

“La bela (...) m’a fait passer d’outra la mer”: un motivo lirico galloromanzo*

Stefano Resconi
Università degli Studi di Milano

“La bela (...) m’a fait passer d’outra la mer”: un motivo lírico galorrománico

Abstract: En la producción poética galorromana medieval se reconoce un pequeño, pero significativo grupo de composiciones que desarrollan un tema particular relacionado con la cruzada, el del yo lírico forzado por la mujer amada a ir a Tierra Santa. Esta obra analiza todos estos textos, tratando de reconocer las características comunes y las posibles alusiones a la realidad histórica contemporánea.

Palabras clave: Lírica galorrománica medieval, canción de cruzada, cruzadas.

“La bela (...) m’a fait passer d’outra la mer”: a Gallo-Romance lyrical motif

Abstract: in the context of Medieval Gallo-Romance lyric it is possible to recognize a small but significant group of texts that develop a particular topic connected to the crusades: the poetic “I” is forced by the woman he loves to move to the Holy Land. This paper studies all these poems aiming to recognize their common features and their possible references to contemporary historical reality.

Keywords: Medieval Gallo-Romance lyrics, crusade song, crusades.

* Questo contributo è realizzato nell'ambito del progetto *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorrománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco* (PID2019-108910GB-C21).

“La bela (...) m’a fait passer d’outra la mer”: un motivo lírico galorrománico

Abstract: Na produción poética galorromana medieval reconécese un pequeno, pero significativo grupo de composicións que desenvolven un tema particular relacionado coa cruzada, o do eu lírico forzado pola muller amada a ir a Terra Santa. Esta obra analiza todos estes textos, tratando de recoñecer as características comúns e as posibles alusións á realidade histórica contemporánea.

Palabras clave: Lírica galorrománica medieval, canción de cruzada, cruzadas.

Quello della canzone di crociata è un genere lirico notoriamente ibrido: la natura politica che contraddistingue le sue prime realizzazioni lascia infatti progressivamente spazio anche a testi che ricorrono al motivo d’attualità delle spedizioni in Oltremare per rivitalizzare le forme della poesia amorosa, nei diversi registri che la caratterizzano¹. In questo ampio insieme di componimenti è possibile individuare un significativo nucleo di testi nei quali è presente una peculiare declinazione del motivo che non mi risulta essere stata finora analizzata in maniera sistematica: si tratta di poesie nelle quali la partenza dell’io lirico per un pellegrinaggio – armato o meno – in Terrasanta è provocata in maniera cosciente e deliberata dalla donna. Tale situazione, contravvenendo allo schema di gran lunga predominante che riconosce nella crociata la causa ineluttabile di un doloroso distacco tra gli innamorati, definisce così una dinamica del tutto peculiare tra la figura maschile e quella femminile che agiscono nello spazio lirico, alludendo forse – come cercherò di mettere in luce – anche ad alcuni eventi della realtà storico-politica del tempo. In questo contributo intendo analizzare le diverse poesie galloromanze medievali che sviluppano questo tema, così da poterne apprezzare non solo le caratteristiche fondamentali ricorrenti, ma anche le singole realizzazioni eccezionali.

Nell’ambito del *corpus* che ho ricostruito, un’attestazione di particolare interesse si rileva in una poesia di Peire Vidal composta nel 1187, anno in cui questo trovatore

1 Per uno studio tipologico della canzone di crociata si vedano i classici contributi di Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Étude et textes, I. Étude*, Paris, 1977, pp. 150-158; Dijkstra, Cathrynke Th. J., *La chanson de croisade. Étude thématique d’un genre hybride*, Amsterdam, 1995. Fondamentale è ora la sistemazione storiografica di Paterson, Linda, in collaboration with Luca Barbieri, Ruth Harvey and Anna Radaelli, and with an Appendix by Marjolaine Raguin, *Singing the Crusades. French and Occitan Lyric Responses to the Crusading Movements, 1137-1336*, Cambridge, 2018. L’edizione dell’intero *corpus* delle canzoni di crociata galloromanze si può consultare online nel sito *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/>), pubblicato nell’ambito del progetto *Lyric Responses to the Crusades in Medieval France and Occitania* (PI: Linda Paterson).

si recò in Terrasanta non al seguito di una spedizione militare, bensì, come si vedrà, in un vero e proprio pellegrinaggio². Leggiamo dunque la seconda *cobla* di *Ajostar* | e *lassar* (BdT 364,2), scritta durante questo soggiorno in *Outremer*³:

Assatz par que lonhar
 me volc de sa reio,
 quan passar mi fes mar,
 per qu’ieu la n’ochaizo.
 Mas no-i ai sospaixo,
 qu’ieu-l servi ab cor fi,
 tan quan puec a bando,
 e no-n aic guizado,
 mas sol d’un pauc cordo.
 Si agui, qu’un mati
 intrei dins sa maizo
 e-lh baiziei a lairo
 la boca e-l mento.
 So n’ai agut e no mais re
 e sui totz mortz, si-l plus rete (vv.16-30).

Interpreterei il sintagma *assatz par* del v. 16 nell’accezione di ‘è ben evidente’⁴, in riferimento a una situazione che è stata volutamente ingenerata dalla donna (*me volc... mi fes*). Il rimante *sospaixo* potrebbe inoltre essere inteso nel senso di ‘speranza’⁵, per cui – dato il pregresso atteggiamento dell’amata descritto ai vv. 23-24 – l’io lirico affermerebbe di non riporre alcuna aspettativa nel fatto che le sue proteste possano portare a un ripensamento della controparte. A fronte di un perfetto servizio amoroso, infatti, l’unica ricompensa è stata *un pauc cordo*, elemento che torna anche al v. 37 di *De chantar m’era laissatz* (BdT 364,16)⁶. Nella seconda parte della *cobla* è introdotto il motivo del bacio rubato, già esplorato da Bernart de Ventadorn⁷; è da notare che, mentre nella rappresentazione offerta in questo autorevole precedente si allude a un possibile atteggiamento complice della donna (che fingerebbe di dormire), Peire descrive invece la scena come una sua volontaria intrusione nello spazio personale (*maizo*) dell’amata. L’autore della *razo* BEdT 364.B.B riconosce così in questa eclatante

2 Cf. Guida, Saverio; Larghi, Gerardo, *Dizionario Biografico dei Trovatori*, Modena, 2014, p. 413.

3 Cito da Peire Vidal, *Poesie*. Edizione critica e commento a cura di D’Arco Silvio Avalle, Milano - Napoli, 1960, I, pp. 37-38.

4 Cf. Levy, Emil, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, Leipzig, 1894–1924, s.v. *parer*: ‘deutlich, offenbar sein’.

5 Ivi, s.v. *sospaixo*: ‘Hoffnung, Erwartung’.

6 Cf. in proposito Riquer, Isabel de, “...e fon sazoz, / Que per un gan / Er’hom bautz e ioios! Giraut de Bornelh, *lois e chans*, BdT 242.40, v. 93-95”, *Revue des langues romanes*, CXXIV/2 (2020), pp. 235-255, pp. 238-240 e 242-243.

7 Cf. *Can l’erba fresch’ e-lh folha par* (BdT 70,39), vv. 41-44: «Be la volgra sola trobar, | que dormis, o-n fezes semblan, | per qu’e-lh embles un doutz baizar, | pus no valh tan qu’eu lo-lh deman» (cito da *Bernart von Ventadorn*. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Carl Appel, Halle 1915, p. 222).

infrazione la causa dell’ira del personaggio femminile, tanto furibonda da costringere il trovatore a trasferirsi in Terrasanta, poiché la permanenza sul continente non gli permetterebbe di sottrarsi alla sua vendetta. Consideriamo questo passaggio del testo biografico della redazione trädita dal canzoniere H che, presentando in maniera più concisa la medesima struttura narrativa sviluppata con maggiore dovizia di particolari nella versione concorrente trasmessa da E N² P R e, mette ancor più in evidenza gli elementi diegetici salienti⁸:

E qant venc un dia, el saup q’En Barals s’era levatz et eisitz de sua cambra; e la dompna era romansuda dormen en son leit. El s’en venc ins en la canbra on ella dormia, e venc al leit e pres la entre sos braz e baisa la e la embrassa. Et ella s’evillet e vi Peire Vidal, e comensa a cridar. E venien dompnas e donselas, et el s’en comenset a fugir et ad annar. E la dompna manda per En Barail, son marit, e comensa li a dire com lo fols Peire Vidals la avia baisada e q’ela lo volia far destruire de la persona. En Bairals la comensa a castiar et a dire q’ela no s’i devia a mal tener, q’el era uns fols. E Peire Vidals si aic paor e si s’en anet de la terra. E ma dompna Al[as]ais si se penet ben de mal faire ad el, si ella l’agues pogut far trobar. E per la paor en q’el fo mes, si s’en paset outra mar (6-14).

I vv. 16-19 di *Ajostar | e lassar*, componimento per giunta non trascritto in H, sono a questo punto citati per attestare l’esilio forzato cui la donna ha costretto il poeta⁹; seguono altre tre citazioni liriche ‘non orientanti’¹⁰ tratte da componimenti che, facendo riferimento al bacio rubato, attesterebbero la ricorrenza quasi ossessiva del tema nelle liriche scritte da Peire in *Outremer*: si tratta, oltre che dei vv. 21-28 della stessa *BdT* 364,¹¹ di estratti da *BdT* 364,36 e 48. Entrambe le redazioni si concludono poi con una citazione di *BdT* 364,37 (*Pus tornatz sui en Proensa*), in forma ‘orientante’ nel caso della forma testuale di E N² P R – che riconosce dunque questa poesia come referente lirico principale – e inaspettatamente ‘non orientante’ in quella di H: citando i versi di *Pus tornatz* nei quali si allude a una

8 Boutière, Jean; Schutz, Alexander H., *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1964, pp. 356-357. Avverto che il mio riferirmi a due distinte redazioni della *razo* (quella di H – B.A nell’edizione Boutière - Schutz – e quella di E N² P R – B.B) è funzionale ad agevolare il riscontro con l’edizione di riferimento, ma il rapporto tra i diversi testimoni manoscritti risulta più complesso: cf. Avalle in Peire Vidal, *op. cit.*, II, pp. 351-352 e Poe, Elizabeth W., *Compilatio. Lyric Texts and Prose Commentaries in Troubadour Manuscript H (Vat. Lat. 3207)*, Lexington, 2000, pp. 167-169, ove pure si offre un puntuale confronto tra il dettato testuale dei diversi latori nel passo di nostro interesse.

9 La redazione alternativa non riporta invece questi versi. Per l’individuazione di alcuni luoghi di *Ajostar | e lassar* recepiti e sviluppati nella *razo* cf. Poe, Elizabeth W., *From Poetry to Prose in Old Provençal. The Emergence of the Vidas, Razos, and the Razos de trobar*, Birmingham (AL), 1984, pp. 60-62. Nella forma testuale della *razo* trädita da E N² P R si legge che il trovatore «paset outra mar ab lo rei Richart» (Boutière, Jean; Schutz, Alexander H., *Biographies des troubadours...*, *op. cit.*, p. 362), dunque con preciso riferimento alla crociata armata.

10 Uso la terminologia proposta da Menichetti, Caterina, “Le citazioni liriche nelle biografie provenzali (per un’analisi stilistico-letteraria di *vidas* e *razos*)”, *Medioevo Romanzo*, XXXVI/1 (2012), pp. 128-160.

11 Vv. 24-28 nella redazione concorrente della *razo*.

volontaria concessione del bacio da parte della donna, il racconto di H si chiude adottando una soluzione ancor più incentrata sull’elemento narrativo piuttosto che sulla sua eventuale funzione esegetico-eziologica nei confronti dei referenti lirici circostanti. È chiaro, comunque, che il pur esile spunto del bacio rubato ha offerto all’ideatore della *razo* la possibilità di sviluppare il motivo inquadrandolo nel più ampio contesto di quella innocua follia che, nell’ottica della ricostruzione biografica, costituisce l’elemento maggiormente caratterizzante della personalità di Peire¹².

A questo punto è però necessario mettere a fuoco almeno due discrepanze tra il testo di *Ajostar* | *e lassar* e quello della *razo*, dal nostro punto di vista particolarmente significative. Innanzitutto, la prosa biografica precisa che il poeta sceglie di propria iniziativa di recarsi in *Outremer*, mentre il testo lirico definisce una situazione diversa: qui anche la destinazione dell’esilio è scelta dalla donna, che opta così per il luogo che più di tutti è in grado di allontanare Peire dalla propria *reio*; nella poesia *l’agens* femminile ha dunque stabilito anche il luogo in cui il trovatore è bandito (cf. i vv. 69-70: *e doncs co | me faidi?*). Inoltre, possiamo notare che il testo lirico non riconosce il motivo della rottura con la donna nell’episodio del bacio rubato, come si può verificare alla lettura della strofa che immediatamente segue quella sulla quale ci siamo concentrati:

Sospirar e plorar
mi fai manta sazo,
qu’alegrar e chantar
volgra mais, si·l fos bo;
mas cor a de drago,
qu’a me di mal e ri
als autres deviro,
e·m fai huelhs de leo:
per aital faillizo
fes de mi pelegri,
qu’anc romieus d’orazo
mais ta forsatz no fo. (vv. 31-42)

Nel confermare che quello cui Peire è stato costretto (concetto rimarcato al v. 42) non è un pellegrinaggio armato (egli è infatti un *romieus d’orazo*¹³), questi versi individuano dunque la nascita del dissidio nell’incostanza della donna – qui descritta con connotazione animalesca –, che si mostra altera solo nei confronti dell’io lirico

12 Cf. Meneghetti, Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 199; per la ricorrenza di elementi testuali che sottolineano questo aspetto nel *corpus* biografico di Peire cf. Barillari, Sonia M., “Il trovatore, il lupo, la loba. Spigolature in margine alla *vida* e alle *razos* di Peire Vidal”, in Castelli, Franco; Barillari, Sonia M., Scibilia, Andrea (a cura di), *Il canto di Orfeo. Poesia – rito – magia*. Atti del XVII Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 22-23 Settembre 2012), Ariccia, 2015, pp. 75-98, pp. 93-95.

13 Si veda la nota di Avalle a questo verso in Peire Vidal, *Poesie, op. cit.*, p. 39.

mentre dispensa benevolenza ad altri pretendenti¹⁴. Costringere l’amante all’esilio in Terrasanta è dunque l’espedito attraverso il quale il personaggio femminile allontana definitivamente il corteggiatore divenuto indesiderato.

Una situazione solo per certi versi avvicinata a quella descritta in *Ajostar* | *e laisser* si rileva in uno dei più eterodossi componimenti del canone lirico antico-francese, *Bele douce dame chiere* di Conon de Béthune (RS 1325=1131=1137), poesia che si pone al centro di un’articolata rete di contatti intertestuali e interlinguistici che ben rendono conto del fitto interscambio esistente tra le due tradizioni liriche gallo-romanze medievali¹⁵. L’eccezionalità si manifesta qui tanto nei contenuti, quanto nella forma: la poesia è infatti costituita da due sole strofi, la prima delle quali sviluppa una tradizionale esaltazione della medesima donna che, nella seconda, viene al contrario vituperata con inusitata violenza¹⁶. L’anomalia di questa struttura – conservata dai soli canzonieri artesiani M T – determina una reazione nel resto della tradizione manoscritta, che risolve la patente incongruenza contenutistica trascogliendo alternativamente la prima (nel caso del canzoniere U) o la seconda strofa (nel caso del canzoniere O) e integrando poi delle stanze apocriefe che, sviluppando in ciascuno dei due casi la prospettiva tematica prescelta, sono funzionali a rendere il testo coerente al proprio interno e provvisto di un’estensione maggiormente consona allo *standard*¹⁷. Risulta d’interesse nella nostra prospettiva d’indagine la seconda strofa della forma originale trasmessa da M T¹⁸:

14 È da notare anche la seconda *tornada*, nella quale l’io lirico maledice chi, facendo adirare contro di lui Raimondo V di Tolosa, ha determinato di conseguenza anche il forte disappunto dell’amata *Na Vierna*.

15 Il testo riprende infatti la struttura metrica e alcune uscite rimiche (foneticamente adattate) di *Casutz sui de mal en pena* di Bertran de Born (*BdT* 80,9) ed è poi citato da Raimbaut de Vaqueiras nel suo discordo plurilingue (*BdT* 392,4). Il contatto tra Bertran e Conon potrà essere stato catalizzato dagli stretti rapporti tra il trovatore di Autafort e Goffredo di Bretagna, che, rispetto ai suoi due fratelli, era rimasto maggiormente legato alla sorellastra Maria di Champagne, e dunque ad ambienti certamente frequentati dal troviero. Sul recupero rambaldiano cf. Brugnolo, Furio, *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, 1983, pp. 69-103; che Raimbaut e Conon si conoscessero personalmente è comprovato dal *partimen* bilingue *BdT* 392,29 (scritto però dopo la presa di Costantinopoli), sulla cui natura non fittizia mi pare non ci sia più ragione di dubitare: cf. Saviotti, Federico, “Épisodes de la réception: le partimen d’En Coyne e d’En Raymbaut (*BdT* 392,29), ses auteurs et son public (avec une nouvelle édition critique du texte)”, *Revue des langues romanes*, CXXIV/2 (2020), pp. 271-293.

16 Sul ruolo del componimento nel *corpus* poetico di Conon cf. Zaganelli, Gioia, “Conon de Béthune e il rovescio della ‘fin’amor’”, *Studi provenzali e francesi* 82, L’Aquila, 1983, pp. 143-164; Formisano, Luciano, “Prospettive di ricerca sui canzonieri d’autore nella lirica d’oil”, in Guida, Saverio; Latella, Fortunata (a cura di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991), Messina, 1993, I, pp. 131-152, pp. 141-152. L’originalità della forma testuale trådita da M T mi pare supportata in maniera definitiva dalle osservazioni di Meneghetti, Maria Luisa, “Parodia e auto-parodia. Il caso Conon de Béthune (R 1325)”, in *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l’Italie médiévales*. Études publiées par Jean-Claude Mühlethaler avec la collaboration d’Alain Corbellari et de Barbara Wahlen, Paris, 2003, pp. 69-85.

17 Di particolare interesse la strofa esclusiva di O, che – come già rilevato da Schiassi, Germana, “Per una nuova edizione di Conon de Béthune”, in *Interpretazioni dei trovatori*. Atti del Convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999, con altri contributi di filologia romanza, Bologna, 2001, pp. 399-427, n. 29 alle pp. 411-412 – ricorre a stilemi che rinviano alla produzione di Colin Muset.

18 Cito il testo nell’edizione pubblicata da Luca Barbieri nel 2016 nel sito *Troubadours, Trouvères and the Crusades...*, *op. cit.*

Por une k'en ai haïe
 ai dit as autres folie,
 come irous.
 Mal ait vos cuers covoitos,
 ki m'envoia en Surie,
 fausse, plus vaire ke pie!
 Ne mais por vous
 n'averai mes iex plorous.
 Fox est qui en vos se fie,
 ke vos estes l'abeie
 as soffraitous,
 si ne vous nomerai mie. (vv. 13-24)

La superiorità della lezione di M T è confermata anche dalla presenza del rimanente *folie* (v. 14), che, trådito solo da questi due testimoni, completa il novero dei tasselli intertestuali che rinviano all'ipotesto soggiacente a questi versi, *Estornel, cueill ta volada* di Marcabru (*BdT* 293,25), in un dialogo che disvela ancor più l'asprezza con la quale Conon declina la sua accusa di incostanza alla donna: ben enucleata dal v. 18, questa è svolta in maniera più articolata e con toni meno accesi anche in *Tant ai amé c'or me convient haïr* (RS 1420 = 895)¹⁹.

Non stupisce naturalmente la presenza di un rinvio alla *Surie* in una poesia di Conon, uno degli autori che più di tutti hanno condotto un'azione modellizzante sul genere lirico della canzone di crociata²⁰. Del tutto inattesa è piuttosto la modalità con la quale il tema è declinato, ben diversa – se non del tutto inconciliabile – rispetto a quella adottata nelle altre sue due poesie appartenenti a questo genere: in *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125) e *Bien me deüsse targier* (RS 1314), infatti, l'io lirico – prima di portare il discorso su tonalità protrettiche e politicamente *engagées* – si mostra infatti cosciente della necessità di partecipare alla spedizione

19 Cf. Meneghetti, “Parodia e auto-parodia...”, *op. cit.*, p. 75, e Barbieri, Luca, “A mon Ynsombart part Troia'. Une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours”, *Medioevo Romanzo*, XXXVII/2 (2013), pp. 264-295, pp. 273-274. Si può forse anche notare che il motivo enucleato nei primi tre versi della strofa è affine a quello sviluppato in maniera più articolata da Bernart de Ventadorn nella quarta *cobla* di *Can vei la lauzeta mover* (*BdT* 70,43), componimento che, come noto, si inserisce in un dibattito che coinvolge direttamente anche la lirica francese (sulla questione si veda in ultimo l'approfondita analisi di Spetia, Lucilla, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine* (RS 137), Fregene, 2017) e ha poi goduto di ampia fortuna al Nord, come comprovato non solo dalla sua trascrizione nelle sezioni riservate alle poesie provenzali in veste linguistica francesizzata dei canzonieri oitanici M U, ma pure dalle sue citazioni incluse nel *Guillaume de Dole* di Jean Renart e nel *Roman de la Violette* di Gerbert de Montreuil.

20 La sua *Ahi! Amors, com dure departie* (RS 1125) costituisce una delle più antiche e fortunate declinazioni di questo genere lirico in chiave amorosa aulica, e il suo successo non è limitato al solo contesto della poesia dei trovieri (basti qui ricordare l'omaggio, evidente fin dall'*incipit*, operato da Hugues de Berzé nella sua *S'onques nuns hons por dure departie*, RS 1126): essa ha infatti funto da modello metrico per alcuni componimenti di *Minnesänger* (cf. Dijkstra, *La chanson de croisade...*, *op. cit.*, pp. 91-92) e anche per il più antico testo lirico databile della tradizione galego-portoghese, *Ora faz'ost o senhor de Navarra* di Johan Soarez de Paiva (cf. Alvar, Carlos, “Johan Soárez de Pavha, *Ora faz'ost o senhor de Navarra*”, in *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, Madrid, 1986, III, pp. 7-12).

militare in Terrasanta, ma afflitto per il conseguente distacco dall’amata. In *Bele douce dame chiere*, invece, la prospettiva è totalmente rovesciata: è la donna a tradire l’io lirico costringendolo a una partenza non voluta, ricevendone in cambio gli strali. Il motivo della crociata – nella peculiare forma di nostro interesse – pare dunque qui recuperato per rispondere a delle finalità di tipo esclusivamente letterario, per questo prive di vere implicazioni biografiche che vadano oltre il riaffermare la centralità della spedizione in *Outremer* nell’immaginario costruito dall’autore²¹. Elemento sostanziale del testo è dunque semmai quello parodico, che – qualora, come mi pare probabile, *Bele douce dame chiere* sia stata composta dopo le altre due canzoni di crociata – non si realizzerebbe solo nella giustapposizione contrastiva tra le due strofe che costituiscono la lirica, ma anche nel più generale rovesciamento della prospettiva precedentemente adottata nel trattare il tema del pellegrinaggio armato in Oriente, riconosciuto come dovere da adempiere con consapevolezza e certo non come costrizione indesiderata causata da vicissitudini amorose²². A ciò si aggiunga il fatto che la formulazione *m’envoia en Surie* risulta piuttosto generica, così che, come nel caso di Peire Vidal, potrebbe indicare anche un esilio forzato in Terrasanta, piuttosto che una vera e propria partecipazione a un’impresa militare.

Le ricerche più recenti riconducono agli anni della quarta crociata un altro testo nel quale ritroviamo il motivo di nostro interesse, *Can vei reverdir li jardis* di Gaucelm Faidit (*BdT* 167,50), di cui riporto qui di seguito la seconda strofa²³:

La bela, de cui son amis,
 m’a fait passer d’outra la mer
 e dechaser de son pais,
 pero tan luenh no-s fai aler
 que s’amor no-m a[it] sa requis;
 a lui m’est obs retourner.
Qu’è tal daima ai pausé mon cuer,
don muir e-n viu, e-n viu e-n muer. (vv. 9-16)

21 Axel Wallensköld, nella sua ricostruzione dell’ipotetico ordine cronologico di composizione dei testi di Conon, inseriva *Bele douce dame chiere* nel novero delle «chansons (...) dans lesquelles le poète se plaint de la trahison de sa dame» (*Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion, 1921, p. xviii), da collocarsi successivamente alle due canzoni di crociata; tale proposta è già stata sottoposta a revisione critica da Formisano, “Prospettive di ricerca...”, *op. cit.*, che ritiene la nostra lirica di datazione incerta, ma posteriore al 1182 (p. 149).

22 Si può a tal proposito notare che le due uscite rimiche della strofa (-ie e -ous) sono quasi identiche a quelle utilizzate nelle prime due di *Ahi! Amors, com dure departie* (-ie e -our), forse a indicare un rimando allusivo. Non sarebbe questo l’unico episodio in cui un rinvio apparentemente ben databile alle crociate potrebbe in realtà non costituire un addentellato cronologico certo in ragione del suo utilizzo per finalità innanzitutto letterarie: si veda, nel prosieguo di questo contributo, il caso di Gontier de Soignies.

23 Cito dall’edizione curata da Linda Paterson nel 2016, pubblicata online in *Rialto*: [http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.50/167.50\(Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.50/167.50(Paterson).htm); sulla collocazione cronologica del testo si veda la sezione *Dating and historical circumstances* della medesima edizione digitale, e, per una più generale risistemazione critica della figura di Gaucelm Faidit in relazione alle crociate, Meliga, Walter, “Gaucelm Faidit et la (les) croisade(s)”, in *Gaucelm Faidit. Amors, voyages et débats. Trobada tenue à Uzerche les 25 et 26 juin 2010*, Égletons-Ventadour, 2010, pp. 25-36.

Questi versi sviluppano una dinamica oppositiva tra il luogo in cui si trova la donna (*son pais*) – e dunque, per estensione, la donna stessa – e l’Oltremare in cui è stato costretto a recarsi l’io lirico, comunque ancora speranzoso in un riavvicinamento spaziale (v. 14) che implica naturalmente anche la riappacificazione con l’innamorata. La causa della rottura tra i due è esplicitata nella quarta strofa del testo: *el’ama plus que mi autrui* (v. 26). Questo pur esiguo riferimento lascerebbe pensare che la donna abbia causato l’allontanamento dell’io lirico per liberarsi di un pretendente ormai divenuto sgradito; la reazione di Gaucelm al mutato sentimento dell’amata, al contrario di quella di Conon, si mantiene però ben entro i limiti dell’ortodossia cortese.

Un motivo affine a quello di cui ci stiamo occupando non è presente negli altri testi di questo trovatore interconnessi alla crociata, né la situazione descritta in questa poesia viene in qualche modo colta e sviluppata dai testi biografici: nella *razo BEdT 167.B.D*, infatti, è Bonifacio di Monferrato a prendere la croce e a costringere il poeta a fare lo stesso²⁴. È allora interessante rilevare che il riferimento al viaggio in Oriente causato dalla donna figura proprio in una lirica che, per quanto scritta da un trovatore, intende verosimilmente rivolgersi a un pubblico francese, o comunque ben provvisto di competenze relative alla tradizione poetica oitanica: il dato è suggerito non solo dalla lingua scelta da Gaucelm per scrivere in questi versi, ma anche dalla struttura formale adottata, che, rispondendo alle caratteristiche della *rotrouenge*, realizza un chiaro omaggio alla tradizione lirica antico-francese²⁵. Tenuto conto che, come comprovato dai tasselli citazionali inseriti da Raimbaut de Vaqueiras nel suo discordo plurilingue, *Belle douce dame chiere* – scritta per giunta da un personaggio di spicco in tutte le diverse fasi della quarta crociata – doveva essere ben nota alla corte di quel marchese di Monferrato con tutta probabilità evocato anche al terzo verso di *Can vei reverdir*, si potrebbe ipotizzare che Gaucelm abbia deciso di inserire non casualmente proprio nella *rotrouenge* un motivo che il suo pubblico poteva percepire come particolarmente legato alla lirica francese, ancor più che a quella provenzale²⁶.

24 Ben diverso è infatti il caso di *Chant e deport, ioy, domney e solatz* (BdT 167,15), nella cui sesta *cobla* l’io lirico afferma di avvertire la necessità di riconciliarsi con la donna amata prima della sua partenza; donna che non ha commesso alcun torto nei suoi confronti.

25 Sulla natura della *rotrouenge*, associata alla produzione antico-francese già in un celebre passaggio delle *Razos de trobar* di Raimon Vidal – «la parladura francesa val mays e es pus avinent a far romanç e retronxas e pastorellas» (lezione del ms. H; cito da *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*. Edited by J. H. Marshall, London, Oxford University Press, 1972, ll. 73-4) –, cf. Lannutti, Maria Sofia, “Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza”, in Brugnolo, Furio, Gambino, Francesca (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Padova, 2009, I, pp. 337-362, p. 341.

26 Va comunque segnalato che il v. 3 della *rotrouenge* è problematico dal punto di vista testuale (anche se la lettura che vi riconosce il rimante *marchis* ‘marchese’, riferito a Bonifacio, sostenuta anche dall’ultima editrice mi pare decisamente verosimile) e che, secondo Furio Brugnolo (*Plurilinguismo e lirica medievale...*, *op. cit.*, n. 65 a p. 94) la redazione di *Bele douce dame chiere* nota al trovatore sarebbe quella trädita dal canzoniere antico-francese U, dunque priva della strofa nella quale è presente il motivo di nostro interesse.

Concludo la rassegna dei testi che fanno ricorso al motivo di cui ci stiamo occupando con una poesia che, in ragione della sua natura lirico-narrativa, ne offre una realizzazione un poco più ampia rispetto a quanto abbiamo constatato finora, permettendoci di mettere a fuoco in maniera più dettagliata la dinamica che intercorre tra chi dice «io» e la sua controparte femminile. Si tratta di uno dei *saluts* traditi dal ben noto manoscritto-*recueil* Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837: *Bele, salus vous mande, mes ne dirai pas qui*, copiato alle cc. 269r-271r²⁷. La natura formale di questo testo è di particolare interesse: è infatti costituito da alessandrini organizzati in ventinove strofe monorime di diversa estensione (per la maggior parte quartine), ciascuna delle quali è chiusa da un *refrain*²⁸. Dei diversi argomenti che vengono sottoposti alla donna per ottenerne la benevolenza attira la nostra attenzione quello sviluppato nella terza strofa, che, con i suoi otto versi, risulta per giunta la più estesa dell'intero *salut*²⁹:

Aiez merci de moi, bele tres douce amie...
 Ne resamblez pas cele qui par sa felonie
 envoia son ami outre mer a navie,
 car tant com la proia, ne le vout oïr mie.
 Cil ala outre mer avoec la croiserie,
 et tant i demora qu'il i perdi la vie;
 et quant ele ot de lui vrai novele oïe,
 adonc dist en chantant, dolente et esbahie:
 «Ahi! Terre d'outra mer,
 vous m'avez trahie» (vv. 9-16 e *refrain*).

La situazione descritta nei primi versi corrisponde in sostanza a quella che abbiamo riconosciuto anche nei testi precedenti: la partenza dell'innamorato è stata volutamente ricercata dalla donna (*envoia son ami outre mer*), che ha così commesso un atto di *felonie* finalizzato ad allontanare da sé un devoto corteggiatore ormai divenuto sgradito (v. 12). In questo caso il passaggio in *Outremer* si configura esplicitamente come partecipazione a una crociata armata durante la quale l'uomo perde la vita, causando così il rimorso della donna. È proprio quest'ultimo sentimento

27 Sulla natura del genere del *salut* in ambito provenzale si veda l'introduzione a *Salutz d'amor*. Edizione del corpus occitanico a cura di Francesca Gambino. Introduzione e nota ai testi di Speranza Cerullo, pp. 17-159; sul suo corrispettivo antico-francese, invece, Ruhe, Ernstpeter, *De Amasio ad Amasiam. Zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*, München, 1975, pp. 215-253, e l'introduzione a *Lettres d'amour du Moyen Âge. Les Saluts et Complaintes*. Textes établis, traduits et annotés par Estelle Doudet, Marie-Laure Savoye, Agathe Sultan sous la direction de Sylvie Lefèvre et Hedzer Uulders. Introduction de Hedzer Uulders et Sylvie Lefèvre, avec la participation de Marie-Laure Savoye et Agathe Sultan, Paris, 2016, pp. 9-68. Sulla fisionomia complessiva del manoscritto fr. 837 si vedano in particolare Borghi Cedrini, Luciana, "Per una lettura 'continua' dell'837 (ms. f. fr. Bibl. Nat. di Parigi): il *Département des livres*", *Studi testuali*, III (1994), pp. 115-166; Busby, Keith, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam · New York, 2002, pp. 439-443, e i saggi dedicati al codice raccolti in *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*. Textes réunis par Miléna Mikhailova, Orléans, 2005.

28 Su questa struttura si vedano Butterfield, Ardis, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, 2002, pp. 237-238 e 255, e *Lettres d'amour du Moyen Âge...*, op. cit., p. 45.

29 Cito da *Lettres d'amour du Moyen Âge...* op. cit., p. 300.

– funzionale alla strategia argomentativa messa in opera nel *salut* – a essere condensato e messo in risalto dal *refrain*, che svolge per giunta un’azione strutturante anche nel determinare la rima adottata dall’intera strofa: si tratta di nuovo di quell’uscita in *-ie* che abbiamo visto ricorrere in posizione forte in diverse canzoni di crociata emblematiche, da RS 1125 e la sua ‘derivata’ RS 1126, fino alla strofa in vituperio di RS 1325=1131=1137³⁰. Due ulteriori aspetti contribuiscono alla messa in rilievo del *refrain*: oltre alla presenza dell’elemento musicale – rimarcata dal sintagma *en chantant* –, anche l’irrompere in scena della donna, che parla in prima persona. L’intervento della voce femminile in corrispondenza del ritornello si registra anche nella strofa seguente, ove l’io lirico prosegue nell’illustrare le conseguenze della morte dell’innamorato costretto a prendere la croce³¹:

Bele tres douce amie, petit li a valu
li orgueus de son cuer dont ele a tant eü.
Mes quant ele en plorant dementee se fu,
dont deüst avoir dit: «Diex! Que m’est avenu?
*C’onques n’amai tant com je fui amee,
par mon orgueil ai mon ami perdu!*» (vv. 17-20 e *refrain*).

La scelta retorico-formale di introdurre le parole della donna nello sviluppo lirico-narrativo è rilevante, e credo si possa mettere in rapporto con l’esistenza di un significativo manipolo di poesie di crociata d’*oïl* che contemplano la presenza della voce femminile. Queste ultime sono però delle *chansons de départie* nelle quali si lamenta la separazione causata dalla partenza forzata dell’amato per la spedizione militare in Oriente³²; una situazione che nel *salut*, ove il distacco è

30 Questo *refrain* (n. 25 nel repertorio *Rondeaux et refrains du XII siècle au début du XIV*. Collationnement, introduction et notes de Nico H. J. Van den Boogaard, Paris, 1969; cf. poi la scheda aggiornata in Ibos-Augé, Anne, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d’oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, 2010, p. 478) non è altrove attestato; cf. anche Buffum, Douglas L., “The refrains of the *Cour de Paradis* and of a *Salut d’amour*”, *Modern Language Notes*, XXVII/1 (1912), pp. 5-11, p. 8.

31 Questo *refrain* (n. 1427 nel già citato repertorio di Van den Boogaard; cf. poi la scheda aggiornata in Ibos-Augé, *Chanter et lire...*, op. cit., pp. 631-632), trae verosimilmente origine dall’unione del primo e dell’ultimo verso della prima strofa di RS 498, *chanson de femme* trådita dai canzonieri U a, di dubbia attribuzione a Richart de Fournival (cf. *L’oeuvre lyrique de Richard de Fournival*. Édition critique par Yvan G. Lepage, Ottawa, 1981, pp. 122-126); è da notare che proprio la prima strofa della canzone è trasmessa in forma di mottetto (n. 820 nella *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, herausgegeben von Friedrich Gennrich, Darmstadt, 1957) dai canzonieri M T W h. Il *refrain* così costituito si ritrova, oltre che nel nostro *salut*, anche ai vv. 119-120 della *Flours d’amour* trasmessa dal ms. Paris, BnF, fr. 1553 (cf. Morawski, Joseph, “La *Flours d’amour*”, *Romania*, LIII [1927], pp. 187-197, p. 193) e nella continuazione anonima della *Court d’Amours*, vv. 3523-3524 (*Le Court d’Amours de Mahieu le Poirier et la Suite anonyme de la Court d’Amours* par Terence Scully, Waterloo [Ontario, Canada], 1976, p. 203), in situazioni prive di qualsiasi riferimento alla crociata; un *refrain* affine, però formato dall’unione del primo e dell’ultimo verso di RS 498 – quest’ultimo leggermente variato rispetto al dettato della canzone –, è inoltre inserito ai vv. 250-251 del *Roman de la poire*.

32 Per questa tipologia testuale mi permetto di rinviare a Resconi, Stefano, “La *chanson de départie* per la crociata a voce femminile: contributo all’interpretazione di una tipologia lirica romanza”, in Antonelli, Roberto; Glessgen, Martin; Videsott, Paul (a cura di), *Atti del XXVIII Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Roma, 18-23 luglio 2016), Strasbourg, 2018, I, pp. 234-246.

stato volontariamente provocato dalla donna medesima, risulta invece sovvertita. In queste due strofi il motivo di cui ci stiamo occupando viene così sottoposto a opportune forme di riadattamento: non solo lo si sviluppa concentrandosi soprattutto sulle sue nefaste conseguenze per la donna – elemento assente negli altri testi poetici che abbiamo analizzato –, ma pure è messo in implicito contatto contrastivo con altre forme della ricezione lirica della tematica crociata, quali le *chansons de départie* a voce femminile.

Un dialogo tipologicamente affine tra testo lirico-narrativo e motivi poetici soggiacenti interconnessi alla crociata si può riconoscere anche in una delle *chansons de toile* di Audefroï de Bastard, *Bele Ysobiauz, pucele bien aprise* (RS 1616). Elemento nodale nello svolgimento diegetico del testo, non privo di intenti teatrali e parodici, è la scelta del protagonista maschile, Gerart, di farsi crociato a causa del dolore causatogli dal rifiuto dell’amata Ysobiauz³³:

Quant voit Gerars, qui fine amours justice,
que sa dolours de noient n’apetice,
lors se croisa de duel et d’ire esprise;
et pourquiert einssi son atour
que il puist movoir a brief jour.
Et joie atent Gerars.

(...)

– Dame, por Deu, fait Gerars sanz faintise,
d’outremer ai pour vous la voie emprise –;
la dame l’ot, mieus vousist estre ocise.
Si s’entrebaisent par doucour
qu’andui cheïrent en l’erbour.
Et joie atent Gerars. (vv. 43-48 e 61-66)

In un componimento che coniuga struttura formale e andamento dal sapore epico, antefatto da malmaritata ed espedienti di tipo teatrale, la risoluzione del dissidio amoroso è affidata a un motivo – quello dell’innamorato che, a fronte dell’alterigia della donna, decide volontariamente di farsi crociato – che mi pare provvisto anche in questo caso di alcuni precedenti lirici nei quali il pellegrinaggio in Oriente diviene una forma di auto-espiazione³⁴ esercitata nella speranza che il distacco possa

33 Cito da Mainini, Lorenzo (a cura di), *Chansons de toile. Canzoni lirico-narrative in figura di donna*, Roma, 2019, p. 129. La natura parodica del testo è messa in luce in particolare da Radaelli, Anna; Bocchino, Gianluca, “*Et joie atent Gerars... Or a joie Gerars*”. *L’attesa del crociato tra comico e parodico in una chanson d’histoire di Audefroï le Bastard (RS 1616)*, in Chaillou-Amadiou, Christelle; Floquet, Oreste; Grimaldi, Marco (dir.), *Philologie et Musicologie. Des sources à l’interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, Paris, 2019, pp. 113-141, pp. 120-126.

34 A tal proposito si può forse ricordare anche la sezione conclusiva della *vida* del trovatore Pons de Chaptol, che dopo la morte della donna amata «se croset et ana outra mar, e lai mori» (cito da Boutière, Jean; Schutz, Alexander H., *Biographies des troubadours...*, op. cit., p. 311).

contribuire, se non a spegnere il sentimento, perlomeno ad alleviarne le sofferenze³⁵. Il richiamo alla crociata potrebbe allora essere funzionale a garantire una realizzazione attualizzante a un motivo, quello dell’esilio volontario, che, nella sua forma neutra, presenta importanti antecedenti nell’ambito della lirica galloromanza³⁶.

Questo particolare spunto implicante anch’esso un riferimento alle spedizioni in Oriente presenta certo degli elementi di contiguità con quello di cui ci stiamo occupando, salvo che in questo caso il personaggio femminile non agisce in prima persona per causare una separazione che si configura invece come conseguenza indiretta e talvolta inattesa del suo comportamento. Consideriamo l’ultima strofa di uno dei componimenti di Gontier de Soignies, *Lan quant voi esclarcir* (RS 1404)³⁷:

Gontiers au defenir,
 s’a plus [n’] em puet venir,
 de tos maus velt issir,
 et cest siecle guerpir.
Hé, amer!
 Pour Dieu passera mer
 au Temple converser,
 car la m’en voill aler
 ou je n’oie parler.
D’amors chascun jour
crois et doble ma dolor. (vv. 58-68)

Questo riferimento alla crociata, *unicum* nella produzione conservata di Gontier, è verosimilmente privo di qualsiasi realistico riferimento autobiografico³⁸: il proposito di abbandonare *cest siecle* per andare oltremare a farsi templare rivela così la sua natura di puro motivo letterario, posto a concludere con *akmé* drammatica una poesia nella quale si descrive l’insostenibile sofferenza causata da un amore irrealizzabile. È da notare comunque che la fuga serve non solo ad allontanare l’io lirico dai propri mali, ma anche a porlo al riparo dal *parler* (v. 66), espressione nella quale si potranno forse riconoscere le false promesse della donna. Una ulteriore possibile attestazione del motivo si trova in una lirica di Gautier de Dargies, *Bien me quidai de chanter* (RS 795), più in particolare nella terza strofa³⁹:

35 Pur in un contesto non perfettamente sovrapponibile a quello di cui ci stiamo occupando, si consideri quanto scrive Raoul de Soissons ai vv. 28-36 di *El coens d’Anjo, on dist per felonnie* (RS 1154): «N’est mervouille se fins amans oblie | aucune foix son amerous desir, | quant outre meir en vait sens compaignie | dous ans ou trois ou plux sens revenir; | bien me cuidai de sa prixon partir, | maix dou cuidier fix outraige et folie, | c’Amors m’ait pris et tient si fort et lie | ke por fuir ne la puis oblieir, | ains me covient en sa mercit torneir» (cito dall’edizione curata nel 2014 da Luca Barbieri per il sito *Troubadours, Trouvères and Crusades* cit.).

36 Basti pensare ai vv. 55-56 di *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn: «e vau m’en, pus ilh no-m rete, | chaitius, en issilh, no sai on» (riporto il testo dalla già citata edizione curata da C. Appel, p. 253).

37 Cito da Gontier de Soignies, *Il canzoniere*. Edizione critica a cura di Luciano Formisano, Milano · Napoli, 1980, p. 130.

38 Cf. Formisano in Gontier de Soignies, *Il canzoniere, op. cit.*, n. 3 alle pp. LX-LXI, ove si suggerisce anche che il rinvio al *Temple* possa essere una reminiscenza del *Temple Salamo* citato al v. 56 del ‘vers del lavador’ di Marcabru.

39 Cito da Gautier de Dargies, *Poesie*, edizione critica a cura di Anna Maria Raugei, Firenze, 1981, pp. 177-178.

A celi ai pris congié
 qui si m’a mort;
 j’en ai eü grant pitié,
 et si fu tort;
 bien m’a tenu souz le pié
 et sanz deport
 et tous jours m’a eslongié
 de son acort;
 ele a pechié,
 quant si leissié
 m’a engignié
 et de confort
 m’a pou leissié,
 or m’en plaig gié;
 trop m’a chargié,
 grant fais en port;
 j’ai pourchacié
 et atirié
 qu’en souspirant m’en vois au port. (vv. 39-56)

Elemento-chiave è per noi il sostantivo che chiude la strofa, in rima equivoca con il v. 53 e inclusiva con il 44: secondo Anna Maria Raugei, editrice del testo, esso «può conservare il valore proprio o essere impiegato col valore traslato di ‘fine, punto di arrivo, conclusione’», così da intendere i vv. 55-57 nel senso di «‘ho procurato e deciso di incamminarmi sospirando verso la fine (di questo mio stato doloroso?)’»⁴⁰. Due elementi già messi in luce dalla studiosa mi paiono sufficienti a far propendere per la prima delle due ipotesi: oltre a una non secondaria valutazione di tipo linguistico, anche il fatto che proprio l’interpretazione del *port* del v. 56 nel senso di ‘porto’ determini l’intrusione di una strofa chiaramente apocrifia nel modello degli unici due latori della poesia, i canzonieri M T, tra loro strettamente imparentati. Questi versi rivelano la loro inautenticità nello sviluppare i modi della tradizionale canzone di crociata amorosa a voce maschile, in aperto contrasto con la tonalità generale del componimento che, come risulta anche dalla sola strofa riportata poco sopra, descrive invece l’io lirico sconfortato di fronte al comportamento della donna; è chiaro comunque che l’interpolazione deve essere stata suggerita al suo autore da una lettura del sostantivo *port* nel senso di ‘porto’, immediatamente associato all’idea di imbarco volontario per *Outremer*. Come notano i curatori della versione digitale di questa lirica pubblicata *online* in *Troubadours, Trouvères and the Crusades*, essa può dunque rientrare a pieno titolo in un ben definito insieme di testi

40 Gautier de Dargies, *Poesie*, *op. cit.*, n. al v. 57 a p. 186.

di Gautier che fanno riferimento alla sua lontananza dalla donna, in alcuni casi con riferimento esplicito alle crociate⁴¹.

Segnalo come ultimo caso d’interesse il secondo congedo che si legge in una delle due redazioni di *Ja de chanter en ma vie* (RS 1229), canzone di attribuzione e datazione complesse, ma, stante la citazione delle sue prime due strofe nel *Guillaume de Dole* di Jean Renart, sicuramente duecentesca⁴²:

Renaut, qui Amor avite
 puisse Dex grant mal doner!
 Por li m’en vois en Egypte. (vv. 53-55)

Questa lirica è significativa perché, nell’alternare strofe di biasimo e strofe di pentimento nei confronti della donna amata e di Amore, sembra sviluppare il nucleo concettuale dicotomico di *Bele douce dame chiere* di Conon de Béthune, componimento al quale pare rinviare anche qualche ripresa citazionale⁴³. In questo contesto il riferimento alla crociata, pur se limitato ai soli congedi, parrebbe dunque coerente: con una formulazione molto generica, il verso conclusivo riconosce in Amore la causa che ha portato l’io lirico a recarsi in *Egypte*, senza che sia possibile meglio determinare la situazione sottesa a questo riferimento.

Questi casi di auto-esilio costituiscono dunque una peculiare intrusione nello scenario lirico della diffusa percezione della crociata e, più in generale, del pellegrinaggio in Terrasanta come forma di pentimento ed espiazione dei peccati. Possiamo a questo punto chiederci se anche il motivo al centro del nostro interesse, oltre a costituire una declinazione particolare del genere della canzone di crociata, possa riflettere – pur attraverso il peculiare filtro della poesia – alcune situazioni dell’attualità storico-politica del tempo. In tutti i casi che abbiamo considerato la voce maschile che dice «io» è stata obbligata a partire per l’Oriente dalla donna amata, della quale si denuncia la volubilità e financo il tradimento; in particolare l’ampia ricostruzione biografica fornita dalla *razo BEdT* 364.B.B sembra suggerire il meccanismo di questa dinamica, per cui il personaggio femminile si troverebbe a incolpare l’io lirico di un’infrazione – da lui ritenuta del tutto priva di consistenza –, della quale il pellegrinaggio – armato o meno – in Terrasanta costituirebbe il corrispettivo castigo. Prima ancora che il viaggio a Gerusalemme o la vera e propria partecipazione a una crociata divenissero clausole spesso presenti nella trattativa politica, si possono in effetti riconoscere casi in cui queste medesime condizioni erano state

41 Si veda la nota introduttiva al testo.

42 Cito dall’edizione curata nel 2014 da Luca Barbieri per *Troubadours, Trouvères and the Crusades* cit., provvista anche di commento, discussione delle diverse ipotesi attributive e analisi della tradizione manoscritta. Sul testo si veda anche Dyggve, Holger Petersen, “Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. XX. Renaut de Sabloeil et la comtesse de Meullent”, *Neuphilologische Mitteilungen*, XLV/2 (1944), pp. 61-91.

43 Luca Barbieri, nella nota al v. 18 della sua già citata edizione di *Bele douce dame chiere*, segnala almeno due punti di contatto tra RS 1229 e la strofa in vituperio della poesia di Conon.

utilizzate per infliggere una pena e/o risolvere dissidi anche gravi attraverso una soluzione onorevole per tutte le parti coinvolte e priva di spargimenti di sangue⁴⁴. Il *Chronicon* di Romualdo Guarna riporta ad esempio che, in base all’accordo che sancì la pacificazione tra il Re di Sicilia Guglielmo I e i congiurati – capeggiati da Matteo Bonello – che lo avevano imprigionato nel 1161, ad alcuni dei ribelli fu concesso di lasciare incolumi il regno per recarsi a Gerusalemme⁴⁵:

Rex liberalitate sua et gratia omnibus eis offensam, quam in eum fecerant, remisit; Matheo Bonelle et aliis baronibus Sicilie gratiam et terras suas restituit; W[illelmum] Symonem et Tancredum comites cum multis aliis, qui in terra remanere nolebant, saluos et illesos cum rebus suis usque Terracenam cum galea fecit conduci, alios uero Ierosolimam ire permisit.

L’episodio di gran lunga più significativo, perlomeno in ragione della sua enorme risonanza, è però quello relativo alle sorti dei quattro assassini di Thomas Becket – Reginald Fitzurse, Hugh de Morville, Richard Brito e William de Tracy –, che papa Alessandro III condannò a trascorrere quattordici anni di servizio militare in Terrasanta⁴⁶:

Poenitentiam autem illorum supradictorum factiosorum talem fuisse audivimus, ut praeter privatam poenitentiam, quam omnibus diebus vitae suae in jejuniis et orationibus et eleemosynis facerent, loca sancta Ierosolimorum adirent, et ibi XIII annis cum armis militaribus in templo deserirent, et contra paganos dimicarent.

Ruggero di Howden riferisce che i quattro sarebbero infine morti proprio in Oriente, trovando sepoltura a Gerusalemme, «ante ostium Templi»⁴⁷. È inoltre da notare che, in base a un primo accordo tra il pontefice ed Enrico II Plantageneto – da molti ritenuto mandante perlomeno morale dell’omicidio –, nel 1172 anche il Re d’Inghilterra si era impegnato non solo a fornire per un anno delle truppe per la difesa della Terrasanta, ma anche a farsi egli stesso crociato; obbligo poi permutato nella fondazione di tre case religiose⁴⁸.

Il motivo di cui ci siamo occupati potrebbe dunque alludere anche ad alcune circostanze proprie dell’attualità, adattandole alla peculiare dialettica amorosa della

44 Si veda a tal proposito Tyerman, Christopher, *Le guerre di Dio. Nuova storia delle crociate* (2006), Torino, 2017, p. 258.

45 Cito da Romualdo II Guarna, *Chronicon*, a cura di Cinzia Bonetti. Saggi introduttivi di Giancarlo Andenna, Hubert Houben, Massimo Oldoni, Cava de’ Tirreni, 2001, pp. 180 e 182.

46 Cito dagli *Excerpta e Codice manuscripto Lansdowniano 398 (Fragmenta vitae S. Thomae)*, in *Materials for the History of Thomas Becket (...)*. Edited by James Craigie Robertson, London, 1879, IV, p. 163. Sul tema si veda in particolare Vincent, Nicholas, *The Murderers of Thomas Becket*, in *Bischofsmord im Mittelalter/Murder of Bishops*, herausgegeben von/Edited by Natalie Fryde und Dirk Reitz, Göttingen, 2003, pp. 211-272, pp. 257-262.

47 *Chronica Magistri Rogeri de Houedene*. Edited by William Stubbs, London, 1869, II, p. 17.

48 Cf. Knowles, David, *Thomas Becket* (1970), Napoli, 1977, p. 189.

canzone di crociata⁴⁹. Non si tratterebbe d’altra parte dell’unico caso in cui situazioni di questo tipo vengono recepite in ambito letterario, come mi sembra comprovare la lettura della sezione conclusiva del *Guillaume de Dole* di Jean Renart, romanzo per giunta strettamente interrelato all’universo ideologico della lirica. Una volta disvelato l’inganno ordito dal siniscalco che aveva tentato di comprometterne l’onore, spetta a Lienor – personaggio femminile principale di una vicenda ormai avviata alla lieta conclusione grazie alle sue nozze con l’imperatore Corrado – stabilire la pena da comminare all’antagonista. Così ella si rivolge ai vassalli⁵⁰:

«Hui més en porrai gë avoir,
 fet ele, male volenté,
 se vos m’avez dit verité
 que mis sires l’ait mis sor moi.
 Je ne voeil pas, ne ne le doi,
 encor atrere en Alemaigne
 que Dex et la gent ne s’en plaigne,
 qu’il n’apartendrait pas a nos.
 Or m’en conselliez entre vos
 quele justice on en puet fere,
 sanz mort recevoir et sanz deffere.
 Por ce q’autres ne s’i amorde,
 je ne voeil pas qu’il s’en estorde
 sanz fere longue peneance.
 – Fetes li Alemaigne et France
 vuider, si s’en voist outremer.
 – Ge nel doi mie mout amer,
 qu’il nel vout onques deservir.
 Or s’en voist au Temple servir,
 se mes sires le veut ainsi.
 – Oil, dame, gel vos affi.
 – Gel lo bien, por Deu et por vos.
 – Dame, et de Deu et de nos
 en aiez vos grez et merciz!
 Certes or nos avez gariz
 et geté de mout grant soussi». (vv. 5571-5596)

49 In seguito, il pellegrinaggio armato in Oriente divenne una strategia di risoluzione dei dissidi politici adottata su ancor più larga scala: si pensi ad esempio alla crociata dei baroni del 1239-40, che garantì un’onorevole uscita di scena ad alcuni dei nobili più in vista che, negli anni immediatamente precedenti, avevano alimentato le rivolte interne ai regni di Francia e Inghilterra (cf. Tyerman, *Le guerre di Dio...*, op. cit., pp. 773-774).

50 Cito da Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Traduction, présentation et notes de Jean Dufournet avec le texte édité par Félix Lecoy, Paris, 2008, pp. 408 e 410.

Lienor è dunque ben cosciente che una punizione cruenta potrebbe produrre delle nuove tensioni, ma nel contempo non è disposta a concedere la grazia al siniscalco, assecondando in questo la richiesta che i vassalli avevano rivolto a suo marito poco prima nel testo: dal suo punto di vista, la gravità dell’infrazione commessa necessita infatti di una punizione che, nella sua esemplarità, svolga una funzione deterrente nei confronti di eventuali emuli. A fronte della richiesta della loro sovrana di avanzare proposte, la soluzione ottimale giunge dai vassalli stessi, che propongono di esiliare l’uomo in *Outremer*; Lienor accetta allora di inviare il siniscalco *au Temple servir*, mostrandosi così clemente e ingenerando il sollievo generale⁵¹. Questo riscontro con il *Guillaume de Dole* mi pare rendere ancora più plausibile che l’affine motivo che abbiamo visto affiorare in alcuni testi lirici possa almeno in alcuni casi anch’esso alludere, pur attraverso il filtro della rielaborazione letteraria, alla crociata intesa nella sua peculiare funzione di strumento sanzionatorio e/o risolutore della conflittualità politica.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 10-IV-2022

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 20-IV-2022

51 È proprio l’esempio del *Guillaume de Dole* a suggerire all’autore di *Flore et Jehane* di inserire nel suo romanzo un motivo affine a quello appena considerato, ovvero l’esilio perpetuo in Terrasanta dell’antagonista sconfitto in un duello giudiziario: cf. Trotter, David. A., *Medieval French Literature and the Crusades (1100-1300)*, Genève, 1988, p. 135.