



# La rappresentazione dell’Oriente musulmano nella Chanson de Jérusalem: il caso del sovrano di Persia

**Davide Esposito**

**ABSTRACT:** This paper describes the representation of Islam in the chansons de geste of the Cycle de la Croisade through the example of the Sultan of Persia, the main antagonist of the Crusader contingent in the Chanson de Jérusalem, a poem that narrates the conquest of Jerusalem by the Crusaders. The description of the Sultan of Persia, strongly inspired by an exotic taste, is functional to the propaganda purpose of the author, who wants to describe the Muslim enemies as luxurious and opulent in order to compare them to the Crusaders, whose frugal costumes are inspired by the model of the De Laude Novae Militiae. Furthermore, the victory obtained over the Sultan of Persia is more exalted, as the triumph takes place against a prestigious opponent. The element that stands out most is the Sultan's tent, whose description has links with other contemporary French works such as the Roman d'Alexandre.

**KEYWORDS:** Islam, Crusade, Chansons de geste, Orientalism, Middle Ages.

\*\*\*

## INTRODUZIONE

L’Oriente musulmano viene solitamente descritto nei testi medievali come lussuoso ed opulento, contrapposto ad una *Christianitas* indigente (Le Goff, 2000: 267-270). Questa immagine viene usata a fini propagandistici nei cosiddetti poemi epici della Crociata, trasfigurazioni degli eventi occorsi tra l’appello alla Sinodo di Clermont e l’avvento di Saladino. Sebbene tali *chansons de geste* fossero impregnate di spirito crociato e avessero la funzione di convincere i potenziali ascoltatori e lettori a prendere la croce, l’intento primario del poeta era innanzitutto catturare l’attenzione del suo pubblico. E i dettagli, appunto, esotici nella descrizione dell’Altro servivano senz’altro a questo scopo.

In questo articolo è presa, come oggetto di analisi, la *Chanson de Jérusalem*, composta presumibilmente tra il 1177 e il 1181, a ridosso della cosiddetta “terza crociata” (Duparc-Quioc, 1978: 132-139), incentrata sulla presa di Gerusalemme da parte dei cavalieri crociati nel 1099. L’edizione critica a cui faccio riferimento in questo articolo è Thorp, Nigel R. 1992. *The Old French Crusade Cycle, vol. 6: La chanson de Jérusalem*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa-Londra.

Se in campo crociato il personaggio che maggiormente spicca è Goffredo di Buglione, e la *Jérusalem* contribuisce fortemente alla mitizzazione della sua figura, il leader del campo musulmano è un personaggio fittizio, il cosiddetto Sultano di Persia,



chiamato semplicemente Soudan: in una probabile confusione da parte dell'autore, la carica del sovrano persiano diventa un nome proprio (Soldano). Egli accorre in Terra Santa, nel racconto dell'opera, soltanto dopo la caduta di Gerusalemme, per guidare l'armata musulmana nella battaglia decisiva collocata dall'autore a Ramla. In realtà tale scontro, datato 12 agosto 1099, si tenne ad Ascalona e il contingente musulmano era in realtà fatimide e guidato dal vizir al-Afdal Shahanshah (Duparc-Quioc, 1978: 106).

Il Sultano di Persia nonostante sia il principale avversario del contingente crociato è caratterizzato da alcuni elementi che affascinano i Francesi per via del loro esotismo. Si tratta di un personaggio che è l'antitesi dei costumi “castigati” dei crociati, che nella *Jérusalem* si comportano secondo il modello del *De laude novae militiae ad Milites Templi* di Bernardo di Chiaravalle (Emery: 1990). Egli simboleggia la ricchezza orientale che i crociati della *Jérusalem* rifiutano, ma che continua ad attrarre gli ascoltatori della *Jérusalem*. L'autore sfrutta tutta la propria fantasia nella descrizione del mondo del Sultano, tenendo sempre presente l'inferiorità morale di chi preferisce abiti lussuosi ad uno stile di vita approvato da Dio.

### IL SULTANO DI PERSIA

Il Sultano è descritto da parte musulmana come il sovrano più potente del mondo, i cui ordini devono essere eseguiti perentoriamente da ogni uomo sulla Terra («*Bien est par tot le ont faite vo commandie. Il n'a home ens el siecle qui l'osast veer mie.*» ai versi 6505-6506). A lui sono dovuti ricchi doni e al suo passaggio vengono sparse menta, balsamo, giunchi e rose (vv. 6300-6302, 6604-6605). Ovviamente i musulmani lo proteggono al meglio: sono 150 i re infedeli che lo circondano, spada alla mano, per difenderlo da ogni possibile colpo («*C. et .L. roi de le gent desfaee. Vont entor l'amiralt, cascuns traite l'espee, Que paiens n'i aproisme plus d'une arbalestree.*» ai versi 6606-6608). Di fronte al Sultano si inginocchiano gli altri leader musulmani; Cornumaran, principe musulmano, oltre che inginocchiarsi, bacia anche i piedi del Sultano (vv. 6210-6211, 6500-6502). Questa grande attenzione rivolta al Sultano, a cui si deve ogni onore possibile, contrasta con il comportamento del campo cristiano, che considera solo Dio superiore agli uomini: l'autore condanna così il mondo musulmano, che dedica maggiori attenzioni all'aldiquà che all'aldilà, destinato poi alla sconfitta.

L'autore della *Jérusalem* dedica un'intera lassa alla descrizione fisica del sultano e al suo vestiario. Nonostante la *Jérusalem* sia per la sua gran parte un'opera che esalta la frugalità dei costumi crociati, il ritratto del sultano, con i suoi innumerevoli dettagli legati all'oriente esotico, risulta quello maggiormente sviluppato nell'opera. Il Sultano è una figura imponente, con un difetto fisico: la grande distanza tra gli occhi, neo che consente all'autore della *Jérusalem* di raffigurarlo come una figura non pienamente conforme al canone estetico occidentale («*Molt fu grans l'amirals, l'entruelleüre ot lee - Plus d'une grande palme i ot bien mesuree.*» ai versi 6582-6583). I capelli del Sultano non si scompigliano mai, neanche quando cavalca il suo mulo pezzato, grazie al dolce movimento di quest'ultimo («*Li Soudans cevalçoit .I. mul vair comme pie, Tant ambloit*



souavet que sos lui n'en sent mie, Si cavel ne l'en rollent, ses pailes n'en ballie.» ai versi 6273-6275). Egli ha lunghi capelli che scendono sulle spalle, legati con fili d'oro e bottoni di diaspro; inoltre, allo stesso modo di figure sagge come Carlo Magno e Pietro l'Eremita, ha una lunga barba bianca che gli arriva alla cintura (vv. 6287-6291, 6584-6589, 9037).

Anche la descrizione dei capelli è un pretesto per aggiungere magnificenza al ritratto del Sultano, attraverso gli orpelli che valgono quanto una intera miniera d'oro. Il sultano indossa una lunga e ricca veste di seta vermiglia ornata di pietre preziose che luccicano a lunga distanza. La veste è dotata, come la sua tenda, che vedremo più avanti, di poteri magici: l'uomo che l'avesse indossata non avrebbe avuto alcun problema all'udito e sarebbe stato protetto da ogni incantesimo o ferita. La veste stessa, inoltre, resiste al deperimento.

Li amirals avoit une jupe vestie -  
D'une sidoine ert li dras plus vermels d'une alie,  
Li foreüre en ert de beste marmorie,  
Ja nus hom qui le port n'ara mal en s'oïe  
Ne n'ert envenimés por nule encanterie  
Ne li cars desor lui navree ne plaïe:  
.M. ans giroit en terre ains qu'ele fust porie.  
De pieres prescieuses ert la jupe clofie  
Qui tant reluisent cler la terre en resplendie. (v. 6275-6285)

Armille Leclercq nota nella veste del sultano un evidente elemento orientaleggiante, presente già nella *Chanson d'Antioche*, facente parte dello stesso ciclo della *Jérusalem*, e nell'*Aspremont* (Leclercq, 2010: 182). I poteri della veste, invece, rientrano nella sfera del demoniaco. Dotato di poteri magici è anche il topazio che il sultano porta al collo: esso impedisce all'uomo che la indossa di perdere la vista («Un topasce ot Soudans a son col qui gausnie - Hom qui le jor le voie n'ara vue perie.» ai versi 6285-6286). Tali poteri servono a magnificare il Sultano, rendendolo un avversario temibile per i cristiani, e, al contempo, sottolineare ancora una volta la presenza del demoniaco nel nemico, che si serve di una magia che, poi, si rivelerà vana contro l'intervento divino.

La veste sarebbe stata cucita, in un incredibile *mélange* di tradizioni epiche, dalla dea Atena e dalla fata Morgana, figure provenienti una dalla mitologia greca, l'altra dal ciclo arturiano. Il Sultano possiede un magnifico scettro decorato d'oro di Arabia e pietre preziose. Esso è perforato in vari punti, in modo da emettere un suono melodioso, più dolce del miglior liuto al mondo, quando viene attraversato dal vento.

Vestue ot l'amirals sa grant jupe fouree –  
Ne sai que jo vos face de lui plus devisee  
Car ainc ne fu si bone veüe n'esgardee.  
Es desers d'Abilant fu faite et porpensee;  
Illuec l'ovra Pallas, o li Morghe la fee. (vv. 6590-6594)



Il topos dello strumento musicale a vento è frequentemente associato al mondo orientale, sia musulmano sia bizantino; Armille Leclercq nota la presenza di uno strumento simile nel *Conte de Floire et Blanchefleur* (Leclercq, 2010: 183). D'altra parte il valore dei vestiti del Sultano porta ad una delle classiche esagerazioni epiche: il cappuccio sul capo del Sultano varrebbe più dell'intera città di Pavia, mentre la veste addirittura quanto la Bretagna e l'Ungheria («Li capels de son cief valoit mius de Pavie et la jupe Brehagne et tote Hungerie» ai versi 6292-6293).

A magnificare il Sultano è anche il suo straordinario cavallo, Maigremor: egli è instancabile, dotato di zoccoli durissimi, capace di trasportare grossi carichi. Anche il cavallo è riccamente vestito, con un drappo di porpora, la sella di avorio con topazi e smeraldi incastonati in legno di balsamo che brillano più di una lanterna accesa.

Li Soudans cevalça par molt ruiste posnee  
Desor le Maigremor a la teste estelee  
Qui onques por mehaing n'ot la quise suee -  
Plus cort puis et montaignes c'altres cevals fait pree.  
Plus a les ongles dures que nule faus tempree.  
Bien corroit .XXX. liues tot d'une randonee  
Et si porteroit bien de fer une caree.  
Couveris fu li cevals d'une porpre roee.  
La sele en est d'ivoire, a topaces ovree –  
Mainte esmeraude i ot en basme seelee.  
Plus reluisoit la sele que lanterne embrasee. (vv. 6571-6581)

L'autore della *Jérusalem* ritorna sulla descrizione del cavallo del Sultano alcune lasse più avanti, aggiungendovi altri dettagli: egli è ricoperto di una veste di seta con un motivo a scacchi. La sella, la briglia e le staffe sono ricoperte d'oro e sono ovviamente preziosissime, dal valore superiore a feudi interi. Nell'esagerazione epica tipica del genere letterario, viene affermato che non esiste sella migliore di questa al mondo, pregevole esempio dell'arte pagana, proveniente da Cartagine, che presenta immagini di uccelli e pesci. A tutto ciò si aggiunge la presenza di smeraldi e topazi (vv. 7184-7193, 7205-7207, 7213-7217).

Anche lo scudo del sultano è preziosissimo e presenta uno splendido carbonchio. La piastra pettorale è dotata di poteri magici: essa ha la facoltà di impedire la morte per avvelenamento (vv. 7194-7195, 7208-7210). Il sultano di Persia siede su un trono interamente fatto d'oro, decorato alla maniera orientale, dotato di baldacchino di seta per proteggerlo dal calore del sole. Egli spicca, quindi, su tutti gli altri sovrani musulmani (vv. 6268-6272).

Li Soudans se seoit desor une alcasie  
Qui tote ert faite d'or et d'uevre salatrie.  
Sor son cief ot tendu .I. paile d'Almarie  
Por le calor del ciel qui desor lui naigrie.  
.XII. roi le sostienent par molt grant segnorie. (vv. 6268-6272)



Il trono riluccica, grazie all'oro di cui è fatto, a grandi distanze (vv. 7931-7932). Nella sua tenda sono presenti una panca d'avorio con fianchi dorati (v. 7057) e uno sgabello lavorato in oro risalente ai tempi di re Salomone (vv. 7062-7063).

La lunga lassa 252 è interamente dedicata alla descrizione dell'armatura del Sultano di Persia, che viene da lui indossata durante lo scontro finale a Ramla. La descrizione spicca per l'esotismo che evoca la lassa: il Sultano ordina immediatamente che gli si porti la sua armatura e immediatamente i leader musulmani iniziano la procedura di vestizione, comportandosi come umili sottoposti dinanzi al sovrano assoluto dell'Islam. Un tappeto viene srotolato davanti alla tenda del Sultano per procedere.

Aprés se redreça, molt est haut escriés -  
«Or tost,» dist l'amirals, «mes armes m'aportés!»  
Et si home respondent, «Si con vos commandés.»  
Ses armes li aporté Corsaus et Salatrés.  
Devant le maistre tref fu uns tapis jetés  
Et desor le tapi uns pailes colorés -  
La s'asist l'amirals qui est de grans fiertés. (vv. 8975-8981)

L'autore della *Jérusalem* descrive con molti dettagli la preziosissima armatura del Sultano. Le protezioni per le gambe sono realizzate in un materiale morbido che nessuno aveva mai visto sino ad ora. I pezzi curvi dell'armatura sono il prodotto di oreficeria ebraica, con le giunture d'argento. Gli speroni erano fatti in modo da non far soffrire in alcun modo la cavalcatura del sultano.

Ses cauces li cauça li rois Matusalés  
D'un clavain ploieïs - onques hom ne vit té.  
Les bendes en sont d'or, si le fist Salatrés,  
Uns molt sages Juus qui des ars fu parés -  
A claus d'argent estoit cascuns clavains soldés.  
Ses esperons li cauce l'amirals Jostüés -  
Ja beste c'on en poigne n'ara ses flans enflés. (vv. 8982-8988)

L'usbergo, realizzato da un dio di nome Antequités, è riccamente decorato con oro e d'argento, mentre il visore è decorato con oro e gioielli scintillanti. In rilievo, dentro di esso sono raffigurati Maometto Gomelin, Tervagante, Margotte e Giubino. L'immagine delle divinità musulmane avrebbe dato la facoltà, a chi l'avesse osservato, di non essere ferito (vv. 8989-9002). Si tratta di un'evidente contraddizione di cosa è in realtà l'Islam, una religione aniconica e monoteista.

La sua spada, Hisdeuse, era stata fabbricata da un demone in un arco temporale di un anno e mezzo. La spada è più nera dell'inchiostro, priva di elsa ma riccamente decorata. La spada serve a richiamare più volte il collegamento tra il demoniaco e il Sultano di Persia. Ma la descrizione continua con i soliti richiami alla ricchezza orientale. Il fodero è infatti di avorio e decorato con pietre preziose, mentre la cintura è di seta con



l’imbottitura ricamata. La spada è un’arma micidiale, affilatissima e dalle grandi dimensioni, che dà grossi problemi ai crociati (vv. 9003-9018).

Il legno dello scudo è bordato di oro puro, rivestito all’interno con pelle di elefante e protetto all’esterno con pelli di cervo ed ermellino. Torna quindi ancora una volta la descrizione del cavallo del sultano, sempre riccamente adornato. Infine vi è la descrizione della sua lancia, decorata d’oro, con la rappresentazione di un drago e completamente ricoperta di veleno (vv. 9021-9036). La lancia è un attributo consueto dei Saraceni nelle *chansons de geste* (Bancourt, 1982: 936). Si tratterebbe, secondo Leclercq, della lunga lancia tipica delle armate musulmane (*rumh*) (Leclercq, 2010: 120).

#### LA TENDA DEL SULTANO E I LEGAMI COL ROMAN D’ALEXANDRE

Ciò che ci può interessare maggiormente, relativamente al Sultano di Persia, non è tanto la descrizione del suo aspetto, ma quella della sua tenda. Il motivo della tenda è presente ai versi 1948-2070 e 2880-2885) nella I *branche* del *Roman d’Alexandre* (Harf-Lancner, 1994: 194-204, 474-476). Nel manoscritto BnF fr. 786 il testo del *Roman d’Alexandre* segue immediatamente la *Chanson de Jérusalem* sia (Paradisi, 1999: 309).

Quello che definiamo *Roman d’Alexandre* è una raccolta di racconti scritti in epoche diverse e che presentano caratteristiche diverse. Il materiale più antico risale al primo terzo del XII secolo, mentre la versione più nota, quella di Alexandre de Paris, è posteriore al 1180. La materia deriva dal cosiddetto pseudo-Callistene, dal nome del presunto autore della compilazione greca di racconti su Alessandro Magno (Poirion, 1988: 26).

*Chanson de Jérusalem* e *Roman d’Alexandre* presentano affinità tematiche e narrative, oltre che una serie complessa di rapporti intertestuali: innanzitutto la II *branche* del *Roman d’Alexandre*, chiamata *Fuerre de Gadres*, culmina con l’ingresso di Alessandro Magno a Gerusalemme. La composizione stessa di questa *branche* sarebbe dovuta all’interesse del suo autore per il tema delle Crociate: tra le fonti della versione più antica del *Fuerre de Gadres* ci sarebbero, per l’appunto, l’*Historia Hierosolymitana* di Alberto d’Aquisgrana e la prima redazione della *Chanson de Jérusalem* (quella attribuita al presunto Riccardo il Pellegrino). A sua volta la versione di Graindor de Douai presuppone la conoscenza del *Roman d’Alexandre* (Paradisi, 1999: 310-311).

Nell’*Alexandre* la tenda del sovrano macedone è resa, grazie ad un tessuto magico, inattaccabile dal ferro, dal fuoco e dal veleno. La porta, in pelle di serpente, non può essere varcata da donne di facili costumi. Le raffigurazioni interne della tenda riassumono tutto il sapere del mondo, essendovi raffigurate le stagioni, i mesi, i giorni, le ore, i pianeti, la geografia della terra, in una sorta di compendio della conoscenza universale (Poirion, 1988: 26-28). Una breve descrizione di una tenda magnifica è presente anche nella cronaca di Alberto di Aquisgrana: è la tenda di Kerbogha, chiamato Corbaran nella *Jérusalem*



Habebat idem mirabile tentorium uicos a se defluentes, in quibus duo milia hominum spaciose habitasse referuntur. Mulieres, pueri teneri et adhuc plurimi lactentes, quotquot in castris reperti sunt, alii trucidati, alii equorum pedibus conculcati, misero et lacero cadauere campos impleuerunt, destituti auxiliis suorum gentilium de bello terga uertentium (Edgington, 2007: 336).

Il motivo della tenda del Sultano è già presente nella *Chanson d'Antioche*: è una tenda dai picchetti d'argento e d'oro puro, dalle cortine in stoffa con colori diversi e orlata da galloni incrostati di gemme che brillavano alla luce. Spicca l'enorme grandezza della tenda che può dare riparo a ventimila Turchi. Sulla sommità sventta un idolo in oro e in argento.

La fist Soudans li rices son pavillon drecier,  
Tot li paison estoient et d'argent et d'ormier,  
Et li geron estoient d'un paile de quartier,  
Et li auquant de vert, ovré a esciekier,  
Li pluisor sont de gaune, qui molt sont a prisier,  
Et li auquant sont inde por mius aparellier,  
Li autre après sont blanc comme flors de pumier;  
De mil listes estoit listés por esclairier,  
En cascune ot de pieres assez plus d'un quartier,  
Nes esligast Cesaires ne ses freres Augobier,  
Bien se pueent el tref .XX. mil Turc ombroier.  
Sor le feste fist metre Soudans un aversier,  
Tos fu d'or et d'argent, sens ot a l'entaillier.  
Çou vos fu bien avis, sans point de mençoignier,  
C'on ne pust plus bel home veir ne souhaidier,  
Grans fu et bien formés, s'ot le viaire fier (vv. 4866-4881) (Zaganelli, 2004: 166)

La descrizione della tenda del Sultano, nella *Chanson de Jérusalem*, è decisamente più lunga, estendendosi per circa ottanta versi. La tenda è l'elemento che, più di tutti, rispecchia il gusto per l'esotismo da parte dell'autore della *Jérusalem*. Essa sostituisce la magnificenza e lo splendore dei cristiani usualmente presenti nelle *chansons de geste*. Seppure lo stereotipo del lusso orientale sia praticamente onnipresente nella letteratura medievale, nella *Chanson de Jérusalem* esso stride ancora di più con la povertà volontaria del contingente cristiano: nonostante i crociati si adeguino totalmente all'ideale propagandato da Bernardo di Chiaravalle, è innegabile riconoscere nella descrizione della tenda un'attrazione verso il mondo orientale, in questo caso surrogato da elementi esotici tipici della letteratura francese medievale.

Lo stesso narratore chiede l'attenzione del pubblico affinché esso ascolti con attenzione la descrizione della tenda. Già la collocazione, in un bel prato, è di gusto cortese. Comeabbiamo detto sopra, c'è un legame strettissimo tra la *Chanson de Jérusalem* e il *Roman d'Alexandre* per quanto riguarda la tenda: l'autore della *Jérusalem* segnala come la tenda fosse appartenuta, in passato, ad Alessandro Magno.



Devant une fontaine ert se tente drecie,  
Encoste et environ ot bele praerie.  
Oiés comment la tente fu faite et estable.  
Ja mais de si bon tref nen ert parole oïe  
Çou fu roi Alixandre al point qu'il fu en vie. (vv. 6086-6090)

Il legame tra il sultano di Persia e Alessandro Magno rende ancora più evidente la confusione generale tra tutte le popolazioni non cristiane che vige nella *Jérusalem*. Alessandro Magno, in quanto pagano, è automaticamente accostato al sultano di Persia, nonostante egli stesso, nella *communis opinio* medievale, avesse relegato i popoli di Gog e Magog alle estremità del mondo.

De Gos et de Magos que il enclost et prist,  
Que ja mais n'en istront jusqu'au tans Antecrist (Harf-Lancner, 1994: 24).

Se, da una parte, questo rapporto in qualche modo “svilisce” la figura di Alessandro Magno, inserendola in una sequenza di possessori della tenda che si conclude con il sultano di Persia, dall’altra esalta il sultano stesso, accostato ad un grande eroe della classicità, dando a lui, in qualche modo, una seppur minima luce positiva. Il possesso della tenda, seppur marchiata come prodotto pagano, costituisce comunque un privilegio di alto valore per il sultano.

L’autore della *Jérusalem* rende così esplicita l’operazione di riutilizzo del motivo della tenda. Egli utilizza comunque questo motivo in maniera originale: nella *Jérusalem*, infatti, la tenda è cucita da Maometto stesso. La provenienza della tenda fa sì che essa sia stata tessuta attraverso la negromanzia e la magia, che determinano il carattere, per l’appunto, magico della tenda, dotata di poteri che poi vedremo più avanti. La tenda presenta la rappresentazione, in oro, della storia dell’universo dalla creazione in poi: sono raffigurati il paradiso, gli astri, i fenomeni atmosferici, paesaggi terrestri, compresa la fauna. Ogni creatura esistente, opera di Dio, nessuna esclusa, è raffigurata nella tenda di Maometto:

Mahomes Goumelin le fist par triforie  
Par l’art de nigremance et par encanterie.  
Des le premiere loi que Dex ot estable  
I sont tot li estorie point d’uevre d’or polie,  
A cristal et [a] safre traitiement bastie –  
Li cius et li solaus et li lune esclarcie,  
Foriés, eves et terres et la mers qui ondie,  
Li poison et les bestes, oisials, vent qui ballie,  
L’avison des estoiles qui par mi l’air ondie  
Et si con li abisme tot .III. ont lor assie  
Sor la piere marmoire u la terre est masie,  
Et si con la mers est tot environ ordie  
Et si comme li trosnes, par la Deu commandie,  
Tornie tot entor plus tost c’oisels ne pie.



Dex ne fist creature ne fust el tref bastie,  
A or et a azur visablement traitie. (vv. 6092-6107)

Carol Sweetenham nota la somiglianza tra questa descrizione e l'oreficeria medievale di opere come l'Arca dei Tre Magi del Duomo di Colonia e il Tesoro Guelfo come il *Kuppelreliquiar* nel Kunstgewerbemuseum di Berlino (Sweetenham, 2016: 285).

L'autore rimarca in effetti più volte la ricchezza dei materiali con cui è fatta la tenda, che presenta trenta pannelli di materiale prezioso raffiguranti le sette arti liberali che tengono una discussione pubblica sul bene e il male, secondo uno stile effettivamente presente in alcuni pannelli medievali occidentali:

Molt est rices li très, hom ne vit son paral.  
.XXX. quartiers i ot, tot sont fait a esmal  
Qui plus cler reflanboient qu'enbrasé estaval.  
Li .VII. art i sont paint a un plait general,  
Qui desputent ensamble et del bien et del mal.  
Tot sont fait li quartier a oevre principal. (vv. 6108-6113)

La raffigurazione delle arti liberali ci fa comprendere ancora di più come tale rappresentazione dettagliata della tenda, seppur richiamando la ricchezza tradizionalmente attribuita all'Oriente, sia lo specchio del meraviglioso europeo, con richiami alla classicità e al sapere del mondo occidentale (il riferimento alle arti liberali). Come detto sopra, si tratta di un motivo che ha un sapore romanzesco, tipico dei romanzi francesi di materia antica.

Ogni dettaglio della tenda risulta essere prezioso, di splendida fattura. I pilastri della tenda sono di avorio, ebano e smeraldo, mentre le corde sono di un materiale più resistente di qualsiasi metallo, impossibili da tagliare. Ciononostante, la tenda risulta leggerissima e facilissima da trasportare:

Li maistre las entor sont trestot de coral.  
Tout li paison estoient d'ivoire et de rohal,  
D'ebenus li auquant, li pluisor d'emiral  
Et les cordes sont faites de l'uevre emperial –  
Dures sont et sierees plus que fer ne metal,  
Nes poroit trencier arme d'acier poitevinal,  
Si'st cascune legiere que ne poise .I. poitral,  
Et le tref et les cordes trairoient doi ceval. (vv. 6114-6121)

Anche nel *Roman d'Alexandre* le corde della tenda sono impossibili da tagliare mentre la tenda stessa risulta di piccole dimensioni e, per tal motivo, facile da trasportare («Arme nes puet trenchier, tant i ait acier bon.» al verso 1964, «Et qant il est ploïés et mis en guaregnon, Sel met on en la groisse d'un dencel de grifon.» ai versi 1975-1976, Harf-Lancner, 1994: 196).



La tenda è dotata di topazi e pietre preziose, incastonate in legno di balsamo, che hanno, come detto sopra, dei poteri magici: esse avrebbero protetto chi le avesse viste da qualsiasi tipo di incantesimo, dall'avvelenamento e, a patto di avere una forte fede in Dio, da ogni tipo di ferita.

Molt fu rices li très, bien en doit on parler.  
Mahoes Gomelins le fist tot anovrer.  
Le tref tot environ ont fait molt bien border,  
D'une list de topaces de plaine palme orler.  
Molt i fist disnes pieres en basme seeler  
Qui si grans vertus ont con je vos sai conter:  
Hom qui le jor les voie ne puet on encanter  
Ne de puison ne d'erbe par mal envenimer,  
Por çou qu'il croie en Deu, ne plaisir ne navrer (vv. 6122-6130)

Nel *Roman d'Alexandre* viene detto che la tenda emette un fumo denso quando si avvicina qualcuno che ha con sé del veleno, rendendo impraticabile l'ingresso nella tenda.

Car se hom i aproche, neïs feme legiere,  
Qui port entoschement, torner l'estuet arriere;  
Sempres se clot et serre com s'iert une messiere,  
Aprés devient oscure et gete tel fumiere  
Com fet desor le fu une bollant chaudiere,  
Cele espoisse li dure une lieuee entiere. (vv. 1981-1986) (Harf-Lancner, 1994: 198)

Tra le pietre preziose con cui Maometto ha decorato la tenda vi sono smeraldi e rubini che riflettono a distanza una luce così forte da abbagliare chi provava a guardarli (vv. 6131-6136). La potenza del Sultano di Persia si esplica così con la ricchezza della sua tenda.

In cima alla tenda si trova un carbonchio i cui raggi possono essere visti ad una distanza di quindici leghe (vv. 6164-6166). Anche nel *Roman d'Alexandre* è presente un carbonchio «qui illumine les nuits obscures» (v. 1955) (Harf-Lancner, 1994: 196). Inoltre in cima svetta una statua di Apollo posta su un piedistallo d'oro e dotata di un bastone per minacciare i Francesi.

L'image d'Apollin fisent desus drecier,  
.I. baston en sa main por François manecier.  
Mahomet Gomelin fisent jus abasier  
De le froie u il ert qui tote estoit d'or mier. (vv. 6167-6170)

Tra l'altro nella stessa *Jérusalem* è detto che le tende dei cristiani hanno sulla propria cima aquile d'oro, elemento che le accomuna alla tenda del *Roman d'Alexandre*, a differenza della tenda del Sultano che rende invece onore alle divinità pagane («La



peüssiés veoir tante aucube levee, Tant tref, tant pavellon, tante feste doree, Tant pumel d'or luisant et tante aigle aportee!» ai versi 1345-1347).

Un elemento ricorrente nell'opera è, appunto, la presenza di idoli di fattura pregiata. Ciò che differenzia maggiormente la tenda del Sultano da quella del *Roman d'Alexandre* dipende dal proprietario: passata nelle mani del Sultano di Persia, la tenda è a tutti gli effetti un artefatto musulmano e l'idolo di Apollo può essere adorato dagli infedeli.

Prima dello scontro tra le truppe crociate e le truppe musulmane a Ramla, i re musulmani portano con sé, oltre al tesoro del Sultano, gli idoli di Maometto e Tervagante («.C. et .L. roi furent el cief devant Qui conduisent lor dex, Mahon et Tervagent, Et le rice tresor a l'amiral Soudant.» ai versi 6634-6636). Scene di culto nei confronti degli idoli, oltre a vere e proprie processioni con le statue delle divinità musulmane durante le campagne militari, sono motivi comuni nelle *chansons de geste* (Bancourt, 1982: 406-408).

Quando Pietro l'Eremita, fingendo di convertirsi, chiede al Sultano di Persia di mostrargli la sua religione («mais vostre loi me faites enseignier ne mostrer» al verso 7104), questi gli mostra l'idolo di Maometto. L'idolo di Maometto è di oro e cristallo, grazie ai quali emana luce a grande distanza, ed è a sua volta circondato da più di mille candele (vv. 7112-7121). La ricchezza dell'idolo rivela il carattere vano della religione musulmana, che adora un feticcio analogo al vitello d'oro veterotestamentario, deformando la realtà storica.

### UNA SCONFITTA ANNUNCIATA

Arrivati a questo punto dell'analisi occorre spiegare quale sia la funzione della lunga descrizione del Sultano di Persia, e della sua tenda, nell'opera. Essa non risponde, infatti, al semplice gusto dell'esotico dell'autore, ma ha una precisa funzione propagandistica. Come detto nel precedente paragrafo, il lusso musulmano riguarda anche la propria religione, con la descrizione di idoli costruiti con materiali preziosi. La vanità delle ricchezze del Sultano si unisce alla falsa fede nei confronti delle divinità musulmane.

L'episodio con cui si chiude l'opera, come detto in precedenza, è la battaglia di Ramla: in occasione dello scontro decisivo, i musulmani portano sul campo di battaglia l'idolo di Apollo, il quale presenta un libro in cui erano stati scritte le leggi della religione musulmana al tempo di Adamo. Si nota come l'autore applichi all'Islam concetti ed elementi della religione cristiana. Il vento fa muovere la statua, a mo' di bandiera, in modo tale che sembra essere sull'atto di insegnare la religione islamica.

.L. toises longes i puet on braçoier.  
Onques nus hom ne vit encor si halt cloquier.  
La sus siet Apollins, en sa main .I. sautier  
U la lois est escrive dés Adan le premier.  
Sovent le fait li vens la desus tornoier.  
Samblant fait a son doi de la loi enseignier. (vv. 8177-8182)



Secondo Pascal Péron, tale immagine sarebbe la parodia derisoria del *Christus docens* (Péron, 2008: 489). Armille Leclercq, invece, considera la statua di Apollo un automa, un *cliché* esotico tradizionale nelle *chansons de geste*, e sarebbe il rovescio eretico della figura di Salomone. La presenza del motivo non è un caso: l'Occidente del XII secolo era affascinato dagli automi bizantini e arabi, di cui ignorava il funzionamento, e li considerava, quindi, un elemento esotico (Leclercq, 2010: 206-207).

La statua d'Apollo anche in questo caso mantiene un bastone, questa volta d'oro, con cui minacciare i Francesi. Attraverso l'arte della necromanzia, la statua comunica il proposito di sottomettere tutti i cristiani al sultano di Persia. La statua di Apollo si avvicina quindi al demoniaco. Sulla sua testa è presente un carbonchio in grado di illuminare fino a venti leghe di distanza (vv. 8183-8187).

Un baston tenoit d'or por François manecier.  
Par l'art de ningremance li font dire et noncier  
Que tout Crestien doivent a Soudan souploier.  
En son le teste avoit .I. escarboncle chier -  
Vint liues en voit on le clarté flanboir (vv. 8183-8187)

L'adorazione di idoli monumentali in metallo da parte dei Saraceni è abituale nelle *chansons de geste*. Solitamente, come nella *Jérusalem*, sono fatti di oro e adornati con pietre preziose, posti su tendaggi di seta ma dall'aspetto diabolico. È abituale anche la presenza di bastoni in mano agli idoli, che parlano per magia, attraverso i demoni che vi sono all'interno, incoraggiando i Saraceni. Anche la presenza del carbonchio è un motivo diffuso. Secondo Bancourt, le descrizioni degli idoli potrebbero essere derivate dai romanzi antichi, che presentavano tra gli altri, per l'appunto, statue del dio Apollo. Inoltre, vi è l'influenza degli idoli pagani descritti nella Bibbia, oltre che della stessa adorazione delle statue dei santi da parte dei cristiani, statue descritte alla stessa maniera degli idoli musulmani delle *chansons de geste* (Bancourt, 1982: 397-402).

La grande ricchezza della statua di Apollo fa da contraltare alla fine che subiranno gli idoli pagani dopo la sconfitta musulmana. Eppure, l'ingresso del sultano di Persia in battaglia, decretato nella lassa 260, è decisamente imponente (vv. 9175-9181). Egli uccide subito il conte di Blandas (vv. 9182-9187) ma il suo impeto si arresta appena il sultano tenta di attaccare Tancredi: il sovrano musulmano si salva dalla controffensiva del guerriero normanno solo grazie alla sua armatura (v. 9195). Il sultano si rivolge ad avversari meno pericolosi ed esce dalla scena della battaglia, dopo le numerose lasse che lo hanno magnificato, in una contrapposizione dal tono ironico tra la pompa magna della vestizione e la sua resa in battaglia.

L'autore della *Jérusalem* poche lasse prima aveva magnificato il Sultano dicendo esplicitamente che era molto forte e bello e, seguendo un motivo molto diffuso nelle *chansons de geste*, aveva affermato che nessun principe sarebbe stato al suo livello se fosse stato cristiano (vv. 9040-9043). Solo la differente religione qualifica il Sultano come un guerriero destinato alla sconfitta. Lo status sociale del sultano rende possibile



l'esaltazione della bellezza del sovrano orientale, che si avvicina al modello di perfezione cristiana senza, però, aderirvi completamente.

Il sultano, in quanto pagano, è destinato alla sconfitta. Quando i crociati iniziano una vera e propria carneficina, durante la battaglia di Ramla, il sultano si scaglia apertamente contro Apollo: egli ha costruito un idolo fatto di oro per lui e non ha ricevuto in cambio ciò che desiderava. Per tale ragione il destino dell'idolo è di essere bruciato dal Sultano, semmai riuscirà a salvarsi (vv. 9409-9421).

Questo monologo chiarisce ancora una volta la visione che l'autore ha del nemico: egli mette al centro della sua esistenza il mondo terreno, piuttosto che l'Aldilà, e per tale ragione la sua fede è funzionale ad ottenere favori in questo mondo. Il Sultano di Persia ha quindi investito ciò che è ritenuto maggiormente prezioso per lui, l'oro, per l'idolo di Apollo, in modo da ottenere da lui la giusta ricompensa.

Le divinità musulmane “tradiscono” i propri seguaci, agli occhi del Sultano, perché non realizzano i loro desideri. Si tratta del rovescio della religione cristiana, in cui i fedeli adorano Dio e cercano di realizzare il suo volere, mettendo al centro il Regno dei Cieli. Invece per i musulmani sono le divinità a dover servire, in ultima istanza, i propri fedeli, che le adorano solo per i propri tornaconti.

La chiusa della battaglia di Ramla con i lamenti del Sultano non è un'idea originale della *Jérusalem*: già la battaglia di Ascalona nei *Gesta Francorum* si concludono con i lamenti dell'emiro.

Veniens itaque ammiravissus ante civitatem, dolens et maerens, lacrimando dixit: «O deorum spiritus, quis unquam vidit vel audivit talia? Tanta potestas, tanta virtus, tanta militia quae nunquam ab ulla gente fuit superata, modo a tantilla gente Christianorum est devicta! Heu mihi tristis ac dolens, quid amplius dicam? Superatus sum a gente mendica, inermi et pauperrima; quae non habet nisi saccum et peram. Ipsa modo persequitur gentem Aegiptiacam, quae illi plerumque suas largita est elemosinas, dum olim per omnem nostram patriam mendicarent. Huc conduxi ad conventionem ducenta milia militum, et video ipsos laxis frenis fugientes per viam Babyloniam, et non audent reverti aduersus gentem Francigenam. Iuro per Machumet et per omnia deorum numina, quod ulterius non retinebo milites conventione aliqua, quia expulsus sum a gente advena. Conduxi omnia armorum genera, et omnia machinamenta ut eos obsiderem in Hierusalem, et ipsi prevenerunt me ad bellum itinere dierum duorum. Heu michi, quid amplius dicam? Inhonoratus ero semper in terra Babilonica» (Russo, 2003: 152-154).

La decisione del Sultano di Persia è quindi di fuggire lasciando terra bruciata attraverso il fuoco greco (vv. 9422-9432). Non solo il fuoco greco serve come manovra difensiva (impedire ai crociati di raggiungere il resto del contingente musulmano) ma anche per distruggere la preziosa tenda del Sultano con l'idolo che vi è contenuto. La preziosa tenda di Alessandro Magno, ritenuta comunque infiammabile, è destinata a sparire, con una dura condanna, da parte dell'autore della *Jérusalem*, del vano lusso del Sultano di Persia.



La ribellione nei confronti degli idoli in caso di insuccesso e il loro rogo è un motivo presente in diverse *chansons de geste*. (Bancourt, 1982: 407). A volte viene attribuito agli stessi cristiani (Bancourt, 1982: 411).

La fuga verso Acri del Sultano, che non viene ucciso, alla fine della *Jérusalem*, chiude con ignominia le vicende del grande sovrano, mostrando agli ascoltatori dell'opera che al lusso del mondo orientale non corrisponde grandezza in battaglia, poiché i perfidi nemici musulmani sono senza Dio e, quindi, condannati all'eterna sconfitta.

Enfresci que en Acre n'i ot resne tiree,  
Les bares ont dreciés s'ont la porte fermee.  
Une galie a on au Soudan presentee:  
La entra l'amiraus a la barbe mellee,  
L'apostoles Califes, qui la loi ot gardee,  
Et .V.C. Sarrasin de la loi mau senee.  
La tieste Mahomet on[t] bien envolepee,  
Dedens .I. blanc sidone l'ont d'orfrroit bien bendede,  
Puis ont traite lor ancre s'ont lor voi[l]e levee.  
A l'eslongier i ot mainte larme ploree.  
.XXX.M. remesent qui ont Acre gardee –  
Abrahan et Amise l'ont moult bien commandee.  
Or s'en va li galie par haute mer salee,  
Moult orent bien oré et l'eure fu tempree,  
Jusqu'au port de Siglaie ne sera arestee. (vv. 9641-9655)

## CONCLUSIONE

In sintesi, i musulmani non solo costituiscono un motivo di fascinazione nella *Jérusalem* per via del gusto per l'esotico, ma le loro rappresentazioni hanno un'importante funzione ideologica: essi servono, infatti, a valorizzare i Francesi. Se, in qualche modo, il poeta della *Jérusalem* conserva l'attrazione per l'esotismo orientale, dall'altra se ne serve per magnificare indirettamente i crociati esaltandone i nemici.

L'intento propagandistico dell'autore, che esalta la causa crociata per convincere i propri ascoltatori a prendere la croce, rimane centrale in ogni aspetto dell'opera. Il lusso orientale del sultano di Persia è descritto diffusamente dall'autore per rendere ancora più rovinosa la sua caduta, motivata dal rifiuto della religione cristiana e del suo stile di vita austero e frugale da parte dei musulmani. Il nemico viene costruito come immorale e troppo legato alle cose terrene e, per tal motivo, merita la sconfitta. Al contrario, i crociati sono uomini che rigettano ogni tipo di tentazione durante il loro compito, a differenza dei musulmani, caratterizzati da vizi e dall'attrazione nei confronti delle cose materiali, e descritti in tal modo in quanto antagonisti dei loro frugali nemici.

Se il Sultano fosse stato cristiano, dice l'autore dell'opera, non avrebbe avuto pari tra i principi: la sua esaltazione serve per fornire al contingente cristiano un nemico degno del contesto descritto. Il grande spazio dedicato alla minuziosa descrizione del Sultano ha una precisa funzione propagandistica: più imponente appare la sua figura, più glorioso è il trionfo dei Crociati.



## BIBLIOGRAFIA

- Bancourt, Paul. 1982. *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du Roi*, 2 vol., Aix-en- Provence.
- Duparc-Quioc, Suzanne. 1978. *La Chanson d'Antioche. Étude critique*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Parigi.
- Edgington, Susan B. (a cura di). 2007. *Albert of Aachen: Historia Ierosolimitana, History of the Journey to Jerusalem (Oxford Medieval Texts)*, Clarendon, Oxford.
- Emery, Pierre-Yves. (a cura di). 1990. *Éloge de la nouvelle chevalerie. Sources Chrétiennes n° 367*. Les Éditions du Cerf, Parigi, 1990, 48-132.
- Harf-Lancner, Laurence (a cura di). 1994. *Le Roman d'Alexandre*, Le Libre de Poche, Parigi.
- Le Goff, Jacques. 2000. “L’Occidente Medievale e l’Oceano Indiano”, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino.
- Leclercq, Armille. 2010. *Portraits croisés, l'image des Francs et des Musulmans dans les textes sur la première croisade (chroniques latines et arabes, chansons de geste françaises des XIIe et XIIIe siècles)*, Honoré Champion («Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge», 96), Parigi.
- Paradisi, Gioia. 1999. “La tradizione del «Roman d'Alexandre». Note sui codici duecenteschi”, in *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi, Atti del III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-14 ottobre 1996)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Péron, Pascal. 2008. *Les croisés en orient: la représentation de l'espace dans le cycle de la croisade*, Honoré Champion («Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge», 86), Parigi.
- Poirion, Daniel. 1988. *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, Einaudi, Torino.
- Russo, Luigi. (a cura di). 2003. *Le Gesta dei Franchi e degli altri pellegrini gerosolimitani*, Edizioni dell'Orso, Alessandra.



OCCHIALÌ – RIVISTA SUL MEDITERRANEO ISLAMICO (N.7/2020)

Sweetenham, Carol. 2016. *The Chanson des Chétifs and Chanson de Jérusalem. Completing the Central Trilogy of the Old French Crusade Cycle*, Ashgate, Farnham.

Thorp, Nigel R. (a cura di). 1992. *The Old French Crusade Cycle, vol. 6: La chanson de Jérusalem*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa-Londra.

Zaganelli, Gioia (a cura di). 2004. *La Canzone di Antiochia*, a cura di Gioia Zaganelli, in *Crociate. Testi storici e poetici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.