Land: essays on film depictions of the crusades and christian-muslim clashes*, Jefferson (North Carolina) McFarland, pp. 147-160.

Rapisarda, S.
(2013) *Would another Roland be possible? Ganelon's reasons*, «L'immagine riflessa» N.S., n. 22, pp. 171-175.

Segre, C. (edizione critica a cura di)
(1971) *La Chanson de Roland*, Ricciardi, Milano-Napoli.

Segre, C.
(1996) *Introduzione a La Canzone di Orlando*, Rizzoli, Milano, pp. 5-27 [I ed. 1985].

FILMOGRAFIA

La Chanson de Roland di Frank Cassenti (Francia, 1978).

Tutti i link di questo articolo si intendono consultati l'ultima volta il 30 giugno 2021.