

«...ET SE JO SUI OITRAIGEUS DEL TROVER»:
POSIZIONE E SIGNIFICATO
DEL CANZONIERE DI CONON DE
BÉTHUNE FRA TROVATORI E TROVIERI

1. A MO' DI INTRODUZIONE

Il titolo del contributo riecheggia volutamente quello del piú noto saggio di Bertolucci Pizzorusso relativo a Raimbaut de Vaqueiras, mentre la citazione del v. 18 di *Mout me semont Amors que je m'envoise* risulta appropriata per le liriche di Conon de Béthune,¹ connotate dai sentimenti della rabbia e dell'ira dal pregnante valore semantico² e dalla manifestazione della sincerità estremamente scabra.

Si deve a Wolfzettel la definizione di «dirismo cortese 'selvaggio'» pienamente calzante per una scrittura poetica che si esplicita spesso nelle modalità espressive del sirventese in quanto 'genere lirico aggressivo' e con la quale Conon sembra prendersi gioco del codice cortese,³ mentre Planche lo definisce 'collerico' in rapporto al 'melancolico' Gace Brulé, che pure dovette conoscerlo e rapportarsi polemicamente con lui;⁴ d'altra parte Schiassi nell'osservare come il poeta sia un tutt'uno con l'uomo politico o il guerriero che conosce la retorica e sa gestire i propri eccessi, ha ricordato come l'*hybris* verbale sia uno dei tratti ricorrenti della sua poetica per la postura tracotante che si manifesta con precise scelte lessicali ed espressive.⁵

¹ Bertolucci Pizzorusso 1963. Per la lirica in questione, cf. *infra* § 10. Quanto ai numeri identificativi delle liriche, si rinvia ai due repertori Spanke 1955 (RS); e Linker 1979 (L); per i repertori metrici invece il rinvio è a Molk-Wolfzettel per i trovieri (MW), Frank per i trovatori.

² Infatti come osservato da Lavis 1972: 42-4 e 291, i due termini si pongono a cavallo tra i due domini semantici della sofferenza fisica o morale e della collera.

³ Wolfzettel 2015: 13 (titolo dell'articolo) e 19. Sui testi di Conon definiti 'sirventesi', cf. Dufournet 2008: 64.

⁴ Planche 1989: 287. Sul rapporto con Gace Brulé, cf. § 6.

⁵ Schiassi 2012: 219.

Lo studio che segue, ha preso le mosse dal mio recente saggio sulla lirica politica,⁶ poiché mi ero soffermata a riflettere sullo scambio assai caustico tra Conon de Béthune e il suo cosiddetto ‘maestro’ Huon d’Oisy, osservando come la ricostruzione della successione delle tre liriche, per cui i due trovieri sono connessi, andasse con ogni probabilità ripensata.⁷ Non trattandosi di testi sostanzialmente politici, tanto più che essi si collocano nell’ambito della cosiddetta *chanson de croisade*, non mi è stato possibile inserire le mie riflessioni in quel saggio. La necessità di un ulteriore approfondimento per corroborare la mia ipotesi di lavoro non poteva esimersi dall’analisi dell’intero, per quanto piccolo, canzoniere di Conon (esso consta infatti di 10 liriche, cui va aggiunto un *partimen* scambiato con Raimbaut de Vaqueiras),⁸ ma tale analisi – una volta intrapresa – ha dato risultati inattesi quanto sorprendenti, di cui si vuole dare conto in questa sede, in relazione certo a Conon ma anche alla produzione di trovieri e trovatori con cui egli entrò in contatto, in modo personale e diretto o piuttosto per conoscenza mediata dai loro testi.

⁶ Spetia 2023.

⁷ Per tutto ciò, cf. § 11.

⁸ In attesa di una nuova edizione del poeta, annunciata da Schiassi più volte (Schiassi 1999-2000 e Schiassi 2012), si rinvia a quella di Conon de Béthune di Wallensköld (1921), in cui egli corresse le forzature dell’edizione precedente (1891), come ad esempio il rigetto in apparato delle lezioni di MT scelti come mss. di base, al fine di recuperare la *facies* linguistica delle liriche di Conon sulla scorta della tradizione manoscritta e di quanto affermato dal poeta stesso circa *son langaige d’Artois* (v. 5 della lirica *Mout me semont Amors ke je m’envoie*: ci ritorneremo). Il *partimen* non compare invece nemmeno nella seconda edizione, nonostante nel 1905 De Bartholomaeis avesse riconosciuto il troviero nel *Coine* cui si rapportava Raimbaut (cf. *infra* § 13). Recentemente Bova 2021 ha fornito una nuova edizione delle poesie di Conon nella sua Tesi di dottorato ancora inedita, nella quale si rispetta la successione di T, il testimone artesiano più affidabile, secondo le indicazioni fornite da Formisano 1993: 141-52, che ha contestato a Wallensköld la successione arbitraria dei testi nell’edizione secondo un andamento diegetico, avendo egli ipotizzato che le canzoni d’amore di Conon riflettessero realmente la vita amorosa del poeta, visione questa che poi è passata in giudicato in molti degli studi seguenti. Sulla successione rispettosa dei manoscritti MT si è poi espressa favorevolmente Schiassi 1999-2000. Ringrazio Bova per avermi consentito di leggere il suo lavoro. Per ovvie ragioni si segue qui la numerazione delle liriche offerta da Wallensköld.

2. CENNI BIOGRAFICI SU CONON DE BÉTHUNE

Forniscono indicazioni biografiche specifiche su Conon il suo editore Wallensköld⁹, quindi altri studiosi che a lui si sono rifatti quali Frappier, Dufournet e per ultimi Ron Fernández e Bova.¹⁰ Ne emerge il ritratto di un personaggio storico appartenente a una nobile famiglia, discendente forse dai conti di Artois. Dal capostipite Roberto I, detto ‘le Faisseux’ derivò alla famiglia il titolo di *avoué d’Arras*; suo nipote Roberto III partecipò alla I crociata accompagnando Goffredo di Buglione; a sua volta il nipote di questi è Roberto V, padre del troviero, il quale sposò Adelaide de Saint-Pol, e da questo matrimonio nacquero sette figli: il quinto era proprio Conon. Non si conosce la data di nascita di Conon e secondo il suo editore essa andrebbe posta verso la metà del XII secolo; recentemente però Barbieri ha proposto di avanzarla di circa 10-15 anni, poiché il primo documento ufficiale che menziona il poeta, risale al 1180-1181.¹¹ Ciò troverebbe conferma nel fatto che il padre Roberto V avrebbe accompagnato Filippo d’Alsazia, conte di Fiandra, in Terra Santa nel 1177, portando con sé solo i figli maggiori Roberto e Guglielmo; d’altra parte il nome di Conon si riaffaccia in documenti compresi tra il 1182 e il 1190, e con tutta probabilità proprio negli anni che seguono il 1185, in cui – come vedremo – si possono datare le sue poche ma incisive liriche.

Il padre di Conon morì nell’assedio di Acri del 1191, e Roberto VI, fratello primogenito di Conon, appena due anni dopo; la successione quindi interessò l’altro fratello, Guglielmo II, che si trovò coinvolto nella battaglia di Adrianopoli del 16 aprile 1205, e quindi ripartì da Costanti-

⁹ Conon de Béthune (Wallensköld 1891): 1-24; e Conon de Béthune (Wallensköld 1921): III-VII.

¹⁰ Frappier 1949: 123-40; Dufournet 2008: 66-70; Ron Fernández 2009: 392-3; Conon de Béthune (Bova): 5-18. Permangono dei dubbi sulla data in cui Conon prese la croce, in quanto secondo Rieger 1998: 217 si tratterebbe del 23 febbraio del 1200, mentre Ron Fernández 2009: 393 pone il fatto al 28 gennaio dello stesso anno. Secondo Ron, al troviero sarebbero riconducibili due sigilli, uno del 1202 con il poeta vestito da cavaliere, e uno del 1212 con un cuore ipertrofico che starebbe a indicare l’infedeltà.

¹¹ Barbieri 2013: 290, n. 63.

nopoli, nonostante le preghiere di Conon e forse anche di qualcun altro affinché restasse, per poi morire in Francia il 13 aprile 1213.

Benché da più parti si sostenga che Conon abbia partecipato alla III crociata, pur in assenza di documenti che lo comprovino,¹² è solo nella IV crociata che la personalità politica di Conon emerge in tutta la sua importanza, come rivelato dai cronisti Geoffroi de Villehardouin, Philippe Mousket e Henri de Valenciennes, dal momento che egli, presa la croce al seguito di Baldovino di Fiandra e di Guillaume l'*avoué* di Béthune, divenne il portavoce dei baroni, quindi venne inviato a Venezia per preparare la spedizione e negoziare con il doge il trasporto dei crociati. Una volta deviata la spedizione verso Costantinopoli, deviazione per cui lui stesso all'origine si era dichiarato favorevole, Conon si rese protagonista di scontri verbali con Alessio III e Alessio IV, rivelando un carattere particolarmente determinato e collerico, oltre che una buona dose di eloquenza. Divenuto imperatore Baldovino di Hainaut, Conon ne divenne un collaboratore fedele, e sotto di lui come pure sotto il suo successore e fratello Enrico svolse l'incarico di protovestiario, titolo bizantino per indicare il siniscalco. Partecipò ad alcune azioni di guerra, come il secondo assedio di Adrianopoli nel luglio 1208, e fu incaricato di delicate missioni diplomatiche, tra cui il negoziato con i Lombardi che rifiutavano la tutela di Costantinopoli e nel 1209 quello con Michele Comneno, despota d'Epiro, il quale concedette una figlia in matrimonio a Eustachio, fratello cadetto dell'imperatore. Infine alla morte di Enrico, e fatto prigioniero il nuovo imperatore Pierre de Courtenay da Teodoro l'Angelo, despota d'Epiro, Conon continuò a svolgere il suo incarico di siniscalco sotto la reggenza di Yolanda di Fiandra, moglie di Pierre, e alla morte di lei i baroni lo elessero baglivo o reggente dell'impero nell'agosto del 1219. La sua morte è posta al 17 dicembre del 1219 o alla stessa data dell'anno successivo.

Tra i più stretti parenti di Conon va annoverato Huon d'Oisy, poiché i due si menzionano reciprocamente nelle liriche *Maugré tous sains et maugré Dieu aussi* di Huon (vv. 2, 9 e 17), e *Bien me deüssse targier* (v. 51) di Conon. Huon era il secondo figlio di Simon d'Oisy e Ada de Meaux, ma a seguito

¹² Per tutto ciò, cf. *infra* § 11.

della morte del fratello Giles in battaglia nel 1164, Huon divenne l'unico erede della sua contea, quella di Cambrai, all'incrocio tra regno di Francia, impero di Germania e contea di Fiandra; invece dalla madre ereditò verso il 1180 la viscontea di Meaux e la fortezza di La Ferté-Ancoul. Grazie al matrimonio di sua zia Clémence, sorella di suo padre e nipote di Ada di Hainaut, con Guillaume signore di Béthune (morto nel 1138 circa), i due trovieri risultano quindi imparentati e la casa di Béthune appare così legata a quella ben più importante di Hainaut-Fiandre, della quale il personaggio di maggior rilievo fu Baldovino VI di Hainaut, divenuto imperatore di Costantinopoli nel 1204.¹³

3. IL CONTESTO STORICO, POLITICO E SOCIALE

È merito di Zaganelli aver indagato diversi anni fa la relazione tra la scrittura di Conon (come pure di altri trovieri) e il contesto storico in cui egli operò.¹⁴

La lirica cortese di lingua oitanica prende il via grazie all'innesto della tradizione trobadorica nella realtà del Nord della Francia operata da Chrétien de Troyes, originario della Champagne, pure se non è certo che le sue due canzoni, che hanno rappresentato l'avvio della tradizione trovierica – ossia *D'Amors que m'a tolu a moi* (RS 1664, L 39.2) e *Amors tençon et bataille* (RS 121, L 39.1) –, siano state ideate proprio nella Champagne,¹⁵ ove invece certo egli concepì i due romanzi gemelli *Le Chevalier au Lion* e *Le Chevalier de la Charrete*.¹⁶ Ora, la realtà economica della Champagne si caratterizzava particolarmente nell'ultimo quarto del XII secolo per le transazioni commerciali che venivano svolte nelle grandi fiere. Le Fiandre invece erano terra di produzione, poiché vi ebbe origine l'artigianato tes-

¹³ Per una messa a punto delle vicende biografiche di Huon, cf. Ruffini–Rozani: 231-6. Ma cf. pure Lefèvre 1982: 138, secondo cui Conon era cugino di Baldovino di Hainaut.

¹⁴ Per quanto segue, si rinvia a Zaganelli 1982a: 169-93.

¹⁵ Per la questione cf. *infra* § 6.

¹⁶ Sulla composizione intrecciata dei due romanzi, si rinvia a Spetia 2012: 1-119.

sile, ciò che comportò l'instaurarsi di uno stretto rapporto con l'Inghilterra che forniva la materia prima, la lana, non bastando quella fornita dai pascoli situati lungo i fiumi Lys e Schelda.

A tali condizioni economiche corrisposero vivaci tendenze autonomistiche dei conti di Fiandra rispetto alla corona francese, tanto che a Bouvines nel 1215 essi si schierarono con gli inglesi. I legami tra il conte di Fiandra e il re di Francia si erano già incrinati alla fine del XII secolo a causa del possesso dell'Artois, che Filippo d'Alsazia, conte di Fiandra, aveva destinato come dote alla propria nipote Isabella. Tuttavia tale promessa non fu mantenuta del tutto, perché alla morte della prima moglie Elisabetta di Vermandois (26 marzo 1182), egli non riconsegnò l'eredità alla cognata, Eleonora; piuttosto conservò parte della dote, ossia il Vermandois e il Valois, e alla seconda moglie Matilde di Portogallo, sposata l'anno dopo, concesse una parte dell'Artois, territori che invece sarebbero dovuti andare al re di Francia. A seguito dei conflitti con i nobili fiamminghi del Vermandois, nel 1185 venne firmato il trattato di Boves tra il re di Francia e Filippo d'Alsazia, con cui vennero confermati i diritti della corona francese sull'Artois, ma anche la perdita di ogni autorità sul Vermandois per il conte d'Alsazia. La morte di Filippo d'Alsazia, privo di eredi, avvenuta davanti a San Giovanni d'Acridi il 1 luglio 1191 scatenò una crisi, in quanto i suoi possedimenti sarebbero dovuti andare alla sorella Margherita, ma la moglie Matilde pretese di succedere al marito. Si giunse così dapprima al trattato di Arras del 1191, non riconosciuto dal re di Francia, con una divisione dei territori fiamminghi e artesiani tra la corona francese, Matilde e Baldovino V di Hainaut, erede di Filippo d'Alsazia; quindi al trattato di Péronne nel 1200, con cui si stabilì la restituzione a Baldovino di alcune castellanie, mentre a Filippo Augusto rimasero alcune città tra cui Arras e la sovranità su Boulogne, Saint-Pol e Béthune. L'integrazione completa dell'Artois nel regno francese avvenne diversi anni dopo, ossia nel 1223, quando Conon era già morto.¹⁷

Il contesto storico-sociale quindi consente di ammettere per le Fiandre la definizione di un differente sistema etico, centrato sul valore attri-

¹⁷ Per tutto ciò, cf. De Hemptine 1982; Planche 1989: 288; e Spetia 2023: 80-3.

buito all'attività dell'uomo e connotato dall'individualismo: l'uomo è ciò che guadagna, e pertanto vuole il riconoscimento concreto del suo lavoro e di quanto vi ha investito. Inoltre emerge come Conon e il suo parente Huon d'Oisy si trovarono coinvolti, loro malgrado, in una conflittualità rilevante che interessò i loro territori, e ciò quindi giustificerebbe la manifestazione di ostilità di Conon nei confronti del re di Francia e del suo entourage, come vedremo.¹⁸

4. L'IDEOLOGIA DELLA *FIN'AMOR* IN CONON DE BÉTHUNE E LA SUA POETICA

In tale situazione lo status aristocratico di Conon de Béthune può spiegare la particolare interpretazione della *fin'amor* che emerge prepotente dalle sue liriche. Zaganelli infatti osserva come il troviero artesiano ponga al centro del discorso amoroso l'Amante, ciò che si riscontra pure in un altro poeta Blondel de Nesle, contemporaneo di Conon e da lui ricordato in due sue liriche.¹⁹ L'Amante di Conon è capace «di intervenire nel processo erotico per guidarlo, giudicarlo o anche rifiutarlo se non corrisponde all'idea che ne ha. Più che amare a lui interessa realizzare l'amore e il suo non è dunque un 'tendere verso' ma un pretendere, un chiedere non per sapere o conoscere ma per ottenere».²⁰ L'Amante di Conon quindi ama per essere riamato e afferma il proprio diritto all'amore, come pure a modificare il proprio rapporto con Amore e Dama laddove lei non soddisfi le proprie pretese. Quando la Dama non corrisponde al sentimento, l'Amante si sente legittimato a cambiare l'oggetto del proprio interesse, alla ricerca di un rapporto paritetico e in nome dell'ideologia materialistica dello scambio – propria alla retorica del potere –,²¹ ma anche a manifestare

¹⁸ Cf. al riguardo *infra*, § 10.

¹⁹ Cf. al riguardo *infra*, §§ 6 e 11.

²⁰ Zaganelli 1982a: 179.

²¹ Ancora valido al riguardo lo studio di Milone 1979, che partiva dagli studi sociologici di Köhler 1976 e metteva in luce i legami di implicazione tra la situazione socio-economica del mondo feudale e la struttura psicologica della *fin'amor*. Non a caso i

aspramente il proprio dolore per il rifiuto, e quindi anche la violenta rampogna per giustificare lo *change* della Dama. Così, ciò che conta per Conon non è essere, ma agire, e tale determinazione indirizza verso una tendenza diegetica che si svilupperebbe nel suo canzoniere, ciò che ha spinto Wal-lensköld a disporre nella sua edizione i testi in un determinato ordine, ritenuto in seguito altamente probabile.

In realtà, l'unica indicazione spaziale individuabile, oltre alla canonica marca temporale delle pastorelle *l'autrier*, è a Béthune al v. 2 («fui a Be-tune») di *L'autrier un jor après la Saint Denise* (IX). Invece in *Mout me semont Amors ke je m'envoie* (III), Conon fa riferimento alla propria esperienza personale vissuta presso la corte di Champagne, in presenza della Con-tessa, della Regina madre e del Re di Francia, e quindi alle critiche subite da tali illustri personaggi relativamente al suo modo di parlare proprio dell'Artois. A ciò vanno poi aggiunti i riferimenti negli invii a personaggi storicamente riconoscibili. Il primo è *Noblet* destinatario di *Chançon legiere a entendre* (I, v. 43), da identificare con Guillaume V de Garlande secondo quanto ricostruito da Petersen Dyggve,²² il quale partecipò forse alla III crociata, sostenne il re Filippo Augusto nella guerra contro l'Inghilterra contribuendo alla vittoria di questi a Bouvines, infine ebbe rapporti con il 'circolo letterario' che ruotava intorno a Gace Brulé e che annoverava tra gli altri oltre a Conon, Pierre de Molins, Gilles de Vieux-Maisons e Blondel de Nesle,²³ i quali si scambiarono tra loro degli invii. Inoltre nella canzone di crociata *Bien me deüssse targier* (V), già menzionata, sono ricono-scibili due riferimenti a confratelli, il primo a Huon d'Oisy (v. 51), l'altro a Gilles de Vieux-Maisons sia pure solo nel canzoniere U.²⁴

L'originale posizione assunta da Conon circa il discorso amoroso de-terminerebbe secondo Zaganelli una sensibile incrinatura del codice cor-tese, testimoniata peraltro dal fatto che il poeta riconosca tra i valori

trovatori ricordati dallo studioso sono due grandi signori feudali, ossia Guglielmo IX e Raimbaut d'Aurenga.

²² Petersen Dyggve 1943; e Gace Brulé (Petersen Dyggve): 45-53.

²³ Non mi è stato possibile consultare il lavoro di Hans Tischler, *The Circle around Gace Brulé: Four Famous Early Trouvères*, Ottawa (Canada), Institut of Mediaeval Music, 2002.

²⁴ Per l'analisi di questi testi, cf. *infra* rispettivamente §§ 10-12.

positivi quello dell'*hardement*, di solito considerato negativamente dai trovieri delle prime generazioni.²⁵ Tuttavia tale considerazione va assunta con prudenza, poiché Conon appartiene alla seconda generazione dei trovieri, dopo l'esperienza pionieristica di Chrétien de Troyes, ossia quando il codice si sta costituendo anche grazie a Gace Brulé o lo stesso Chastelain de Couci. Pertanto piuttosto che ad 'incrinatura del codice', si deve pensare a un tentativo da parte di Conon di creare un'alternativa alla proposta fondamentale avanzata – se non imposta, essendo il primo autore e peraltro di prestigio – da Chrétien, ossia quella di totale sottomissione dell'Amante alla volontà di Amore, e quindi della Dama, e di rifiuto della *recreantise*.²⁶ Non solo. Il fatto che nei testi di Conon sia stato possibile individuare una serie di riscontri obiettivi con le esperienze poetiche dei trovatori precedenti o coevi, in uno scambio che può per alcuni di essi definirsi reciproco (è il caso di Bertran de Born e di Raimbaut de Vaqueiras), sembra confermare quanto riconosciuto da Wolfzettel, ossia il ruolo di raccordo svolto da Conon tra la matura esperienza occitanica e quella oitanica incipiente, e pertanto egli va posto nella *mouvance* aquitana, legata all'influenza di Eleonora di Aquitania,²⁷ quindi – possiamo aggiungere – egli risulta più prossimo alle fonti della poesia meridionale in particolare delle origini, da cui trae ispirazione e deriva certo in parte la sua originalità. Il più che probabile o assicurato contatto diretto con i due trovatori ricordati, che propongono sostanzialmente *corpora* anomali,²⁸ caratterizzati l'uno dalla vocazione politica del sirventese in quanto Bertran si fa cantore

²⁵ Specialmente Zaganelli 1982b: 160 e n. 33.

²⁶ Per la questione, cf. *infra* § 6.

²⁷ Wolfzettel 2015: 13. Mi pare significativo ricordare in questa sede lo studio di Viel 2023, che partendo da questioni squisitamente linguistiche e scriptologiche inerenti la canzone della prigionia di Riccardo Cuor di Leone, figlio di Eleonora, parla di interferenza nella lingua letteraria tra fenomeni delle due varietà galloromanze, e quindi riconosce il costituirsi di una tradizione letteraria e linguistica che ha «la sua cerniera, il suo perno principale, il suo centro propulsivo e di riferimento» (p. 36) proprio nella corte aquitana della prima metà del XII secolo, e che solo dal 1170 si incomincia ad avviare una svolta che specificherà le due tradizioni linguistiche e poetiche, d'*oc* e d'*oïl*. Ora Conon, pur poetando a distanza di alcuni anni, sembra porsi proprio sul crinale delle due realtà.

²⁸ La definizione è di Zaganelli 1982b: 152.

delle armi, l'altro da uno spericolato e versatile sperimentalismo formale e linguistico (è il caso di Raimbaut), risultano particolarmente importanti nella traiettoria poetica di Conon, verosimilmente il primo più del secondo.

Conon è infatti il primo a rivendicare il *trobar len*, sia pure declinato a suo modo nell'esordio di *Chançon legiere a entendre* (I);²⁹ è il primo a creare la *chanson de croisade* in cui all'invito a partire si unisce l'elemento erotico e il rimpianto di dover lasciare la dama;³⁰ è il primo a tentare una strada personale per introdurre nella lirica d'*oïl* la questione politica, certo sulla scorta delle esperienze meridionali, *in primis* quella di Bertran de Born;³¹ è il primo a introdurre in territorio oitanico la canzone del disamore con le sue componenti di vituperio, *comjat* e *change* – modalità quest'ultima che diventerà prevalente nei suoi testi (rappresentata infatti nelle liriche VI-VII-VIII-IX-X) – oltre che di attacco ad Amore,³² tenuto conto che proprio tra la fine del XII secolo e gli inizi del XIII un gruppo di trovatori critica apertamente la *mala donna*;³³ a Conon infine si devono uno sperimentalismo strutturale e metrico rilevante e la varietà dei contenuti (canzone d'amore, del disamore, *chanson de croisade*, pastorella *sui generis*).³⁴ Non solo, ma l'esame del suo piccolissimo, eppure sorprendente, canzoniere propone almeno per due casi probabili varianti d'autore, che denunciano l'irrequietezza compositiva del troviero nella definizione di un percorso poetico originale.³⁵

²⁹ Schiassi 1999-2000: 413, n. 35.

³⁰ Così riconosce Frappier 1949: 123-40, specialmente 130-1.

³¹ Spetia 2023: 76-9.

³² Per le componenti, si veda *Canzoni occitaniche di disamore* (Sanguineti–Scarpati): 13-31.

³³ De Riquer 2008: specialmente 28.

³⁴ Frappier 1949: 125; e Dufournet 2008: 62-4.

³⁵ Cf. *infra* §§ 9 e 11.

5. LA STRUTTURAZIONE DEL SUO CANZONIERE E DELLE SUE LIRICHE

Le scelte poetiche originali di Conon ne hanno determinato nel tempo una ricezione particolare, tanto che la dispersione dei suoi testi nei canzonieri latori della tradizione oitanica, in particolare in quelli della famiglia s^{II} di Schwan³⁶ talora con attribuzioni improbabili (Chastelain de Couci o Richard de Fournival), si potrebbe attribuire a una censura *a posteriori*.³⁷

Perciò Formisano, nel contestare l'iter diegetico del canzoniere di Conon, perché discendente dall'arbitrarietà di Wallensköld, ha osservato come la distribuzione dei testi nei canzonieri artesiani MT, quindi più vicini al luogo di produzione, e tenuto conto anche della loro successione in Mi – ossia la Tavola incipitaria di M –, possa garantirci la solidità di alcuni raggruppamenti.³⁸ In particolare, si osserva una sequenza stabile nei due testimoni (X, III, VIII, VII, VI, IV, V, IX), in parte confermata da Mi (III, VIII, VII, VI, IV, [IX], V, [anonimo], [4^a strofa di IV], X), e tale sequenza nel denunciare l'assenza di II (*Si voirement con cele dont je chant*), ossia della lirica più cortese di Conon (in realtà solo apparentemente),³⁹ tradisce l'attenzione per i testi più 'eccentrici', ove X e IX poste in apertura e chiusura della sequenza dall'incipit o dall'andamento da pastorella, risulterebbero essere i testi che offrono le linee programmatiche del troviero; all'interno della sequenza andrebbe poi ammessa una sorta di bipartizione tra le prime quattro liriche (III, VIII, VII, VI) che trattano d'amore – di

³⁶ Schwan 1886.

³⁷ Così Formisano 1993: 150 e n. 57. Su questa linea si è mosso pure Barbieri 2013: 287-8, e n. 59 a p. 288, che rinvia al lavoro di Cefruga 2004 secondo cui i manoscritti KNPX, latori di errate attribuzioni delle liriche di Conon, rivelano un canone di tipo 'nazionale' presente nella loro fonte con la sparizione di certe connotazioni autoriali di tipo socio-geografico, mentre vi sono attestati autori originari delle regioni centrali del dominio oitanico o gravitanti verso di esse, particolarmente dell'Ile-de-France, o ancora prossimi a personaggi di spicco come Carlo d'Angiò (ciò vale per Perrin d'Angicourt) o Enrico III di Brabante presso la cui corte soggiornò Gillebert de Berneville.

³⁸ Formisano 1993: 150-2. Sulla possibile non artesianità di M si veda per ultimo Saviotti 2023, che propende per un atelier lontano da Arras, nel quale però era giunto anche materiale artesiano.

³⁹ Cf. *infra* § 8.

cui le prime tre variamente legate all'esperienza poetica di Bertran de Born –, e poi le altre due (IV, V) che sono *chansons de croisade* e che quindi non solo si identificano come un 'sottogenere' a sé stante, ma soprattutto si mantengono salde in quest'ordine di successione, ciò che potrebbe avere un significato cronologico ben chiaro. Quanto alla presenza di I in fondo alla sequenza solo in T, e non pure nell'altro manoscritto, Formisano ipotizza che T possa aver avuto accesso a un'altra fonte; altra fonte che va pure ammessa per la particolare successione testimoniata da Mi e la presenza di due testi spuri, ossia quello di anonimo e la strofa isolata del componimento IV, seppure egli non escluda possa trattarsi di una riorganizzazione propria alla Tavola incipitaria. Formisano quindi conclude proponendo di considerare originaria nel capostipite di M, T e Mi solo la sequenza III, VIII, VII, VI, IV, V, IX. Le osservazioni pertinenti del filologo vanno tenute in considerazione, se non altro per la successione di alcuni testi.

Tuttavia, se è vero che MT e Mi denunciano una saldezza strutturale, bisogna essere prudenti dal momento che il modello comune ha operato esso stesso delle scelte, con la scomparsa della lirica II, ciò che può consentirci di ipotizzare altre perdite, sfuggite pure agli altri testimoni; d'altra parte bisogna anche tenere nel debito conto la testimonianza di manoscritti non riconducibili all'Artois come i lorennesi CU e il borgognone O che sono latori di varianti di rilievo – come vedremo –, secondo il principio della conservatività delle aree laterali.⁴⁰

D'altra parte, altri studiosi hanno osservato la tendenza delle liriche di Conon ad una bipartizione tematica o a procedere a coppie. Così, Wolfzettel parla di due cicli, il primo dei quali pone al centro l'amante fedele e umile e comprende i primi cinque testi, nell'altro invece, dell'amante ribelle e sdegnoso, confluiscono i restanti cinque.⁴¹ Da parte sua, Dufournet ha manifestato l'impressione che le liriche vadano 2 a 2, e il secondo testo rinnovi il primo: così le prime due canzoni sono connesse al grande canto cortese e consacrate all'elogio della dama e alla timidezza dell'amante; le

⁴⁰ Esso è applicabile anche ad alcuni testi trasmessi dai canzonieri francesi esemplati in Italia, per cui cf. Spetia 1993: 272; cf. *infra* §§ 8, 9 e 11.

⁴¹ Wolfzettel 2015: 19-24.

due *chansons de croisade* IV e V offrono delle variazioni metriche; la VI esprime una rinuncia all'amore per una donna piú bella di una statua, ma sleale, mentre la VII presenta una tonalità piú religiosa; infine la IX comincerebbe dove finisce l'VIII, poiché Conon dichiara di non avercela con le donne in generale, ma con una sola, e d'altra parte la IX e la X presentano una struttura metrica identica, oltreché una somiglianza incipitaria.⁴² Infine Meneghetti ha sottolineato la ricorrente duplicità dell'atteggiamento dell'io poetico nei confronti dell'oggetto d'amore.⁴³ A ciò si aggiunga che almeno la III lirica presenta un'evidente bipartizione, con le prime due strofe riservate al racconto delle critiche subite da parte delle corti di Francia e di Champagne, mentre nella terza Conon parla finalmente d'amore, sia pure in modo particolare, perché egli è iroso e la dama deve adirarsi con Amore; così come la VII, che nella forma tramandata dai mss. MT presenta solo due strofe, di cui la prima a favore della dama, la seconda decisamente e aspramente contro di lei.

6. IL MANIFESTO IDEOLOGICO DI CONON DE BÉTHUNE (VI)

Alla luce di quanto sin qui detto e della prevalenza di *chansons de change* nel canzoniere di Conon si delinea l'ipotesi che il vero manifesto ideologico della sua poetica sia la canzone *Se raige et derverie* (VI: RS 1128, L 50.9),⁴⁴ trasmessa dai mss. MT e dal frammento di Metz, siglato e, un tempo ritenuto smarrito ed ora ritrovato.⁴⁵ La lirica consta di 5 *coblas doblas* composte da esassillabi secondo lo schema metrico 6 a'ba'bba'a'b (MW 860,123). Conon principia chiamando in causa rabbia, furore e tormento d'amare,

⁴² Dufournet 2008: 61-3. Non c'è però identità di schema rimico e di numero di *coblas*, per cui cf. § 12.

⁴³ Meneghetti 2003: 70.

⁴⁴ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 10-1, e 26-7 per le note.

⁴⁵ Il primo a segnalare lo smarrimento del frammento fu Wallensköld 1917 mentre stava lavorando all'edizione di Thibaut de Champagne, avendolo potuto vedere lui stesso nel 1888. Molto recentemente si deve a Rinoldi 2018 il suo ritrovamento nelle Archives Nationale de France.

che lo hanno indotto a parlare male d'amore come un folle,⁴⁶ ma egli non merita il biasimo, perché Amore in cui ha riposto fiducia e che ha servito, lo ha ingannato ingiustamente. Nella strofa successiva Conon si rivolge ad Amore direttamente, poiché lo ha ucciso senza sfidarlo: è Amore che ha indirizzato l'attenzione del poeta verso la dama sbagliata e morta è la sua gioia, per cui lui ormai spera in un'altra. Nella III strofa Conon definisce la donna amata più bella di una statua, ma assai vile e ingannatrice, che si comporta come una lupa selvaggia e perciò attrae a sé il peggiore. E poiché – così ammette nella IV strofa – lei ha agito trasgredendo le norme del vassallaggio, Conon le rende il proprio omaggio e se ne separa. Nella strofa finale il troviero ricorre all'immagine metaforica di una natura aspra in riferimento al sentimento amoroso, per cui dalla terra arida da lui curata, non coglierà più frutto, foglia o fiore, quindi è giunto il momento di rendere alla dama il suo amore, ciò che è ragionevole.

Indubbiamente risulta significativa l'accusa rivolta alla dama di mancato rispetto del codice vassallatico; ma soprattutto iniziare una lirica facendo riferimento ai sentimenti di rabbia e furore, e quindi connotandola in tal senso, dà la misura della scrittura poetica di Conon. Mancano elementi per poter datare questa lirica, e l'affermazione di Conon ai vv. 3-4 circa il proprio sentimento rabbioso: «M'a fait dire folie / Et d'amors mesparler» induce a ritenere che non si tratti della prima lirica del troviero; perciò Frappier aveva ipotizzato che egli si riferisse a testi già composti e ora perduti, in cui aveva parlato male di Amore,⁴⁷ e ciò si può ammettere tenuto conto della censura subita da Conon nei canzonieri.

⁴⁶ Benché gli editori scrivano *amors* per il v. 4, non è impossibile che qui si debba preferire la maiuscola *Amors*, trattandosi di un attacco ad Amore.

⁴⁷ Frappier 1949: 132. I canzonieri attribuiscono a Conon anche altre liriche, edite in Appendice nell'edizione Wallensköld del 1891 (pp. 276-88): si tratta di *Chanter m'estuet, car pris m'en est corage* (RS 15, 1124, L 88.1), in realtà di Gilles de Vieux-Maisons (per cui cf. *infra* § 11); *Voloirs de faire chançon* da ascrivere invece a Guillaume le Vinier (RS 1859, L 102.27); infine *Au comencier de ma nouvele amour* (RS 1960, L 50.2), che Linker ammette tra i testi di Conon nonostante vi sia solo la testimonianza di R a comprovarlo. Piuttosto Bova nella sua edizione di Conon: 61, ritiene che essa vada ascritta a Gautier d'Espinau sulla scorta dei mss. KN, e il fraintendimento deriverebbe da un errata divisione delle sezioni, poiché in T la lirica in questione precede proprio il corpus di Conon.

Secondo l'analisi di Bova è possibile definire *Se raige et derverie* come una canzone di disamore per il suo contenuto eterodosso, nella quale confluiscono le varie modalità del 'sottogenere', dall'*escondich* trobadorico per cui Conon vuole disculparsi dall'accusa di aver parlato male d'amore nella I strofa, al *comjat* ossia la separazione dalla dama (vv. 29-32), dalla *chanson de change* (vv. 15-16) alla *mala canso* con il paragone della dama con una «leuve sauvaige» (vv. 21-24),⁴⁸ immagine questa che richiama la *loba* di Peire Vidal in *Estat ai gran saço* (PC 364,21).⁴⁹ Così, mentre Conon rappresenta la donna amata come la lupa che attrae il peggiore, il trovatore attacca la propria dama poiché lascia un imperatore per un conte. Questa somiglianza ha spinto Cremonesi, che per prima ha segnalato la prossimità nell'uso della metafora, a ipotizzare che Conon e Peire Vidal si siano conosciuti personalmente in occasione della IV crociata.⁵⁰ Tale considerazione tuttavia non può essere condivisa, dal momento che una volta impegnato nella spedizione oltremare, Conon non sembra essersi più dedicato alla scrittura poetica. Nulla vieta che Conon, particolarmente recettivo verso la tradizione trobadorica abbia conosciuto per via indiretta la produzione di Peire; o piuttosto, poiché la lirica in esame è databile tra 1192-1196,⁵¹ che sia stato Conon ad influenzare i trovatori coevi, ciò che pure è avvenuto per Bertran de Born.⁵²

È invece merito di Schiassi aver riconosciuto come il v. 32 «Et si me part de li» sia un riecheggiamento del v. 53 «Aissi m part de leis e m recre» della nota canzone di Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (PC 70, 43),⁵³ dimostrando quindi che Conon conoscesse bene la questione *Carestia*.⁵⁴ Si tratta, com'è noto, di un *débat* a tre voci, risalente con ogni probabilità al 1170 in occasione della festa tenutasi a Poitiers, tappa del viaggio di Eleonora d'Aquitania verso la Castiglia per il matrimonio della figlia omonima, festa che vide riuniti trovatori e di cui resta traccia nella

⁴⁸ Bova 2021: 16-22.

⁴⁹ Peire Vidal (Avalle), I: 91-8.

⁵⁰ Cremonesi 1977: 243-4.

⁵¹ Fragili sono gli indizi che connetterebbero la *Loba* di Peire a quella di Raimon de Miraval, per cui cf. Brunel 1949.

⁵² Per tutto ciò, cf. *infra* § 11.

galleria satirica di Peire d'Alvernha, *Chantarei d'aquests trobadors* (PC 323,11), e alla quale partecipò fors'anche Chrétien. Nel *débat* costui si mostra più ortodosso nei confronti dei dettami della *fin'amor* rispetto agli altri suoi interlocutori, ossia Bernart appunto e Raimbaut d'Aurenga: e se Chrétien in *D'Amors qui m'a tolu a moi* negava la *recreantise*, e anzi assicurava di voler restare fedele pur non ottenendo alcuna concreta realizzazione del suo desiderio, proprio la *recreantise* era ammessa da Bernart che decideva di allontanarsi dall'amore e dal canto, mentre Raimbaut in *Non chant per auzel ni per flor* (PC 389,92)⁵⁵ piuttosto proponeva e attuava lo *change* con un'altra dama, e a suo modo quindi 'si ricredeva'. Tale *débat* risulta fondamentale nella storia della lirica cortese non solo per quanto vi si sostiene, nodo nevralgico della lirica d'amore per l'attitudine del poeta dinanzi al rifiuto della dama, ma perché è proprio con il testo di Chrétien da porre verosimilmente all'inizio del *débat*, che avviene il trapianto della lirica d'amore in terra oitanica.⁵⁶

Nella sua lirica Conon dichiara la *recreantise* e di aver deciso di rendere alla dama il suo amore. L'osservazione di Schiassi va ulteriormente corroborata dai vv. 11-12 riferiti ad Amore: «Tolu m'avés la vie / Et mort sans deffier», ciò che ricorda da un lato l'incipit della più nota lirica cristiana come riconosciuto da Bova,⁵⁷ dall'altro lo scontro bellico intra-

⁵³ Bernart de Ventadorn (Appel) 1915: 249-57.

⁵⁴ Schiassi 1999-2000: 419; e Schiassi 2012: 220.

⁵⁵ Per l'edizione, si rinvia a Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 161-4.

⁵⁶ Chrétien de Troyes (Zai): 75-100. Sulle questioni della datazione e localizzazione di *D'Amors, qui m'a tolu a moi* e dell'innesto della tradizione trobadorica nella realtà oitanica, cf. Spetia 2017: 24-121, cui si rinvia per la bibliografia pregressa. In aggiunta a quanto già detto e a conferma della mia ricostruzione secondo cui il primo a parlare sia stato il troviero, va notato che mentre Bernart e Raimbaut si rivolgono a un interlocutore (rispettivamente *Tristans* e *Carestia*, dietro ai quali *senbals* vanno riconosciuti rispettivamente Raimbaut e Chrétien), Chrétien non chiama in causa nessuno, e ciò si può spiegare col fatto che è lui ad aver scritto per primo, fors'anche non immaginando di ricevere risposte dai suoi confratelli meridionali. L'assenza di invii si registra pure nell'altra canzone di Chrétien *Amors, tençon et bataille*, a conferma di una scrittura identitaria e pionieristica.

⁵⁷ Bova 2021: 16-7. Alla n. 38 di p. 20, Bova si chiede se non sia azzardato cogliere anche nel *bien tans* del v. 38 («S'est bien tans et mesure») di *Se raige et derverie* un'eco ironica del *chier tans* di *D'Amors qui m'a tolu a moi* (v. 42), dietro cui – va ricordato – si nasconde il paragramma del nome di Chrétien.

preso dall'Amante contro Amore nell'altra lirica di Chrétien, *Amors tençon et bataille* (vv. 9-12):⁵⁸

Qui que por Amor m'asaille
 Senz loier et sanz faintise
 Prez sui qu'en l'estor m'an aille,
 Que bien ai la peine aprise.

Che il punto di riferimento di Conon sia il limosino trova conferma nell'acuta osservazione di Meneghetti, secondo cui il troviero adotta lo schema metrico e parte delle rime (-or, -ar/-er, atge/-aige) di *Estat ai com hom esperdutz* (PC 70,19),⁵⁹ in cui Bernart denunciando la disgrazia di amare una donna dal *cor volatge* (v. 16), vuole rinunciare al canto per poi abbandonare il suo silenzio e dichiararsi disponibile ad amare altre, e anzi si definisce gioioso per poter ricominciare a cantare avendo trovato una donna migliore, tanto che si può pensare a un Bernart *recreü* dopo una crisi poetica.⁶⁰ Secondo Rossi, proprio questa lirica di Bernart costituisce una presa di distanza da Chrétien: quindi mentre i vv. 19-20 «Pero no vei domneyador / Que menhs de me s'i entenda» sembrano riprendere in forma autoironica l'esclamazione iniziale della *lauzeta* «Ai, las! Tan cuidava saber / D'amor e tan petit en sai!» (vv. 9-10), altri passaggi da Rossi puntualmente

⁵⁸ Chrétien de Troyes (Zai): 57-74.

⁵⁹ Bernart de Ventadorn (Appel): 107-14.

⁶⁰ Meneghetti 2003: 70. In particolare i rimanti delle rime condivise sono i seguenti: in Conon, *amer* : *mesparler* : *blasmer* : *fier* : *esprover* : *deffier* : *penser* : *esperer* (vv. 2, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 16 = prime due strofe) e in Bernart, *comensar* : (*amar*) : *amar* : *preiar* : *enjanar* : *emblar* : *durar* : *parlar* : *chantar* : *Dous-Esgar* : *oblidar* : *char* (vv. 33, 35, 38, 39, 41, 43, 46, 47 = V e VI strofa; 49, 50, 51, 52 = due *tornadas*); in Conon, *humor* : *jor* : *flor* : *s'amor* (vv. 34, 36, 37, 40 dell'ultima strofa) e in Bernart, *s'amor* : *domneyador* : *melbor* : *socor* : *onor* : *amador* : *paor* : *donador* (vv. 17, 19, 22, 23, 25, 27, 30, 31 della III e IV strofa); infine in Conon, *imaige* : *coraige* : *sauvaige* : *boskaige* : *vasselaige* : *saige* : *desgaige* : *homaige* (vv. 17, 19, 22, 23, 25, 27, 30, 31 = III e IV strofa), e in Bernart, *estatge* : *folatge* : *salvatge* : *dammatge* : *coratge* : *badatge* : *uzatge* : *volatge* (vv. 2, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 16 = I e II strofa). Da notare la ripetizione in Bernart di *amar*, attestata in tutti i mss. tranne V, che riporta *lauzgar*, e perciò Appel propone nelle note *mercyar*, anche per sanare l'ipometria. Le sottolineature sono mie, ove il segno orizzontale indica l'identità semantica, quello ondulato la prossimità etimologica tra lemmi.

individuati trovano un'eco in *Amors, tençon et bataille*, ciò che conferma come anche questa poesia sia fortemente legata all'esperienza trobadorica, e dovremmo aggiungere contribuisce significativamente alla costruzione dell'ideologia cortese dello champenois.⁶¹ D'altra parte la stessa Schiassi⁶² ha rilevato come alla V strofa di Conon – forse la piú aspra della lirica – risponda Gace Brulé, il quale ammette in *Quant nois et giaus et froidure* (RS 2099, L 65.68)⁶³ che nonostante Amore gli abbia tolto la ragione, egli non si sottrarrà al suo servizio, poiché il nome di Amore è essenzialmente dolce. Particolarmente rilevanti sono i vv. 9-16:

Mout fu de crüel nature
 Qui Amour fist sanz reson
 Qu'en li ai mise ma cure
 Et toute m'entention.
 Maiz loaiutez et droiture
 Ne m'i font se nuire non;
 Bien est folz qui s'asseüre
 En li ne en son douz non,

perché Gace riconosce che la *droiture* risiede paradossalmente nell'accettare la crudeltà di Amore, mentre Conon piuttosto ristabilisce «il valore positivo di *raisons* e *mesure*, legandoli a *droiture*, ma il paradosso si crea nel momento in cui li associa all'atto della *recreantise*, che è lecito ed è l'unica scelta possibile», con ciò dimostrando la sua eterodossia rispetto al principio cristiano di *Amors tençon et bataille*, per cui all'Amante «Raison li coviente despondre / Et mettre mesure en gages» (vv. 23-24).

L'analisi metrica del testo di Conon qui esaminato rivela però qualcosa di piú. Infatti lo schema di *Estat ai com om esperdutz* prevede ottosillabi maschili e eptasyllabes femminili (Frank 295.9); invece lo schema rappresentato in *Se raige et derverie*, se in ambito francese è presente in altri due componimenti cronologicamente successivi,⁶⁴ nella tradizione trobadorica

⁶¹ Rossi 1987: 55-60.

⁶² Schiassi 2012: 220-1. La citazione che segue è da p. 221.

⁶³ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 222-6.

⁶⁴ Si tratta di *Bien s'est Amours traie / bonie / trichie* di Robert de Reins (RS 1163, 1215, 121; L 231.2), e di *Ne sai mès en quel guise* di Audefrois le Bastart (RS 1628, L 15.12).

esso compare in un solo testo, sia pure con esassillabi tutti femminili, 6 a'-b'a'b'b'b'a'b (Frank 312.1). Si tratta di *Quan lo dous temps comensa* (PC 392, 27) attribuita a Raimbaut de Vaqueiras dai due mss. provenzali C e R, mentre E la assegna a Bernart de Ventadorn e la Tavola di C e M propongono piuttosto Raimon de Miraval.⁶⁵ Secondo Bova l'associazione degli aggettivi *salvatge / privat* dei vv. 43-44 riscontrabile pure nel *partimen Seigner Coine, jois e pretz et Amors* (PC 392, 29: vv. 36-38) scambiato da Raimbaut proprio con Conon, indurrebbe ad accettare l'attribuzione proprio a Raimbaut, esclusa invece dall'editore Linskill,⁶⁶ anche alla luce «della fitta e affascinante trama di rapporti» tra vita e opere del trovatore e Conon.⁶⁷

Ora, nella lirica in questione il poeta fa riferimento al fatto che nonostante la dolce stagione egli si astiene dal manifestare gioia, poiché ha rivolto la propria attenzione verso una donna dal cuore di pietra dura e quindi ammette di aver sbagliato, non amando secondo misura. Nonostante ciò, poiché lei è bella e di alto lignaggio, non rifiuterà l'omaggio vassallatico del trovatore; d'altra parte le sue risposte aggressive costituiscono un'ingiustizia, ma la giustizia è resa dai suoi occhi, messaggeri del cuore. Il poeta quindi conferma il proprio amore per lei, e anche se dovesse attendere decine di anni, egli non si lamenterà del proprio danno e di una gioia lenta a realizzarsi. Se poi dovesse morire senza averla mai stretta a sé nuda, il proprio corpo ne avrà danno e la sua anima sarà dolente. In sostanza, pur dinanzi a una donna dal cuore di pietra, egli non rinuncia a lei e non sceglie la *recreantise*. L'analisi dei rimanti sembra confermare il legame tra la lirica attribuibile a Raimbaut e quella di Conon, ma anche una ripresa da parte di Gace Brulé. Si osservi al riguardo:⁶⁸

⁶⁵ Per il testo, cf. Bernart de Ventadorn (Appel): 284-90. Da segnalare che Matfre Ermengaut nel citarne quattro versi nel *Perilhos Tractatz d'Amor*, li attribuisce a un Guiraut de Quinenac.

⁶⁶ Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 45-6.

⁶⁷ Bova 2023a, spec. p. 121 da cui è tratta la citazione.

⁶⁸ Non si riportano tutti i rimanti ma solo quelli che denunciano il legame tra liriche, per cui la sottolineatura segnala la condivisione di rimanti tra Raimbaut e Conon, il corsivo tra Raimbaut e Gace, il grassetto fra i tre poeti, la doppia sottolineatura tra Conon e Gace, infine la sottolineatura ondulata la prossimità semantica tra rimanti.

PC 392.27	RS 1128	RS 2099
<i>verdura</i> (v. 2)	<u>felonie</u> (v. 8)	<u>felon</u> (v. 2)
<i>natura</i> (v. 6)	<u>vie</u> (v. 11)	<i>verdure</i> (v. 3)
<i>envezadura</i> (v. 8)	<u>prie</u> (v. 15)	<i>envoiseüre</i> (v. 5)
<i>dura</i> (verbo, v. 10)	<u>coraige</u> (v. 19)	<i>dure</i> (verbo, v. 7)
<i>entendensa</i> (v. 11)	<u>sauvaige</u> (v. 22)	<i>nature</i> (v. 9)
cura (v. 13)	<u>vasselaige</u> (v. 25)	cure (v. 11)
<u>dura</u> (aggettivo, v. 14)	<u>homaige</u> (v. 31)	<i>entention</i> (v. 12)
<u>senhoratge</u> (v. 20)	<u>dure</u> (aggettivo, v. 33)	droiture (v. 13)
<u>mezura</u> (v. 16)	cure (v. 35)	<u>prie</u> (v. 35)
<u>omenatge</u> (v. 24)	<u>mesure</u> (v. 38)	<u>vie</u> (v. 45)
<u>salvatge</u> (v. 26)	droiture (v. 39)	
drechura (v. 27)		
<u>coratge</u> (v. 30)		
<u>salvatge</u> (v. 43)		

Risulta evidente il legame fra le tre liriche e soprattutto la piena condivisione di tre parole che rinviano alla durezza, alla cura e al comportamento leale dell'amante. Ne discende allora che Conon, nel prendere le distanze dalla posizione rigorosamente ortodossa di Chrétien, sposa piuttosto quella di Raimbaut d'Aurenga espressa in *Non chant per auzel ni per flor* – cui rinvia il v. 37 «Fruit ne foille ne flor» –, quindi aderisce allo *change*,⁶⁹ tanto più che entrambi i poeti si riferiscono in modo assai rapido al cambiamento dell'oggetto d'amore;⁷⁰ inoltre nel riutilizzare alcuni dei rimanti di *Estat ai com om esperdutz* – che è una delle *chansons de change* di Bernart – Conon vuole dichiarare la propria *recreantise*. Allora, se *Quan lo dous temps comensa* è di Raimbaut de Vaqueiras, è più probabile ammettere anche per ragioni cronologiche che il trovatore si sia rifatto alla lirica di Conon per confutarne la posizione e confermare piuttosto la propria fedeltà alla

⁶⁹ Secondo Bova 2021: 18-9, anche il motivo dell'immagine (vv. 17-18) rinvierebbe per il tramite del riferimento alle statue di Isotta e Brangania nel *Tristan* di Thomas, alla figura di Tristano con cui si identificerebbe Conon, ma che nel *débat Carestia* aveva rappresentato piuttosto il tipo d'amore fatale rifiutato da Chrétien (*D'Amors qui m'a tolu a moi*, vv. 28-29), mentre *Tristan* era il soprannome di Raimbaut d'Aurenga utilizzato da Bernart nella canzone della *lauzeta* (v. 57). D'altra parte Bernart stesso aveva utilizzato tale *senhal* per sé stesso (cf. Spetia 2017: 28 e 71-3, anche per la bibliografia pregressa).

⁷⁰ Si tratta dei vv. 9-10 di *Non chant per auzel ni per flor* (*Ar sui partitz de la peyor / C'anc fos vista ni trobada*) e del v. 16 della lirica di Conon (*Me fait d'autre esperer*).

donna amata.⁷¹ Da parte sua Gace Brulé riprende *Quan lo dous temps comensa* e quindi la posizione assunta da Raimbaut de Vaqueiras, per ribadire la propria fedeltà, questa volta ad Amore e attaccare Conon, come risulta dai vv. 17-24:

Comment que joïr en doie,
Lonc tanz m'a Amours grevé;
Si ne sai, se Diex me voie,
Se j'ai plus que nus amé.
Chascuns jure et se desloie
Qu'Amours l'on trop mal mené;
Maiz pour rienz n'en mentiroie,
Que que m'en ait destiné.

Non solo. Lo schema metrico della lirica di Gace (*coblas doblas* con un *envoi*, 7a'ba'ba'ba'b; MW 698.48), si ripresenta in altri autori oitanici: due in particolare risultano interessanti per ragioni cronologiche in quanto coevi di Conon o di poco successivi.

Il primo è Blondel de Nesle, attivo a partire dal 1175-1180, del quale sappiamo per certo essere stato in rapporti con Conon come attestano gli invii di due sue liriche, che in questa sede svelano retroscena di rilievo. Quanto al primo invio, esso appartiene a *Quant je plus sui en paour de ma vie* (RS 1227, L 24.19), sebbene trasmesso solo dai mss. T e U.⁷² Blondel, dopo aver rassicurato Amore di averlo servito, sostiene nella III strofa di aver vinto il dolore, benché la sua dama non si sia «recreüe» di tormentarlo ogni giorno per metterlo alla prova, e in chiusura informa il suo confratello Conon che non verrà mai meno all'amore, nonostante il male che gliene possa derivare, da un lato quindi confermando la propria ortodossia, dall'altro spostando il discorso della *recreantise* sulla dama (vv. 85-87):

⁷¹ Con tale ripresa si spiegherebbe pure il mutamento dello schema rimico di Conon da parte di Raimbaut de Vaqueiras, che utilizza versi tutti femminili.

⁷² I due testi si leggono in Blondel de Nesle (Lepage): rispettivamente 269-92 e 331-49. Quanto invece alla lirica che condivide lo stesso schema metrico di Gace Brulé, si tratta di *En tous tans que vente bise* (RS 1618, L 24.10), che si legge alle pp. 169-75. Per RS 1227 cf. *infra* § 11.

Quennes, en Blondel est nee
 L'amour, qui ja ne faudra,
 Tant de mal ne li fera.

L'altro *envoi* si legge invece in *Tant ai en chantant proié* (RS 1095, L 24.23), in cui Blondel pur ipotizzando in apertura di poter cessare di cantare, tuttavia ammette nella stessa I strofa di non poter prendere congedo e quindi non abbandonerà né canto né «s'amisté» (v. 8), e più avanti riconosce di non essersi difeso dai dolori sostenuti (strofa V); perciò Blondel informa l'amico Conon di aver cantato di una donna, e lo invita a eseguire la sua canzonetta per l'amore di lei (vv. 49-51),⁷³ quindi implicitamente a riconoscere l'impossibilità della *recreantise*:

Chançonete, a Quennon di
 Que Blondiaus a de sa dame chanté
 Et si te die pour l'amour de li.

Il secondo poeta è Gontier de Soignies, la cui attività, secondo il suo editore Formisano,⁷⁴ va posta nei primi due decenni del XIII secolo, quando Conon ormai tace perché impegnato nella IV crociata, ma la cui proposta ideologica doveva essere ben presente ai trovieri. Dei tre testi che condividono lo schema metrico con quello della lirica di Gace,⁷⁵ va segnalato in particolare *Lan ke la saison s'agense* (RS 619, L 92.9),⁷⁶ *chanson à refrain*, trasmessa dal solo ms. T, la cui strofa esordiale richiama proprio la V di Conon e l'immagine della semenza i cui frutti saranno colti da altri, come ribadito dal *refrain* (vv. 1-10), sebbene poi Gontier spostando il discorso sui *losegniers* che non hanno cura d'amare e ingannano gli amanti leali, non chiami in causa Amore:

⁷³ Il pronome personale *li* va inteso nel senso dell'amore che Blondel prova per la dama.

⁷⁴ Gontier de Soignies (Formisano): LX-LXI.

⁷⁵ Gli altri due testi *Doleroisement comence* (RS 622, L 93.1) e *Quant li tens torne a verdure* (RS 2115, L 93.6) si leggono in Gontier de Soignies (Formisano): 57-64 e 144-59 rispettivamente. Entrambi sono dotati di un *refrain* fisso – cifra stilistica del troviero –, e mentre nel primo egli parla dell'amore in termini di martirio e tormento e denuncia la perdita della ragione, nel secondo riconosce che l'ira sopportata ne alleggerirebbe i dolori d'amore.

⁷⁶ Gontier de Soignies (Formisano): 140-3.

Lan ke la saisons s'agense,
 Ke voi florir les ramiers,
 Et li dous cans recomence
 D'oisellons par les vergiers,
 Diex ! en si grant penitence
 Ai esté .ii. ans entiers;
 Las! je plantai la semence
 C'uns autres keudra premiers
Cil se travaille sans exploit
Ki ce desert k'autres rechoit.

Va poi osservato che nel testo compaiono due rimanti *penitence*, eco della *penedensa* al v. 9 di *Quan lo dous temps comensa*,⁷⁷ e quindi *astinence* al v. 15 che ricorda la carestia amorosa.

Alla luce di quanto sin qui detto, *Se raige et derverie* si svela come il vero manifesto ideologico di Conon, poiché nel suo canzoniere (con l'apparente eccezione delle prime due liriche)⁷⁸ prevalgono l'ira e la rabbia, da cui discende la presa di distanza da Amore e l'attacco anche virulento nei confronti della donna amata. Non solo, ma poiché la lirica si pone al centro del dialogo a distanza o piuttosto ravvicinato con poeti del Sud e del Nord qui delineato, essa definisce se non l'intero spazio creativo di Conon, certo la sua cifra stilistica piú rilevante, e una proposta alternativa all'ideologia cristianiana che poi prevarrà. Infine, proprio il riconoscimento del legame tra la lirica *Quan lo dous temps comensa* e *Quant nois et giaus et froidure* di Gace potrebbe svelare contatto poetico, sinora inedito, tra Gace e Raimbaut de Vaqueiras.⁷⁹

7. LA SCELTA ESPRESSIVA DI CONON (I)

Alla scelta ideologica dirompente, Conon ne affianca una espressiva ben dichiarata, quella del ricorso al *trobar leu* come riconosciuto da Venturi in

⁷⁷ Il termine compare pure in *Dolerousement comence*, v. 5.

⁷⁸ Cf. *infra* §§ 7 e 8.

⁷⁹ Ancora fondamentale per il rapporto tra Gace e la tradizione trobadorica è il saggio di Carrara 1978.

un saggio⁸⁰ da cui emerge il dialogo intertestuale fra trovatori e trovieri, anche alla lunga distanza. La studiosa, rifacendosi a un'osservazione di Frappier⁸¹ circa la somiglianza incipitaria di *Chançon legiere a entendre* di Conon (RS 629, L 50.5: è la I nell'edizione⁸²) e *A penas sai comensar / Un vers que volb far leugier* di Giraut de Borneil (PC 242,11),⁸³ sottolinea la comune preoccupazione di voler comporre una canzone facile e comprensibile da tutti. La ripresa da Giraut è confermata dalla struttura strofica, poiché entrambi i testi tramandano 6 strofe di 7 eptasillabi, cui segue un congedo di 3 versi, che però in Conon diventa uno dei due rarissimi invii riconoscibili nel suo canzoniere. Tuttavia si osservano delle varianti di rilievo: infatti mentre nel testo di Giraut vi sono solo *coblas unissonans* con rime maschili, la lirica di Conon presenta un'alternanza di rime maschili e femminili e il meccanismo di intreccio è assai sofisticato, trattandosi di *coblas retrogradadas capcaudadas*.⁸⁴ Non solo. Altri elementi testuali presenti nella lirica di Conon, sfuggiti sinora alla critica, confermano la ripresa dal trovatore, ma con un significato diverso, addirittura opposto. Così i vv. 1-7 di Conon,

Chançon legiere a entendre
Ferai, car bien m'est mestiers
Ke chascuns le puist aprendre
Et c'on le chant volentiers;
 Ne par autres messaigiers
 N'iert ja ma dolors mostree
 A la millor ki soit nee,

fanno eco ai vv. 1-7 di Giraut,

A penas sai comenssar
Un vers que vuoill far leugier,
 E si n'ai pensat des hier

⁸⁰ Venturi 1988.

⁸¹ Frappier 1949: 126.

⁸² Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 1-2, e 19 per le note.

⁸³ Giraut de Bornelh (Sharman): 196-9.

⁸⁴ MW 1034, 76; Frank 734. Le osservazioni di tipo metrico si debbono a Cremonesi 1977: 231-2.

Qe'l fezes de tal razo
Que l'entenda tota gens
E que'l fassa leu chantar;
 Qu'ieu'l fac per plan deportar;

mentre i vv. 15-19 di Conon

Tant ai celé mon martire
 Tos jors a tote la gent
 Ke bien le devroie dire
 A ma Dame solement,
 K'Amors ne li dit noient,

risentono dei vv. 29-35 del trovatore:

Ben loil volria mandar
 Si trovava messatgier,
 Mas si'n fatz autrui parlier,
 Eu tem que m'en ochaizo;
 Car non es esseignamens
 C'om ia fass'autrui parlar
 D'aqo que sols vol celar.⁸⁵

ove quindi al desiderio di cantare in modo facile e orecchiabile per il pubblico manifestato da Giraut – certo di non voler trovare altri messaggeri che parlino per suo conto di qualcosa destinato al *celar* –, corrisponde quello di Conon di trasmettere a lei il proprio dolore, visto che Amore non le fa sapere nulla, attraverso la canzone che sarà cantata da tutti per la sua facilità. Emerge quindi in Conon la volontà di rovesciare il *topos* del *celar*, proprio dell'amore cortese, con una connessione canto-dolore assente dal testo trobadorico. Quindi all'*hardement* di Conon che va senz'altro intrapreso (vv. 9 e 14), corrisponde certo lo stesso *ardimens* di Giraut (v. 26), che però la paura gli fa mettere da parte. Entrambi tuttavia concordano sul fatto che non potranno dimenticare ciascuno la propria dama (RS 629: vv. 43-44; PC 242,11: v. 43).

⁸⁵ Si osservi che al *messaigier* di Conon (v. 5) corrisponde *messatgier* in Giraut al v. 30. Le sottolineature sono mie.

Anche in questo caso quindi Conon propone una soluzione eterodossa sottolineata peraltro dall'accusa ad Amore, cosicché egli riporta sul piano della serietà quello che per Giraut era stato solo un *divertissement* dal tono ironico e dalle 'intenzioni comiche',⁸⁶ tanto da aver sostenuto ai vv. 8-14 che egli sarà contento di sentire le proprie canzoni cantate dalle donne che vanno alla fonte. A ciò si aggiunga che l'affermazione di Conon sull'orecchiabilità del proprio testo si scontra con il particolare sistema di incatenamento strofico di complessa realizzazione, e sembra rivelare piuttosto una riflessione (iniziale?) sull'arte compositiva di Conon e una volontà chiara di proporre modalità differenti di interpretazione dell'ethos cortese. D'altra parte questo è l'unico testo di Conon a tramandare un invio insieme a *Bien me deüssse targier* (V), ed i nomi dei destinatari delle due liriche, ossia Noblet e Gilon, rinviano all'entourage di Gace Brulé e a un'epoca tra 1180 e 1185.⁸⁷

La canzone ha avuto un grande successo, come testimoniano due riprese già individuate da Venturi, in cui si osserva addirittura la stessa struttura sintattica (nome, attributo e verbo nell'incipit). La prima è *Chançon legiere a chanter / Et plesant a escouter* (RS 778, L 258.3), che i mss. KNe attribuiscono a Thierrri de Soissons, mentre è anonima in V, ma posta nella sezione di Raoul de Soissons. Da tempo si ritiene che la figura di Thierrri vada sovrapposta a quella di Raoul, amico di Thibaut de Champagne – come spiega Hardy –, e che il fraintendimento discenda dallo *jeu-parti Biau Tierit, je vous veul proier* (RS 1296, L 212.1), in cui un Raoul, probabilmente quello di Soissons, si rivolge a un Thierrri che qualche scriba ha ritenuto avere la stessa origine del troviero più rinomato e suo interlocutore nel testo.⁸⁸ Che la lirica di Conon e quella attribuibile a Raoul siano legate tra loro stanno a dimostrarlo non certo gli schemi metrici che sono diffe-

⁸⁶ Così sottolinea l'editrice Sharman: 41, che colloca cronologicamente questo testo nella fase più matura della produzione di Giraut (p. 22).

⁸⁷ Per la lirica V, cf. *infra* § 11. Quanto all'entourage poetico di Gace e alle datazioni si rinvia a Gace Brulé (Petersen Dyggve): 45-53 e 55-62.

⁸⁸ Raoul de Soissons (Hardy): 59-60; la lirica invece si può leggere alle pp. 113-8. Quanto al *jeu-parti*, si rinvia a *Recueil général des jeux-partis français* (Långfors–Jeanroy–Brandin), II: 192-4.

renti,⁸⁹ piuttosto la connessione tra canzone facile a cantarsi e piacevole da ascoltare e il dolore dell'Amante, e ancora una citazione dello stesso Conon al v. 12 «A ma douce dame chiere» della poesia di Raoul, poiché si tratta della ripresa quasi letterale dell'incipit di *Belle douce dame chiere* di Conon (VII).⁹⁰ Lo scarto generazionale tra i due autori è rivelato dal fatto che mentre Conon si preoccupa della ricezione, Raoul piuttosto della produzione oltreché della ricezione. A sua volta Uc de Saint Circ, cui si deve la seconda ripresa, appare più fedele al modello quando principia la sua lirica con un incipit simile *Chanços q'es leus per entendre* (PC 476,8),⁹¹ da porre a confronto con quella di Jaufrè Rudel *Non sap chantar qui so non di* (PC 262,3),⁹² che pure sente più urgente il problema dell'armonia testuale, mentre Uc affronta il problema della chiarezza del dettato poetico in funzione di uno scopo politico, trattandosi di un sirventese contro Ezzelino da Romano.

Ne discende quindi che anche la canzone fondamentale di Conon per esplicitare il suo modo di fare poesia svela richiami ed echi intertestuali fra autori del Nord e del Sud, e che in essa oltre al mancato rispetto del codice della *fn'amor* si coglie la volontà del troviero di ricorrere a una scrittura diretta e facilmente comprensibile, ciò che è stato interpretato come rivendicazione di sincerità.

8. UNA CANZONE CORTESE DI CONON (II)?

Se la lirica I offre nelle strofe IV-VII un contenuto cortese (l'io lirico spera di trovare rispondenza presso la dama, in quanto egli è un perfetto amante, seppure sfortunato, e quindi se mai morirà gioioso nella sofferenza), esso

⁸⁹ Quello della lirica di Raoul prevede infatti 5 *coblas doblas* con schema metrico 7aa-baabbc'c'bbc'.

⁹⁰ Per questo testo, cf. *infra* § 9. La ripresa testuale è segnalata pure da Barbieri 2013: 274-5. Schiassi da parte sua (1999-2000): 413 aggiunge anche altre riprese dalla stessa lirica di Conon per lo più in posizione finale di verso (vv. 12, 13, 19-21 e 24), ciò che arricchisce il dossier relativo al dialogo intertestuale.

⁹¹ Uc de Saint Circ (Jeanroy-Salverda de Grave): 87-9, e 198-9 per le note.

⁹² Jaufrè Rudel (Chiarini): 56-65.

sembrerebbe affermarsi nella canzone *Si voiremant con cele don je chant* (RS 303, L 50.10),⁹³ dalla struttura metrico-strofica assai complessa con 5 *coblas redondas capcaudadas* e schema metrico-rimico 10abbccddc (MW 1505.1) tanto che è l'unico esempio attestato, per cui la mutazione circolare interessa le ultime tre rime di ogni strofa che si ripresentano invertite in quella successiva, mentre le altre cambiano di strofa in strofa e la prima è *estrampa*. La canzone è intessuta di riferimenti al canto (v. 1: «Si voiremant con cele don je chant»; v. 10: «Tant con celi de cui j'ai tant chanté»; v. 25: «Hé! Las, dolanz, je ne sai tant chanter») e al dire (vv. 28-29: «Ke je li os dire les mals que trai / Ne devant li n'en os parler ne sai»; vv. 30-31: «Et tant ke je sui aillors devant autrui / Lors i parol [...]»; v. 33: «Encor devis comment je li dirai»), per cui sebbene il poeta abbia già cantato di lei, ora dichiara di non saperlo più fare e nemmeno di parlarle. Eppure questa lirica è quella in cui Conon sul raffinato tessuto formale disegna immagini evocative ed originali, che contraddicono questa sua particolare forma di afasia: infatti alla metafora del malato che desidera la salute (vv. 7-8), aggiunge quella di colui che sapeva un tempo insegnare il gioco (e quindi era maestro), ma ora non più, e quando lo fa purtroppo è sconfitto dallo scacco matto (vv. 19-24), e ancora quella del campione che non sa più tirare di spada (vv. 37-40). Tuttavia, mentre la prima è topica nella lirica cortese, le altre due si segnalano per la loro originalità nella successione, pur rinviando al mondo cortese ove erano consueti il gioco degli scacchi e l'uso della spada.

Si profila allora il sospetto che Conon, a dispetto di quanto proclami all'inizio con il ricorso all'avverbio *voiremant*, stia prendendo in giro il modo cortese di scrivere, e la metafora finale sembra confermarlo. Ora, proprio le due ultime comparazioni del testo sono state analizzate e possono dirci qualcosa di più sulla scrittura di Conon. Quella con il gioco degli scacchi è stata oggetto di studi specifici, in particolare di Kamin che, prendendo spunto dall'articolo di Blakeslee riservato alla lirica trobadorica,⁹⁴ ha effettuato un confronto stimolante relativamente all'uso della metafora del gioco degli scacchi nelle due varietà della lirica galloromanza. Tale attività,

⁹³ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 3-4, e 19-20 per le note.

⁹⁴ Kamin 2019, anche per la bibliografia pregressa; e Blakeslee 1985.

piuttosto che essere un passatempo gradevole, se paragonata alla vicenda amorosa si rivela disperante, perché l'Amante è l'eterno perdente non incoraggiato a perseverare in un amore senza successo. Tuttavia al Nord la metafora viene utilizzata da alcuni trovieri a rappresentare un rapporto conflittuale secondo un approccio astratto e intellettualizzato per cui l'Amante si trova rinchiuso nella condizione dello scacco matto; invece al Sud essa si carica innanzitutto di un sottinteso erotico, per poi fare dello sfortunato *jogador* l'Amante che vedendo l'oggetto del suo desiderio e non potendo raggiungerlo, è deluso nelle sue aspettative e pure continua nella sua follia. Ora, il sottinteso erotico appartiene precocemente all'attività del gioco: su tutti va ricordato quanto detto in modo beffardo e divertito da Guglielmo IX in *Ben vueill que sapchon li plusor* (PC 183, 2: vv. 42-62) a proposito del gioco dei dadi.⁹⁵

Pur condividendo l'osservazione di Kamin sulla prossimità del passo di Conon con quello di Aimeric de Peguilhan, *Atressi m pren com fai al jogador* (PC 10,12: vv. 1-8)⁹⁶ per la presenza di un riferimento all'abilità del maestro o del campione nelle due liriche, e pur osservando certo la connessione con la follia ricordata da Conon al v. 12, tuttavia mi pare che il significato erotico, escluso da Kamin, debba essere invece ammesso anche in questo caso, perché esso va collegato alla metafora finale, oggetto di analisi di Akehurst. Infatti nello studio semiotico applicato alla lirica medievale, egli ha riscontrato l'uso delle stesse parole di Conon nei vv. 31-36 del *gap* di Marcabruno *D'aiso laus Deu* (PC 293.16):⁹⁷

D'estonc breto
 E de basto
 No sap hom plus, ni d'escremir
 Qu'ieu fier autrui
 Em gart de lui
 E no's sap del mieu colp cubrir,

⁹⁵ Guglielmo IX (Pasero): 157-86. Si osservi che al v. 36 Guglielmo si vanta di essere «maistre certa» del gioco dei dadi. Ma il gioco dei dadi è usato metaforicamente pure in *Estornel, cueill ta volada* (PC 293.25: vv. 27-30) di Marcabruno, utilizzata da Conon altrove, cf. § 9. Per la lirica del gascone, cf. Marcabruno (Gaunt–Harvey–Paterson): 343-54.

⁹⁶ Aimeric de Peguilhan (Shepard–Chambers): 89-93.

⁹⁷ Marcabru (Gaunt–Harvey–Paterson): 209-24.

con cui il trovatore alludendo con «basto» al membro virile, voleva dire che mentre riusciva ad avere rapporti sessuali con le mogli di altri, impediva che altri giacessero con la propria. Conon invece sta dichiarando la propria incapacità sessuale a confronto del ruolo dominante assunto dalla dama.⁹⁸ A sostegno del legame tra il *gap* e la lirica II credo possa essere anche aggiunto il fatto che nel testo marcabruniano si riconoscono ben tre similitudini come nel testo di Conon, la prima quando il poeta dichiara di mangiare il pane del “minchione”, mentre il proprio diventa raffermo; la seconda relativa alla scherma; la terza infine fornita dal senso osceno relativo alla caccia, per cui il poeta fa squittire i due cagnetti, ma poi lancia avanti il terzo seguio baldo e teso alla preda.⁹⁹

Se – come sembra – l’interpretazione erotica coglie nel segno, allora anche questa lirica di Conon andrà depennata da quelle ‘cortesi’ (le prime due, secondo la *vulgata*), e invece si pone a conferma del sistema eterodosso inaugurato da Conon, fortemente segnato dall’esperienza trobadorica alto-nobiliare, seppure non esclusivamente. Una spia rivelatrice in tal senso è quanto detto dal poeta proprio al v. 12 «Que je doi faire et outrage et folor», parole chiave del lessico di Conon: con esse egli richiama il suo modo oltraggioso e folle di scrivere e soprattutto di amare, per cui anche poveri cavalieri possono elevarsi grazie a un cuore nobile, ma tale affermazione non può adattarsi a un uomo di elevato rango sociale, quale egli era. In questa lirica sarebbe possibile per Hoepffner¹⁰⁰ cogliere un influsso di *Quan la novela flors par el vergan* di Bertran de Born (PC 80.34) – dallo schema metrico simile, ma non identico –,¹⁰¹ per la somiglianza di alcune rime (-*ant* e -*ont*, rispettivamente al v. 1 e ai vv. 2-3 di Conon; e -*an* in prima e terza posizione e -*on* in settima e ottava posizione di ciascuna strofa di Bertran, che ricorre alle *coblas unissonans*), e per la ripresa del gioco di parole *aus, voler, volon, aus* (vv. 6-8 di Bertran) cui corrisponderebbero le parole

⁹⁸ Akehurst 1983. A conferma del significato erotico veicolato dalla lirica, egli sottolinea la ripetizione di *con* (vv. 1, 7, 10, 21, 37) col valore apparente di ‘come’, ma in realtà portatore di ben altro significato osceno.

⁹⁹ Si veda in particolare la traduzione di Roncaglia 1951.

¹⁰⁰ Hoepffner 1946: 20-1.

¹⁰¹ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 281-91. Lo schema prevede infatti 7 *unissonans* con schema 10ababccdd.

desir (verbo e sostantivo) / *desirre* e *os* da *oser* nella lirica francese (rispettivamente vv. 5-8, e 27-29 e 36). L'ipotesi è plausibile alla luce della grande influenza di Bertran su Conon e dello stretto rapporto che li legò per un certo tempo, anche se Formisano non la ritiene particolarmente salda alla luce di altri riscontri.¹⁰² Nel caso, si dovrà tenere conto come *terminus post quem* della datazione della poesia di Bertran, tra 1183 e 1186 per Hoepffner, Formisano e gli ultimi editori, mentre per Gouiran la forbice temporale dovrebbe stringersi tra il 1185 e il 1186, ancor meglio ridursi alla primavera del 1186.¹⁰³

9. DUE LIRICHE OLTRAGGIOSE, E DUE CASI DI VARIANTE D'AUTORE (VIII-VII)?

L'influsso di Bertran de Born connota diverse liriche di Conon, come rilevato per primo da Hoepffner,¹⁰⁴ a conferma per certi aspetti di una vicinanza di idee, ma anche del rapporto personale che si dovette instaurare tra i due poeti. Secondo gli ultimi editori del trovatore, l'incontro tra i due sarebbe avvenuto ad Argentan in Normandia nel 1182, quando Bertran era presente alla corte plenaria indetta da Enrico II per accogliere sua figlia Matilda e il marito di lei Enrico il Leone, già duca di Sassonia. L'incontro è possibile, tenuto conto che Bertran durante quel viaggio si mostrò particolarmente interessato alla produzione oitanica di cui dovette venire a conoscenza, come dimostrano in particolare due sue liriche *Pois Ventedorns e Comborns ab Segur* (PC 80,33: v. 9) e *Ges de disnar no fora oi mais matis* (PC 80,19: vv. 21-24), ove si possono cogliere riferimenti allo *Chevalier de la Charrete* di Chrétien de Troyes, e nella seconda anche all'*Ille et Galeron* di Gautier d'Arras. In particolare, l'opera di Chrétien era verosimilmente in costruzione e le allusioni di Bertran danno la misura della sua curiosità per la scrittura romanzesca di un autore, che si era fatto però conoscere anche nel campo della lirica.¹⁰⁵

¹⁰² Formisano 1993: 148.

¹⁰³ Bertran de Born (Gouiran), vol. II: 407-29.

¹⁰⁴ Hoepffner 1946.

¹⁰⁵ I due testi si possono leggere in Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein):

Ora, proprio due testi composti da Bertran in lode di Matilde di Sassonia nell'inverno 1182-1183, ossia l'appena menzionata *Ges de disnar no fora oi mais matis* e *Casutz sui de mal en pena* (PC 80.9)¹⁰⁶ in occasione della corte di Argentan, mostrano di essere stati utilizzati da Conon. Tuttavia se si posticipa la data di nascita del troviero al 1165-1170, si deve ammettere che quelle date (1182-1183) rappresentano solo un *terminus post quem* per l'influsso esercitato su Conon, poiché allora Conon era ancora troppo giovane. In particolare, Hoepffner osservò come lo schema metrico di *Ges de disnar non fora oimais matis*, da segnalare per la sua rarità 10a7b10a7b10c'7b10c'7b,¹⁰⁷ si ritrovasse nella lirica di Conon *Tant ai amé c'or me convient hair* (VIII: RS 1420, 895, L. 50.11; MW 1124.2),¹⁰⁸ con cui condivide pure parte delle rime (in Bertran a = -is; b = -au; c = -ana; in Conon invece: a = -ir, -er, -aus, -is; b = -er, -ir, -is, -aus; c = -aine, -ine), cui va aggiunto anche un rimante (*certana* al v. 13 di PC 80,19, e *certaine* al v. 7 in PC 1420), sebbene poi il testo occitanico preveda 5 *coblas unissonans* e una *tornada*, quello di Conon invece tre o quattro *coblas retrogradadas cap-caudadas*.

La critica si è divisa sull'autenticità della IV strofa della lirica di Conon, attestata solo dal canzoniere C secondo una successione strofica propria a questo testimone, ciò che mette a repentaglio la sofisticata costruzione trasmessa da MT. Accolta dall'editore, la strofa viene ritenuta genuina da Schiassi sulla base di due considerazioni,¹⁰⁹ ossia che il copista di M ha lasciato uno spazio per una successiva integrazione, e che tra III e IV strofa si riconosce il rispetto dello schema rimico e dell'andamento concettuale: infatti nella III sono presentate le accuse mosse al poeta dai *losengiers*, nella IV Conon si difende e poi passa all'attacco screditando a sua volta i propri nemici con le accuse di falsità e slealtà, ciò che giustificherebbe la ripresa di due versi della III strofa (v. 18 «Ki dient ke j'ai mespris» e v. 27 «Et cil ki dient ke i ai mespris», quindi v. 20 «Mais mout a boin droit le fis» e v.

176-84, e 168-73 rispettivamente. Per la questione e la bibliografia pregressa, cf. Spetia 2012: 42-62. D'altra parte anche un trovatore contemporaneo a Bertran, ossia Arnaut Daniel ha tratto ispirazione dai romanzi dello champenois, come osserva l'editore di Arnaut Daniel (Perugi), II: 781-3.

¹⁰⁶ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 160-7.

¹⁰⁷ Frank 353.8: è l'unico esempio con alternanza di decasillabi ed eptasillabi.

¹⁰⁸ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 13-4, e 29-30 per le note.

¹⁰⁹ Schiassi 1999-2000: 402-7.

25 «A moult boen droit en fix ceu ke j'en fix»). Inoltre, l'analisi della *varia lectio* induce Schiassi a parlare dell'esistenza di più di un archetipo alla base della tradizione, ciò che potrebbe anche aprire le porte a possibili varianti d'autore. Tuttavia, come osservato da Bova che si pronuncia per l'inautenticità della IV strofa, si deve procedere nell'edizione a vari emendamenti per consentire il recupero della struttura di *coblas retrogradadas*, altrimenti in parte compromesso.¹¹⁰

La questione resta aperta. Tuttavia va osservato la circolarità espressiva delle prime due strofe che presentano *hair* come primo e ultimo rimanente (vv. 1 e 16): tale circolarità del discorso potrebbe aver indotto il copista di C o il suo modello a uno spostamento della II strofa in ultima posizione, con ciò compromettendo la *retrogradatio*. D'altra parte il contenuto della IV strofa potrebbe proprio rinviare a Conon: non mi pare infatti che si sia osservato sinora come egli nel rivendicare quanto fatto – ossia denunciare il tradimento della dama – e quindi nel difendersi non dai *losengiers* tradizionali, ma da chi ha criticato il suo comportamento ritenuto sleale, ricorra a un'espressione «Se Deus me doinst boens chevals!» (v. 26) che rinvia senza ombra di dubbio a quel Guglielmo IX, maestro di sfrontatezza nel concepire un'intera lirica sul paragone tra cavalli e donne in *Companho farai un vers [qu'er] covinen* (PC 183,3), per cui mentre il padre nobile della lirica trobadorica confessa di non saper scegliere tra due cavalli/donne,¹¹¹ lo sfrontato Conon dinanzi al tradimento della «fause Chapelaine» (v.16)¹¹² rimpiangere il fatto di non avere buoni cavalli!¹¹³

¹¹⁰ Conon de Béthune (Bova): 134-5.

¹¹¹ Guglielmo IX (Pasero): 5-35.

¹¹² Mentre Schiassi 1999-2000: 404, nota al v. 15, ripropone quanto supposto da Petersen Dyggve 1934:65, secondo cui potrebbe trattarsi di un'allusione a un *fabliau* perduto; Barbieri 2013: 294, n. 71, pensa possa essere un *sobriquet* attribuito a Marie de Champagne, che si impegnò molto nell'affermazione al Nord della Francia della poesia trobadorica, e fece parte insieme ad altre dame del *jury* d'amore evocato da Andrea Cappellano nel *De Amore* scritto probabilmente tra 1181 e 1185. Quest'ultima affermazione non può essere accolta, in assenza di riscontri obiettivi circa le cosiddette 'corti d'amore'; d'altra parte Dronke 1994 ha legittimamente collocato la scrittura del *De Amore* al primo trentennio del Duecento, e comunque entro il 1238, quando viene menzionato per la prima volta da Albertano da Brescia, e soprattutto a Parigi in ragione della presenza di una copia del trattato nell'archivio regio e della condanna subita nel 1277. Per tutto ciò e i vari paradigmi interpretativi del *De Amore*, cf. Spetia 2022.

¹¹³ Da rilevare che l'identificazione dei cavalli con le donne si ritrova in un *débat* del

Anche la lirica VII, *Belle doce Dame chiere* (RS 1325, 1131, 1137, L 50.3)¹¹⁴ presenta un'eguale sfrontatezza, oltre ad essere debitrice anch'essa di *Casutz sui de mal en pena* di Bertran de Born quanto allo schema metrico 7a'7a'3b7b7a'7a'3b7b7a'7a'3b7a', e alla similarità di alcune rime, ossia in Bertran a: *-ena, -ia*, b: *-ais, -os*, mentre in Conon a: *-ere, -ie*, b: *-is, -ous*. Che si tratti di una ripresa da parte del troviero, è suggerito dal fatto che tale schema metrico sia rappresentato solo qui nella tradizione oitanica, sebbene i versicoli b oscillino fra 3 e 4 sillabe. Ancora una volta tuttavia diversa è la consistenza strofica: mentre in Bertran vi sono 5 *doblas* e una *tornada*, il testo di Conon presenta appena 2 *singulars*.¹¹⁵

In realtà la testimonianza dei canzonieri è significativamente divergente: così, mentre MT e O offrono due sole strofe – ma le versioni sono differenti –, il canzoniere U ne tramanda ben 4, di cui solo le ultime due sono *singulars*, mentre le prime sono *doblas*, ciò che pone una seria ipoteca sulla bontà della sua lezione, anche perché in esse si colgono evidenti riprese di versi autentici o ripetizioni insistenti in sede di fine verso, pratica quest'ultima che non si ritrova altrove in Conon (vv. 1-2 «Talent ai que je vos die / De mes maus une partie» sembra una riscrittura dei primi 2 vv. della versione O; v. 5 «Mais ma chiere dolce amie» rinvia all'incipit di RS 1325 e al primo verso della III strofa proprio di U; nella stessa strofa la ripetizione dei rimanti *die* ai vv. 1 e 10, e *mie* ai vv. 13, 18 e 24). Data la complessa situazione testuale, si riportano di seguito le tre versioni, escludendo le prime due strofi di U:

XIII secolo, con la stessa struttura ritmica della canzone di Guglielmo IX, tra Jean de la Tournelle e un altro Jean (de Grieviler o Bretel?), ma ognuno ha il proprio cavallo, cioè la propria donna. Per ultimo, cf. Bec 2010: 149-52, che non menziona però il caso di Conon.

¹¹⁴ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 11-2 e 27-9 per le note. Si osservi che l'editore pubblica la I strofa di MT seguita dalla II strofa della versione O (cf. *infra*), praticando l'ibridazione già ricordata, ciò che determina una certa difficoltà a individuare correttamente la tradizione manoscritta, nonostante le indicazioni nelle note. Bene ha fatto quindi Bova nella sua edizione del troviero (pp. 153-81) a stampare separatamente le tre versioni del testo su indicazione di Schiassi (1999-2000): 415.

¹¹⁵ MW 394.1; Frank 132.2; da sottolineare che nella tradizione trobadorica si riscontrano solo cinque esempi di tale schema.

RS 1325 (MT)	RS 1131 (O)	RS 1137 (U)
I	I	III
Belle doce dame chiere, Vostre grans beauté entiere M'a si sospri Ke, se iere em Paradis S'en reverroïë arriere, Par convent ke ma proiere M'eüst la mis Ke fuisse vostre amis, N'a moi ne füssies fiere, Car ainc ens nule manière Ne forfis Ke füssies ma guerriere.	Ne lairai que je ne die De mes maux une partie Com iroux Dahaz ait cuers covoitoux Fause, plus vaire que pie Qui m'envoia en Sulie. Ja por vos N'avrai mais les eulz ploroux Fox est qui en vos se fie Que vos estes l'abeïe Au souffraitous Si ne vos aimerai mie.	Bele doce dame chiere Vostre granz beltez entiere M'a si sospri Se j'estoie en Paradis Si vendroie je arriere Par covent que ma proiere M'eüst la mis Que je fusse vostre amis, Ne vers moi ne fussiez fiere C'onques en nule manière Ne forfis Por coi fussiez ma guerriere.
II	II	IV
Por une k'en ai haïe Ai dit as autres folie, Come iroux Mal ait vos cuers covoitous Ki m'envoia en Surie ! Fause, plus vaire que pie ! Ne mais por vous N'averai mes iex ploroux. Fox est qui en vos se fie, Que vos estes l'abeïe As souffraitous Si ne vous nomerai mie.	He bele tres douce amie Qi semblez rose espannie, Aiez merci De vostre leal ami Qui de si fin cuer vos prie Que s'il a troite florie Au Vanredi N'a pas le bec si jauni Que de vos ait grant envie. S'aimme mieuz, que [que nuns die Oisel rostif Que la vostre compaignie	————— ————— ————— ————— Per tot l'or de Saint Denise N'istroie de son servise, Ainz faz savoir Qu'ancor la cuiz veoir Tote nue en sa chemise Si k'entre ses .ii. bras gise A mon voloir, S'iert del tot a ma devise.

Come si può osservare la versione offerta da MT presenta due strofi in contrapposizione tra di loro quanto al contenuto, mentre la I strofa di O riprende la II di MT con una variazione nei primi due versi, infine in U la III strofa corrisponde alla I di MT, mentre la II è propria a questa versione.

Secondo la piú recente interpretazione fornita da Meneghetti,¹¹⁶ la I strofa di MT si fonda sul concetto di *integritas*, su quello di *varietas* invece la II, e quindi i movimenti reali o metaforici dell'io lirico risultano antite-

¹¹⁶ Meneghetti 2003.

tici, per cui all'allontanamento volontario dal Paradiso per poter ancora rimirare da vicino la dama amata, segue e si contrappone quello obbligato da lei, che ha spinto Conon addirittura verso pericolose terre d'Oltremare; quindi se dapprima egli sembra negare lo *change* – motivo assai frequente nel canzoniere di Conon –, poi nella II strofa giungerebbe a confondere la *bona* con la *mala donna*, che risultano quindi essere la stessa persona, a differenza di quanto sostenuto da Scheler.¹¹⁷ La studiosa poi aggiunge un'osservazione rilevante, ossia che tra il modello di Bertran e il testo derivato di Conon si riscontrano ben tre rimanti dal significato equivoco, i quali nel creare un effetto gustosamente parodico, non solo confermano ulteriormente la ripresa, ma garantiscono anche la bontà della versione di O che attesta proprio uno dei rimanti. Si tratta di *dia*, ossia 'giorno' (vv. 45 e 62), che diventa nella lirica oitanica *die*, cioè 'dica' (vv. 1 e 23 di O); quindi di *mie*, 'mica' attestato nel verso finale della II strofa di MT (I di O) che discende dal *mia* possessivo occitanico (v. 53); tuttavia la ripresa equivoca più rilevante è *pie*, poiché mentre il *pia* di Bertran allude alle qualità della donna ed è inserita nel v. 21 «E la doussa cara pia», che rinvia all'incipit di Conon, il *pie* di Conon è invece la gazza, la cui mutevolezza connota in senso peggiorativo la dama, e si svela essere una ripresa della «flor pic-vairada», donna infedele di cui parla Marcabruno al v. 68 di *Estornel, cueill ta volada*, già ricordato.¹¹⁸ Che questo testo sia all'origine del significato equivoco è confermato dal fatto che nella stessa strofa il guascone inserisce un accenno oscuro a un «abat / Saint Privat» (vv. 72-73), accenno che già Roncaglia aveva suggerito di collegare all'«Abeïe / As Soffraitous» di Conon.¹¹⁹ Il senso però appare chiaro: infatti secondo Barbieri¹²⁰ mentre l'*abat* indicherebbe l'organo sessuale maschile che avrebbe tratto soddi-

¹¹⁷ *Trouvères belges* (Scheler): 272. Per lo studioso si sarebbe trattato della contessa di Champagne, mentre la canzone offensiva cui farebbe riferimento al v. 1 della II strofa di MT, sarebbe *L'autrier avint en cel autre país* (per cui cf. *infra* § 12).

¹¹⁸ Marcabru (Gaunt–Harvey–Paterson): 343-54.

¹¹⁹ Roncaglia 1958: 49. L'osservazione del filologo modenese è accolta in *Los trovadores* (De Riquer) 1983, I: 214-5, vv. 71-73. A conferma di un'influenza di questo testo su Conon, va aggiunto che in esso si ritrovano il riferimento al gioco dei dadi (vv. 27-29) e la forma *mat* (v. 76), elementi questi con chiara valenza erotica, in particolare di nuovo con un richiamo alla lirica guglielmina già menzionata. Su *soffraitous*, cf. pure *infra* § 12.

¹²⁰ Barbieri 2013: 274.

sfazione dalla *pauzada*, ossia la prostituta, donna dai mille amanti; l'*abeie* sarebbe forse una ripresa ironica della litania alla Vergine *refugium peccatorum*. Il debito contratto da Conon verso Marcabruno è provato ulteriormente dal legame formale tra le due espressioni;¹²¹ inoltre nel testo di Marcabruno (vv. 56-66) si osserva un'insistenza sull'idea di prostituzione – richiamata anche nel testo oitanico – e il v. 26 occitanico «Va, ben es fol qui s'i fia» sarebbe ripreso da Conon in «Fox est qui en vos se fie». Ne deriva allora che Conon, dopo aver esaltato la dama e il servizio amoroso, la apostrofa violentemente rinnegando quanto detto prima e facendo di lei una puttana, caricando quindi di ulteriore connotazione negativa il messaggio marcabruniano con la sottolineatura parodica che oscilla tra sesso e religione.

Quanto alla versione di O, dal contenuto decisamente offensivo nei confronti della dama e che recupera nella II strofa l'incipit di RS 1325 sia pure con varianti, essa è stata valorizzata da Schiassi, la quale ha individuato oltre a *die* – di cui si è detto –, anche il rimante *compagnie* che farebbe eco a *compagnia* del testo di Bertran (v. 34); ma soprattutto i vv. 18-21 sarebbero da connettere con i vv. 10-12 «Faich ai longa carantena / Mas oimais / Sui al digous de la Cena» di *Casutz sui de mal en pena*, per cui la digressione gastronomica varrebbe come opposizione alla metafora della *carantena* e della *cena*.¹²² Le due acute osservazioni di Schiassi sono state però criticate da Bova,¹²³ che ha osservato come la rima in *-ie* e i rimanti connessi siano molto comuni nella tradizione oitanica, sia lirica che narrativa; invece la metafora culinaria andrebbe riconnessa a due testi di Colin Muset, attivo tra gli anni 1240-1270, riconducibili alla *poésie jongleresque* e quindi alla esaltazione del *mener bonne vie*. Infatti in *En ceste note dirai* (RS 74, L 44.3), Colin dice (vv. 37-46):¹²⁴

¹²¹ Se in effetti nei due testi si riscontra lo stesso uso dell'*enjambement*, non si può concordare con Barbieri circa il rapporto semantico tra *Privat* e *Souffraitous*, poiché *Privat* in occitanico ha il senso di 'intimo' < PRIVATUS e non quello di 'escluso, sprovvisto, non munito' come vuole lo studioso, mentre *Souffraitous* < SUFFRINGERE significa 'indigente, povero' o piuttosto 'miserabile' (cf. al riguardo Levy, VI, 562-4; TL IX, 731-3).

¹²² Schiassi 1999-2000: 408-13.

¹²³ Conon de Béthune (Bova): 156-8.

¹²⁴ Colin Muset (Chiamenti): rispettivamente 48-51 e 115-8 per le note; e 80-5 e

Ma bele douce amie
 La rose est espanie;
 Desouz l'ente florie
 La vostre compaignie
 Mi fet mult grant aïe.
 Vos serez bien servie
 De crasse oe rostie
 Et bevrons vin sus lie,
 Si merrons bone vie,
 Bele tres douce amie;

mentre in *Quant li malos brut* (RS 2079, L 44.11) Colin sostiene (vv. 62-66):

Et se j'ai trute flories,
 Gastiaus et poilles rosties,
 Bien i vodroie m'amie
 Qui samble rose espanie
 Por faire une raverdie.¹²⁵

La connessione con Colin Muset era stata già denunciata da Schiassi tanto da chiedersi se l'autore della II strofa di O non potesse essere proprio lui, oppure se Colin non si fosse rifatto ad essa.¹²⁶ Conclude allora Bova che il testo di O è un rimaneggiamento compiuto da un estimatore di entrambi i poeti, Conon e Colin, per cui egli avrebbe ripreso la strofa di Conon procedendo alla mutazione dell'incipit e vi avrebbe poi aggiunto una seconda strofa ricalcata sulle parole di Colin.

Tale ricostruzione, oltre ad essere poco economica, si scontra con alcuni elementi obiettivi. Innanzitutto, delle liriche di Colin RS 2079 è attestata nel solo canzoniere U, mentre RS 74 è trasmessa dai mss. KNX; tuttavia i testimoni non forniscono l'attribuzione, nonostante che al v. 47 di RS 2079 Colin menzioni sé stesso come autore. Inoltre, se il rimaneggiamento di O discendesse da una conoscenza della produzione poetica

136-9 per le note. Da notare che il primo testo è un *lai-descort*, per cui ogni *cobla* ha una melodia e una struttura a sé stanti. Il dato non è irrilevante ai fini della connessione con la lirica di Conon.

¹²⁵ Sulla questione *raverdie*, si rinvia a Spetia 2020: 122-8.

¹²⁶ Schiassi 1999-2000: 411-2, n. 29.

di Colin, stupisce che nessuna di queste sue due liriche vi sia accolta. Non solo, ma forse l'obiezione piú rilevante risiede nel fatto che i vv. 10-12 della lirica di Bertran de Born denunciano apertamente la ripresa del tema della quaresima d'amore (riconducibile alla 'carestia'), sebbene il trovatore spinga decisamente piú in avanti la metafora, perché la quaresima è quasi conclusa, essendo giunti al giovedì che precede il Venerdì santo, giorno della morte di Gesù, per cui solo un bacio potrà salvare il poeta. A ciò si aggiunge che *carantena* risulta in rima con *Elena* (v. 9), il cui nome rinvia a Troia, quindi a Troyes, di dove era originario quel Chrétien che aveva dato via al *débat*. Un tale riferimento non poteva sfuggire a Conon, che già si era espresso contro la 'carestia' cristiana, e forse si è sentito chiamato in causa dal riferimento a Elena e a quella Troia dal valore equivoco, che altrove Bertran de Born usa proprio in relazione al suo amico oitanico.¹²⁷ Conon quindi, se a lui si può attribuire anche la versione di O – come credo –, avrebbe a sua volta irriso la 'carestia' di Chrétien, e prendendo spunto dall'ironia bertrandiana avrebbe addirittura posto al Venerdì santo, ossia nel giorno canonico del digiuno, la rivendicazione di un lauto pranzo a base di trota farcita, confermando poi di preferire un uccello arrostito all'amore della dama, con una denigrazione mirabolante della *fin'amor*. Appare allora poco probabile, se non irrealistico, che un rimaneggiatore successivo possa aver colto i raffinati sottintesi della lirica bertrandiana, peraltro in un'epoca storica, ossia almeno verso il tardo XIII secolo – cui risalgono sia il ms. O sia l'attività di Colin –, quando le connessioni con la lirica provenzale si stavano indebolendo. Infine, non c'è da stupirsi che Colin possa aver imitato Conon, e ancor di piú proprio questo testo, tenuto conto di quanto emerge dall'analisi della III lirica e dell'eco delle parole di Conon presso François Villon, come pure della segnalazione di Payen,¹²⁸ che ha riconosciuto nel verso iniziale della VI strofa dei *Congés* di Adam de la Halle «Bele, tres douce amie chiere»¹²⁹ la citazione dell'incipit della lirica VII di Conon, benché la situazione prospettata sia differente: infatti mentre l'esilio di Adam è obbligato nella speranza di ritrovare

¹²⁷ Per la questione, cf. *infra* § 11.

¹²⁸ Payen 1974: 254-5. Per la lirica III, cf. *infra* § 10.

¹²⁹ Adam de la Halle (Badel): 404-11.

la dama nella gioia, Conon è invece allontanato dalla dama. Ne discende che la scrittura di Conon deve aver avuto un discreto successo anche molti anni dopo la sua uscita di scena, forse proprio per la novità poetica della sua eterodossia.

Quanto infine alla redazione di U, che rivela invece la volontà dell'io lirico di continuare il servizio amoroso, appare – questa sí – opera di un rimaneggiatore che ha integrato le prime due strofe, compromettendo la struttura metrica di *coblas singulares* e fornendo quanto al contenuto un centone di luoghi comuni, tratti pure dalle strofe che seguono. Meritano quindi attenzione solo la III strofa che è identica alla I della versione MT; e la IV lacunosa, poiché quanto si è conservato induce a ritenere che possa appartenere a Conon. Innanzitutto Schiassi riconduce la *seignorie* del v. 12 ai vv. 45-46 di PC 80.9 di Bertran « Q'en lieis es la seignoria / De pretz e de cortesia». ¹³⁰ Inoltre il riferimento al v. 5 a «l'or de Saint Denise», sinora sfuggito, richiama da vicino il verso incipitario della lirica IX di Conon *L'autrier un jor après la Saint Denise*. ¹³¹ Tale espressione pare proverbiale, benché non ce ne sia traccia nella raccolta del Morawski. ¹³² Essa tuttavia potrebbe essere propria all'autore in relazione alla straordinaria ricchezza dell'abbazia reale di Saint Denis definitasi grazie all'operato del cluniacense Suger (1080/1081-1151), tanto da divenire il prototipo delle cattedrali gotiche in cui trovarono applicazione la filosofia neoplatonica e la metafisica della luce. Peraltro l'abbazia fu il luogo della seconda incoronazione di Filippo Augusto e della moglie Isabella di Hainaut, ¹³³ determinando ciò la sottrazione alla cattedrale di Reims del primato che le era appartenuto per secoli, quello del *sacre du roi*. Allora il riferimento iperbolico di Conon potrebbe avere un valore polemico nei confronti della monarchia francese. È quindi assai improbabile che un rimaneggiatore, forse ignaro dell'attribuzione della lirica IX a Conon, abbia proprio pensato di inserire come rimante la citazione dell'abbazia. Non solo, ma i vv. 4-6 della III strofa di U parlano di un amore concretamente realizzato dall'io lirico tra le braccia

¹³⁰ Schiassi 1999-2000: 412.

¹³¹ Per tale testo, cf. *infra* § 12.

¹³² *Proverbes français* (Morawski).

¹³³ Si vedano almeno Speer 2001; e Gaborit–Chopin 2001.

della dama amata, con un riferimento alla *chemise* ricordata nella *chanson de change* *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga (vv. 33-36), per sottolineare la bontà della *recreantise* e il successivo cambio di dama. Anche in tal caso appare poco probabile che l'aggiunta di questi versi, dalla indubbia densità semantica per le evidenti allusioni che veicolano, possano essere opera di un rimaneggiatore, mentre risulta tutto più coerente se si ammette che anche questa strofa, oggi lacunosa, appartenga alla mano di Conon.

Se quanto sin qui detto è ammissibile, ne discende che disporremo di tre testi, ciascuno composto da 2 *coblas singulares*, con la versione di U che costituisce il polo positivo, quella di O esattamente il contrario; infine la versione MT risulterebbe dalla riduzione delle due versioni precedenti e dall'assemblaggio delle due strofe rimaste, ciò che è stato possibile grazie alla particolare struttura metrica adottata. Dinanzi alla complessa e intricata trasmissione manoscritta di questa lirica, gli studiosi avevano già avanzato l'ipotesi che le due strofe di MT appartenessero a due testi differenti. In particolare, Jeanroy aveva sostenuto che mentre la II strofa di O non potesse essere ascritta a Conon, piuttosto la I occupasse la stessa posizione nella lirica originale, mentre escludeva la bontà della redazione di U per ragioni metriche e contenutistiche.¹³⁴ Anche l'editore Wallensköld ritenne le due strofe di MT appartenenti alle due categorie diverse in cui dividere le canzoni d'amore di Conon tra attestati di fedeltà e accuse di tradimento, per cui l'una appariva l'imitazione dell'altra.¹³⁵ Di *contrafactum* parlò invece Gennrich, ritenendo che la versione di O fosse un rifacimento di quella di U ad opera dello stesso Conon e adducendo allo scopo altri esempi analoghi di riscrittura dei propri testi da parte di Richart de Semilli, Gautier de Coinci e Blondel de Nesle, mentre la versione di MT era incompleta, e quindi corrotta, con la fusione di due strofe appartenenti alle due redazioni originali.¹³⁶ In tempi più recenti Formisano ha sostenuto che la ver-

¹³⁴ Jeanroy 1892.

¹³⁵ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): XI-XII.

¹³⁶ Gennrich 1922. Quanto agli altri testi ricordati dallo studioso, si tratta di RS 527 *contrafactum* di RS 538 (rispettivamente L 224.4 e 224.1), RS 12 riscrittura di RS 83 (rispettivamente L 72.3 e 72.5), infine RS 1497 *contrafactum* di RS 1495 per le melodie (L 24.12). Per la questione, cf. Spetia c. s.

sione di MT sia la risultante di due canzoni distinte e così pure Schiassi.¹³⁷

Si deve però a Meneghetti il riconoscimento della validità della versione MT, tanto che la studiosa ha proposto di vedere nel testo così concepito un caso di autoparodia attuato da Conon¹³⁸ per trattare in modo quasi schizofrenico dello squilibrio sentimentale del poeta determinato dal disaccordo con la dama, ciò che costituisce l'elemento fondamentale del genere *descort*.¹³⁹ Non solo. Tenuto conto del più celebre discordo di Raimbaut de Vaqueiras *Eras quan vey verdeyar* (PC 392,4) e dello stretto legame artistico e personale sviluppatosi fra il trovatore e Conon probabilmente alla corte di Bonifacio di Monferrato, che culmina nel *partimen Seigner Coine jois e pretz e amors*,¹⁴⁰ Meneghetti ha ipotizzato che i due discordi sarebbero stati concepiti e fors'anche improvvisati quando i due poeti si trovavano fisicamente vicini, quindi nell'entourage di Bonifacio, e nella stessa occasione i due potrebbero aver scambiato anche il *partimen* appena ricordato. Quindi, piuttosto che pensare a Costantinopoli nel 1204 – come spesso si è ritenuto –, essendo ormai Conon totalmente impegnato nelle funzioni di protovestiaro, l'occasione di incontro potrebbe essere ravvisata nel torneo indetto nel novembre 1199 da Thibaut III de Champagne nel suo castello di Ecry-sur-Aisne per spingere i nobili d'Europa a farsi crociati.¹⁴¹ La conferma del legame tra i due testi discordanti viene dal riconoscimento, individuato da Brugnolo,¹⁴² del debito formale contratto da Raimbaut nei confronti proprio di *Belle doce amie chiere* – un vero omaggio al confratello settentrionale –, poiché nella III strofa in francese del suo *descort* plurilingue si riscontrano, oltre la ripresa dell'incipit, anche i quattro rimanti *chiere, entiere, maniere e guerriere* (vv. 17, 19, 21, 23), ma il riecheggiamento giunge ad interessare anche la strofa italiana in cui «sa gran beutà» (v. 14) si modella su «vostre grans beautés», e quella gua-

¹³⁷ Formisano 1993:148 e Schiassi 1999-2000: 412-3.

¹³⁸ Già Frappier 1949: 133 aveva osservato che la II strofa di MT è la parodia della I.

¹³⁹ Per la definizione, d'obbligo è il rinvio a Canettieri 1995: 55.

¹⁴⁰ I due testi si possono leggere in Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): rispettivamente 191-8 e 234-40. Per il *partimen*, cf. *infra* § 13.

¹⁴¹ Meneghetti 2003: 76 e 80, n. 24, sulla scorta di Tavani 2001: 82.

¹⁴² Brugnolo 1983a: 87-90.

scone ove «ab que no'm hossetz tan hera» (v. 28) traduce «n'a moi ne fuïssiez fiere». Tuttavia, mentre Meneghetti parla di un incontro propizio allo scambio poetico, Brugnolo pensa piuttosto che Raimbaut abbia avuto sotto gli occhi sia la versione U della lirica di Conon, come tradirebbe il verso finale della strofa italiana del discordo «per qe no m'en partirò» (v. 16) che riecheggerebbe sia il «no'm partrai de vostre loi» (v. 24) della strofa francese; sia l'ultimo verso della II strofa di U «N'istrai de sa seignorie», a sua volta ribadito da «N'istrie de son servise», in seconda posizione nella IV strofa di U. Su questa supposta coincidenza Meneghetti però mostra perplessità, e d'altra parte si è già osservato che le prime due strofe di U, e non tutto il testo da esso trådito dal canzoniere di Saint-Germain-des-Près, rappresentano un centone.

Tenuto conto di quanto sin qui detto, si può allora ipotizzare che Conon stesso abbia composto due testi sullo stesso schema metrico, l'uno in onore della dama e del servizio da renderle, l'altro in vituperio e nell'intento di separarsene, ossia le versioni U (III e IV strofa) e O, e che poi lo stesso Conon, in occasione dell'incontro ludico con Raimbaut abbia provveduto a riformulare i due testi per dar vita a una sorta di *descort*,¹⁴³ cui il trovatore rispose con il 'proprio' *descort* dalla struttura metrica regolare in cui lo squilibrio sentimentale del poeta era invece rappresentato dal mirabolante gioco linguistico messo in atto.¹⁴⁴ Parlare di una riscrittura d'autore è sempre rischioso, ma così come viene ammessa per i trovatori (si pensi a Bertran de Born),¹⁴⁵ si può fare altrettanto per Conon sulla scorta delle testimonianze manoscritte e del suo oltraggioso lirismo, oltraché sperimentalismo spericolato.

¹⁴³ Può risultare significativo alla luce di quanto si dirà (cf. § 11.4), che Conon abbia proprio eliminato le due strofe in cui emergeva la questione *Carestia*, e in particolare la II di O ove sarebbe emerso più prepotentemente il proprio debito nei confronti di Bertran de Born.

¹⁴⁴ Per ultimo sul *descort* di Raimbaut, cf. Tavani 2001.

¹⁴⁵ Al riguardo, cf. *infra* § 11.

10. UN ALTRO TIPO DI OLTRAGGIO, QUELLO POLITICO (III)

Anche la lirica *Mout me semont Amors que je m'envoise* (RS 1837, L 50.8)¹⁴⁶ è strettamente legata all'esperienza poetica di Bertran de Born, in particolare a due suoi testi, la canzone *A! Lemozi, francha terra cortesa* (PC 80,1) e il sirventese *Pois als baros enoia e lor pesa* (PC 80,31),¹⁴⁷ il cui schema metrico 10a'ba'bbba' mentre è diffuso nella tradizione trovierica, per quella trobadorica risulta attestato solo in Bertran. Tuttavia si registra una differenza sostanziale circa la connessione strofica, in quanto si tratta di *coblas unissonans* nei due testi occitanici (2 nella prima, 6 con una *tornada* nella seconda), *doblas* invece in Conon, il cui testo però consta di solo tre strofe.¹⁴⁸ E ancora una volta le tre liriche condividono delle rime:

PC 80,1= a: *-esa*; b: *-eis*
 PC 80, 31 = a: *-esa*; b: *-ei*;
 RS 1837= a: *-oise, -aige*; b: *-ois, -er*,

ove *-eis* di PC 80,1 perde la sibilante finale e diviene *-ei* in PC 80,31.

A ciò si aggiunga che il sirventese è inviato attraverso Papiol «a Mon Isembart en la terra artesa» (v. 45), *sobriquet* dietro al quale è stato riconosciuto da tempo proprio Conon de Béthune.¹⁴⁹ La scelta del *senhal* discende dalla *chanson de geste Gormont et Isembart*, ove l'eroe è un giovane guerriero della Somme dal temperamento selvaggio, come Conon, rinnegato e perseguitato dallo zio, il re di Francia Luigi III.¹⁵⁰ Questo testo

¹⁴⁶ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 5, e 20-1 per le note.

¹⁴⁷ I due testi possono leggersi in Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): rispettivamente 130-3 e 362-9.

¹⁴⁸ MW 957.7, e Frank 308, 1 e 308,2 rispettivamente. C'è poi da osservare che nel frammento di Metz (e) è trådita solo la III strofa, agganciata di seguito a *L'autrier un jor après la Sainte Denise* (IX), ciò che scombina la struttura rimica; la strofa interpolata presenta inoltre delle innovazioni erronee (ad esempio si osserva la sostituzione del rimante *trover*, identico ma con valore equivoco, ai vv. 18-19 di MT, per cui il ms. di Metz sostituisce il primo con *demandar*, il secondo con *parlar*, e se in tal modo evita la rima equivoca probabilmente autentica, ne crea una identica con il v. 2 ove è attestato congiuntamente da tutti i testimoni *demandar*).

¹⁴⁹ Hoepffner 1946.

¹⁵⁰ Barbieri 2013: 280 e 293.

insieme ad un altro di Bertran, in cui *Isembart* appare ugualmente destinatario,¹⁵¹ ci confermano l'esistenza di uno stretto rapporto tra i due poeti. Il contenuto della lirica è famoso e controverso al tempo stesso, poiché nelle prime due strofe Conon attribuisce la sua rinuncia al canto (ossia la *recreantise* di bernardiana memoria?) al biasimo rivolto al suo linguaggio e alle sue canzoni da parte dei Francesi in presenza della corte di Champagne e ancor più della Contessa; quindi la Regina e suo figlio il Re non sono stati cortesi, avendo rimproverato la sua lingua, poiché lui ha usato «mos d'Artois, / Car je ne fui pas norris a Pontoise» (vv. 13-14), coinvolgendo in tal modo le due dame più importanti del regno di Francia. La III strofa invece sembrerebbe rientrare nella topica cortese, con l'Amante che intende svelare il proprio sentimento, ma se lui è «outraigeus del trover» (v. 19) la colpa va attribuita ad Amore e spera quindi che la Dama non si adiri con lui.

La particolare struttura che prevede solo tre strofe ha indotto gli studiosi a interrogarsi se il testo sia completo, poiché così si interromperebbe il meccanismo delle *coblas doblas*, o piuttosto se la III strofa sia apocrifia, ma entrambe le ipotesi vanno respinte, in quanto se la brevità di una lirica si può ammettere e la mancanza di simmetria si registra comunemente fra i trovieri,¹⁵² il contenuto della III strofa aderisce perfettamente alla personalità di Conon e non si può quindi pensare ad alcuna contraffazione. C'è tuttavia da registrare un apparente stacco quanto al contenuto tra le prime due *coblas* e l'ultima. Inoltre la critica si è a lungo soffermata su quanto è detto nelle prime due strofe, perché nell'offerirci uno spaccato della sua vita vissuta e quindi nell'apparirci sincero, Conon difende il proprio operato di poeta, e non è un caso che per tre volte egli si riferisca all'atto del cantare o alle canzoni (*chanter* ai vv. 2, 4, e *cançons* al v. 6) e per ben quattro alla questione linguistica («mon langaige» al v. 5, «ma parole franchoise» al v. 11, «en francois» al v. 11, infine «j'ai dit mos d'Artois» al v. 14), connettendo tutto ciò alla realtà politica e culturale in cui egli si trovava ad operare tra francesi e champenois, tra la Regina madre, il Re di Francia e la Contessa di Champagne, tra Artois e Pontoise. L'ipotesi che

¹⁵¹ Per esso, cf. *infra* § 11.

¹⁵² Frappier 1949: 130.

a lungo è prevalsa, vorrebbe che le considerazioni di tipo linguistico deriverebbero dalla critica di Conon alla precoce egemonia del dialetto dell'Ile-de-France che si sarebbe imposto sulle altre realtà linguistiche del mondo oitanico.¹⁵³ In particolare, secondo Gros *langaige* rinvierebbe a una questione di accento, *parole* all'espressione, infine *mot* proprio alle particolarità lessicali del piccardo in uso nella contea di Artois da cui dipendeva Béthune.¹⁵⁴ Tale ipotesi troverebbe conferma pure in considerazioni rinvenibili in altre opere, dalla *Vie de Saint Thomas Becket* di Guernes de Pont Saint-Maxence, che rivendica tra 1172 e 1174 la bontà della sua lingua perché nato in Francia (v. 6165); al *Roman de Florimont* d'Aimon de Varennes del 1188, il quale nega di aver scritto in Francia pur essendo ricorso alla lingua dei francesi (vv. 14-15); infine alla *Vie de Saint Eduard le Confesseur*, da collocare cronologicamente dopo il 1163 – trattandosi di una traduzione francese di un testo latino – ove l'anonima monaca confessa il mancato rispetto della declinazione bicasuale poiché conosce «un faus franceis d'Angleterre» (v. 7).¹⁵⁵

Tuttavia, le recentissime indagini condotte in particolare da Glessgen escludono per la seconda metà del XII secolo il costituirsi di una *scripta* parigina, definita e favorita dall'azione della monarchia, per l'assenza di testimonianze documentarie e testi letterari che rinviino al dialetto parigino, ciò che trova conferma in un sostanziale disinteresse dei sovrani francesi verso la letteratura: sono invece attive come centri culturali le corti di Champagne e di Fiandre sul continente, e quella anglo-normanna insulare.¹⁵⁶ Ne discenderebbe allora che le critiche mosse a Conon siano di altra natura. Infatti secondo Barbieri il duplice riferimento a elementi del linguaggio e al canto sarebbe da connettere al contenuto delle liriche di Conon e all'anticonformismo amoroso in esse predicato, ma non apprezzato dalla corte regia e da quella champenoise. A ciò si aggiungano la questione dell'indiscutibile legame con i testi di Bertran de Born già ricordati, e quella relativa alla cronologia dei tre testi. Quanto alla prima,

¹⁵³ Planche 1989: 288.

¹⁵⁴ Gros 2012: 33.

¹⁵⁵ Per i tre testi si rinvia rispettivamente a: Guernes de Pont Saint-Maxence (Thomas); Aimon de Varennes (Hilka); *La Vie d'Edouard le Confesseur* (Södergard).

non è chiara la successione delle tre liriche: così, ad un'antiorità di entrambi i testi occitanici cui sarebbe seguita la breve canzone di Conon,¹⁵⁷ si contrappone l'ipotesi avanzata da Formisano per il quale la canzone (PC 80,1) precederebbe il sirventese (PC 80,31) per la presenza di quella «terra artesa», espressione determinata dai «mots d'Artois» (v. 14) che costituisce il dato centrale della lirica di Conon.¹⁵⁸ Quindi, il troviero si sarebbe rifatto al modello metrico della canzone di Bertran, che lo avrebbe in seguito omaggiato con il sirventese – che in quanto tale è contraffattura – e con la dedica, per manifestare il suo apprezzamento circa lo spirito antifrancese di Conon. Da parte sua però Barbieri, pur riconoscendo che tale ricostruzione eviterebbe di ammettere la ripresa inopportuna da parte di Bertran di un proprio componimento, non esclude invece che sia stato Bertran a seguire con entrambe le sue composizioni la lirica di Conon, dal momento che lo schema metrico adottato non si ritrova altrove presso i trovatori, mentre è comune fra i trovieri.¹⁵⁹

Ora, il controllo sul repertorio metrico oitanico garantisce che fra i testi con lo stesso schema metrico, sebbene con decasillabi solo maschili e *coblas unissonans*, ne compare uno particolarmente interessante. Si tratta di *Douce dame, grez et grasses vos rent* di Gace Brulé (RS 719, L 65.31; MW 957.2),¹⁶⁰ in cui l'autore difende la propria scelta di amare «si hautement» (v. 7), benché Ragione glielo contesti, e quindi negli invii si rivolge sia a Renaut,¹⁶¹ che vorrebbe ritirarsi dall'amore, per cui Dio non deve ricompensarlo, sia a Gilet a cui dice (vv. 40-43):

Par Deu, Gilet, faus amanz desloiez
 Qui d'amors s'est partiz et esloigniez,
 Vaut assez pis c'uns autres enragiez;
 Chastoeiez en vous et l'autre dolant.

¹⁵⁶ Glessgen 2017, anche per la bibliografia pregressa.

¹⁵⁷ Hoepffner 1946: 17

¹⁵⁸ Formisano 1993: 146-7.

¹⁵⁹ Barbieri 2013: 291.

¹⁶⁰ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 308-12.

¹⁶¹ Sull'identificazione possibile di costui con Renaut de Beaujeu, autore del *Bel Inconnu*, cf. Gace Brulé (Petersen Dyggve): 25-7.

Il personaggio chiamato in causa è Gilles de Vieux-Maisons,¹⁶² autore di una lirica *Chanter m'estuet car pris m'en est corage* che ha dato l'avvio a un *débat* fondamentale nella definizione dell'ideologia amorosa in ambito trovierico per la volontà dichiarata dall'autore di ritrarsi dall'amore ma non dal canto, e a cui lo stesso Conon si mostra interessato.¹⁶³ Qui Gace rimprovera Gilles dichiarandolo di minor pregio rispetto a un altro che è pieno di rabbia, per cui entrambi meritano una lezione. Di quest'altro autore Petersen Dyggve non dice nulla, ma essendo *enragiez* non può trattarsi che di Conon, il quale ha intessuto di *raige* la sua poetica. Se l'identificazione è plausibile, come sembra, allora Bertran potrebbe aver ripreso lo schema metrico da Gace Brulé procedendo a delle modifiche, poiché in esso c'era un'allusione chiara presso i contemporanei per quell'uomo rabbioso che pure canta d'amore, il quale aveva già dato prova di ispirarsi proprio a lui, il trovatore perigordino, almeno nelle liriche VII e VIII. Ciò spiegherebbe perché poi PC 80.31 venga indirizzato da Bertran proprio a Conon. Si può pensare allora a una successione di tal fatta: RS 719, PC 80,1, RS 1837, infine PC 80,31.

Quanto alla cronologia, si può datare la canzone bertrandiana tra il 1184 e il 1187 (ciò che costituisce quindi un *terminus ante quem* per la lirica di Gace), poiché essa fu composta in occasione dell'arrivo di Guiscarda di Beaujeu nel Limosino, di cui si tessono le lodi, e sebbene non si conosca la data delle sue nozze con Archambaut VI di Comborn, costui divenne visconte della regione proprio in quegli anni; invece il sirventese, che contiene una violenta satira contro Filippo Augusto per aver accettato una tregua ignobile con il re inglese ed essersi lasciato corrompere insieme agli champenois dalle *esterlins* (v. 27), va posto tra 1187 e 1188; infine per la lirica di Conon – in cui all'elogio di Guiscarda si riscontra per opposizione un attacco a due delle dame più in vista della nobiltà francese dell'epoca – la datazione del 1180, in occasione delle nozze del re di Francia con Isabella di Hainaut, già proposta da Paulin Paris nel 1833¹⁶⁴ e poi assai

¹⁶² Gace Brulé (Petersen Dyggve): 55-7.

¹⁶³ Cf. *infra* § 11.

¹⁶⁴ Paris 1833: 80-1.

spesso ripetuta, è stata ormai corretta sulla scorta della situazione politica che questo matrimonio provocò per l'estromissione della casata Blois-Champagne dalla gestione del potere monarchico,¹⁶⁵ e mentre Formisano pone il testo *ante* 1187, proprio questo anno viene invece preferito da Barbieri.¹⁶⁶ Tuttavia in tempi recentissimi Bova ha proposto come primo *terminus* cronologico il 1185, poiché con il trattato di Boves stipulato in quell'anno furono riconosciuti i diritti del re di Francia sull'Artois, e quindi si dovette acuire la tensione nei rapporti tra gli esponenti artesiani e la monarchia francese. L'ostilità dei francesi e degli champenois nei confronti di Conon avrebbe radici politiche e il riferimento nella sua lirica a Pontoise sarebbe molto pungente. Infatti, se con il tempo questa città commerciale del Vexin francese divenne luogo prediletto dal sovrano per soggiornarvi con la corte, tuttavia all'epoca di redazione della lirica essa era ancora un piccolo centro e quindi Conon avrebbe effettuato un paragone impietoso tra la ricchezza dell'Artois, soprattutto di Arras, e la piccola borgata di Pontoise.¹⁶⁷ Il valore dell'allusione è confermato da quanto scriverà anni dopo François Villon, che nel *Quatrain* composto in occasione della propria condanna a morte fa di Parigi un sobborgo di Pontoise,¹⁶⁸ e ancora una volta questa testimonianza conferma il successo del canzoniere di Conon nel tempo.

Se tale considerazione coglie nel segno, dovremo allora interpretare la critica subita dal troviero non solo per il suo modo di scrivere oltraggioso e quindi eterodosso – in rapporto si pensi a Chrétien e al suo interprete più fedele Gace Brulé, i quali erano in rapporti con Marie de Champagne –, e che comunque Conon vuole confermare nella III strofa attribuendone la responsabilità ad Amore,¹⁶⁹ ma anche per ragioni politi-

¹⁶⁵ La questione è esaminata da Bova nella sua edizione di Conon de Béthune: 118-21.

¹⁶⁶ Formisano 1993: 149; Barbieri 2013: 291; alla n. 65 egli che sostiene si possa arrivare sino alla fine del 1188.

¹⁶⁷ Bova 2023b.

¹⁶⁸ Si tratta del *Quatrain* VIIa «Je suis François, dont il me poise / Né de Paris emprés Pontoise, / Et de la corde d'une toise / Saura mon col que mon cul poise»: cf. François Villon (Mühlethaler–Hicks): 312-3.

¹⁶⁹ Perciò sembra dubbio quando ipotizzato da Barbieri 2013: 291-2, ossia che la

che. E in effetti si tratta di un tentativo originale di introdurre in terra oitanica la scrittura politica sulla scorta dell'esperienza del maestro dei sirventesi Bertran de Born, il 'padre nobile', sebbene il tentativo di Conon sia *sui generis* e non avrà seguito.¹⁷⁰ Tale ipotesi allora potrebbe ridare valore alla ricostruzione di Formisano di una successione intrecciata PC 80,1-RS 1837-PC 80,31 ed anche quella qui proposta, per cui Bertran grato del riconoscimento poetico, avrebbe scritto il proprio testo per sostenere il troviero nell'ostilità verso la monarchia capetingia e lo avrebbe inviato all'amico per il quale inventa il *sobriquet*, sottolineando il valore politico dell'operazione di Conon nell'identificare il suo testo come un sirventese.

E tuttavia, la questione linguistica su cui pure insiste Conon, non va del tutto esclusa. In effetti, tenuto conto del fatto che in alcuni testi successivi del XIII secolo il riferimento a Pontoise è connesso alle origini del personaggio in scena e alla lingua da lui parlata o a ciò che si vuole dire,¹⁷¹ ma anche delle recenti acquisizioni critiche, si può certo immaginare che la questione linguistico-culturale andasse comunque profilandosi all'orizzonte in relazione al conflitto che vedeva opporsi la Francia all'Inghilterra e la Francia alle Fiandre, dal momento che una *scripta* oitanica si era già andata definendo nella prima metà del XII secolo in territorio anglo-normanno, mentre nella seconda metà si stavano mettendo a punto quelle della Piccardia e della Champagne,¹⁷² ossia proprio le regioni ricordate da Conon. D'altra parte non si può pensare che un autore così innovativo

III strofa potrebbe essere stata aggiunta successivamente, sulla scorta del fatto che le rime delle due liriche di Bertran riprendano solo quelle delle prime due strofe del testo di Conon, poiché tale procedimento è riscontrabile anche altrove; e che PC 80,1 è costituita da solo due *coblas*, poiché esse sono inserite in una *razo*, in cui si procede – com'è noto – per estrapolazioni.

¹⁷⁰ Per la lirica politica nella Francia del Nord, cf. Spetia 2023.

¹⁷¹ Li ha ricordati Dufournet 1980: 240-3. Si tratta rispettivamente dei vv. 358-359 e 2633-2636 di *Jehan et Blonde* di Philippe de Beaumanoir (Lécuyer): «Un peu paroît a son langage / Qui ne fu pas nee a Pontoise», e «Pour sa robe qu'il voit françoise / Li samble nés devers Pontoise / Si vaut a lui parler françois / Mais sa langue torne en englois»; e quindi dei vv. 201-205 del *fabliau Frère Denise* di Rutebeuf (*Fabliaux*, Limentani): «Lors n'ont talent d'els esjoir / Li cordelier dedenz Pontoise / Vousissent estre: mout lor poise / Que la dame de ce parole».

¹⁷² Ancora Glessgen: 384 soprattutto per la riepilogazione cronologica.

non riflettesse sulle questioni linguistiche e non ne cogliesse tutte le valenze, politiche oltre che culturali.

11.LE CHANSONS DE CROISADE

E IL BOTTA E RISPOSTA OFFENSIVO CON HUON D'OISY (IV-V)

Come già detto, le due *chansons de croisade* di Conon si segnalano per la novità introdotta, ossia la coesistenza nello stesso spazio lirico dell'elemento erotico e della chiamata alle armi a difesa del Santo Sepolcro.

La prima, anche sul piano cronologico, *Abi! Amors, come dure departie* (IV: RS 1125, L 50.1)¹⁷³ ha conosciuto un successo straordinario. Lo testimoniano le altre canzoni dello stesso genere che ne hanno condiviso la struttura formale, 6 *doblas capcaudadas* con schema 10a'ba'bba'ba' (MW 902.13), ossia *Li departirs de la douce contrée* di Chardon de Croisilles (RS 499, L 35.l), quindi *Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses* di Richard de Fournival (R 1020a, 1022, L 223.10) e ancora il testo di Huon d'Oisy, di cui ripareremo;¹⁷⁴ ma anche una versione provenzalizzata trasmessa sia pure parzialmente da codici di lirica francese e occitana,¹⁷⁵ e soprattutto il fatto che le prime tre strofe a causa della somiglianza dell'incipit si trovano incastonate in un altro testo dello stesso genere, *S'onques nuns bons por dure departie* di Hugues de Berzé (RS 1226, L 117.7); infine essa è stata fonte pure di liriche dei *Minnesänger* Friedrich von Hausen e Albrecht von Johansdorf.

Nelle prime due strofe Conon si lamenta della separazione dall'amata, pur ammettendo che si tratta un distacco (momentaneo, si spera) del corpo, non certo del cuore, ricorrendo quindi a un tema proprio alla canzone cortese in cui la fedeltà dell'Amante rimane salda nonostante le avversità. Qui però si tratta di partire per servire il Signore che ha bisogno di aiuto, ma tale impresa viene ricondotta nell'ambito del servizio d'amore, come egli sostiene nei vv. 14-16, per cui in Terra Santa vanno compiute

¹⁷³ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 6-7, e 21-4 per le note.

¹⁷⁴ Cf. al riguardo 11.2.

¹⁷⁵ Lo rilevò per primo D'Heur 1963.

azioni cavalleresche per conquistare il Paradiso certo, ma anche gloria e lode, e soprattutto l'amore della dama. I due piani, erotico e cavalleresco-religioso si sovrappongono quindi a sottolineare il rilievo che Conon vuole dare alla vicenda amorosa che sebbene non sia prevalente, comunque connota il testo, tanto che l'impresa da crociato entra nell'orbita del servizio cortese d'amore. Le quattro strofe che seguono, sono segnate da vari motivi: la reprimenda verso coloro che da vigliacchi non partiranno per l'impresa e l'auspicio che quanti resteranno, il clero e gli anziani, parteciperanno idealmente con elemosine e opere buone, mentre le donne dovranno rimanere caste, e se non lo faranno si uniranno a gente malvagia, poiché i buoni e i valorosi sono partiti; il valore ideale della partecipazione perché la morte in Terra Santa è dolce e gustosa, ma in realtà non ci sarà alcuna morte, essendo prevista la rinascita in una vita gloriosa; infine l'invito pressante a partire, per vendicare l'onta dolorosa che provoca ira e vergogna, e quanti non lo faranno, condurranno una vita piena di infamia.

Il testo, come analizzato da Dijkstra e da Barbieri,¹⁷⁶ è intriso di riferimenti precisi alla predicazione papale, e più in generale religiosa e ai testi sacri, a riprova del ruolo importante giocato dalle *chansons de croisade* come testi di propaganda per la creazione di un movimento di opinione favorevole all'ardua e rischiosa impresa. In particolare, la lirica di Conon si pone nell'alveo della preparazione della III Crociata dopo che vi era stata la caduta di Acri il 9 luglio del 1187 e nel settembre successivo quella di Gerusalemme, con il solo Corrado di Monferrato rimasto a resistere all'assedio di Tiro del novembre dello stesso anno. Alla drammaticità delle notizie che provenivano dal Medio Oriente non corrispose altrettanta celerità di risposta da parte del mondo cristiano, poiché i due re di Francia e di Inghilterra, Filippo Augusto ed Enrico II, erano impegnati nella guerra tra di loro, e benché avessero preso la croce nel gennaio 1188, bisognerà attendere il luglio 1190 per assistere alla partenza di Filippo e di Riccardo Cuor di Leone, succeduto al padre morto nel luglio 1189. La lirica di Conon quindi andrebbe posta dopo il gennaio 1188, quando i due sovrani raggiungono un accordo a Gisors e fors'anche dopo il 10 febbraio,

¹⁷⁶ Dijkstra1995: 83-91; Conon de Béthune, *Abil' Amors, com dure departie* (Barbieri).

poiché in quella data il papa Clemente III scrive ai vescovi inglesi facendo riferimento a una possibile indulgenza per chi non potendo partire, tuttavia contribuirà economicamente alla riuscita dell'impresa.

Proprio il tono significativamente sostenuto e l'ardore che lo ispira, sottolineato in particolare da una sorta di richiamo dal sapore profetico o piuttosto minaccioso «Ore i parra con cil le secorront» e «Or i parra ki a certes iert preus» (rispettivamente vv. 18 e 42), hanno spinto gli studiosi a ritenere che Conon abbia preso parte alla terza crociata,¹⁷⁷ sebbene non esistano documenti al riguardo, soprattutto tenuto conto che la sua effettiva partecipazione a quella successiva è invece largamente testimoniata, trattandosi di un personaggio dal rilievo politico non indifferente. In realtà, proprio la mancata presenza in Terra Santa gli verrà aspramente rimproverata dal suo parente, Huon d'Oisy.

La lirica di Huon *Maugré tous sains et maugré Diu aussi* (RS 1030, L 114.2)¹⁷⁸ è tradita soltanto dai mss. MT e peraltro in modo lacunoso, per cui disponiamo di tre strofe con la prima priva di due versi; essa costituisce insieme al *Tournoiement des Dames* (RS 1024, 1924a; L 114.1)¹⁷⁹ l'unico testo pervenuto della produzione di questo poeta, e non sappiamo effettivamente se egli abbia scritto altro. Si tratta di una lirica veemente indirizzata a Conon, contro cui Huon lancia il grido di *Fi*, ossia 'Vergogna' (v. 6), per aver predicato la crociata, quindi essere partito e poi tornato, ma non aver mai effettivamente soccorso Dio. Nell'accusa Huon coinvolge anche «vo roi failli» (v. 15), ossia Filippo Augusto, per cui la pietà di Dio non ricada né su di lui né su Conon (vv. 15-16). Questi quindi potrebbe essersi avviato per la Terra Santa, ma mai realmente giuntovi, e piuttosto rientrato presto in Francia.

¹⁷⁷ Così, tra gli altri, van Werveke 1972: 80, che rinvia tra l'altro anche all'edizione di Conon.

¹⁷⁸ Il testo è stato edito per la prima volta da Bédier 1906: 379-80; poi ripreso in *Les chansons de croisade* (Bédier–Aubry): 62-3. Tuttavia nella recente edizione Hue d'Oisy (Barbieri) la lacuna di due versi nella prima strofa (vv. 3-4) non viene ammessa, poiché potrebbe trattarsi anche di una sorta di refrain. Tale spiegazione non è convincente, perché la strofa di 8 versi che segue, condivide con i primi 6 versi un incatenamento di *coblas doblas*. Pertanto nel riferirsi ai versi, si deve tener conto di uno scarto di 2 vv. rispetto a quanto si legge in Barbieri.

¹⁷⁹ Per l'edizione si rinvia a *Il «Tournoiement des dames» di Huon d'Oisy* (Pulega).

Che Conon sia il bersaglio dell'attacco violento del suo stretto parente emerge da una serie di elementi testuali: innanzitutto la ripresa della struttura formale di RS 1125, sebbene qui si registrino solo rime maschili (10ababbaba); inoltre si osserva il riecheggiamento o addirittura la citazione letterale da parte di Huon d'Oisy di versi propri alla *chanson* di Conon (vv. 5-6, 8, 11-12, 13-14, 17-18 di RS 1030, da porre a confronto rispettivamente con i vv. 21, 11-12, 33-34 e 48, 23-24, 41-42 di RS 1125); infine in ciascuna delle tre strofe, per lo più in posizione iniziale, viene ripetuto il nome di *Quenes* (vv. 2, 9, 17). In realtà Barbieri ha registrato la ripresa anche di versi e rime dall'altra *chanson de croisade* di Conon *Bien me deüssse targier*, ma – come vedremo – ciò discende piuttosto dal fatto che si tratta di una risposta di Conon al veemente attacco subito da parte di Huon. D'altra parte per primo Bédier¹⁸⁰ aveva osservato il più antico esempio di satira “grammaticale” riscontrabile tra il *grans* di Huon in riferimento al bisogno del solo Conon «Quant Dex verra quesés besoinz ert grans, / Il li faudra, car il li a failli» (vv. 7-8), e il *grignor* di Conon riferito al mancato aiuto di Dio dinanzi alla morte di chi non parteciperà alla crociata «Ki li faura cest besoig d'aïe / Saiciés ke il li faura a grignor» (vv. 11-12). Se è vero che il passaggio dal grado positivo al comparativo parrebbe essere più plausibile, ammettendo quindi una precedenza cronologica di RS 1125 rispetto a RS 1030, tuttavia un altro elemento fondamentale induce a ritenere più probabile l'andamento contrario volto a sminuire le parole di Conon, ossia il riferimento alle canzoni di Conon che Huon invita a non cantare più, ciò che determinerà la risposta pungente del suo avversario poetico, oltre che politico, sia nei due versi iniziali sia in quelli finali del congedo.¹⁸¹

Disponiamo di un *terminus ante quem* per datare la lirica di Huon, poiché la sua morte viene collocata alla fine di agosto del 1189.¹⁸² Secondo

¹⁸⁰ *Les chansons de croisade* (Bédier–Aubry): 64.

¹⁸¹ Cf. § 11.

¹⁸² La datazione appare controversa: infatti per Petersen Dyggve 1935: 82, si tratterebbe del 30 agosto del 1191; per Pulega 1970: 87, egli è vivo sino al 1190; la sua morte è invece anticipata al 1189 da Barbieri (Huon d'Oisy) che la colloca al 20 agosto, sulla scorta del necrologio del monastero di Cantimpré, e da Ruffini–Ronzani: 233, che

Barbieri, che tuttavia antepone a Huon entrambe le liriche di crociata di Conon, essa può essere stata scritta tra gennaio e agosto del 1189.

Il virulento attacco contro Conon ci consente di vedere in Huon, per il resto signore conciliante e pacifico,¹⁸³ un grande sostenitore dell'impresa in Terra Santa, cui forse egli andò in pellegrinaggio prima della presa di Gerusalemme da parte del 'feroce' Saladino.¹⁸⁴ È possibile che tale intento, dietro cui si celavano anche alleanze politiche con Filippo d'Alsazia e Balduino di Hainaut e prese di distanza dal re di Francia, emerga pure dalla lettura del *Tournoiement*, originale testo innovativo che ha dato vita a un genere specifico, quello dei 'Tornei di dame', cui si ispira anche il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras. Nel *Tournoiement* sono poste in scena delle donne che dinanzi all'ignavia dei propri mariti decidono di torneare (vv. 1-6):

En l'an que chevalier sont
Abaubi
Ke d'armes noient ne font
Li hardi,
Les damez tournoier vont
A Laigni.

Il testo, provvisto di 8 strofe dalla particolare struttura metrica in cui si succedono versi relativamente brevi, rappresenta dame della buona società francese impegnate in scontri anche violenti e si conclude con la vittoria

indica il giorno finale dello stesso mese nella Tavola genealogica, mentre a p. 236 sostiene sia morto in Oriente verso il 1190 insieme al suo compagno d'armi e signore, Filippo d'Alsazia. Tuttavia questo dato non risulta dalle ricerche condotte da van Werveke (1972), tanto più che l'identificazione de Hugo de Hoyri con Huon, proposta da Becker 1942: 312, non è plausibile.

¹⁸³ Ruffini–Ronzani: 235. Secondo lo studioso l'apparente apatia militare di Huon andrebbe spiegata con il contesto politico in cui egli operò, essendo le sue terre sotto il pieno controllo dei conti di Fiandra, tenuto conto anche del primo matrimonio di Huon con Gertrude, figlia di Thierry d'Alsazia, conte di Fiandra, e di quello di sua sorella Matilda con Rasse IV di Gavere, coppiere dei conti di Fiandra.

¹⁸⁴ Così suggerisce Dijkstra 1995, poiché Huon donò delle reliquie all'abbazia di Cantimpré, ciò che sarebbe risultato impossibile dopo la caduta di Gerusalemme nel 1188.

di una di loro, Yolent figlia primogenita di Raoul I signore di Couci, e seconda moglie del conte Roberto II de Dreux.¹⁸⁵ Le *Tournoiement* rappresenta per noi un serbatoio prezioso di dati storici, ma la critica, pur ammettendo che il testo tragga spunto da un torneo realmente disputato, probabilmente proprio a Lagny-sur-Marne nel 1179, è divisa sul suo reale significato. Così il suo editore Pulega ritiene si tratti di un 'libretto' per una rappresentazione coreografica, quindi gli riconosce un carattere teatrale;¹⁸⁶ altri studiosi come Jeanroy e Ruffini-Ronzani¹⁸⁷ ammettono l'intento satirico o umoristico con le donne che combattono al posto degli uomini; solo Le Clerc e Petersen Dyggve¹⁸⁸ vi colgono un risvolto di satira politica, connettendolo l'uno alla proibizione dei tornei, che sappiamo ribadita al III Concilio Lateranense del 1179, l'altro al mancato interesse del sovrano francese, e quindi di molti dei suoi uomini, a partire per la crociata. Se così fosse Huon potrebbe essere annoverato fra questi, visto che tra le combattenti vi è la sua seconda moglie Margherita di Blois, ma non va dimenticato – oltre i legami antichi del troviero con Baldovino di Hainaut – che Margherita appunto era figlia di quel Thibaut V de Blois che dopo la rinuncia di Filippo Augusto a partire, si era rifiutato insieme ad altri baroni, come Filippo di Fiandra, di prendere parte alle ostilità tra Francia e Inghilterra, scandalizzato dal ritardo dell'avvio della crociata.¹⁸⁹

Più realisticamente quindi il *Tournoiement* va datato almeno dopo il matrimonio risalente al 1185 tra Huon d'Oisy e Margherita di Blois, poiché ella pronuncia il grido di guerra «Cambrai» (vv. 28-33), di cui era castellano

¹⁸⁵ La puntuale identificazione delle dame impegnate nel torneo è stata compiuta da Petersen Dyggve in diversi contributi del 1935, 1936 e 1940.

¹⁸⁶ Pulega 1970: XXVII-XXVIII. Si adegua a questa interpretazione Cremonesi 1975.

¹⁸⁷ Jeanroy 1899: 234; e Ruffini-Ronzani: 238 e 242. L'interpretazione che fornisce quest'ultimo studioso è confusa, non solo perché egli oscilla nella datazione del *Tournoiement* tra 1179 e 1189, ma soprattutto perché secondo lui il testo dall'intento umoristico venne scritto da Huon nel tentativo di farsi largo nell'entourage del re di Francia (pp. 242-4), contraddicendo quanto sostenuto prima circa un intento satirico (p. 238). La satira infatti comporta di necessità un bersaglio e una polemica.

¹⁸⁸ Le Clerc 1856: 478; Petersen Dyggve 1935: 66, e 82-4.

¹⁸⁹ Bédier 1906: 385.

Huon. Petersen Dyggve ha proposto il 1189, quando molti erano ormai convinti che Filippo Augusto non sarebbe partito, tanto che nell'aprile di quell'anno il re di Francia fu minacciato di scomunica dal cardinal legato Giovanni di Anagni. Il *Tournoiement* allora sarebbe stato composto per stimolare l'interesse per la III crociata ed esprimere anche il malcontento che serpeggiava tra i baroni. Che Huon miri a Filippo Augusto sarebbe provato dal fatto che persino la moglie del re, Isabella di Hainaut, partecipa al torneo e viene citata ben tre volte, di cui due col nome proprio (vv. 51, 64 e 76). Alla stessa altezza cronologica si dovrebbe porre pure la lirica RS 1030, che trae linfa dalla stessa indignazione.

La mancata partecipazione di Conon alla III crociata dopo aver biasimato i vili decisi a non partire, deprecata da Huon, dovette determinare nell'iroso troviero di Béthune la decisione di rispondere, con la sua seconda *chanson de croisade* *Bien me deüssse targier* (V: RS 1314, L 50.4),¹⁹⁰ ove Conon dà mostra della propria abilità versificatoria, costruendola su 6 *colblas ternas* 'incatenate', ossia le rime delle prime due strofe sono riprese nella IV, mentre quelle della III si ritrovano nelle ultime due. Si osserva l'alternanza di decasillabi e settenari secondo lo schema seguente: 7a10b7a10b10c'10b10b10c'.¹⁹¹ La lirica, che conosce una trasmissione complessa poiché non tutte le strofe sono attestate dai manoscritti, è provvista di un congedo di quattro versi contenente l'apostrofe a Huon, e di un altro lacunoso trasmesso dal solo canzoniere U e pertanto ritenuto apocrifo.

Il testo si apre con una dichiarazione che contraddice la stessa scrittura poetica da un lato, dall'altro riprende la tematica erotica per incastrarvi il motivo religioso. Conon infatti ammette che dovrebbe trattenersi dallo scrivere una canzone, con parole e canto, dal momento che deve separarsi dalla migliore; può certo vantarsi di fare per Dio più di qualsiasi altro amante, e se l'anima è gioiosa, non altrettanto può dirsi per il corpo. Nella

¹⁹⁰ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 8-9, e 24-6 per le note.

¹⁹¹ MW 1119.2. L'unica altra occorrenza è il *jeu-parti* *Colart, respandez sanz targier* (RS 1316, L 150.1), scambiato tra lo sconosciuto Jehan de Tournai, da identificare forse con Jehan de la Fontaine, e Colart le Bouteiller, in cui significativa è la ripresa del rimante *targier*, a denunciare la ripresa e l'eco lontana del successo di Conon.

Il strofa confessa di sforzarsi di servire Dio, non avendone voglia, ma se ciò significa vincere la carne, la penitenza sarà doppia. Se la salvezza arriverà dalla sofferenza, allora grande sarà il suo merito, poiché nessuno più di lui si allontana dolente dalla Francia. Ancora una volta quindi si osserva declinata nelle prime due strofe la novità da lui introdotta nella *chanson de croisade*, e forse è possibile cogliere un (apparente) pentimento dinanzi alla sua mancata partecipazione alla spedizione, poiché ricorre al vocabolo *penitance* (v. 13). Le quattro strofe che seguono, spostano l'attenzione sulla situazione politica, essendo incentrate sull'attacco contro coloro che tassano i crociati, sulla decisione del troviero di non restare con i tiranni che hanno preso la croce per tassare tutti, chierici e uomini comuni, e hanno fatto prevalere l'avidità sulla fede; Dio per ciò già si è vendicato dei grandi signori mentre pochi sono quelli che non hanno disonorato il proprio regno. Conon conclude sostenendo che nel servire Dio non c'è rischio, anzi chi meglio serve, meglio sarà ricompensato, ma piacesse a Dio che Amore si comportasse con altrettanta gratitudine con quanti hanno posto in quello la propria fiducia.¹⁹²

L'attacco ai baroni che insozzano il proprio nido (v. 38) è assai incisivo, e Conon si sta riferendo all'istituzione della decima saladina in Francia e in Inghilterra a partire dalla fine di marzo del 1188, ciò che determinò la protesta del clero e degli ordini religiosi. Proprio questa circostanza consente di datare la lirica alla seconda metà di quell'anno secondo Barbieri.¹⁹³ Tuttavia questa datazione lascia perplessi, se si ammette che Conon abbia risposto a Huon, il cui testo sarebbe stato composto l'anno successivo, per cui piuttosto andranno spostate almeno alla primavera del 1189 sia la lirica di Huon, sia la seconda canzone di crociata di Conon. A sostegno di tale ricostruzione, quindi che RS 1314 segua RS 1030 e non

¹⁹² Al v. 33 va preferita la lezione tradata da U, unico testimone, ossia *Li queus*, benché si tratti di un relativo ad inizio strofa, mentre Wallensköld accoglie l'emendamento in *Li Quens* proposto da Bédier (*Les chansons de croisade*, Bédier–Aubry): 41-50, specialmente 43, che è però difficilmente giustificabile nel contesto che sembra riferirsi solo a Dio. Il conte sarebbe Filippo di Fiandra che nel 1188 si ribellò al re di Francia, insieme al conte di Blois, per non essersi quello ancora deciso a partire per la III crociata. In ogni caso il ms. U si conferma un testimone di rilievo nella trasmissione delle liriche di Conon.

¹⁹³ Conon de Béthune, *Bien me deüssse targier* (Barbieri).

il contrario, giunge il primo invio RS 1314, in cui a giustificare il proprio attacco ai baroni di Francia, il poeta attribuisce la responsabilità al suo maestro d'Oisy che gli ha insegnato l'arte del canto (vv. 49-52):

Or vos ai dit des barons ma sanblance;
 Si lor an poise de ceu que je di,
 Si s'an praignent a mon mastre d'Oissi,
 Qui m'at apris a chanter tres m'anfance.

L'affermazione finale ha spinto tutti i commentatori a prendere sul serio le parole di Conon,¹⁹⁴ e quindi a ritenere che Huon sia stato il suo maestro nell'arte trovierica. Tuttavia la limitatissima produzione di Huon, che si riduce secondo quanto testimoniato dai manoscritti a una brevissima lirica di attacco a Conon e a un testo che ha piuttosto un andamento narrativo,¹⁹⁵ consente di ammettere che qui Conon irride Huon (per la sua limitata produzione poetica?) definendolo come suo 'maestro', dal momento che proprio Huon lo aveva invitato nei vv. 9-10 della sua lirica a non cantare più:

Ne chantez mais, Quenes je vous pri,
 Car voz chançons ne sont mès avenanz.

Tale invito derisorio deve essere stato bruciante per un compositore raffinato e a uno sperimentatore di gran pregio quale era Conon, tanto che

¹⁹⁴ È possibile invocare come modello il noto passaggio di *Lo tems vai e ven e vire* di Bernart de Ventadorn (PC 70,30), in cui egli dice (vv. 21-25): «Ja mais no serai chantaire / Ni de l'escola N'Eblo / Que mos chantars no val gaire / Ni mas voutas ni mei so», non solo per l'invocazione comune di un maestro, ma soprattutto perché entrambi negano (o piuttosto fingono di negare) valore ai loro canti? In tal caso, Conon sta indirettamente ponendosi al livello di Bernart? Per il testo del limosino, cf. Bernart de Ventadorn (Appel): 180-6.

¹⁹⁵ L'unico altro testo riconducibile a un signore di Oisy è l'anonima *La ou la foille et la flor du rosier* (RS 1308, L. 265.980), trådita solo da T, contenente un oscuro riferimento a un signore di Oisy, da identificare probabilmente con Jean, figlio della sorella di Huon. Costei in assenza di eredi diretti era divenuta alla morte di Huon la più ricca ereditiera del regno, dal momento che la sola signoria di Oisy comprendeva ben 36 villaggi tra Fiandra e Artois. Per tutto ciò, cf. Långfors 1932: 323-9.

i primi due versi di RS 1314 sono appunto riservati alla tentazione – suggerita caldamente da altri, ossia da Huon – di smettere di cantare (vv. 1-2):

Bien me deüsse targier
De chançon faire et de mos et de chans,

per cui egli riprende alcuni versi della lirica del suo detrattore (vv. 15-16, 20-24, 26, 37-38, 39-40 di RS 1314 da porre a confronto rispettivamente con i vv. 23-24, 7-8, 13, 21, 5-6 di RS 1030)¹⁹⁶ oltre che tre rime (a: - *i*; b: -*ans*, -*ier*) per controbattergli vivacemente, e concludere polemicamente sulla presunta arte di quello. Non solo, ma il fatto che RS 1314 si concluda in modo assai poco canonico con il riferimento non a Dio, ma ad Amore, induce a vedere in questa lirica oltre che una sorta di giustificazione del proprio operato da parte di Conon, ossia la mancata partecipazione alla crociata, esattamente il desiderio di continuare a cantare Amore piuttosto che Dio.

Che Amore e l'amore restino il perno centrale intorno a cui ruota la scrittura di Conon, sia pure interpretati in modo originale, è provato dal secondo invio, tradito solo da U e perciò relegato nelle note al testo da Wallensköld che lo riteneva un'aggiunta del copista, forse addirittura un frammento di *sotte chanson* come supposto per primo da Brakelmann:¹⁹⁷

Par Deu, compains, adés ai remembrance
C'onques aüst amin,
Ne tous li mons ne vadroit riens sans li;
Malgrei Gilon, adés croi[st] sa vaillance.

¹⁹⁶ In particolare Barbieri (Conon de Béthune, *Bien me deüsse targier*), pur ritenendo anteriore la lirica di Conon, suggerisce che il richiamo tra il v. 21 di RS 1030 e il v. 38 di RS 1314 sarebbe più pregnante se in Huon si potesse leggere «Or est venus son niu reconchier» invece di *son liu* come trasmesso dai manoscritti, perché la lezione di Conon prevede «Con li oixel qui conchiët son nit!». L'ipotesi è suggestiva, e in tal caso bisognerà chiedersi se l'immagine dell'uccello che insozza il proprio nido non possa rinviare a Marcabruno, quando parla invece dell'uccello che si appropria del nido d'altri in *Assatz m'es bel el temps essuig* (PC 293,8: vv. 21-22), in riferimento all'adulterio commesso da chi si introduce in casa d'altri per sedurne la moglie. Per l'edizione il rinvio è a Marcabru (Gaunt-Harvey-Paterson): 118-30.

¹⁹⁷ *Les plus anciens chansonniers* (Brakelmann): 80-2.

Si deve a Petersen Dyggve l'ammissione dell'autenticità di questi versi, sulla scorta di Bédier, e soprattutto il riconoscimento di Gilles de Vieux-Maisons dietro il nome di Gilon, per cui egli ha avanzato una proposta di integrazione e correzione del verso lacunoso « C'onques [n'] aüst [Amours plus fin] ami», in modo tale da tradurre: «Par Dieu, compaignon, il m'est toujours présent à l'esprit qu'Amour n'a jamais eu de plus fidèle ami que vous et que tout le monde ne vaudrait rien sans Amour; malgré Gilon la valeur d'Amour va toujours en croissant».¹⁹⁸

Tale riconoscimento e il senso di questi versi si colgono pienamente solo se si riconnettono a una polemica letteraria che coinvolse diversi poeti, quella che è stato a buon diritto definita il 'dibattito cifrato sull'amore',¹⁹⁹ di nuovo incentrato non solo sul ripristino dei valori della *fin'amor* proclamati nel mondo dei trovieri a partire da Chrétien, ma anche sull'atto del comporre che è imprescindibile dal sentimento amoroso. Il *débat* viene avviato da Gilles de Vieux-Maisons con la *mala canso Chanter m'estuet car pris m'en est corage* (RS 15, 1124; L 88.1)²⁰⁰ che rivendica il diritto di cantare senza amore, per la voglia di farlo, opponendosi a Bernart de Ventadorn il quale invece nella canzone della *lauzeta* aveva associato indissolubilmente amore e canto, per cui alla *recreantise* amatoria corrispondeva la decisione di ritirarsi anche dalla scrittura poetica. Invece l'ortodossia di Chrétien viene ripristinata da Gace Brulé con *Tant m'a mené force de seignorage* (RS 42, L 65.77) inviata all'amico Gilles (v. 43),²⁰¹ in cui si nega spazio alla rinuncia e si sostiene piuttosto l'accettazione della sofferenza d'amore; e dallo Chastelain de Couci con *La douce voiz du louseignol sauvage* (RS 40, L 38.7),²⁰² il quale a sua volta procede con una sintesi lirica

¹⁹⁸ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 59-61; la citazione è da p. 60.

¹⁹⁹ La definizione appartiene a Gruber 1990, che lo ha studiato, ma già Petersen Dyggve (Gace Brulé: 57-9) aveva osservato la connessione tra Gilles, Gace e Conon, sebbene lo studioso tedesco non lo ricordi. Per una ricapitolazione degli interventi che si sono succeduti nel tempo e l'osservazione convincente che ci si trova di fronte non solo a un caso di intertestualità, ma ad una prova dell'«attitudine dialettica verso lo statuto etico e poetico della *fin'amor*», cf. Scattolini 2013.

²⁰⁰ Gilles de Vieux-Maisons (Petersen Dyggve): 66-9.

²⁰¹ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 205-9.

²⁰² Chastelain de Couci (Lerond): 68-71.

tra le due voci che lo hanno preceduto e si fa fautore del canto perché ciò è gradito alla sua dama; infine Gilles reinterviene con *Se par chanter me pooie alegier* (RS 1252, L 88.3)²⁰³ proponendo una soluzione di compromesso, ammettendo l'utilità del canto se esso riuscirà ad alleggerire la sua sofferenza, poiché la natura invece non lo riconforta. Quest'ultimo testo rappresenta la prima *cantio cum auctoritate* della tradizione romanza, poi esperita anche da Petrarca,²⁰⁴ per cui ciascuna delle quattro strofe, di cui consta, si conclude con la citazione dell'incipit di una lirica di un altro troviero, ossia nell'ordine le già ricordate *La douce voiz du louseignol sauvage* e *Tant m'a mené force de seignorage* per le prime due strofe, quindi *De bone amour et de leaul amie* di Gace Brulé (RS 1102, L 65.25) alla fine della III strofa, e infine *Quant je plus sui en paour de ma vie* di Blondel de Nesle in conclusione della IV, ossia proprio la lirica inviata da Blondel a Conon. Alle voci già individuate dagli studiosi, andrà poi aggiunta – sebbene non segnalata sinora – anche quella di Eustache le Peintre, vissuto probabilmente tra 1155/1160 e i primi decenni del Duecento, poiché sono riconoscibili richiami intertestuali in alcune sue liriche che rinviano alla *querelle*.²⁰⁵

Che Conon venga coinvolto in qualche modo nella questione, forse dallo stesso Gace Brulé come si è detto,²⁰⁶ risulta anche dal fatto – non osservato sinora – che lo schema metrico di RS 15 con cui si avvia il *débat*,²⁰⁷ è lo stesso della prima *chanson de croisade* di Conon e quindi di quella denigratoria di Huon d'Oisy; non solo ma RS 15, che consta di 7 *coblas singulars*, e RS 1125 condividono due rime a', ossia *-age* ed *-ie*. Tuttavia quanto proposto da Petersen Dyggve, secondo cui il *débat* potrebbe essersi svolto intorno agli anni 1180-1185 – epoca a cui risalirebbero i testi coinvolti compresa la seconda *chanson de croisade* di Conon RS 1314 –,²⁰⁸ andrà

²⁰³ Gilles de Vieux-Maisons (Petersen Dyggve): 69-72.

²⁰⁴ Frank 1954.

²⁰⁵ L'editrice Gambini (Eustache le Peintre [Gambini]: 180, 215-6, 237), osserva la connessione con la polemica nelle liriche *Cil qui chantent de flor ne de verdure* (RS 2116, L 63.3), *Ferm et entier, sanz fausser et sanz faindre* (RS 129, L 63.4), e *Tant est amours puissanz que nus die* (RS 1134, L 63.7), cui però andrà aggiunta anche *Chanter me fet pour mes maus alegier* (RS 1251, L 63.2), il cui incipit ricorda da vicino quello di RS 1252 di Gilles de Vieux-Maisons. Tornerò presto a parlare della questione.

²⁰⁶ Cf. supra § 10.

²⁰⁷ Mi pare significativo che il ms. R attribuisca tale canzone a Conon de Béthune.

²⁰⁸ Gace Brulé (Petersen Dyggve): 61-2.

invece rivisitato alla luce sia della giovane età di Conon – una volta ammesso che la sua nascita vada collocata tra 1165 e 1170 –, sia del riferimento a Gilles in RS 719 da parte di Gace e la ripresa del suo schema metrico da parte di Bertran, sia infine delle datazioni di PC 80.1 tra 1184 e 1187 e di *Bien me deüssse targier* al 1189. Ne deriva allora che lo svolgimento del *débat* potrebbe essere spostato in avanti di qualche anno, forse tra 1187 e 1189, ciò che induce a pensare a una produzione molto precoce di Conon, a meno di non retrodatare al 1160 la nascita del poeta.

Se si accetta tale ricostruzione, si potrà allora ipotizzare che dinanzi alle gravi accuse subite da Huon per ragioni politiche – accuse tuttavia che hanno messo in discussione l'attività poetica di Conon –, questi decida per una volta almeno di esaltare il ruolo di Amore, riconoscendo come il suo valore si accresca notevolmente, a dispetto di quanto sostenuto da Gilles, in tal modo certo sconfessando sé stesso e la propria poetica eterodossa, e al tempo stesso però rivendicando il diritto di cantare, messo in discussione da Huon. Invece il fatto che Conon sia ricorso al modello della *mala canso* di Gilles de Vieux-Maisons in *Abi! Amors com dure departie* potrebbe spiegarsi con la sua volontà di partecipare in qualche modo alla discussione, trattandosi di un nodo cruciale della lirica dei trovieri in fase di costruzione,²⁰⁹ per cui in modo originale Conon faceva riferimento alla separazione dalla dama, determinata dalla partenza per la crociata, ma non certo al canto di cui egli andava particolarmente fiero. Quanto poi all'assenza del secondo invio di RS 1314 da tutti i manoscritti tranne U è assai probabile che esso sia stato espunto perché ritenuto incongruo in una *chanson de croisade*, o piuttosto bisognerà ipotizzare che siano esistite due versioni alternative della stessa lirica, ciascuna latrice di un solo invio e destinata a pubblici diversi.

Nelle due *chansons de croisade* Conon sembrerebbe dialogare solo con i suoi confratelli settentrionali. In realtà, come segnalato da Barbieri,²¹⁰ RS 1314 mostra una serie di punti di contatto con un testo di Giraut de Borneil, il poeta che pure Conon aveva avuto presente nella sua dichiarazione di poetica. In questo caso la lirica che può aver ispirato il troviero è

²⁰⁹ Scattolini (2013: 255, n. 4) crede che Conon resti al margine nel quadro delle relazioni poetiche. Invece quanto sostenuto in queste pagine è la prova esatta del contrario.

²¹⁰ Conon de Béthune, *Bien me deüssse targier* (Barbieri).

Jois sia comensamens (242.41),²¹¹ composta probabilmente tra 1187 e il 1188, in particolare per i vv. 6-17 che vanno posti in relazione all'incipit di *Bien me deüsse targier*; i vv. 80-84 per l'evocazione del giudizio universale come si legge ai vv. 20-24 di Conon; infine i vv. 88-89 da confrontare con i vv. 45-46 del testo oitanico. E ancora una volta ciò dà la misura dell'immediata ricezione dei testi trobadorici da parte di Conon.

Ma ancora una volta il legame piú forte è quello con Bertran de Born, sia pure con un rovesciamento di posizioni. Al trovatore infatti non doveva essere sfuggita la novità introdotta da Conon nel 'sottogenere' delle canzoni di crociata, e cosí egli riecheggia nella parte iniziale dell'incipit della versione breve del sirventese *Ara parra de prez qals l'a plus gran* (PC 80,4) le parole del troviero piú consone alla predicazione «Ore i parra», già ricordate. È stato Gouiran per primo a studiare il sirventese dalla complessa trasmissione tenendo conto anche dell'altra lirica di Bertran relativa alla III crociata.²¹² Si tratta di *Nostre seingner somonis el mezeis* (PC 80.30)²¹³ scritta tra gli ultimi mesi del 1187 e il gennaio dell'anno successivo, quindi dopo la battaglia di Hattin del luglio 1187 e la notizia che Riccardo aveva preso la croce. Il testo potrebbe aver influito sulla composizione di RS 1125 di Conon: il troviero infatti mostra di sapere che i Saraceni si sono impadroniti della Croce (vv. 17-20), mentre il v. 45 «Car a no tans est per dus li sains lieus» dimostrerebbe una conoscenza della caduta di Gerusalemme, come pure il riferimento alla *Surie* del v. 9 potrebbe forse essere un'allusione a Tiro.

Quanto invece al sirventese di Bertran, esso offre due versioni. La piú breve trádita dal solo M occitanico, è costituita da tre *coblas* e un invio: di queste solo la I e la II strofa si ripresentano con varianti importanti nella versione piú lunga, accolta nei canzonieri DcFIKd, la quale a sua volta prevede sei strofe e tre *tornadas*. Colpisce su tutti, oltre la riformulazione del testo, l'incipit della versione breve *Ara parra de prez qals l'a plus gran* che ha subito un cambiamento significativo nella redazione piú lunga,

²¹¹ Giraut de Borneil (Sharman): 419-25.

²¹² Gouiran 1982.

²¹³ Il testo si può leggere in Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 384-7; e in Bertran de Born (Gouiran), vol. II: 663-70.

il cui incipit è divenuto *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran*. A complicare ulteriormente la questione sopraggiunge il fatto che la versione di M è preceduta da due strofe rivolte a un giullare, per cui la lirica di M viene edita sotto l'incipit *Fuilheta, vos mi prejatx qe ieu chan*, e ad essa è attribuito un altro numero di repertorio (PC 80,17). Il senso di queste due *coblas* non è particolarmente chiaro. Infatti nella prima di esse l'autore si rivolge a Fuilheta, dichiarando che questi lo prega di cantare, ma egli non ha né signore né vicino che abbia desiderio di ciò, né che voglia ascoltare la lezione derivante dai suoi canti. Quindi Fuilheta è accusato di rallegrarsi per un profitto disonorevole, piuttosto che per una perdita onorevole, e di aver fatto una cattiva scelta. Nella strofa successiva l'autore accetta di obbedire a Fuilheta, a causa della voce rauca di lui che lo fa gridare invece di cantare, poiché ha un corpo nero simile a quello di un Saraceno e una povertà espressiva – in quanto egli puzza di abete, pino e resina al modo dei vili Savoirdi ed è mal vestito –, a patto che Fuilheta stesso parta.

Secondo i più recenti editori, che considerano quanto trasmesso da M un sol testo,²¹⁴ il componimento andrebbe definito un sirventese giullaresco in cui Bertran de Born si prende gioco del giullare nelle prime due *coblas*, da attribuire quindi al trovatore, mentre le tre successive e l'invio costituirebbero la canzone che Bertran ha deciso di affidargli. Gouiran invece ritiene che esse siano da ascrivere al giullare Fuilheta che è venuto a chiedere una canzone a Bertran, e per ciò egli ha preferito editare separatamente le due strofe rivolte al giullare e le tre che seguono, autenticamente attribuite a Bertran.²¹⁵ Di queste ultime, nella prima egli esalta Corrado di Monferrato che da solo difende Tiro dal Saladino, mentre il soccorso tarda ad arrivare, tanto che nella seconda lo raccomanda a Gesù; inoltre nella II strofa Bertran ammette che pure avrebbe dovuto essere lui stesso in Oriente, ma vi ha rinunciato poiché i grandi, re e principi, hanno preso la croce; d'altra parte la vista della sua dama ne ha indebolito la volontà, ma se solo avesse saputo, sarebbe ora là. Infine la terza strofa (=V di M) è dedicata a questioni più rilevanti per lo stesso trovatore: egli

²¹⁴ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 408-13.

²¹⁵ Gouiran (Bertran de Born), vol. II: rispettivamente 677-91 per PC 80.4 nelle due versioni; 795-8 per PC 80,17 limitatamente alle due strofe relative a Fulheta.

confessa di avere paura di Oc-et-Non, *senbal* dietro cui si cela Riccardo Cuor di Leone, ma anche di un attacco del re francese, per poi concludere che mai all'assedio di Troia ci furono altrettanti duchi, principi ed emiri di quanti lo stesso Bertran avesse disprezzato nelle sue canzoni. Il testo, definito espressamente *serventes* viene inviato «A Mon Ysombart, part Troia» (vv. 22-24), perché gli dica che è vergognoso non partire per i re crociati.

Come ormai sappiamo, Ysombart è Conon, e secondo gli studiosi Bertran venuto a conoscenza della prima *chanson de croisade* del troviero, gli avrebbe reso omaggio con l'incipit del suo sirventese e al tempo stesso condividerebbe con il confratello la speranza che i grandi signori partano per la Terra Santa. Per Gouiran, il timore espresso da Bernart nella III strofa si spiega col fatto che Riccardo, in seguito a una grave offesa recata a dei mercanti del Poitou da parte del conte Raimondo di Tolosa, ne aveva invaso le terre, per cui a sua volta il conte aveva imprigionato due cavalieri inglesi: ci volle alla fine la mediazione del re di Francia, che si trovava vicino ai due contendenti, per individuare una soluzione. Questa vicinanza inquietava Bertran che temeva un attacco di Filippo, protettore del conte di Tolosa, ai danni dell'Aquitania. Tutto ciò per lo studioso consente di datare la versione breve al maggio-giugno 1188.²¹⁶

Quando però si passa alla versione più lunga, si osservano rilevanti cambiamenti. Innanzitutto la I *cobla* viene in parte riformulata, per cui il trovatore non annuncia più che ora si rivelerà chi ha il pregio più grande nel decidere di imbarcarsi per l'impresa, come nella I strofa della versione breve di M (= III), ma appare più sconsolato, perché ora sa che l'unico ad avere il pregio è Corrado. Inoltre tutte le altre cinque strofe che seguono, si aprono con un'apostrofe rivolta proprio al marchese, appellato come *Messer* o *Seigneur Conrat*. Così mentre la II *cobla* corrisponde alla II della versione breve (=IV di M), nella III Bertran accusa Filippo Augusto e Re Riccardo di non partire, benché abbiano preso la croce, per poi nella IV rivolgere l'accusa a tutti i crociati che hanno dimenticato il viaggio Oltremare e perdono tempo, mentre il solo Corrado patisce fame e sete. Nella strofa successiva (V) il trovatore chiama in causa Dio che conserva

²¹⁶ Gouiran 1982: 135-6.

memoria di ciò che viene detto e fatto da quanti promettono e non mantengono. Con la VI *cobla* si registra un cambiamento di tono: Bertran riconosce il valore di Riccardo perché si mette in mare e come lui faranno Filippo Augusto e altri re. Quanto alle tre *tornadas*, nella prima Bertran si rivolge al giullare Papiol, invitandolo a mettersi in viaggio verso la Savoia e quindi verso Brindisi per attraversare il mare e recare il sirventese a Corrado, e così dirgli – aggiunge nella seconda *tornada* – che se Bertran stesso finora non gli presta soccorso con la spada, lo farà quanto prima, se i re non lo ingannano, per poi però confessare nella terza *tornada* che non crede di poterlo raggiungere, poiché lui stesso dipende da una dama che non gradisce la partenza del suo spasimante.

Come si vede, il testo appare complesso e anche in parte contraddittorio. Gli studiosi che vi si sono esercitati, ossia Kastner, Gouiran, infine Sanguinetti²¹⁷ concordano – sia pure con delle differenze nella ricostruzione – sul fatto che siamo in presenza di un testo sottoposto a successivi rimaneggiamenti da parte di Bertran stesso, per cui si può parlare di tre diversi stadi compositivi in accordo al mutare della situazione storico-politica contingente. Pertanto, la prima versione trasmessa da M è stata ideata per rispondere ad *Abi! Amors come dure departie* di Conon, come conferma anche l'invio a *Mon Isebart*, probabilmente nella primavera del 1188, tra maggio e giugno quando la minaccia del re di Francia sull'Aquitania era più forte. Qualche mese dopo – certo dopo il 6 luglio del 1189 quando morì Enrico II o dopo il 3 settembre dello stesso anno quando Riccardo venne incoronato, e verosimilmente tra dicembre 1189 e marzo del 1190 quando si ebbe l'impressione che i due re non sarebbero partiti – Bertran decise di procedere a un'altra redazione per esortare alla crociata i re riotosi ed elogiare Corrado: tale redazione era composta dalle prime cinque strofe, che costituivano un insieme omogeneo, quindi da una o due delle *tornadas* (solo la terza per Kastner, la prima e la terza per Gouiran, per giustificare la mancata partenza del poeta). Infine nella primavera del 1191, quando ormai i due sovrani erano salpati, Bertran aggiunse la VI strofa e una o due *tornadas*.

²¹⁷ Kastner 1931; Gouiran 1982; Bertran de Born *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* (Sanguinetti).

Acquisiti questi dati e la possibile ricostruzione storica, va detto però, che lo studio di Kastner è rivolto solo alla versione lunga, mentre Gouiran ritiene che la prima versione del sirventese comprenda anche le due *coblas* relative al giullare Fuilheta. Proprio quest'interpretazione è stata però rigettata da Sanguineti che le ritiene posticce, verosimilmente non autentiche, aggiunte successivamente da un copista, e scivolote nella posizione che ora occupano, per un errore di copia. Si tratterebbe quindi di un frammento, forse l'inizio di un sirventese giullaresco di carattere satirico e personale andato perduto. Il copista osservando l'identità dello schema metrico-rimico avrebbe unito i due componimenti, ossia le due strofe di *Fuilheta* e le tre del sirventese nella versione breve. Gambino postula un antigrafo in cui le *coblas* erano state copiate a margine del testo che imitavano, e quindi il copista avrebbe operato la sintesi: a sostegno di quest'ipotesi sopraggiungerebbe il fatto che in M la I strofa di PC 80,4 sia priva dell'iniziale filigranata, presente invece in tutti gli incipit degli altri testi.²¹⁸

Tuttavia Sanguineti aggiunge anche un altro elemento importante, sostenendo che l'unica forma di relazione ammissibile tra le due porzioni di testo di M potrebbe essere parodica,²¹⁹ ponendosi sulla linea interpretativa di Gambino che ha ritenuto le due *coblas* opera di un giullare, il quale dopo aver preso in giro il talento poetico del trovatore – presso cui presta servizio e a cui va attribuito il soprannome di Fuilheta, ossia 'mammola', per non volersi separare dalla amata –, promette obbedienza soltanto a patto che quegli si decida a partire, indicando in tal modo o il viaggio per una crociata, come indicherebbe l'aspetto di un Saraceno menzionato, oppure un ipotetico 'quel paese' dove andare per togliersi di torno.²²⁰ Quest'interpretazione appare particolarmente suggestiva, tenuto conto del contenuto della lirica pur nei diversi rimaneggiamenti subiti, poiché emerge in tutta la sua chiarezza che a fronte di un invito pressante di Bertran rivolto ai grandi della terra affinché partano, poi lui stesso si giustifica in modo diverso per non farlo perché ci sono già i grandi sovrani impegnati nel-

²¹⁸ Gambino 2000: 43-4. La conferma verrebbe dalla Tavola incipitaria del canzoniere occitanico M, che non registra il testo.

²¹⁹ Bertran de Born *Ara sai en de prez qals l'a plus gran* (Sanguineti): 142.

²²⁰ Gambino 2000: 45-6.

l'impresa, oppure promette di farlo per poi ripensarci, dal momento che in entrambe le versioni si staglia prepotente l'immagine della dama che non vuole che Bertran si rechi in Terra Santa.

Il motivo sembra rovesciare quanto sostenuto in *Abi! Amors, com dure departie*, ove invece Conon dichiarava, almeno a parole, l'intenzione di partire e di separarsi da lei, seppure con dolore. Non è evidente un intento parodico, anzi secondo gli studiosi Bertran sembrerebbe rendere omaggio al suo amico ricordato con il *sobriquet Mon Isembart* e il toponimo *Troia*, allusivamente ambiguo.²²¹ Tuttavia il primo riferimento a Troia nella III strofa propria alla versione breve di M (= V) lascia perplessi, perché appare irrelato a quanto detto precedentemente a proposito dei sovrani Riccardo Cuor di Leone e Filippo Augusto. Invece le parole di Bertran con cui dichiara il disprezzo pronunciato nelle sue canzoni contro i potenti, potrebbero alludere a Conon che in *Mout me semont Amors ke je m'envoise* aveva protestato contro il re di Francia e il suo entourage, mentre ora è invitato a riconoscere che è un'onta non recarsi in Terra Santa per i re crociati (e quindi anche per Conon?). In tal caso il mutamento dell'incipit nella seconda versione di PC 80,4 non sarebbe solo dettato dal mutamento degli eventi storici, ma pure dall'aver saputo che la promessa fatta da Conon di partire, poi non era stata da questi mantenuta, nonostante le sue assicurazioni. Quanto poi alle due strofe rivolte a *Fuilbeta*, se si ammette l'interpretazione di Gambino, è assai probabile che il giullare abbia costruito queste due strofe proprio con l'intento di anticiparle alla redazione di M, in modo da ridicolizzare il trovatore che mentre incitava alla riscossa, poi si dimostrava vile e non partiva per amore di una donna. Barbieri, e prima di lui Bertolucci, hanno notato come il riferimento a Troia sia raro nella lirica galloromanza, e in quella occitana risultano appena cinque occorrenze in tre testi, e di solito esso è un complemento identifica-

²²¹ Per prima ha riconosciuto l'ambiguità del toponimo fra Troia e Troyes, Bertolucci Pizzorusso 1963: 25-6; Barbieri 2013: 295 vede in esso non solo un omaggio al troviero amico, ma anche un attacco a Marie de Champagne e alla sua concezione dell'amore e della letteratura. Ciò confermerebbe allora che questa lirica sia cronologicamente prossima a III, dove c'è un riferimento alla Contessa di Champagne. Non c'è invece in Schiassi 1999-2000, come sostenuto da Barbieri (2013: 295, n. 74), un rinvio alla connessione fra Troia-Troyes e l'ortodossia amorosa di Chrétien, cui Conon si opponeva.

tivo per Elena.²²² Una fra tutte appare però molto importante, poiché come rilevato da Gouiran,²²³ sui cinque rimanti in *-oia* del testo di M – comprensivo quindi delle due strofe apocrife –, ossia *joia*, *Savoia*, *croia*, *bloia*, *Troia* (quest'ultimo ripetuto nell'invio a *Mon Isembart*, e quindi rispettivamente vv. 5, 12, 19, 26, 33, 36), ben quattro sono rintracciabili nella lirica *Can chai la fuella* di Arnaut Daniel, (PC 29,16),²²⁴ e si trovano concentrate nella VI strofa, ossia *croia*, *Savoia*, *joia*, *Troia* (vv. 41, 43, 46, 48). Qui però il riferimento a Troia è pienamente giustificabile, perché Arnaut sostiene di ricevere da una dama, che piú bella non ce n'è di qua dalla Savoia, una gioia piú grande di quella che Paride ricevette da Elena di Troia, mentre – come si è detto – non è chiara la prima occorrenza di Troia nella lirica di Bertran secondo la lezione di M. Ciò allora potrebbe confermare una presa in giro dell'amico Conon e il debito iniziale dell'incipit viene contratto da Bertran proprio per rovesciarne il valore, poiché per il trovatore c'è già qualcuno degno di onore, Corrado di Monferrato, e non c'è bisogno poi di attendere altri. In ogni caso a partire da questo momento sembrano interrompersi i legami diretti fra i due poeti. Infine, se ammettiamo che le due strofe iniziali di M siano apocrife, si può pensare che le rime *joia* e *Savoia* siano state introdotte dal giullare compositore, consapevole del debito contratto da Bertran verso Arnaut Daniel, e allora proprio dall'incipit di quel testo il giullare potrebbe aver tratto il diminutivo offensivo *Fuillbeta*, a indicare una persona che trema come una foglia, ossia Bertran.²²⁵

²²² Bertolucci Pizzorusso 1963: 27; e Barbieri 2013: 279, ma anche Barbieri 2010: 115-6. Il terzo testo, oltre quelli di Bertran de Born e Arnaut Daniel qui ricordati, è il *Carros* di Raimbaut de Vaqueiras (PC 392,32: vv. 74 e 135).

²²³ Bertran de Born (Gouiran): 291.

²²⁴ Arnaut Daniel (Perugi), II: 131-47.

²²⁵ L'ipotesi è ammissibile, poiché l'altra lirica di Bertran accostabile a questa per l'appellativo simile è *Fuillbetas, ges autres vergiers* (PC 80,16), ove tuttavia c'è il plurale, che potrebbe rinviare a una tribú di giullari (nella convinzione – ormai superata – che il *sobriquet* *Fuillbeta* si riferisse a un giullare). La datazione è compatibile, poiché PC 80,16 è successiva all'avvento di Archambaut VI nella viscontea di Comborn tra 1184 e 1187. Per il testo, cf. Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 304-9; e in Bertran de Born (Gouiran), II: 789-94. Se – come sembra – c'è un legame tra PC 80.17 e PC 80.16, si può ammettere che Bertran abbia poi utilizzato il soprannome che gli era stato affibbiato da un giullare per prendersi gioco dell'intera compagnia dei giullari, *fuillbetas* appunto.

12. IL GENERE ETERODOSSO PER ECCELLENZA:
LA PASTORELLA (X E IX)

Se si può parlare di un genere eterodosso per eccellenza nella tradizione cortese per la negazione del corteggiamento paziente e il rinvio *sine die* della realizzazione erotica, quello è la pastorella, inventata da Marcabruno, e che poi ebbe un grandissimo successo nel Nord della Francia.²²⁶ Nella pastorella infatti si assiste a una schietta e talora brutale richiesta da parte dell'uomo di una concretizzazione rapida del suo 'amore'. E un autore così originale e innovativo come Conon non poteva non declinarla a suo modo.

Il testo *L'autrier avint en cel autre país* (X: RS 1574, L 50.6) si inserisce nel genere a partire dall'incipit che presenta gli elementi canonici con il rinvio a una dimensione temporale, «l'autrier», e a una spaziale «en cel autre país», per quanto volutamente indeterminati. In 6 *coblas capcaudadas* con lo schema 10ab'ab'aab'a (MW 627.3), Conon mette in scena l'incontro tra una dama, che per molto tempo aveva rifiutato di corrispondere all'amore, e un cavaliere che invece l'aveva a lungo pregata. Ora la dama si dice disposta a contraccambiare quel sentimento. Quale la sua sorpresa quando l'uomo vedendola pallida e scolorita, respinge le sue avances, addirittura facendo esplicito riferimento alla vecchiaia di lei: il suo viso che sembrava un fiore di giglio, ora appare del tutto invecchiato. La dama allora piena di vergogna, replica che era uno scherzo, tanto più che a lui sembra piacere di più «D'un bel vallet baisier et acoler» (v. 24). All'accusa di omosessualità il cavaliere risponde offendendola, per cui se un tempo aveva sentito parlare bene del suo pregio, ora non più, così come di Troia si diceva un tempo fosse potente, ma ora ne restano solo le rovine. Colpita nel profondo, la dama rimanda indietro l'accusa di essere vecchia, ed anzi aggiunge che lei è talmente ricca e di alto lignaggio che non più di un mese prima il Marchese le ha inviato un messaggio, mentre il Barrese ha giurato per lei. Nella strofa finale il cavaliere la accusa di fare troppo affi-

²²⁶ Per la nascita e lo sviluppo del genere, in un'intersezione tra tradizione popolare e riscrittura colta e attraverso l'incontro delle letterature galloromanze e di quella mediolatina, cf. Spetia 2010.

damento sul suo lignaggio, per cui anche quei sette che hanno sospirato per lei, quand'anche fosse la figlia del re di Cartagine, non ne avrebbero più desiderio, poiché si ama non per il lignaggio, ma quando una donna è bella, cortese e saggia.

Gli studiosi molto condizionati dal rapporto tra Conon e Raimbaut de Vaqueiras, suggerito almeno dal *partimen* scambiato tra i due, hanno accostato il testo di Conon al contrasto bilingue di Raimbaut con la genovese *Donna tant vos ai preiada* (PC 392,7).²²⁷ Si tratta di un contrasto o tenzone, che pure condivide con la pastorella il dialogo serrato tra i due attanti in scena, in cui una donna genovese risponde a tono alle richieste erotiche di un *joglar*, anche se secondo Brugnolo è possibile individuare in esso la parodia del *salut d'amor*, il cui inventore fu Arnaut de Marueilh che ne fissò l'organizzazione del contenuto oltre che il sistema compositivo e lo stile.²²⁸ Addirittura sulla scorta dell'invio da parte di Elias Cairel di una propria canzone al «signor Coine», *Estat ai dos ans* (PC 133,3: v. 46) probabilmente nel 1209, quando entrambi erano nell'Impero latino d'Oriente; e della *tenso* databile tra 1203 e 1204 tra lo stesso Elias e una dama Isabella *N'Elyas Cairel, de l'amor* (PC 252,1 = 133,7)²²⁹ – identificata da Lachin con la moglie di Ravano delle Carceri, signore di Negroponte –, nel quale testo si fa riferimento ad uno *change* amoroso, lo stesso Lachin come pure Paterson²³⁰ hanno ritenuto che la canzone X di Conon costituisca una ripresa della *tenso*, se non addirittura una risposta giocosa. Il contrario, ossia un'influenza di Conon su Elias, sarebbe impossibile perché mentre il testo di Conon mette in scena un dialogo fittizio, in quello di Elias i personaggi sono realmente esistiti. Tutto ciò indurrebbe a collocare il testo di Conon nei primi anni del Duecento, tra 1204 e 1207, mentre egli era totalmente impegnato nell'attività politica e diplomatica connessa alla sua partecipazione alla IV Crociata. Tuttavia tale ipotesi non è suffragata da prove, e peraltro sarebbe l'unico testo prodotto da Conon lontano

²²⁷ Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 98-107.

²²⁸ Brugnolo 1983b.

²²⁹ I due testi si possono leggere in Elias Cairel (Lachin): rispettivamente 119-49, e 77-117.

²³⁰ Elias Cairel (Lachin): 88-90; e Paterson 2012.

dalla Francia, eventualmente insieme al *partimen* scambiato con Raimbaut de Vaqueiras. Soprattutto essa denuncia il pregiudizio di alcuni studiosi di letteratura occitana che interpretano la lirica oitanica del tutto dipendente da quella del Sud, mentre proprio il canzoniere di Conon dovrebbe mettere in guardia sulla direzione Sud-Nord e indurre a riconoscere l'esistenza di influenze bidirezionali.

E però, un influsso trobadorico su RS 1574 c'è stato, perché se si accosta il testo di Conon alla pastorella maggiore di Marcabruno *L'autrer, jost'una sebissa* (PC 293,30),²³¹ invece che alla tenzone di Elias Cairel, ci si accorge che la struttura dei due testi è simile quanto all'introduzione e ai raccordi narrativi come allo scambio dialogico, seppure con un ribaltamento voluto di ruoli e situazioni. Infatti, i due personaggi di Conon già si conoscono da tempo, mentre la pastora e il *segner*, dietro cui si celerebbe la figura di Guglielmo IX, si incontrano per la prima volta; la condizione sociale della donna è elevata rispetto a quella della pastora; e ancora, nel testo occitanico è la donna a rifiutare l'assalto erotico dell'uomo invocando la *mezura* (v. 83), valore importantissimo nell'esperienza cortese, qui invece è l'uomo che si nega, chiamando in causa la bellezza, la cortesia e la saggezza da mettere in campo in amore; quindi, la prima a parlare è la dama, il *segner* invece in PC 293,30, e specularmente l'ultima parola nel testo occitanico spetta alla pastora, in Conon invece l'ultimo a intervenire è il cavaliere; infine se si tiene conto dei versi riservati alla dama (18), essi sono numericamente inferiori a quelli in cui parla l'uomo (22), mentre nel testo di Marcabruno le parole della pastora si dispiegano per ben 39 versi rispetto ai 37 destinati al *segner*. A ciò si aggiungano degli echi parodici di PC 293,30 in RS 1574: all'aspetto di lei osservato dall'uomo «Li chevalliers le regarda el vis, / Si la vit mout pale et descoulouree» (vv. 9-10) corrisponde la bellezza della pastora «On plus vos gart, m'es bellaire» (v. 34); al rifiuto di lui, l'accusa di omosessualità mossagli dalla dama (vv. 23-24) ribalta il furore erotico del *segner*-Guglielmo IX che proponeva «l'atropelada / Mi sobra e vos sotraina» (vv. 48-49); se la dama di Conon chiama in causa i suoi privilegi «Si sui jou riche et de si haut paraige» (v. 36), il *segner* di Marcabruno propone alla pastora «Pot hom far ric companjatge

²³¹ Marcabru (Gaunt–Harvey–Paterson): 375-87.

/Ab amiatat de paratge» (vv. 61-62), che si riduce poi a un accoppiamento brutale. Ce ne è abbastanza per invocare Marcabruno come ispiratore di RS 1574, tanto piú che anche altrove il trovatore guascone sembra aver ispirato Conon.

Quanto poi all'accusa di omosessualità che colpisce il cavaliere, essa richiama la storia biblica della moglie di Putifarre, evocata pure in altri testi, come il *Lai di Lanval* di Marie de France. Tuttavia ciò che colpisce qui è il termine con cui Conon la designa, *iresie* (v. 31), che sembra prendere in giro il riferimento alla «genz cristiana» (vv. 84 e 87)²³² della pastorella di Marcabruno. Anzi proprio il ricorso a questo termine deve indurci a credere che Elias Cairel si sia ispirato a RS 1574, fors'anche come omaggio a quel Conon che ricopriva nell'Oriente latino un ruolo centrale e di prestigio. Infatti nella tenzone Isabella dà un buon consiglio a Elias (vv. 38-40), quello di tornare in monastero e pregare il patriarca Giovanni:

Qe tornassez estar en l'abadia,
E no'us auzei anc mais dir mon semblan,
Mas pregar n'ei lo patriarch' Ioan,²³³

cui il trovatore replica nella strofa successiva (vv. 41-44):

Domn'Ysabel en refreitor
Non estei anc matin ni ser,
Mas vos n'auretz oimais lezer,
Q'em breu temps perdrez la color !,

e quindi Elias, mentre risponde al sollecito di tipo religioso, mette in campo l'avviso di una prossima vecchiaia, secondo quanto già si era letto in Conon. Nella tenzone poi ricorre anche il termine *salvatja* (v. 6) che ricorda la «deuve sauvaige» del testo VI del troviero. All'accusa di omosessualità andrebbe ricondotta secondo Barbieri²³⁴ anche la citazione di Troia,

²³² La prima occorrenza tuttavia potrebbe essere un errata ripetizione dei mss. Na, mentre gli altri testimoni CRT riportano *genz antiana/ansiayna*.

²³³ Sull'identificazione del personaggio storico, cf. Elias Cairel (Lachin): 95; Paterson 2012: 125-7.

²³⁴ Barbieri 2013: 278.

perché nell'*Enéas* la madre di Lavinia si esprime a tal proposito parlando di Enea e facendo anche un riferimento a Didone (vv. 8565-8583).²³⁵ Tuttavia ricordare il triste destino di quella città significa riportare alla mente anche il *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Se questo è vero, allora Conon si è divertito a mettere in scena, per deriderli, tutti e i tre romanzi della triade, perché il v. 43 «Mais tel set ont ja por vos sospiré» è un chiaro riferimento ai sette eroi di Tebe, quindi al *Roman de Thèbes*. D'altra parte la divertita presa in giro del cavaliere rivolta alla dama «Se vos estiés fille au Roi de Cartaigne» (v. 44), mentre apparentemente rinvia a Didone, e quindi di nuovo all'*Enéas*, non può non sottendere anche la *tozeta mestissa* di origine araba della pastorella di Marcabruno. L'idea riemerge nitida nella *chantefable* di *Aucassin et Nicolette*, che pure è intessuta di richiami espliciti al genere pastorella,²³⁶ a conferma del successo nel tempo delle liriche di Conon, come già detto.

È però il motivo della vecchiaia²³⁷ a connotare il testo e a rendere questa pastorella un testo straordinario, tanto da poterla definire anche una *mala canso* e un *comjat*, e la connessione tra il motivo e il genere troverà poi una declinazione originale nelle pastorelle di Guiraut Riquier. Nella convinzione di un influsso di Raimbaut de Vaqueiras si è invocato a modello *D'una dona m tueill e m lais* (PC 392,12),²³⁸ in cui il poeta dichiara di voler abbandonare la donna amata la quale però è assai volubile nel prendere e nel lasciare, per cui nella IV strofa il trovatore fa riferimento alla bellezza di lei ormai decaduta, e nessun cosmetico potrà servirle, visto che la sua giovinezza sta passando. Il testo però a detta dell'editore è di difficile datazione. Appaiono invece più convincenti altri due modelli, che ci riconducono di nuovo a Bertran de Born. Si tratta innanzitutto del sirventese *Bel m'es quan vey camjar lo senboratge* (PC 80,7),²³⁹ databile successivamente

²³⁵ *Enéas* (Salverda de Grave), vol. II.

²³⁶ Per la questione, cf. Spetia 2019. Anche Barbieri 2013: 278 chiama in causa *Aucassin et Nicolette*, definendolo però un romanzo, mentre – com'è noto – si tratta di un esempio, purtroppo unico, di *chantefable*.

²³⁷ Sulla declinazione del motivo nella lirica medievale, cf. Luce–Dudemaine 1987; e Notz 1987.

²³⁸ Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 253-7.

²³⁹ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 294-7; e in Bertran de Born (Gouiran), II: 789-94.

alla riconciliazione con Riccardo nel 1184 – al quale è inviata la lirica (v. 42) – in cui il trovatore parlando del cambio di potere, oppone la vecchia donna alla giovane, descrivendone le caratteristiche (vv. 9-16): una donna è vecchia se ha la pelle rugosa e non ha cavalieri, se si soddisfa con due innamorati e la cerca un uomo vile, se ama dentro il suo castello e se ha necessità di ricorrere a trucchi magici, infine è tale se i giullari la annoiano e parla troppo. Sembra il ritratto della dama di Conon che addirittura invoca il Marchese e il Barrese come suoi pretendenti. A ciò si aggiunge che la lirica di Bertran de Born, che a detta dei suoi ultimi editori avrebbe ripreso il motivo da *Ab nou cor et ab nou talen* di Raimbaut d'Aurenga (PC 389,1: vv. 7-9),²⁴⁰ condivide con la pastorella di Conon due rime (a: *-atge*, d: *-ar* a confronto di a: *-er*, b: *-aige*) e due rimanti significativi, ossia *senhoratge* e *paratge* (PC 80,7: vv. 1 e 17) cui corrispondono *paraige* e *signoraige* (RS 1574: vv. 36 e 42).²⁴¹

Il secondo testo, riconosciuto come *pendant* a quello appena esaminato, è *Mal o fai donna cant d'amar s'atarja* (PC 80, 24a),²⁴² costituito da appena due *coblas* dal contenuto sfrontato e dal sapore divertito, in cui il poeta critica la donna che si attarda ad amare, perché da giovane è bella, fresca, ha il seno sodo, la pancia piatta, «el conz es gros e il pelet estan som» (v. 5), i fianchi lisci per meglio giacere, «el petz petitz» (v. 7), infine gli occhi chiari e ridenti e i capelli biondi; ma poi se ne pente quando è ormai troppo tardi, la pelle è rugosa, gli occhi sono più rossi di quelli di una volpe, i capelli grigi e la pancia come un otre, e ormai ha perso pregio e fama, e solo allora vuole ciò che non può più avere. Anche questo testo sembra aver ispirato Conon, che senza giungere alla descrizione dettagliata offerta da Bertran, ne coglie l'essenziale per mettere in scena il suo esila-

²⁴⁰ Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 48-9; il testo si può leggere in Raimbaut d'Aurenga (Pattison): 184-7. Tuttavia la connessione non sembra fortissima, visto che Raimbaut si sta riferendo alla scrittura poetica.

²⁴¹ Appare significativo il fatto che il rimante del v. 26 della lirica di Bertran de Born sia *sofraitos*, utilizzato da Conon nella lirica VI. Secondo Bertolucci Pizzorusso 1963: 27, il sirventese avrebbe influenzato Raimbaut de Vaqueiras nella rappresentazione delle nobili dame nel *Carros*, definite *vielbas*, e quest'appellativo viene anche riservato ai Comuni. Di esso infatti non c'è traccia nel *Tournoiement des dames* di Huon d'Oisy.

²⁴² Bertran de Born (Paden jr–Sankovitch–Stäblein): 300-3.

rante dialogo. Alla luce di quanto appena rilevato, si deve allora riconoscere che il suggerimento per l'uso del toponimo Troia con i sottintesi che esso comporta, sia pervenuto a Conon proprio dal sirventese PC 80,14 nel quale Bertran de Born aveva criticato a suo modo l'ipocrisia del troviero.

Recentemente per la lirica di Conon è stata proposta una datazione più stringente sulla scorta dei riferimenti contenuti ai vv. 39-40, e mentre *li Marchis* sarebbe da identificare con Bonifacio I di Monferrato,²⁴³ nel *Barrois* andrebbe riconosciuto Guillaume de Barres, famoso cavaliere appartenente alla cerchia di Filippo Augusto e ricordato per la sua forza e il suo ardire in combattimento. Egli si rese protagonista di un duello a Messina il 2 febbraio 1191, durante la tappa effettuata dagli eserciti di Francia e d'Inghilterra diretti verso la Terra Santa nel corso della III Crociata.²⁴⁴ L'arma della giostra messinese furono i giunchi e Guillaume ebbe la meglio su Riccardo; ne seguì un incidente diplomatico, e solo l'intervento del re di Francia, del vescovo di Chartres e di altri nobili spinse Riccardo a perdonare il suo avversario, che intanto era ripartito. Trattandosi di uno scontro *sui generis* che aveva avuto come risultato l'umiliazione del grande re inglese, esso si prestava a diventare materia di aneddoti. Ne deriva, secondo Latella,²⁴⁵ che Conon compose la pastorella a ridosso dell'evento, ciò che sarebbe plausibile poiché seguirebbe di poco la composizione del contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras, che viene datato al 1190 circa. Sebbene non si possa escludere la prossimità cronologica fra i due testi, restano le perplessità circa l'influenza esercitata dal testo del trovatore sulla lirica di Conon, peraltro tenuto conto che la conoscenza tra i due

²⁴³ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): XII.

²⁴⁴ Formisano 1993: 145 parla invece del 1188.

²⁴⁵ Latella 2014. Non si può invece concordare con la studiosa circa il significato recondito di *Marchis* che rinvierebbe al ciclo mestruale. Una spiegazione del genere, non ulteriormente suffragata da attestazioni storicamente ravvicinate (il primo esempio dei dizionari risale al 1611, come riconosciuto dalla stessa Latella), creerebbe peraltro uno scompenso: se infatti il *Barrois* è un personaggio realmente esistito, si dovrà ammettere che ciò valga anche per l'altro personaggio. Invece la lirica di Bertran PC 80,7 già ricordata, menziona proprio due innamorati, come lo sono o si presume lo siano, i due spasimanti della vecchia dama di Conon.

autori va posta in relazione all'organizzazione della IV Crociata, mentre invece Conon poteva sapere bene chi fosse il Marchese che negli anni Novanta del XII secolo ebbe stretti rapporti con l'imperatore Enrico VI di Germania. A ben vedere poi, la lirica rambaldiana non è che l'interpretazione personale del genere 'contrasto', che la pastorella aveva assorbito fin dalla scrittura di *L'autrer jost'una sebissa*. Stanno a dimostrarlo echi del testo di Marcabruno (v. 57: «Domna, no'm siatz tan fera», che ricorda il v. 36 della pastorella «Sim fossetz un pauc humana»; *l'acavilar* del v. 77 fa eco all'*atropellada* proposta dal *segner* alla pastora al v. 48), e ancor di più quelli della lirica cui il trovatore guascone si oppose con il suo scandaloso testo, ossia *Farai un vers pos mi sonelb* di Guglielmo IX (PC 183, 12).²⁴⁶ Infatti il gioco sull'incomprensione linguistica tra la *domna* genovese e il *jujar* provenzale ricorda troppo da vicino il balbettio del finto muto «Babariol, babariol/ Babarian» (vv. 29-30), balbettio che nella versione trasmessa dal ms. C diventa invece un breve testo in arabo, «Tarrababart/ Marrababelio riben, / Saramahart» (vv. 9-11): spia linguistica dell'influsso è il riferimento al *latí*, che la donna genovese rifiuta in relazione alle parole del pretendente, e che serve invece a identificare o le parole ambigue delle due donne guglielmine pronte all'avventura erotica nei mss. N¹N²V, o piuttosto la pericolosa frase in arabo in C. Non solo. Non mi pare sia stato osservato sinora che la donna rambaldiana nel rifiutare il pressante corteggiamento del giullare, lo definisce *mato* (v. 43), per poi aggiungere «Non avei sen per un gato» (v. 46), espressione che non ha mai trovato una chiosa plausibile e che invece si spiegherebbe agevolmente se si ammettesse che con essa Rambaut stia alludendo alla lirica guglielmina e al suo incontrastato e spaventoso protagonista, il gatto rosso.

L'altro testo è *L'autrier un jor après la Sainte Denise* (IX: RS 1623, L 50.7)²⁴⁷ dall'incipit di pastorella, ove i riferimenti alla festa di Saint Denise – che si tiene il 9 di ottobre – e a Béthune (v. 2), suggeriscono la volontà di verosimiglianza e la tendenza diegetica sottesa o espressa nel canzoniere di Conon. È dunque proprio nella sua città natale che egli è stato calunniato con l'accusa di aver cantato delle dame *laidement* (v. 5), ma quelli che

²⁴⁶ Guglielmo IX (Pasero): 113-55.

²⁴⁷ Conon de Béthune (Wallensköld 1921): 15-6, e 30-1 per le note.

lo hanno fatto non hanno compreso bene la sua canzone, perché in realtà ciò è avvenuto per una sola «qui bien forfist ke venjance en fu prise» (v. 8). Nella II strofa Conon quindi si lamenta del fatto che egli venga screditato, perché non bisogna dispiacersi se si fa giustizia di un ladro violento, in tal modo effettuando una comparazione tra la dama e un «fort larron». Il troviero allora nella *cobla* successiva riconosce di aver a lungo servito la dama, cui si rivolge, ma ormai ha un altro amore verso una donna piú nobile, poiché in lei non si trovano orgoglio né falsità, per cui si rimetterà del tutto alla sua generosità. Finalmente nell'ultima strofa riconosce che «la millor del roiaume de France» (v. 25) è colei a cui ha indirizzato il proprio cuore; ne teme però la bellezza orgogliosa, e tuttavia esprime la speranza che Amore possa piegare la fierezza della dama.

Come si può osservare, il contenuto di RS 1623 risulta ben differente da quello di RS 1574 – che pur nella sua originalità rispetta la struttura della pastorella classica – con uno scarto imprevisto e imprevedibile rispetto al genere per virare verso la canzone, tuttavia anch'essa *sui generis* non solo perché Conon sente la necessità di giustificare il proprio operato di poeta oltraggioso, ma soprattutto perché in chiusura dopo aver offeso la dama amata un tempo – secondo il modello della *mala canso* – e quindi aver dichiarato lo *change*, arriva ad attribuire un potere notevole ad Amore, proprio quell'Amore che pure aveva criticato altrove (VI e I). L'operazione non sembra priva di presupposti ideologici, tenuto conto di quanto Ron Fernández ha portato alla luce, ossia un ulteriore debito di Conon verso l'iniziatore dell'esperienza lirica oitanica, Chrétien de Troyes, questa volta però verso l'altra lirica *Amors, tençon et bataille*, già piú volte ricordata in queste pagine.²⁴⁸ L'analisi dei rimanti è illuminante al riguardo:

RS 1623	RS 121
guise (v. 3)	guise (v. 15)
aprise (v. 6)	aprise (v. 12)
prise (v. 8: 'presa')	prise (v. 2: 'presa')
mise (v. 14)	mise (v. 5)
prise (v. 16: 'apprezzata')	prise (v. 7: 'apprezzata')
servise (v. 17)	servise (v. 13)
faintise (v. 22)	faintise (v. 10)
franchise (v. 24)	franchise (v. 4)

²⁴⁸ Ron Fernández 2009.

Di nuovo quindi Conon nel citar lo, sembra irridere la posizione di Chrétien, perché mentre questi nonostante la guerra che gli ha dichiarato Amore, resterà fedele; Conon piuttosto opera lo *change*, e tuttavia conferma la potenza proprio di Amore, in cui ripone le speranze di essere contraccambiato. Non solo, ma l'analisi dello schema metrico-rimico 10a'ba'bba'ba' (MW 902.14) rivela ulteriori connessioni, da un lato con RS 1125, ossia la prima *chanson de croisade* di Conon, dall'altra con RS 15, ossia *Chanter m'estuet* di Gilles de Vieux-Maisons, entrambe con decasillabi, mentre la lirica di Chrétien presenta settenari tutti femminili. Tuttavia Conon per evitare una ripresa pedissequa di sé stesso, questa volta ricorre all'incatenamento di *coblas ternas capcaudadas*, cui segue una strofa irrelata. Ne discende allora che lo sfrontato Conon, mentre riprende i rimanti di Chrétien, vuole apparire più vicino a Gilles.

Ron Fernández ha poi connesso la lirica del troviero artesiano a quella di Vidame de Chartres, *D'Amours vient joie et honours ausiment* (RS 663, L 262.3),²⁴⁹ il cui avvio richiama da vicino *D'Amors qui m'a tolu a moi*.²⁵⁰ Il tema della lirica è di nuovo quello del servizio amoroso, in cui entrare in modo leale, per cui bisogna essere sinceri e attendere la ricompensa sino al giorno del Giudizio; il poeta quindi accetta la sofferenza provocata da Amore e dichiara che non se ne allontanerà, e perciò chiede pietà alla Dama. Quanto all'autore, egli è stato identificato da Petersen Dyggve con Guillaume de Ferrières, attivo verso il 1180; con ogni probabilità fu tra quelli che mal videro il procrastinarsi della III crociata a causa della ripresa delle ostilità tra i re di Francia e d'Inghilterra dopo l'accordo di Gisors, per poi prendere parte lui stesso alla spedizione successiva come Conon. La struttura di RS 663 è assai interessante, poiché essa consta di 5 *coblas unissonans capfinidas*, costruite sulle rime a: *-ise*, b: *-ent*, ossia le stesse della lirica RS 1623, e con lo schema 10ab'ab'b'aab', ove però l'alternanza di rime maschili e femminili è speculare a quanto si riscontra in Conon, ciò

²⁴⁹ Vidame de Chartres (Petersen Dyggve 1945): 21-5.

²⁵⁰ A questa lirica dello champenois rinvia pure il v. 32, quando Vidame dice a proposito del tormento provocato dagli occhi della dama «dont ja n'istrai, or soit en sa franchise» (v. 32), che riprende il v. 36 di Chrétien, «Donc ja n'istrai, n'aïnc n'en recrui» (v. 36).

che già depone a favore di una connessione stringente fra i due testi. È indubbio che RS 663 è intessuta dei rimanti cristiani di *Amors tençon et bataille*,²⁵¹ incastrati in modo straordinario secondo un sistema che si potrebbe definire chiastico, poiché i due rimanti comuni della I strofa di Vidame riprendono in posizione invertita quelli centrali della II strofa di Chrétien, e altrettanto invertiti sono quelli della II strofa di RS 663 rispetto al primo della II strofa e all'ultimo della I strofa di RS 121; e ancora i rimanti comuni della III strofa di RS 663 corrispondono al primo della I strofa e all'ultimo della II strofa di RS 121, e infine gli ultimi due della IV strofa di Vidame riprendono in posizione invertita quelli della I strofa di Chrétien:

RS 663	RS 121
servise (I strofa, v. 2)	servise (II strofa, v. 13)
aprise (I strofa, v. 5)	aprise (II strofa, v. 12)
faintise (II strofa v. 10)	faintise (II strofa, v. 10)
prise (II strofa, v. 12: 'apprezza')	prise (I strofa, v. 7: 'apprezza')
prise (III strofa, v. 18: 'presa')	prise (I strofa, v. 2: 'presa')
guise (III strofa, v. 21)	guise (II strofa, v. 15)
mise (IV strofa, v. 29)	mise (I strofa, v. 5)
franchise (IV strofa, v. 32)	franchise (I strofa, v. 4)

Tuttavia il bersaglio della dichiarazione di ortodossia di Vidame sembra essere l'oltraggioso Conon. Stanno a provarlo, oltre quanto già osservato, due rimanti comuni in *-ent, esprent/esprant* e *talent* (rispettivamente vv. 14 e 19 di RS 663, e vv. 20 e 18 di RS 1623); ancora due rimanti in comune in *-ise* particolarmente significativi, ossia *justise* e *faintise* (rispettivamente vv.

²⁵¹ C'è da osservare che il debito di Vidame verso Chrétien riemerge anche in un'altra canzone *Quant la saisons dou douz tenz s'aseüre* (RS 2086, L. 262.6), poiché egli dopo essersi chiesto la ragione dell'amore per la dama visto che non può piacerle, si corregge e dice: «Or ai je dit folie sanz droiture, / Qu'en bien amer ne doit avoir mesure» (vv. 13-14), e più avanti fa riferimento alla guerra mossagli dalla donna, invocando Amore per la sua morte «Qu'a la mort sui, se sa guerre me dure. / Amors, Amors, je muir et sanz droiture» (vv. 21-22). Nei due passi è evidente la ripresa delle parole icastiche di Chrétien a proposito dell'Amante «Raison li covient despandre / Et mettre mesure en gages» (vv. 23-24), per cui entrato al servizio di Amore egli ha «Mesure et raison guerpie» (v. 36). In Vidame però la guerra è quella che gli muove la Dama, in Chrétien piuttosto Amore.

4 e 10 di Vidame, e vv. 22 e 11 di Conon); l'insistenza sulla verità della sua fedeltà verso Amore da parte di Vidame (v. 5: «De bien ai la veritey aprise»), che solo la morte potrà smentire (v. 30: «N'en partirai se morz ne m'en desment») da opporre alle menzogne che correrebbero sul conto di Conon, e che poi tali non sono (vv. 3-4: «La me sosvint de gent de male guise / Ki m'ont mis sus mençoigne a entient»); e su tutti le parole conclusive della V strofa di RS 663 «Qui son seignor prie outrageusement / Il doit bien perdre en sa fole blandise» (vv. 39-40), in cui è evidente il riferimento a Conon, identificato dall'avverbio appropriato *outrageusement*, il quale ha blandito Amore, ma in realtà lo ha pregato in modo oltraggioso, perché mentre l'artesiano non vuole ammettere «ke j'ai chanté des dames laidement» (v. 5), Vidame assicura «Pour ce la serf de fin cuer læaument» (v. 6). Ancora una volta dunque Conon si trova al centro di polemiche determinate da quel suo modo sfrontato e inedito di cantare l'amore, che l'ortodossia in via di definizione nel mondo dei trovieri non sapeva, non poteva e non voleva accettare. Infine c'è da osservare che la giustificazione addotta da Conon, il quale insiste sulla sua arte trovierica del canto (vv. 5, 6 e 7) come pure aveva fatto nelle liriche I (vv. 1 e 4), II (vv. 1, 10, 25), infine III (vv. 2, 4 e 6), ossia «Je n'en chantai fors d'une solement / Qui bien forfist ke vengeance en fu prise» (vv. 7-8), sembra riferirsi proprio alla pastorella X, ove effettivamente la sua vendetta, strumento del potere feudale, si è consumata negando le avances della dama e insultandola in quanto vecchia e sfiorita. Se tale interpretazione coglie nel segno, allora i testi X e IX hanno un nesso cronologico, e ciò potrebbe spiegare perché in MT sono posti in apertura e in chiusura della sequenza stabile, individuata da Formisano, ed esattamente nell'ordine qui individuato, a incastonare le altre liriche di Conon tra le due che più rappresentavano il suo modo oltraggioso di scrittura poetica.

Non è possibile stabilire se l'ordine delle liriche di Conon qui proposto sia quello rispettoso della cronologia, né si vuole. Basti osservare che si riscontra un nucleo centrale di testi VIII, VII e III e le due *chansons de croisade* IV e V, connesse alla figura e all'opera di Bertran de Born attraverso la ripresa di strutture metrico-rimiche, mentre in X c'è solo la ripresa di motivi. Si può pensare allora che nell'ultimo quarto del XII secolo, a partire dal 1185 circa, il troviero si sia confrontato con il poeta del Meridione forse più vicino all'esperienza letteraria del Nord, e l'interruzione di tale rapporto potrebbe derivare dalla mancata partecipazione di Conon

alla III Crociata, ciò che non gli ha però impedito di continuare ad attingere al serbatoio tematico di Bertran. In ogni caso l'analisi sin qui condotta conferma e corrobora quanto sostenuto da Wolfzettel, ossia che Conon risulta fortemente impregnato di lirica occitanica non solo di quella praticata da trovatori particolari, come Bertran de Born e Raimbaut de Vaqueiras, ma – va aggiunto – che al tempo stesso egli stesso ha rappresentato per loro un modello o un punto di riferimento.

13. IL COLPO DI CODA DELL'OLTRAGGIOSO CONON: IL PARTIMEN CON RAIMBAUT DE VAQUEIRAS

Com'è noto, tra i componimenti di Conon traditi dalle sillogi oitaniche manca il *partimen* scambiato con Raimbaut, *Seigneur Coine, Jois e Pretz e Amors* (PC 392.29),²⁵² ed infatti il testo è privo di un numero di riferimento nei repertori di lirica francese. Si tratta di un testo bilingue, di cui sono conservate solo in canzonieri occitanici cinque strofe *unissonans* con l'ultima incompleta posta nella bocca del trovatore. Lo schema metrico prevede 10ababc'c'dd. Fu De Bartholomaeis per primo a individuare dietro il *Coine*, apostrofato da Raimbaut, proprio il troviero artesiano.²⁵³ La rarità dell'occorrenza di testi di tal fatta²⁵⁴ prova ancora una volta l'apertura di Conon verso la tradizione trobadorica.

Sulla veridicità dello scambio e sulla *facies* linguistica si sono esercitati alcuni studiosi, e mentre Bec ha ritenuto trattarsi di una tenzone fittizia,²⁵⁵ Saviotti nel mettere a punto una nuova edizione e nello svolgere un'analisi accurata del testo,²⁵⁶ ha confutato quest'ipotesi per tre ordini di motivi.

²⁵² Raimbaut de Vaqueiras (Linskill): 236-40. Ma cf. pure Saviotti 2022.

²⁵³ De Bartholomaeis 1905.

²⁵⁴ Di un'epoca precedente o contemporanea a Conon vanno ricordati quello tra Gaucelm Faidit e il conte Goffredo di Bretagna (PC 178.1 = 167.30b), e il contrasto fittizio di Raimbaut con la genovese con uno scambio per le rime, ciò che invece non si riscontra nello scambio tra Riccardo Cuor di Leone e Delfino d'Alvernia (PC 420.1 e 119.8).

²⁵⁵ Bec 2003.

²⁵⁶ Saviotti 2020.

Infatti Raimbaut che sfida Conon si pone su un piano di eguaglianza poetica con il troviero piú anziano di lui, come pure aveva fatto con altri signori feudali tra i quali Alberto Malaspina,²⁵⁷ ed è possibile che ci fossero anche motivazioni politiche dietro l'idea dello scambio poetico; inoltre, questo sarebbe l'unico *partimen* fittizio di cui si è conservata memoria; infine, quanto alle rilevazioni di tipo linguistico compiute da Bec, per cui Raimbaut unico compositore avrebbe fatto rimare *-ai* occitano con *-ai* francese al secondo e al quarto verso di ogni strofa, Saviotti ritiene ciò impossibile tenuto conto della competenza del trovatore circa la lingua d'*oïl*, mentre la licenza poetica si può attribuire proprio a Conon che forse deteneva una competenza passiva dell'occitano.

Resta la questione di definire cronologicamente l'epoca dello scambio, tradizionalmente collocato nell'estate del 1204 tra la caduta di Costantinopoli e la partenza di Bonifacio di Monferrato per il suo regno greco, poiché è nell'orbita del marchese che i due poeti ebbero modo verosimilmente di conoscersi. Tuttavia, come già detto, l'ipotesi di anticipare il *partimen* al novembre 1199, fors'anche insieme allo scambio dei 'descorts', non sarebbe impossibile, anzi è probabile tenuto conto di quanto piú volte sottolineato in queste pagine, ossia di un interesse di Conon solo per la sua azione politica durante la IV Crociata, come testimonia l'impossibilità di ricondurre altri suoi componimenti a quel momento storico cruciale.

Il tenore del *partimen* è sostanzialmente frivolo e ben si addice all'atmosfera di festa in occasione del torneo a Ecry-sur-Aisne, e lo scambio sembra confermare un desiderio di Raimbaut di confrontarsi col troviero piú famoso. Infatti nel dibattito di casistica amorosa proposto del trovatore, se sia piú degno l'amante ardito o il timido, Conon sceglie il primo, sostenendo quindi la necessità di rivelare alla dama il proprio amore in modo da ottenere mercede. Ma se nella IV strofa Conon ricorre ad un'immagine già utilizzata in RS 303, paragonandosi a un malato che non deve celare al medico il proprio male (vv. 30-31), nella II invece chiama in causa Giuda che per follia perse sé stesso, non avendo l'ardire di implorare. Il riferimento appare del tutto inconsueto, poiché di solito il discepolo di Gesù viene invocato come esempio per antonomasia del traditore, e perciò sono i *lauzengiers* ad essere paragonati a lui (vv. 13-16):

²⁵⁷ Si tratta di *Aram digatz, Raimbaut, si vos agrada* (PC 15.1 = 392.1).

Querre merci non es ges poin d'oltrage
 Qe Judas fo perdutoz per son folatge,
 Qui de proier no s'ausa enardir.
 Mainz pecadors fai desespers morir.²⁵⁸

L'immagine è originale, e Bova ha rintracciato un solo esempio che si possa accostare per analogia alle parole di Conon.²⁵⁹ Si tratta dei vv. 23-24 «Per desesper non aug mia / Iuda tracher paradis» contenuti nella III strofa della lirica *Si com lo mege fa crer* del trovatore Peire Milo (PC 349.9),²⁶⁰ in cui di Giuda si sottolinea la disperazione che non gli consentì di entrare in Paradiso. Tuttavia la situazione rappresentata è ben diversa: mentre la disperazione indicata da Peire Milo è certo connessa al peccato infame compiuto da Giuda, qui Conon individua come peccato del traditore per eccellenza quello di non aver implorato, e poiché non si fa riferimento a Dio né tantomeno al Paradiso, Conon sembra voler accostare Giuda a un amante qualsivoglia, con ciò dissacrando il significato ineludibile che quel nome trascina con sé. A ciò si aggiunga che i due paragoni utilizzati da Conon si ritrovano, questa volta invertiti nella lirica di Peire Milo, attivo nella prima metà del XIII secolo (quello del medico è ai vv. 1-8 della lirica) e proprio l'inversione, come l'insistenza sulla disperazione che intesse di sé l'intera III strofa in cui la similitudine si trova, garantiscono la ripresa, a conferma del prestigio del troviero e dell'eco suscitata dalle sue liriche.

Quindi, persino in una fase della propria vita ormai lontana dal desiderio e dall'impegno del canto, Conon mantiene quel suo modo «outraigeus del trover», che ha costituito un tentativo di indirizzare diversamente la scrittura della neo-nata lirica settentrionale. Il tentativo non ebbe successo per cui Conon fu oggetto di critiche e di risposte per le rime, mentre si andava costituendo quel canone di ortodossia amorosa che ha sostanzialmente irrigidito l'esperienza poetica del Nord: solo il ricorso a generi di tradizione popolare e/o eterodossi, su tutti la malmaritata e la pastorella,

²⁵⁸ Si è adottata la lezione dell'edizione Saviotti 2020.

²⁵⁹ Conon de Béthune (Bova): 331. L'occorrenza con Giuda non compare invece in Scarpati 2008.

²⁶⁰ Peire Milo (Borghi Cedrini): 486-93. L'editrice ha rinviato al *partimen* senza alcun commento (p. 492).

ha consentito di realizzare ‘variazioni sul tema’ e di recuperare in qualche modo la sfrontatezza oltraggiosa di Conon, di cui comunque restano tracce sottili, potremmo dire di natura carsica, nella letteratura galloromanza medievale, tracce che varrà la pena ulteriormente individuare e scandagliare.

Lucilla Spetia
(Università dell’Aquila)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Adam de la Halle (Badel) = Pierre-Yves Badel, *Adam de la Halle. Œuvres complètes. Édition, traduction et présentation*, Paris, Livre de Poche, 1995.
- Aimeric de Peguilhan (Shepard-Chambers) = William P. Shepard, Frank M. Chambers, *The poems of Aimeric de Peguilhan, edited and translated with commentary*, Evanston, Northwestern University Press, 1950.
- Aimon de Varennes (Hilka) = Alfons Hilka, *Florimont: ein altfranzösischer Abenteuerroman*, Göttingen, Niemeyer, 1932.
- Arnaut Daniel (Perugi) = Maurizio Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel. Edizione critica*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1978, 2 voll.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart de Ventadorn: seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bertran de Born (Gouiran) = Gerard Gouiran, *L’amour et la guerre. L’œuvre de Bertran de Born*, 2 vols., Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985.
- Bertran de Born (Paden jr.–Sankovitch–Stäblein) = William D. Paden jr., Tilde Sankovitch, Patricia H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley · Los Angeles · London, University of California Press, 1986.
- Bertran de Born, *Ara sai eu de prez qals l’a plus gran* (Sanguineti) = Francesca Sanguineti, *Bertran de Born. Ara sai eu de prez qals l’a plus gran (Bdt 40.4)*, «Lecturae Tropatorum» 12 (2019): 133-57, <http://www.lt.unina.it/Sanguineti-2019>.
- Blondel de Nesle (Lepage) = Yvan G. Lepage, *L’œuvre lyrique de Blondel de Nesle. Édition critique, avec introduction, notes et glossaire*, Paris, Champion, 1994.
- Canzoni occitaniche di disamore* (Sanguineti–Scarpati) = Francesca Sanguineti, Oriana Scarpati, *Canzoni occitaniche di disamore*, Roma, Carocci, 2013.

- Chastelain de Couci (Lerond) = Alain Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e-début du XIII^e siècle). Édition critique*, Paris, PUF, 1964.
- Chrétien de Troyes (Zai) = Marie-Claire Zai, *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes. Édition critique avec introduction, notes et commentaires*, Berne · Francfort/M, Lang & Lang, 1974.
- Colin Muset (Chiamenti) = Massimiliano Chiamenti, *Colin Muset. Poesie*, Roma, Carocci, 2005.
- Conon de Béthune, *Abi! Amors, com dure departie* (Barbieri) = Luca Barbieri, *Conon de Béthune, Abi! Amors, com dure departie (RS 1125)*, in Linda Paterson (dir.), *Troubadours, trouvères and the Crusades*, University of Warwick, 2016: <https://warwick.ac.u./fac/arts/modernlanguages/research/French/crusades>.
- Conon de Béthune, *Bien me deüssse targier* (Barbieri) = Luca Barbieri, *Conon de Béthune, Bien me deüssse targier (RS 1314)*, in Linda Paterson (dir.), *Troubadours, trouvères and the Crusades*, University of Warwick, 2016: <https://warwick.ac.u./fac/arts/modernlanguages/research/French/crusades>.
- Conon de Béthune (Bova) = Marianoemi Bova, *Edizione critica delle liriche di Conon de Béthune*. Tesi di Dottorato di ricerca in Filologia, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli, 2021.
- Conon de Béthune (Wallensköld 1891) = Axel Wallensköld, *Chansons de Conon de Béthune, trouvère artésien de la fin du XII^e siècle. Édition critique précédée de la biographie du poète*, Helsingfors, Imprimerie Centrale, 1891.
- Conon de Béthune (Wallensköld 1921) = Axel Wallensköld, *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion, 1921.
- Elias Cairel (Lachin) = Giosué Lachin, *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.
- Enéas* (Salverda de Grave) = Jean-Jacques Salverda de Grave, *Enéas. Roman du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1925-1929, 2 voll.
- Eustache le Peintre (Gambini) = Maria Luisa Gambini, *Le canzoni di Eustache le Peintre. Edizione critica*, Fasano, Schena, 1997.
- François Villon (Mühlethaler–Hicks) = Claude Mühlethaler, Eric Hicks, *Lais, testament, poésies diverses. Édition bilingue*, Paris, Champion, 2004.
- Gace Brulé (Petersen Dyggve): Holger Petersen Dyggve, *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Société Néophilologique, 1951.
- Gilles de Vieux-Maisons (Petersen Dyggve) = Holger Petersen Dyggve, *Messire Gilles de Vieux-Maisons*, in Id., *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France. Vieux-Maisons, Membrolles, Mauvoisin, Trie, L'Isle-Adam, Nesle, Harnes*, Helsingfors, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1942: 48-80.

- Giraut de Borneil (Sharman) = Ruth Verity Sharman, *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, University Press, 1989.
- Gontier de Soignies (Formisano) = Luciano Formisano, *Gontier de Soignies. Il Canzoniere*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1980.
- Guernes de Point Saint Maxence (Thomas) = Jacques T. E. Thomas, *Guernes de Pont Saint- Maxence, La vie de Saint Thomas de Canterbury. Éditée, traduite et annotée*, Louvain · Paris, Peeters, 2002, 2 voll.
- Guglielmo IX d'Aquitania (Pasero) = Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie. Edizione critica*, Modena, Mucchi, 1973.
- Hue d'Oisy (Barbieri) = Luca Barbieri, *Hue d'Oisy, Maugré tous sains et maugré Diu aussi (RS 1030)*, in Linda Paterson (dir.), *Troubadours, trouvères and the Crusades*, University of Warwick, 2016: <https://warwick.ac.u./fac/arts/modernlanguages/research/French/crusades>.
- Il «Tournoiement des dames» di Huon d'Oisi (Pulega) = Andrea Pulega, *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di dame*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1970: 1-9 e 85-97 per le note.
- Jaufre Rudel (Chiarini) = Giorgio Chiarini, *Jaufre Rudel. L'amore di lontano. Edizione critica con introduzione, note e glossario*, Roma, Carocci, 2003.
- Jehan et Blonde (Lécuyer) = Silvie Lécuyer, *Jehan et Blonde de Philippe de Remi. Roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1984.
- La Vie d'Edouard le confesseur* (Södergard) = Osten Södergard, *La Vie d'Edouard le confesseur, poème anglonormand du XII^e siècle, publié avec introduction, notes et glossaire*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1948.
- Les chansons de croisade* (Bédier–Aubry) = Joseph Bédier, Pierre Aubry, *Les chansons de croisade publiées avec leurs mélodies*, Paris, s. n., 1909.
- Les plus anciens chansonniers* (Brakelmann) = Jules Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français (XII^e siècle) publiés d'après tous les manuscrits (Feuilles 1-14)*, Paris, Bouillon, 1870-1891.
- Los Trovadores* (De Riquer) = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983, 3 voll.
- Marcabru (Gaunt–Harvey–Paterson) = Simon Gaunt, Ruth Harvey, Linda Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000.
- Peire Milo (Borghi Cedrini) = Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena, Mucchi, 2008.
- Peire Vidal (Avalle) = D'Arco Silvio Avalle, *Peire Vidal*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- Proverbes français* (Morawski) = Joseph Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.
- Raimbaut d'Aurenga (Pattison) = Walter T. Pattison, *The Life and Works of the*

- Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.
- Raimbaut de Vaqueiras (Linskill) = Joseph Linskill, *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co, 1964.
- Raoul de Soissons (Hardy) = Ineke Hardy, *Les chansons attribuées au trouvère picard Raoul de Soissons. Édition critique électronique* (Thèse de Doctorat), Ottawa, 2009.
- Recueil général des jeux partis français* (Långfors–Jeanroy–Brandin) = Arthur Långfors, Alfred Jeanroy, Louis Brandin, *Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Champion, 1926, 2 voll.
- Rutebeuf, *Fabliaux* (Limentani) = Alberto Limentani, *Rutebeuf. I fabliaux. Introduzione e traduzione*, Roma, Carocci, 2007 (l'edizione con ritocchi si basa su quella di Edmond Faral, Julia Bastin, *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, Picard, 1959-1960, 2 voll).
- Trouvères belges* (Scheler) = Auguste Scheler, *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle. Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, dits et fabliaux*, Bruxelles, Closson, 1876.
- Uc de Saint Circ (Jeanroy–Salverda de Grave) = Alfred Jeanroy, Jean-Jacques Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes*, Toulouse, Privat, 1913.
- Vidame de Chartres (Petersen Dyggve) = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. XXII: le vidame di Chartres*, «Neuphilologische Mitteilungen» 45 (1944): 161-85; 46 (1945): 21-55.

DIZIONARI E REPERTORI

- Frank = István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1966, 2 voll.
- L = Robert White Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, s. l., University - Mississippi, 1979.
- Levy = Emil Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*, 8 vols., Leipzig, Reisland, 1894-1924.
- MW = Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Frank, 1972.
- PC = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer 1913.
- RS = Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden, Brill, 1955.

TL= Adolf Tobler, Ehard Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin · Wiesbaden, Wiedmannsche Buchhandlung · Steiner, 1925-1989, 11 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Akehurst 1983 = Ronald P. Akehurst, *Abashed and Impotent: Conon de Béthune's 'Si voirement con...' (RS 303)*, «Romanic Review» 24 (1983): 260-70.
- Barbieri 2010 = Luca Barbieri, *Exemples mythologiques de courtoisie dans la lyrique des troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 53 (2010): 107-28.
- Barbieri 2013 = Luca Barbieri, *'A mon Ysombart part Troia': une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours*, «Medioevo Romano» 37 (2013): 264-95.
- Bec 2003 = Pierre Bec, *À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive*, in Jean-Claude Bouvier, Jacques Goure, François Pic (éds.), *Sempre los camps auràn segadas resurgantas. Mélanges offertes à Xavier Ravier*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2003: 413-428.
- Bec 2010 = Pierre Bec, *Le comte de Poitiers, premier troubadour. À l'aube d'un verbe et d'une érotique*, s. l., Université de Montpellier · Centre d'Études occitanes, 2010.
- Becker 1942 = Philip August Becker, *Die Kreuzzugslieder von Conon de Béthune und Huon d'Oisi*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur» 44 (1942): 305-12.
- Bédier 1906 = Joseph Bédier, *Sur deux chansons de croisade*, «Romania» 35 (1906): 379-86.
- Bertolucci Pizzorusso 1963 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provençale*, «Studi Mediolatini e Volgari» 11 (1963): 9-68.
- Blakeslee 1985 = Merrit R. Blakeslee, *Lo dous jocx sotils: la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 28 (1985): 213-22.
- Bova 2021 = Marianoemi Bova, *Ancora su carestia. Tracce del dibattito in Conon de Béthune, Se raige et derverie (RS 1228 = L 50.9)*, in Fabio Barberini et Camilla Talfani (éd. par), *Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d'oc*, Turnhout, Brepols, 2021: 13-28.
- Bova 2023a = Marianoemi Bova, *Sull'attribuzione di Quan lo dous temps comensa (BdT 392.27)*, in Dolores Corbella, Josefa Dorta, Rafael Pédrón (éd. par) *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, Strasbourg, SLR-Eliphi, 2023, 2 voll., II: 1113-24.
- Bova 2023b = Marianoemi Bova, *La dialettica entro-periferia tra lingua, politica e ideologia: Conon de Béthune, Mult me semont Amors que je m'envoise (RS 1837)*

- e il dialogo con Bertran de Born, in Andrea Giraudo, Walter Meliga, Giuseppe Noto, Aline Pons, Matteo Rivoira (a c. di), *Occitània. Centres e periferias. Occitanie. Centres et péri-phéries. Occitania. Centri e periferie*. Atti del XIII Congresso dell'IAIEO (online, 12-17 luglio 2021), Alessandria, dell'Orso, 2023: 39-59.
- Brugnolo 1983a = Furio Brugnolo, *Parodia linguistica e parodia letteraria nel contrasto bilingue Domna, tant vos ai preiada di Raimbaut de Vaqueiras*, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni, 1983: 9-65 (il testo è edito anche in Hans-Erich Keller, Jean-Marie D'Heur, Guy Mermier, Marc Vuijsleke, eds., *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986, 2 voll., I: 45-66).
- Brugnolo 1983b = Furio Brugnolo, *Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras*, in Id., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni, 1983: 67-103.
- Brunel 1949 = Clovis Brunel, "La Loba" célébrée par les troubadours Peire Vidal et Raimon de Miraval, in Aa. Vv., *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner par ses élèves et ses amis*, Paris, Les Belles Lettres, 1949: 261-64.
- Canettieri 1995 = Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995.
- Carrara 1978 = *Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione lirica occitanica*, «Spicilegio moderno» 9 (1978): 90-120.
- Cepraga 2004 = Dan Octavian Cepraga, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del Testo» 7 (2004): 381-424.
- Cremonesi 1975 = Carla Cremonesi, *A proposito di alcuni versi (55-63) del "Tournoiment des dames" di Huon d'Oisy*, «Studi francesi» 19 (1975): 81-86.
- Cremonesi 1977 = Carla Cremonesi, *Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal*, in Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli (a c. di), *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Antenore, 1977, 2 voll., I: 233-44.
- De Bartholomaeis 1905 = Vincenzo De Bartholomaeis, *De Raimbaut e de Coine*, «Romania» 34 (1905): 44-54.
- De Hemptine 1982 = Thérèse de Hemptine, *Aspects des relations de Philippe Auguste avec la Flandre au temps de Philippe d'Alsace*, in Robert-Henri Bautier (dir.), *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*. Actes du Colloque international organisé par le CNRS (Paris, 29 septembre - 4 octobre 1980), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1982: 255-62.
- De Riquer 2008 = Isabel De Riquer, *C'otra n'am, plus bel e melhor (PC 70, 19, v. 22)*, «Tenso» 23 (2008): 28-39.
- D'Heur 1963 = Jean-Marie D'Heur, *Traces d'une version occitanisée d'une chanson de croisade du trouvère Conon de Béthune (R1125)*, «Cultura Neolatina» 23 (1963): 73-89.

- Dijkstra 1995 = Cathrynke Th. J. Dijkstra, *La chanson de croisade. Étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1995.
- Dronke 1994 = Peter Dronke, *Andrea Capellanus*, «The Journal of Medieval Latin» 4 (1994): 51-63.
- Dufournet 1980 = Jean Dufournet, *Nouvelles recherches sur Villon*, Paris, Champion, 1980.
- Dufournet 2008 = Jean Dufournet, *Conon de Béthune: entre poésie et croisade*, in Marie-Geneviève Grossel et Jean-Charles Herbin (éd. par), *Les chansons en langue d'oïl. L'art des trouvères*, Valenciennes, Camilla · Presses Universitaires de Valenciennes, 2008: 59-82.
- Formisano 1993 = Luciano Formisano, *Prospettive di ricerca su canzonieri d'autore nella lirica d'oïl*, in Saverio Guida e Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del I Convegno SIFR (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 131-52.
- Frank 1954 = István Frank, *La chanson "Lasso me" de Pétrarque et ses prédécesseurs*, «Annales du Midi» 66 (1954) = *Hommage à la mémoire d'Alfred Jeanroy*: 259-68.
- Frappier 1949 = Jean Frappier, *La poésie lyrique en France aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1949.
- Gaborit-Chopin 2001 = Danielle Gaborit-Chopin, *Le trésor aux XII^e et XIII^e siècles. Suger et Matthieu de Vendôme*, «Dossiers d'archéologie» 261 (mars 2001) = *Saint-Denis, la basilique et le trésor*: 82-95.
- Gambino 2000 = Francesca Gambino, *Caso, imitazione, parodia. Osservazioni sulle attribuzioni 'inverosimili' nella tradizione manoscritta provençale (II)*, «Studi Mediolatini e Volgari» 46 (2000): 35-84.
- Gennrich 1922 = Friedrich Gennrich, *Zu den Liedern des Conon de Béthune*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 42 (1922): 231-41.
- Glessgen 2017 = Martin Glessgen, *La genèse d'une norme en français au Moyen Âge: mythe et réalité du 'francien'*, «Revue de Linguistique Romane» 81 (2017): 313-97.
- Gros 2012 = Gérard Gros, *Comment peut-on être artésien. Réflexions sur la Chanson III de Conon de Béthune*, in Marie-Sophie Masse et Anne-Pascale Pouey-Mounou (éds.), *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire au XII^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2012: 25-40.
- Gouiran 1982 = Gerard Gouiran, *Bertran de Born et la troisième croisade. Essai de datation de deux chansons*, in *Mélanges Jean Larmat. Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance (histoire, langue et littérature)*, Paris, Les Belles Lettres, 1982: 127-42.
- Gruber 1990 = Jörn Gruber, *Il dibattito cifrato sull'amore fra i trovieri Gillés de Viés-Maisons, Gace Brulé e Chastelain de Couci*, in Luciano Formisano (a c. di), *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990: 339-56 (il saggio, tradotto da Massimo

- Bonafin, costituiva un capitolo di Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983: 242-55).
- Hoepffner 1946 = Ernest Hoepffner, *Un ami de Bertran de Born: «Mon Isembart»*, in Aa. Vv., *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 1946: 15-22.
- Jeanroy 1892 = Alfred Jeanroy, *Sur deux chansons de Conon de Béthune*, «Romania» 21 (1892): 418-424.
- Kamin 2019 = Maxime Kamin, *L'échec et la folie: une approche comparée de la figure du joueur dans la lyrique amoureuse en langue d'oïl et d'oc (XII-XIII siècles)*, «Polythesis. Filologia Interpretazione e Teoria della letteratura» 1 (2019): 55-76.
- Kastner 1931 = Leo E. Kastner, *La date et les allusions historiques de certains sirventes de Bertran de Born*, «Romania» 57 (1931): 479-503.
- Köhler 1976 = Erich Köhler, *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova, Liviana, 1976.
- Långfors 1932 = Arthur Långfors, *Mélanges de poésie lyrique française. V.*, «Romania» 58 (1932): 321-79.
- Latella 2014 = Fortunata Latella, *Un marchese senza casato, una singolar(e) tenzone. Conon de Béthune, L'autrier avint en cel autre país*, vv. 39-40, «Studi Mediolatini e Volgari» 60 (2014): 99-127.
- Lavis 1972 = Georges Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- Le Clerc 1856 = Victor Le Clerc, *Poésies historiques*, in *Histoire littéraire de la France*, XXIII, Paris, Firmin Didot, 1856: 469-78.
- Lefèvre 1982 = Yves Lefèvre, *L'image du roi chez les poètes*, in Robert-Henri Bautière (dir.), *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*. Actes du Colloque international organisé par le CNRS (Paris, 29 septembre- 4 octobre 1980), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982: 133-44.
- Luce-Dudemaine 1987 = Dominique Luce-Dudemaine, *La vieille femme, l'amour et le temps perdu*, in Aa. Vv., *Vieillesse et vieillissement au Moyen Âge*, Provence, Université de Provence 1987: 217-25 (=«Senefiance» 19).
- Meneghetti 2003 = Maria Luisa Meneghetti, *Parodia e auto-parodia. Il caso di Conon de Béthune (RS 1325)*, in Jean-Claude Mühlethaler avec la collaboration de Alain Corbellari et de Barbara Wahlen (éd. par), *Formes de la critique. Parodie et satire par la France et l'Italie médiévales*, Paris, Champion, 2003: 69-85.
- Milone 1979 = Luigi Milone, *Retorica del potere e poetica dell'oscuro. Da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, in Daniela Goldin (a c. di), *Retorica e poetica*. Atti del III Convegno Italo-Tedesco, Padova, Liviana, 1979: 149-77.

- Notz 1987 = Marie-Françoise Notz, *L'image de la vieillesse dans la poésie médiévale: exclusion fictive et réalité poétique*, in Aa. Vv., *Vieillesse et vieillissement au Moyen Age*, Provence, Université de Provence 1987: 227-42 (= «Senefiance» 19).
- Paris 1833 = Paulin Paris, *Le Romancero français. Histoire de quelques anciens trouvères et choix de leurs chansons*, Paris, Firmin Didot Frères, 1833.
- Paterson 2012 = Linda Paterson, *Greeks and Latin at the Time of the Fourth Crusade: Patriarch John X Kamateros and a Troubadour Tenso*, in Sarah Lambert, Helen Nicholson (eds.), *Languages of Love and Hate. Conflict, Communication, and Identity in the Medieval Mediterranean*, Turnhout, Brepols, 2012: 119-39.
- Payen 1974 = Jean-Charles Payen, "Peregris". *De l'«amor de lonh» au congé courtois. Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 17 (1974): 247-55.
- Petersen Dyggve 1934 = Holger Petersen Dyggve, *Onomastique des trouvères*, Helsinki, Imprimerie de la Société de Littérature finnoise, 1934.
- Petersen Dyggve 1935 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. III: Les dames du "Tournoiement" de Huon d'Oisi*, «Neuphilologische Mitteilungen» 36 (1935): 65-84.
- Petersen Dyggve 1936 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. V: L'Yolent a l'écu échiqueté du "Tournoiement" de Huon d'Oisi*, «Neuphilologische Mitteilungen» 37 (1936): 257-61.
- Petersen Dyggve 1940 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. X: Deux dames du "Tournoiement" de Huon d'Oisi*, «Neuphilologische Mitteilungen» 41 (1940): 157-80.
- Petersen Dyggve 1943 = Holger Petersen Dyggve, *Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. XIV: Identification de Noblet, ami de Conon de Béthune, Gace Brulé et Pierre de Molins*, «Neuphilologische Mitteilungen» 63 (1942): 7-20.
- Planche 1989 = Alice Planche, *De quelques aveux ... À propos de deux trouvères*, in Farai chasoneta novele. *Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age. Hommage à Jean Charles Payen*, Caen, Université de Caen, 1989: 285-94.
- Pulega 1970 = Andrea Pulega, *Ludi e spettacoli nel Medioevo. I tornei di dame*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1970.
- Rieger 1998 = Angelica Rieger, *Relations culturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades*, in Anton Toubert (éd.), *Le Rayonnement des troubadours. Actes du Colloque de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995)*, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1998: 201-25.
- Rinoldi 2018 = Paolo Rinoldi, *Frammenti oitanici in versi alle Archives Nationales de France. I Epica e lirica*, «Cultura Neolatina» 78 (2018): 51-107.
- Ron Fernández 2009 = Xabier Ron Fernández, *Conon de Béthune e Chrétien de Tro-*

- yes. *Achega para establecemento duna relación dialóxica directa entre os dous trovèeres*, in Mercedes Brea (coord.), *Pola Melbor Dona de quantas fez Nostro Senbor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009: 389-404.
- Roncaglia 1951 = Aurelio Roncaglia, *Il "gap" di Marcabruno*, «Studi Medievali» 17 (1951): 46-70.
- Roncaglia 1957 = Aurelio Roncaglia, *Per un'edizione e per l'interpretazione dei testi del trovatore Marcabruno*, in *Actes et Mémoires du 1^{er} Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France*, Avignon, Palais du Roure, 1957: 47-55.
- Rossi 1987 = Luciano Rossi, *Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia*, «Vox Romanica» 46 (1987): 25-62.
- Ruffini-Rozani 2020 = Nicolas Ruffini-Rozani, *The Knight, the Lady, and the Poet: Understanding Huon of Oisy's Tournoiement des dames (ca. 1185-1189)*, in David Crouch-Jeroen Deploie (eds.), *Knighthood and Society in the High Middle Ages*, Leuven, University Press, 2020: 229-48.
- Saviotti 2022 = Federico Saviotti, *Épisodes de la réception: le partimen D'En Coyne e d'En Raymbaut (BdT 392.29)*, «Revue des Langues Romanes» 124 (2020): 271-93.
- Saviotti 2023 = Federico Saviotti, *La scripta du Chansonnier du Roi (BNF, fr. 844): nouvelles données pour l'étude de la genèse du recueil et de ses sources*, «Carte Romanze» 11/1 (2023): 123-61.
- Scarpati 2008 = Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitanica*, Roma, Viella 2008.
- Scattolini 2013 = Michela Scattolini, *Chanter m'estuet: il 'dibattito cifrato' sul canto d'amore*, «Revista de Literatura Medieval» 25 (2013): 255-76.
- Schiassi 1999-2000 = Germana Schiassi, *Per una nuova edizione di Conon de Béthune*, «Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna» 14 (1999-2000) = Andrea Fassò e Luciano Formisano (a c. di), *Interpretazioni dei trovatori*. Atti del Convegno (Bologna, 18-19 ottobre 1999): 399-427.
- Schiassi 2012 = Germana Schiassi, *Conon de Béthune: une nouvelle édition*, in Marie-Geneviève Grossel (éd. par), *La chanson des trovères. Formes, registres, genres*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2012: 215-25.
- Schwan 1886 = Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche, 1886.
- Speer 2001 = Andreas Speer, *L'abbé Suger et le trésor de Saint-Denis: une approche de l'expérience artistique au Moyen Âge*, in Dominique Poiriel (éd. par), *L'abbé Suger, le manifeste gothique et la pensée victorine*. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac (Paris, mardi 21 novembre 2000), Turnhout, Brepols, 2001: 59-82.

- Spetia 1993 = Lucilla Spetia *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del I Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I: 253-72.
- Spetia 2010 = Lucilla Spetia, *Alle origini della pastorella, un genere popolare*, «Studi Mediolatini e Volgari» 56 (2010), pp. 167-216.
- Spetia 2012 = Lucilla Spetia, *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant. Studi sull'Yvain e sul Jaufre*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- Spetia 2017 = Lucilla Spetia, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine (RS 137)*, Fregene (RM), Spolia, 2017.
- Spetia 2019 = Lucilla Spetia, *De grant mal amaladis e la pastorella nascosta in Aucassin et Nicolette: una proposta di datazione della chantefable*, «Revista de Literatura Medieval» 31 (2019): 235-58.
- Spetia 2020 = Lucilla Spetia, *La chanson de change religiosa nella tradizione trovierica e Thibaut de Champagne (RS 711, l 240.51) (e una postilla sul 'genere' raverdie)*, in Paolo Canettieri, Lucilla Spetia, Samuele Maria Visalli (a c. di), *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2020: 57-140.
- Spetia 2022 = Lucilla Spetia, *Due modalità antitetiche di parlare d'amore: il Parteno-peus de Blois e il De Amore e il misterioso Gualtiero*, in Id., *Intorno al Parteno-peus de Blois. Studi su un romanzo dal fascino meraviglioso*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2023: 195-207 (già edito in Roberta Fresu, Giulia Murgia, Patrizia Serra, a c. di, *Trasmettere il sapere, orientare il comportamento: tipologia linguistica, generi testuali, modelli culturali della prosa educativa*, Firenze, Cesati, 2020: 141-54).
- Spetia 2023 = Lucilla Spetia, *L'intreccio tra lirica e politica da Riccardo Cuor di Leone a Thibaut de Champagne: per una storia della poesia storico-politica in lingua d'oïl*, in Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez, Lucilla Spetia (a c. di), *I Re Poeti*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2023: 45-105.
- Spetia in c. s. = Lucilla Spetia, *Quand le poète se réécrit: certains exemples de contrafacta chez les trouvères*, in Stefano Milonia (ed.), *Contrafacta and Musical Imitation in Medieval Europe* (University of Tübingen, 27-28 June 2024), Tübingen, in c. s.
- Tavani 2001 = Giuseppe Tavani, *Il discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392,4)*, in Id., *Restauri testuali*, Roma, Bagatto, 2001: 39-102.
- Van Werveke 1972 = Hans Van Werveke, *La contributions de la Flandre et du Hainaut à la troisième croisade*, «Le Moyen Age» 78 (1972): 55-90.
- Venturi 1988 = Maria Cristina Venturi, *Ancora un caso d'intertestualità fra trovatori e trovieri*, «Medioevo Romanzo» 13 (1988): 321-9.
- Viel 2023 = Riccardo Viel, *Riccardo e Delfino. Interferenze linguistiche nella poesia occi-*

- tana delle Origini: appunti per un quadro sistematico*, in Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez, Lucilla Spetia (a c. di), *I Re Poeti*, Roma · Bristol (CT), «L'Erma» di Bretschneider, 2023: 27-43.
- Wallensköld 1917 = Axel Wallensköld, *Un fragment de chansonnier, actuellement introuvable du XIII^e siècle*, «Neuphilologische Mitteilungen» 18 (1917): 2-17.
- Wolfzettel 2015 = Friedrich Wolfzettel, *Un lyrisme courtois sauvage: Conon de Béthune*, in Id., *La poésie lyrique du Moyen Age au Nord de la France (en annexe: France et Italie). Études choisies*, Paris, Champion, 2015: 13-24 (già edito in «Médiévales» 22 [2002]: 58-65).
- Zaganelli 1982a = Gioia Zaganelli, *Aimer, souffrir, joir. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia 1982.
- Zaganelli 1982b = Gioia Zaganelli, *Conon de Béthune e il rovescio della "Fin'Amor"*, «Romanica Vulgaria Quaderni» 6 (1982): 143-64.

RIASSUNTO: L'articolo intende analizzare il canzoniere di Conon de Béthune non per proporre una scansione cronologica dei testi, piuttosto per offrirne una lettura ragionata e coerente, da cui emerge la centralità della sua esperienza poetica considerata comunemente eterodossa, e che invece va vista come un tentativo – apparentemente non riuscito – di indicare un'alternativa alla proposta di Chrétien de Troyes di totale sottomissione dell'Amante alla Dama e soprattutto ad Amore. Per ciò e per lo sperimentalismo di forma e di contenuto che connota la sua scrittura, Conon si trova coinvolto in un dialogo fittissimo, anche polemico, con trovieri e trovatori, di cui si dà conto.

PAROLE CHIAVE: Conon de Béthune, sperimentalismo lirico, intertestualità fra trovieri e trovatori.

ABSTRACT: The article intends to analyze Conon de Béthune's songbook not to propose a chronological scansion of the texts, rather to offer a reasoned and coherent reading, from which emerges the centrality of his poetic experience commonly considered heterodox, and which instead should be seen as an attempt, apparently unsuccessful, to indicate an alternative to Chrétien de Troyes' proposal of total submission of the Lover to the Lady and above all to Love. For this and for the experimentalism of form and content that characterizes his writing, Conon finds himself involved in a very dense, even polemical, dialogue with trouvères and troubadours.

KEYWORDS: Conon de Béthune, lyrical experimentalism, intertextuality between trouvères and troubadours.