

OSSERVAZIONI LINGUISTICHE E STILISTICHE SUL *CARMEN CAMPIDOCTORIS*

Marina CONTI
Università di Sassari

Mi piace approfondire e specificare, in occasione del "I Congreso Nacional de latín Medieval", organizzato dall'Università di León, dal 1 al 4 di dicembre del 1993, un mio saggio, dedicato all'esame delle *Sopravvivenze classiche nel Carmen Campidoctoris*, già pubblicato in Spagna, in uno dei due volumi in onore del grande umanista Manuel Fernández Galiano, nel 1984¹.

Sono stata molto meravigliata nell'udire, nel corso della prima giornata del Congresso, il mio studio utilizzato, questa volta in spagnolo (complimenti per l'ottima coscienza della mia lingua a chi la ha tradotta), con gran precisione e puntualità, anche per le conclusioni e le riflessioni, dal mio stimato collega Serafín Bodelón García, dell'Università di Oviedo, anche se lamento, secondo l'abitudine di ogni filologo, di non essere stata nemmeno citata dal collega, per lo meno durante la sua comunicazione, fra gli studiosi che si sono occupati di questa operetta, la quale ha dovuto attendere il 1993 per essere trattata in contemporanea da due specialisti.

Nel mio precedente lavoro sintetizzavo la storia codicologica e la struttura dell'opera, concedendo uno spazio più breve all'*ars* del poeta. E' ora mia intenzione analizzare puntualmente, sulla scorta delle strofe del poemetto, tutti gli artifici stilistici e retorici dei quali l'anonimo poeta si è servito ed evidenziare analogie e differenze tecniche e linguistiche con la lingua del periodo classico e la mutazione della lingua latina che sempre più, nonostante l'apparente fedeltà e correttezza, si sta mutando in una lingua romanza.

Il *Carmen Campidoctoris* ci offre un interessante intreccio con la cultura classica, tuttavia, se si tratta di un'opera composta alla fine del secolo XI (fatto su cui comincio a nutrire alcuni dubbi) non possiamo certo pensare di essere in possesso di un testo che conservi completamente i moduli classici, ma, nonostante tutto, come vedremo, si mantengono i nessi con l'antica lingua e cultura.

Infatti la lingua dell'opera è il latino e, in apparenza, si conserva anche la metrica antica, ossia la strofa saffica; si incontrano riferimenti mitologici e, piuttosto spesso, si ricorre all'artificio dell'allitterazione.

¹ M. CONTI, *Sopravvivenze classiche nel Carmen Campidoctoris*, in APOPHORETA PHILOLOGICA Emmanueli Fernández Galiani ASODALIBUS OBLATA, VOL. II, Estudios Clásicos, T. XXVI-2, Madrid, 1984 pp.415-421.

Passando all'esame di questi moduli classici, riassumo ciò che già dicevo nel mio precedente lavoro: si vede che in realtà la strofa ha conservato dell'originale greco e latino solo i versi endecasillabi e il pentasillabo finale (che solo in pochi casi si può classificare come adonio), mentre si è perso completamente il concetto di metrica quantitativa a favore della metrica ritmica².

Riporto qui, per comodità e grazie alla sua brevità, il testo dell'opera, nell'edizione corretta da R.Menédez Pidal³:

1 Eia⁴ gestorum possumus referre
Paris et Pyri, nec non et Eneae,
multi po(a) etae plurimum <in> laude
que conscripsere.

5 Sed paganorum qui iuvabunt acta,
dum iam vilescant vetustate multa?
Modo canamus Roderici nova
principis bella.

9 Tanti victoris nam si retexere
eeperim cun<c>a, non hec libri mille
capere possent, Omero canente,
sum<m>o labore.

13 Verum et ego parvus de doctrina
quamquam hausissem e pluribus pauca
rhythmicè tamen dabo ventis vela,
pavidus nauta.

17 Eia⁴, letando populi caterve,
Campidoctoris hoc carmen audite!
Magis qui eius freti estis ope,
cuncti venite!

21 Nobiliori de gener ortus,
quod in Castella non est illo maius;
Hispalis novit et Iberi litus
quis Rodericus.

25 Hoc fuit primum singulare bellum,
cum adolescens devicit navarrum;
hinc Campidoctor dictus est maiorum
ore virorum.

29 iam portendebat quid esset facturus,
comitum lites nam superaturus,
regias opes pede calcaturus
ense capturus.

² Cfr. M.CONTI, *op. cit.*, p.416, n.3, in cui sono riprodotti come esempio paradigmatico gli schemi metrici dei vv.1-4, 33-36, 65-68 e 97-100, dai quali si vede benissimo che lo schema classico della strofe saffica in pratica non esiste più, ma si è ridotto a tre endecasillabi più un pentasillabo che, solo qualche volta, è un adonio. A proposito della versificazione latina medievale, vd. in G. MARI, *I Trattati Medievali di Ritmica Latina*, Bologna, 1980, rist. anast. dell'ediz. di Milano del 1899, dal testo di GIOVANNI DI GARLANDIA, *Ars de Himnis Usitatis*, pp.61-62; D. NORBERG, *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, pp.94-97 e pp.124-125 e 154-155.

³ R.MENENDEZ PIDAL, in *Obras de R.M.P.*, vol.VII, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, *La España del Cid*, II, pp.882-886.

⁴ Eia deve essere valutato come parola bisillaba, perché in caso contrario il verso avrebbe dodici sillabe invece di undici.

⁵ Vd. n.4.

33 Quem sic dilexit Sancius⁶, rex terre,
iuvenem cernens ad alta subire,
quod principatum velit ille prime
cohortis dare.

37 Illo nolente, Sancius⁷ honorem
dare volebat ei meliorem
nisi tam cito subiret rea mortem
nulli parcentem.

41 Post cuius necem dolose peractam,
rex Eldefonsus obtinuit terram;
cui, quod frater voverat, pertotam
dedit Castellam.

45 Certe nec minus cepit hunc amare
ceteris plusquam volens exaltare,
donec ceperunt ei invidere
compares aule,

49 dicentes regi: «Domine, quid facis?
Contra te ipsum malum operaris;
cum Rodericum sublimare sinis,
displicet nobis.

53 Sit tibi notum: te numquam amabit,
quod tui fratris curialis fuit,
semper contra te mala cogitabit
et preparabit».

57 Quibus auditis susurrorum dictis,
rex Eldefonsus, tactus zelo cordis,
perdere timens solium honoris,
causa timoris,

61 omnem amorem in iram convertit,
occasiones contra eum querit,
obiiciendo per pauca que novit
plura que nescit.

65 lubet e terra virum exulare:
hinc cepit ipse Mauros debellare,
Yspaniarum patrias vastare
urbes delere.

69 Fama pervenit in curiam regis
quod Campidoctor, Agarice gentis
optima sumens, adhuc parat eis
laqueum mortis.

73 Nimis iratus iungit equitatus,
illi parat mortem nisi cautus,
precipiendo quod si foret captus
sit iugulatus.

77 Ad quem, Garsiam, comitem superbum,
rex prenotatus misit debellandum;
tunc Campidoctor duplicat triumphum,
retinens campum.

81 Hec namque pugna fuerat secunda
in qua cum multis captus est Garsia;
Capream vocant locum ubi castra
simul sunt capta.

85 Unde per cunctas Ispanie⁸ partes
celebre nomen eius inter omnes
reges habetur, pariter timentes,
munus solventes.

89 Tertium quoque prelium commisit
quod Deus illi vincere permisit,
alios fugans aliosque cepit,
castra subvertit.

93 Marchio namque comes Barchinone
cui tributa dant Madianite,
simul cum eo Alfagib Ilerde
iunctus cum hoste,

⁶ Il nome *Sancius*, per motivi metrici, va letto come trisillabo.

⁷ Vd. n.6.

⁸ Il nome *Ispanie* è quadrisillabo.

97 Caesarauguste⁹ obsidebant castrum,
quod adhuc Mauri vocant Almenarum,
quos rogat victor sibi dari locum
mittere victum.

101 Cumque precanti cedere nequirent,
nec transeundi facultatem darent,
subito mandat ut sui se arment,
cito ne tardent.

105 Primus et ipse indutus lorica,
nec meliorem homo vidit illa;
romphea cinctus, auro fabrefacta
manu magistra;

109 accipit hastam mirifice factam,
nobilis silve fraxino dolatam,
quam ferro forti fecerat limatam,
cuspide rectam.

113 Clipeum gestat brachio sinistro,
qui totus erat figuratus auro.
in quo depictus ferus erat draco
lucido modo.

117 Caput munivit galea fulgenti
quam decoravit laminis argenti
faber et opus aptavit electri
giro circinni.

121 Equum ascendit quem trans mare vexit
barbarus quidam, nec ne commutavit
aureis mille, qui plus vento currit,
plus cervo sallit.

125 Talibus armis ornatus et equo,
Paris vel Hector meliores illo
numquam fuerunt in Troiano bello,
sunt neque modo.

129 Tunc deprecatur.....

Come si può vedere anche ad una prima lettura, si è già verificato il fenomeno dell'unificazione delle lettere dei dittonghi *ae* e *oe* e si sta perfezionando la loro scrittura con l'unico fonema *e*, vd., p.es., v.2: *Eneae* < *Aeneae*; v.4: *que* < *quae*; v.10: *ceperim* < *coeperim*; *hec* < *haec*; v.17: *letando* < *laetando*; v.33: *terre* < *terrae*; v.35: *prime* < *primae*; v.45: *cepit* < *coepit*; v.46: *ceteris* < *coeteris*; v.47: *ceperunt* < *coeperunt*; v.48: *aule* < *aulae*; v.62: *querit* < *quaerit*; v.63: *que* < *quae*; v.64: *que* < *quae*; v.66: *cepit* < *coepit*; v.70: *Agarice* < *Agaricae*; v.75: *precipiendo* < *praecipiendo*; v.78: *prenotatus* < *praenotatus* (anche se, rispetto al significato originario, abbiamo una sfumatura diversa, perché il senso è quello di *suddetto*); v.81: *hec* < *haec*; v.85: *Ispanie* < *Ispaniae* (qui abbiamo anche la perdita dell'*h* muta iniziale); v.89: *prelium* < *proelium*; v.93: *Barchinone* < *Barchinonae* < *Barcinonae*; v.94: *Madianite* < *Madianitae*; v.95: *Ilerde* < *Ilerdae*; v.97: *Caesarauguste* < *Caesaraugustae* (nel quale convivono contemporaneamente, come già nel v.2, sia il dittongo *ae* sia la mancanza di dittongo, a causa dei due fenomeni dell'unificazione della pronuncia e dell'abbandono della flessione della parola); v.101: *precanti* < *praecanti*.

⁹ *Caesarauguste* è pentasillabo.

Questi fenomeni, che non si avvertono alla lettura orale o durante la recitazione, fanno pensare che il *Carmen* fosse destinato più alla fruizione di un pubblico di ascoltatori che non a lettori individuali, come, d'altra parte, sembrerebbero confermare i vv.17-20:

Eia, letando, populi caterve,
Campidoctoris hoc carmen audite!
Magis qui eius freti estis ope,
cuncti venite!,

strutturati esattamente come un richiamo simile a quello dei cantori ambulanti nelle piazze.

Tuttavia mancano, normalmente, le "scorrettezze" linguistiche più comuni, come la sostituzione di una lettera sorda originale con una sonora, derivata dalla trasformazione *in fieri* del latino verso il nascente castigliano, anche se al v.71 troviamo *optima* invece di *optima*.

Il nostro poeta non si limita alla sola trasformazione della metrica accentuativa, ma utilizza anche la rima, che è un ricorso ben conosciuto e assai frequentemente utilizzato anche dai classici latini (la forma più comune la troviamo nei numerosissimi pentametri degli elegiaci), per cui nell'operetta troviamo strofe con rima perfetta, assonante e altre con rima consonante o i due tipi mescolati due a due o, in qualche caso, alternati; non mancano casi di rima interna; talvolta, secondo le nostre regole, non troviamo nessun tipo di rima, ma solo qualche somiglianza fra successive finali di versi¹⁰.

Altro indizio del buon grado - per i tempi - della cultura stilistica dell'autore è il ricorso al procedimento retorico dell'allitterazione, vd., v.3: *poetae plurimum*; v.6: *vilescent vetustate*; v.10: *ceperim cuncta*; v.11: *capere...canente*; v.14: *pluribus pauca*; v.18: *Campidoctoris...carmen*; v.31-32: *calcaturus...capturus*; v.35: *principatum...prime*; v.45-48: *certe...cepi...ceteris...ceperunt...compares*; v.63-64: *per pauca que novit/plura que nescit* : tre allitterazioni e due ripetizioni; errata l'apparente allitterazione del v.73, in quanto alla *i* vocalica di *iratus* segue la *i* consonantica di *iungit*; v.84: *simul sunt*; v.91-92: *cepi, castra*; v.98-99: *quod...quos*; v.108: *manu magistra*; v.109: *haslltam...facilltam*; v.111: *ferro forti fecerat*; v.111-112: *limalltam...reclltam* .

¹⁰ Rime perfette : vv. 18-20; 27-28; 29-30-31-32; 37-38; 45-46; 53-55-56; 59-60; 65-66-67; 87-88; 89-90; 110-111; 117-118.

Rime assonanti: 14-16; 21-22; 22-23; 23-24; 25-26; 42-44; 49-50; 74-75; 103-104.

Rime consonanti: 34-36; 46-47; 67-68; 101-102; 109-112; 126-127.

False rime, perché sono diverse sia la vocale tonica che la consonante successiva: 39-40; 41-43; 51-52; 57-58; 61-62; 63-64; 69-70; 73-74.

Ci sono poi da fare osservazioni linguistiche a proposito dei lemmi usati dall'autore: per comodità li esamineremo seguendo il testo dall'inizio.

V.3: *po(a)etae*: la *a*, che Ménendez Pidal espunge giustamente ci dà la misura di quanto ormai dovesse essere confuso il problema del dittongo *ae*, anche se in questo caso non si poteva parlare di dittongo; ossia il suono *e* viene generalmente ritenuto frutto del dittongo *ae*, per cui lo scriba aggiunge una *a* alla *e* di *poeta*.

V. 10: *cun<c>ta*: la doverosa aggiunta della *c* ci dice che, probabilmente, si tratta di un banale errore materiale, perché poi, successivamente, il termine è scritto correttamente, come al v.20, secondo le regole della linguistica castigliana, per cui un gruppo di consonanti preceduto da *l*, *r*, *s* o nasale si conserva generalmente come in latino; né possiamo addurre una delle cosiddette eccezioni, ossia l'evoluzione del gruppo *CT*, perché in questo caso avremmo dovuto avere come risultato *CH*.

V.12: *sum<m>o*: il latino iberico, avvicinandosi sempre di più al giovane castigliano elimina le doppie che rimarranno solo per *l* ed *n*, con le trasformazioni in *ll* e *ñ*, ossia con la palatalizzazione, e per la doppia *r*, come *correr* dal latino *currere*.

V.14: (*aurissem*), espunto da M. Pidal e sostituito da *<hausissem>*: a parte la confusione dello scriba che copia *-rissem* invece di *-sissem*, il castigliano usa l'*h* iniziale normalmente come trasformazione di *f* originario latino (*hijo* da *filiu*) e non si serve dell'*h* muta iniziale che, normalmente, si perde.

V.15: (*rihmicce*) *<rhythmice>*: maggiore è la confusione con i termini di origine greca con i quali in quest'epoca non c'è familiarità per cui l'amanuense fa un pasticcio assoluto tra *y* e *h*, mescolandoli a seconda il suo giudizio.

V. 66: *Mauros*: il dittongo *au* della pronuncia colta si mantiene ancora, anche se poi in castigliano, così come in italiano si unificherà in *o* in breve tempo, vd. il corrente *moros* e l'italiano *mori*.

V.67: *Yspaniarum*: è del tutto immotivata la *Y*.

V.67: *Garsiam* scritto con la *s*, sulla scia della pronuncia.

V.71: *obtima*: invece di *optima*. Evidentemente, nonostante la cura che l'autore mette nell'attenersi al buon latino, gli è sfuggito un errore, giustificabile, per altro, dal fatto che in questo periodo nel castigliano è già avvenuta, non solo nella lingua parlata, la sostituzione della esplosiva sorda con la esplosiva sonora.

V.79: *trium-fum* e non *trium-phum*, anche se nel ricordo c'è ancora la *p*, con cui si ottiene la rima al verso successivo con *cam-pum*, eliminando qualunque aspirazione.

V.89: vd. v. 12.

V.100: vd. v.12.

V. 106: *romphea <rhomphaea*: si tratta di un termine non comune che dimostra la conoscenza di svariati testi (p.es. Isidoro, *Orig.* 18,6,3, Agostino,

Ep. 149,12); in questo termine si è verificato il fenomeno opposto a quello del v.3; qui si scrive direttamente *e* invece del dittongo *ae*.

V.117-118: *-lgenti /-rgenti*: abbiamo qui il problema della trasmissione e sopravvivenza delle liquide, che soprattutto in ambito regionale hanno la tendenza a scambiarsi, tanto in Spagna come in Italia.

V.122: *com<m>utavit*, vd. v.12.

V.123-124: *cu-rrit / sa-llit*, vd. vv.117-118.

Alcune osservazioni si possono fare anche sull'analisi dei nomi propri:

Rodericus: latinizzazione del nome *Roderich* di origine germanica.

Sancius: trascrizione fonetica, secondo la pronuncia latina tarda, del nome *Sancho*, derivato da *Sanctus*, secondo le normali regole della linguistica castigliana.

Eldefonsus: il nome risulta da una modificazione dell'autore (in quanto la *i* di *Ildefonsus* che è lunga per posizione non si sarebbe dovuta mutare in *e*, al contrario di quanto accade per *i* breve) dell'originale *Ildefonsus*, derivato dal gotico *altfuns*, da cui viene direttamente *Alfonso*.

Agaricae: dal latino *agaricae*, di derivazione biblica.

Garsiam: nome proprio di origine del mondo animale; sia pure in varie forme lo si trova già dal sec. IX. Qualcuno ha supposto che abbia una origine proto-basca.

Barchinone: la grafia del nome, tale qual'è, la possiamo attribuire solo all'autore, perché in castigliano la *c* latina, come in *facere*, rimane tale e quale: *hacer* o, al massimo passa per lo stadio della *z*, *placere* > *plazer*, e d'altra parte il gruppo consonantico castigliano *ch* deriva dal gruppo latino *ct*. Al massimo possiamo pensare che, volendo riprodurre in fonetica castigliana il suono latino tardo di *Barcinonae*, abbia risolto il problema in questo modo.

Madianite: da *Madianitae*, di origine biblica.

Alfagib: il nome, in questa forma, non mi sembra, anche sulla scorta dell'opera di A. MOISAN, *Répertoire de noms propres de personnes et de lieux cités dans les Chansons de Geste françaises et les oeuvres étrangères dérivées*, Genève, 1986, voll.5, che compaia in altre opere; tuttavia esistono nomi simili, tutti riferiti a personaggi mori, in varie chansons di diversi paesi, p. es. *Alfadin*, *Alphadin*, *Alfais*, *Alfacet*, *Alphäien*, *Alfaigne*, *Alfabin*, in poemi che vanno dal 1170 al 1220 circa.

Herde: si mantiene il nome latino della città, che poi per metatesi diverrà *Lerida*. Qui l'anomalia (la chiamo così perché il nostro scrittore normalmente è assai rispettoso delle regole) non consiste nel fatto di avere ridotto il dittongo ad una sola vocale, cosa che ormai è normale, quanto nell'aver posto al genitivo il nome della città per indicare la provenienza del personaggio, quando una tale situazione normalmente si esprime preferibilmente con un aggettivo correlato con il nome, p. es. *Ilerdensis* o al più con l'ablativo preceduto da *ex*, *ex Ilerda*.

Almenarum: dagli studi di Menéndez Pidal (*Revista de Filología Española*, V,8,12) sappiamo che la città, ancora nel 1098, ossia in vita del Cid, si

chiamava *Almanar*, mentre nel posteriore *Cantare de mio Cid* compare come *Almenar*. La grafia della parola potrebbe contribuire, assieme ad altri elementi, a ripensare seriamente alla datazione del *Carmen*.

Esaminando l'opera dal punto di vista letterario, incontriamo echi delle letture dei classici in frasi come: *canamus... nova...bella* (vv.7-8), *dabo ventis vela / pavidus nauta* (vv.15-16), *nobiliori de genere ortu* (v.21), *lucido modo* (v.116); nella descrizione delle armi del Cid (vv.105-128) che rinnova, anche se in uno spazio assai ridotto, la famosa descrizione omerica delle armi di Achille e l'altrettanto noto passo di Virgilio sulle armi di Enea e, infine, nel ricordo di personaggi mitologici, vd. v.2, *Paris et Pyrri, nec non et Eneae*; v.11, *Homero canente* e, vv.126-127, *Paris vel Hector melioris illo / numquam fuerunt in Troiano bello*.

I vv.2 e 126 indicano che, in qualche modo, l'anonimo poeta conosce Virgilio, perché, non ostante la frase *Homero canente* del v.11, che potrebbe far sospettare una qualche conoscenza omerica di prima mano, del tutto inimmaginabile all'epoca dell'autore del *Carmen* in questa zona di Europa (anche se già si trovavano traduzioni in latino dell'opera di Omero), il personaggio mitico di Paride in Omero non appare assolutamente come quello di un eroe guerriero, ma molto più come quello di un playboy, non particolarmente dotato per il corpo a corpo in battaglia, anche se, per ironia del fato, sarà esattamente lui che ucciderà Achille. Nessun paragone - di nessun tipo - si può fare, sempre in Omero, tra Paride ed Ettore; dalle pagine di Omero, in fine, non esce bene neppure lo stesso Enea. L'unico autore classico nell'opera del quale Paride appare se non un valoroso, quantomeno un valente sportivo, è Virgilio che ce lo presenta

¹¹ Cfr. VIRGILIO, *Aen.*, 5,369-370:

... *Dares magnoque virum se murmure tollit,
solus qui Paridem solitus contendere contra.*

Aen., 6,57:

Phoebe... Dardana qui Paridis derexti tela manusque.

Non è detto però che la visione della figura di Paride buon combattente sia derivata al nostro autore da Virgilio, che non ci dice nulla di preciso sull'argomento o dalle notizie di SERVIO che, a proposito del v.370 del libro 5, dice: *Sane hic Paris, secundum Troicam Neronis fortissimus fuit, adeo ut in Troiae agonali certamina superaret omnes ipsum etiam Hectorem. Qui cum iratus in eum stringebat gladium, dixit se esse germani*; o da quelle di IGINO, *Fabulae*, 91, che di lui dice: *Is cum ad puberem aetatem pervenisset, habuit taurum in deliciis: quo cum satellites missi a Priamo ut taurum aliquis adduceret venissent, qui in athlo funebri quod ei fiebat poneretur, coeperunt Paridis taurum abducere. Qui persecutus est eos et inquisivit, quo eum ducerent; illi indicant, se eum ad Priamum adducere, qui vicisset ludis funebribus Alexandri; ille amore incensus tauri sui, descendit in certamen et omnia vicit, fratres quoque suos superavit. Indignans Deiphobus, gladium ad eum strinxit; at ille in aram Iovis Hercaei insiluit: quod cum Cassandra vaticinaretur eum fratrem esse, Priamus eum agnovit regiaque recepit*. Omero, parlando di Paride lo raffigura

come un buon atleta¹¹ che non sfigura nei combattimenti, non già di guerra, ma di lotta.

Il *Carmen*, dal punto di vista della struttura, si può dividere in varie parti: dal v.1 al v.16 abbiamo una introduzione all'argomento dell'opera con i riferimenti mitologici, nei quali l'autore dice che potrebbe cantare le gesta dei personaggi mitici, ma che sull'argomento si sono già cimentati i grandi poeti del passato e che infine tutti questi grandi eroi sono troppo lontani dall'epoca in cui egli scrive e le loro imprese ormai non rivestono più grande interesse; per questa ragione è meglio cantare le gesta del nuovo eroe, il principe Rodrigo, a celebrare le cui imprese non basterebbe un altro Omero.

Nei vv.17-20 troviamo la già citata strofa di richiamo per il pubblico e poi inizia la descrizione di Rodrigo e delle sue imprese: ancora assai giovane, il suo primo combattimento contro un navarrino gli conferì l'epiteto di *Campeador*; il rispettoso affetto che successivamente lo legò al re Sancho, la prematura morte di questo e la milizia sotto il suo successore, Alfonso VI che, dopo averlo innalzato ai più grandi onori, per l'invidia dei cortigiani lo esiliò dal suo regno; si narrano anche le imprese compiute nel periodo dell'esilio, contro i Mori e contro García Ordóñez. La narrazione del terzo combattimento, contro il conte di Barcellona che assediava Saragozza¹², è incompleto, perché il manoscritto, dopo il v.128, è eraso. Abbiamo, pertanto, solo la notizia che il *Campeador* vinse il suo terzo combattimento, *Tertium quoque prelium commisit, / quod Deus illi vincere permisit* (vv.89-90), la situazione di Saragozza, i suoi assediati, l'ordine del *Cid* alle truppe di armarsi e, infine, dal v.105 fino al v.128, la descrizione delle armi

come un buon arciere e buon combattente; considerati però i problemi connessi alla conoscenza della lingua greca nel Medioevo è più probabile che il nostro autore abbia desunto le caratteristiche del personaggio da uno dei tanti repertori medievali.

Questo particolare, apparentemente insignificante, è in realtà di grande importanza, perché con il qualificare Paride alla stessa stregua di Pirro e di Enea per valore guerriero, l'autore o ha scelto a casaccio il nome di un personaggio del mondo del mito (confesso che questa ipotesi mi sembra la meno probabile) o ha originariamente innovato rispetto alla tradizione classica (e la cosa sembra dubbia) o si è servito di uno dei numerosi repertori medievali. A complicare ancora più il problema, il nome di Paride ricomparirà, verso la fine del testo, unito a quello di Ettore, ai vv. 126-127: *Paris vel Hector meliores illo/ numquam fuerunt in Troiano bello*, producendo lo stesso sconcerto di quando lo avevamo trovato vicino a quelli di Pirro ed Enea. Anche qui, non c'è nessuna analogia fra i due personaggi, a parte il legame di sangue; tuttavia la motivazione della scelta del personaggio non può essere ricercata solo in ragioni metriche, quindi si potrebbe prospettare un'altra ipotesi di datazione per l'opera: perché il *Carmen*, pur basandosi su racconti precedenti, contemporanei alla vita di Rodrigo Díaz de Bivar, non potrebbe avere echeggiato, per la parte mitologica, uno dei tanti romans del XIII° secolo e quindi perché non potrebbe essere stata scritta nello stesso periodo della stesura del codice piuttosto che ricopiata da un testo più antico?

¹² Cfr. M.CONTI, *op. cit.*, p.418, n.6.

indossate dall'eroe per andare in battaglia, fatta secondo i migliori dettami dei poemi epici.

Però, nonostante tutto, è assai dubbio che, a parte il tono popolare del *Carmen* e i già menzionati vv.17 -20, l'opera abbia potuto avere una grande diffusione popolare, e questo per un semplicissimo motivo : è scritta in latino, mentre, già in quest'epoca, (anche se si accetta la datazione all'XI° secolo) la lingua più diffusa, parlata e scritta doveva essere, (a parte quella dei documenti ufficiali), per lo meno nell'area di influenza del regno di Castiglia, il castigliano. D'altra parte, dovevano esistere svariate opere in volgare che, successivamente, utilizzò l'autore del *Poema de mio Cid*, il quale raccolse e dette un carattere abbastanza unitario al materiale cronachistico e poetico che conosceva, con un procedimento analogo a quello di tutti gli altri grandi poemi nazionali. Ancor più è valido il ragionamento se, per caso, si potesse dimostrare l'appartenenza del nostro testo non già al secolo XI, ma al XIII, epoca in cui fu redatto il Codice.

Da questo, seppur breve esame del *Carmen Campidoctoris* si può vedere che l'opera, nonostante la sua brevità, è strutturata come un vero piccolo poema. Conserva intatti i canoni classici dell'organizzazione, concerta genialmente antico e moderno nel tipo di strofa utilizzata, si serve elegantemente del latino, anche se connota, con il suo linguaggio l'evoluzione dell'antica lingua verso il castigliano.

Non mi spingo a sostenere che l'autore del *Carmen* fosse la stessa persona che ce lo ha trasmesso, perché non mi sembra, al momento, che ci siano sufficienti elementi per affermarlo con sicurezza. Però invece si può dire che questa opera, della fine del secolo XI (e dalle prime invasioni barbariche dell' inizio del secolo V erano passati più di seicento anni - od ottocento?) è, in un certo senso, una delle ultime apprezzabili manifestazioni di poesia latina di quella area ispanica così feconda di opere letterarie in ogni tempo.