

IL ROMAN DE FLAMENCA E LA METAMORFOSI DEL LIRICO*

0. PREMESSA

Caso unico nel dominio della letteratura medievale in lingua d'oc, il tardo-duecentesco *Roman de Flamenca*, adespoto,¹ incompiuto e lacunoso per le menomazioni piú o meno gravi del *codex unicus* che lo ha tradito fino a noi,² è stato giustamente definito dalla critica «il capolavoro della narrativa provenzale» (Limentani 1977: 157). La vicenda che vi si racconta, non lontana dalla materia delle altre *novas* occitane, segue il tradizionale *pattern* del triangolo amoroso che prevede il castigo del marito

* Nei riferimenti al testo mi avvarrò sempre di *Flamenca* (Manetti) (i corsivi sono miei). Segnalo comunque che l'ultima edizione di *Flamenca*, a oggi, è *Flamenca* (Zufferey).

¹ Jean-Pierre Chambon propone tuttavia di attribuire *Flamenca* alla paternità di Daude de Pradas, adducendo, a sostegno della tesi, corrispondenze stilistico-letterarie, oltre che morfologiche e lessicali, tra il romanzo e i testi del trovatore: «AuzCass (3792 vers: environ 40 échos) en premier lieu, QVertCard (1812 vers: environ 26 échos), mais aussi les pièces poétiques (869 vers: environ 18 échos)». Chambon 2015: 261.

² Il codice, conservato presso la *Bibliothèque Municipale* di *Carcassonne*, no 35, è da collocarsi alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV, per ragioni paleografiche. Limacher-Riebold 1997: 84. Oltre a essere acefalo e mutilo della fine, il romanzo è menomato da altre quattro considerevoli lacune. Lejeune (1978) ha ipotizzato che esse siano state provocate dal furto delle miniature che nell'antigrafo del nostro codice avrebbero illustrato piú o meno ampiamente i passaggi piú spettacolari dell'opera; Manetti aggiunge l'ipotesi della censura, considerati i molteplici riferimenti a personaggi ed eventi storici che l'opera contiene. Particolarmente grave risulta la perdita di due pagine a partire dal v. 7099, contenente il *salut d'amor* che Guillem de Nivers, tramite lo stesso Archimbaut, invia a Flamenca (celata sotto il *senhal* della Bella de Belmont), così come l'interruzione, per la perdita di una pagina in corrispondenza del v. 6691, dell'ambiguo giuramento che Flamenca rivolge ad Archimbaut: «qu'en aissi tostems mi gardes / co vos m'aves saíns garada / e prendes, si us plas, la palmada [...]». Le altre due lacune principali si trovano in corrispondenza del v. 58 (una pagina: la moglie del conte Gui de Namur esprime al marito il suo dolore all'idea della lontananza di sua figlia; il testo riprende su una frase che lascia supporre un elogio a Flamenca: «Flamenca vaut bien une puissante cité»), e del v. 1800 (una o due pagine: Guillem de Nivers decide di andare in soccorso di Flamenca; il testo riprende nel momento in cui Guillem è alloggiato non lontano da Borbon). Altre omissioni, perlopiú consistenti di un solo verso, sono da imputare alla disattenzione del copista, ma comportano minori difficoltà all'esegesi del testo. Limacher-Riebold 1997: 38-9.

geloso (Archimbaut de Borbon) e il trionfo degli amanti (Flamenca e Guilhem de Nivers); si tratta, tuttavia, di un nucleo narrativo che, nelle fini allusioni attraverso cui l'autore sembra volere accennare a eventi e personalità storiche della prima metà del secolo XIII, si inserisce appieno nel quadro politico del tempo, facendo di *Flamenca* un romanzo ben interpretabile in chiave politico-satirica.³ Predestinato alla conquista del cuore di Flamenca e alla sua liberazione dalla torre in cui il consorte, Archimbaut de Borbon, l'ha rinchiusa, è il colto e facoltoso cadetto Guilhem de Nivers (fratello minore del conte Raol), il quale, non avendo mai avuto esperienza d'amore se non indirettamente e per interposta letteratura – sua unica lacuna –, se ne innamora (come era da aspettarsi) *de lonh*.

Spacciandosi per chierico e col supporto di vari aiutanti (la dea *Amor*, Alis e Margarida, compagne di prigionia della protagonista, il fantasma della medesima Flamenca apparsogli in sogno), Guilhem riuscirà, com'è noto, a intessere il dilazionatissimo quanto segreto dialogo con l'amata, le cui rispettive battute, ricucite insieme, comporranno una perfetta *cobla*, che a sua volta riecheggerà i versi di alcuni autori lirici del passato.

Il colloquio si svolgerà in chiesa e durante le celebrazioni liturgiche, nell'unico luogo e nel solo momento, cioè, in cui Guilhem avrà modo di incontrare la reclusa, almeno finché non riuscirà (certo grazie alla sua illimitata liberalità) a far scavare un percorso sotterraneo tale da collegare

³ Il calendario che segue lo sviluppo della trama induce a collocare gli eventi raccontati negli anni che vanno dal 1232 al 1235, durante il regno di Luigi IX il Santo. Ciò verrebbe confermato altresì dai vv. 812-815, nei quali la regina di Francia, insospettata dal pegno di una manica inalberata in cima alla lancia del re, esclude dalla sua vendetta soltanto una donna di cui però non fa il nome: «[...] que s'il sabia / don l'avis le reis aida / caramen seria venduda / a tota dona, d'una en fors». Ora, l'eccezione di quest'*una* mal si addice a una moglie gelosa, mentre si adatta a una madre invadente e possessiva quale Joinville afferma che fosse Bianca di Castiglia, madre-reggente di Luigi IX il Santo fino al 1234, giustappunto, anno del suo matrimonio con Margherita, figlia di Raimondo Berengario V di Provenza (matrimonio che annovera tra gli invitati proprio Archimbaut de Borbon detto il Grande). Si ritiene dunque che dietro il personaggio della regina gelosa si celi la madre del re di Francia, conclusione confermata non solo dal fatto che mai in *Flamenca* la coppia regale viene identificata coi termini di "sposa" o "sposo" (com'è malauguratamente tradotto in *Flamenca* [Lavaud–Nelli] per evitare la ripetizione di *ros*), ma pure dai vv. 4169-4174, in cui la protagonista reclusa piange la propria condizione: «Be·m fora melz esclava fos / ad Erminis o ab Grifos, / en Corsega o en Sardeina, / e que tires peira o leina; / car per ren pejurar no·m pogra / s'agues neis rivala e sogra», laddove *rivala e sogra* è da intendersi *rivala en sogra*, con ovvia allusione a Bianca di Castiglia. Lazzerini 2005: 47-57. Cf. altresì Lafont 2008.

i bagni termali, in cui l'eponima protagonista era solita recarsi, con la stanza dove egli alloggia, e dopo aver fatto allontanare precauzionalmente albergatore e consorte. Si perverrà così alla consumazione dell'adulterio tra i due (oltre che agli amori di Alis e Margarida con Ot e Claris, cugini di Guilhem), il tutto all'insaputa del miope Archimbaut, ora reso per di più inoffensivo da un giuramento ambiguo pronunciato dalla moglie.

Ci si trova di fronte, a ben vedere, a una struttura narrativa che «in un'ennesima, e nondimeno originalissima, replica del modello fondato sulla rivalità amorosa tra zio e nipote, tra vecchio e giovane» (Lizzerini 2010a: 216), può essere fatta oggetto di più interpretazioni tra loro non esclusive ma anzi, per così dire, concentriche. Tra esse è da ricordare perlomeno la lettura di Lizzerini, per la quale Guilhem rappresenta appieno l'*amator sapientiae* che, «per arrivare al possesso dell'amata, deve vincere la resistenza della lettera» (Lizzerini 2010b: 110) (della Scrittura) di cui è appunto figura il geloso:

In filigrana traspare, ovviamente, l'antica e complementare allegoria cristologica: il Salvatore che libera l'*Ecclesia gentium* dall'antica legge e dalla sudditanza al demonio (non a caso Archimbaut è l'*aversier* [...]) e la unisce a sé nella *spiritualis intelligentia*. Solo che il Salvatore assume nel romanzo evidenti connotati politici, e il modello "redenzione" si applica a una situazione storica ben precisa.⁴

Il romanzo si chiude col torneo di Borbon, in occasione del quale Gui-

⁴ *Ibid.* Sull'identità storica del protagonista la questione pare rimanere ancora aperta: «Guillaume de Nevers è anche il nome del piússimo conte, contemporaneo di san Bernardo, la cui fama di santità era con ogni probabilità ancor viva all'epoca del romanzo, e, all'opposto, del cataro – già canonico a Nevers – che in eresia aveva cambiato nome, secondo quanto racconta Pietro di Vaux de Cernay, e si faceva chiamare Teodorico». *Ibid.* 111. Ma che Guilhem adombri allegoricamente il Salvatore è suggerito altresì da Valérie Fasseur: «Arrivé à Bourbon, il se définit lui-même comme *estrainz pellegris* [...], formule où résonne un léger écho de la question de Cléophas à Jésus, sur la route d'Emmaüs [Luc 24, 18]; écho à peine audible qui s'amplifie pourtant dans un contexte où Guillaume, comme Jésus, veille à son incognito, puis lorsque Pierre Gui, par deux fois, évoque l'événement qui défraie la chronique bourbonnaise, et dont Guillaume, à l'instar de Jésus, ne semble pas se préoccuper (1982-1983; 2328-2340); et sans doute résisterait-on encore à entrevoir en Guillaume un pastiche christique si l'hôtesse Bellapila, [...], ne prononçait mot pour mot, au moment de l'accueillir, les paroles de la femme anonyme qui défend Jésus au milieu d'une foule hostile [Luc 11, 27]». Zufferey 2014: 77-8.

lhem combatterà da campione indiscusso proprio al fianco di Archimbaut (alleato storico della Corona),⁵ sbaragliando gli influenti conti del *Midi*.⁶ Grazie alla propria bravura militare, egli potrà infine disporre nel suo scudo, pur senza attirare su di sé il benché minimo sospetto, stavolta, proprio quella manica di Flamenca che era stata all'origine di tutta la vicenda, manica da lei pubblicamente promessa al primo cavaliere che avrebbe sconfitto un rivale in combattimento, ma segretamente indirizzata (ora sí, vero *senbal de drudaria*) all'amante, in un accorgimento da *Ringkomposition* che chiude la narrazione nel ribaltamento ironico delle sue medesime premesse. L'opera terminerà incompiuta con la nona giostra (la seconda del giorno successivo all'apertura del torneo) e dopo l'esposizione di un salace episodio relativo all'ultimo *rendez-vous* degli amanti.⁷

⁵ Si tratta di Archimbaut de Borbon «detto il Grande, che i cronisti presentano variabilmente come uno degli uomini più fidati, se non il più fidato, della Casa di Francia [...] probabilmente una delle più illustri vittime falciate dall'epidemia che colpì l'esercito di Luigi IX all'indomani della vittoria di Saintes». *Flamenca* (Manetti): 21.

⁶ Manetti identifica sistematicamente i partecipanti al torneo di Borbon con le figure storiche accertabili a cui essi alludono: si tratta di personalità aventi tutte un ruolo di rilievo nella conquista del Meridione da parte della Francia e in particolare nella guerra combattuta nel 1241-1242 tra Luigi IX il Santo – al fianco del fratello Alfonso, appena entrato in possesso della contea di Poitiers – e una schiera di ribelli (tra i quali troviamo Raimondo di Tolosa ed Enrico III d'Inghilterra). Ugo della Marca è il primo rivale a essere sconfitto da Guilhem e a doversi dare prigioniero a Flamenca (e al re): si tratta di Ugo IX di Lusignano, ideatore della rivolta e primo dei ribelli a ravvedersi, sottomettendosi a Luigi IX a Colombière (riceverà perciò il biasimo di Gui de Montanhagol in *BEdT* 225,3). Oltre a lui è possibile identificare ancora *Gontaric* con Gaucher de Joigny, genero di Simon de Montfort, il *coms Amfós, le miellers [...] de cel de Tolosa* col conte Alfonso di Tolosa, da non equivocarsi con l'omonimo fratello del re di Francia (peraltro suo rivale), *Gaufre de Blaia* con Jaufre Rudel IV, uomo ligio di Enrico III d'Inghilterra, il *don d'Anduza* con Peire Bremon III, vassallo e parente del conte di Tolosa, il *coms de San Paul* con Ugo V di Châtillon, alleato di Luigi IX, *Aimerics due[s] de Narbona* col visconte Aymeric III, vassallo del conte di Tolosa (o con Amaury de Montfort, autoproclamatosi duca per breve periodo?), il *vescomte de Torena* con Raimondo IV, vassallo del conte di Tolosa, *Gautiers le coms de Brena* con Gautierre IV di Brienne, noto crociato e alleato di Luigi IX, il *pros comte de Rodes* con Ugo IV di Millau, vassallo del conte di Tolosa, il *coms delz Campagnes* con Thibaut, IV conte di Champagne, dalla parte di Luigi IX, il *vescomte de Melaiü* con Adam III di Melun, fedele anch'egli alla corona e infine il *sener de Card[ä]illac* col potente signore del Quercy Bertrand de Cardaillac, vassallo del conte di Tolosa. *Ibi*: 11-27.

⁷ La conclusione del romanzo – o almeno ciò che a noi ne resta – si è rivelata, nondimeno, particolarmente importante per un'interpretazione in chiave politica del

Già da tempo è stata riscoperta l'effettiva importanza delle reminiscenze trobadoriche di cui il testo si mostra dovizioso e alle quali però, forse per via di un *coté romanesque* messo in risalto dalla sua stessa eccezionalità, è stato spesso anteposto lo studio delle fonti francesi e latine.⁸ Tuttavia, in un esame delle fonti lirico-trobadoriche di un'opera dal carattere *archi-littéraire* qual è *Flamenca*,⁹ la cospicua mole di recuperi attuati dalla tradizione poetica precedente, ininterrotta per tutta la lunghezza del componimento (8095 versi), può certo indurre uno sguardo rimasto aderente alla superficie dell'opera ad archiviare le proprie indagini all'insegna della formula heideggeriana *die Sprache spricht*, 'il linguaggio parla' e, in quanto sedimentazione storico-culturale determinata da leggi universali, plasma il mondo e i suoi individui. Se una simile osservazione si declina al *Roman de Flamenca*, ciò starebbe a significare che il gravoso Codice o Canone di un *Trobar* in maiuscolo, ipostatizzato, agirebbe sul romanzo e anzi lo scriverebbe per tramite di un *automaton* senza nome, quasi sonnambulicamente diretto dalla propria memoria linguistico-letteraria e sotto la forza inerziale di una tradizione che opera nei singoli testi (e nei rispettivi autori) come *sistema modellizzante secondario*.¹⁰ Tutto ciò può risultare ancor più vero considerando il fatto che, nella poesia medievale romanza,

testo: il fatto che Guilhem de Nivers faccia squadra col suo vecchio avversario Archimbaut de Borbon, in un torneo che peraltro rievoca le ultime e fallimentari rivolte dei baroni del Sud contro l'occupazione francese, sembra voler suggerire che «per sconfiggere la prepotenza dei Francesi [...] bisogna usare l'ingegno, vincerli dall'interno, infiltrarsi, non far capire le proprie intenzioni e posizioni (la via del tunnel, il travestimento da chierico, lo stare dalla parte di Archimbaut – il "nemico" [...] – nel torneo, che alla perfine è una guerra finta e di parata), farsi piccini, [...], ne deriva quasi immediata l'equazione Archimbaut : Francia = Flamenca : Provenza, dalla quale il giogo della Francia andrà scosso non con la forza come hanno tentato di fare, oltretutto mal coordinati, i conti della Marca e di Tolosa (che peraltro combattono e si fanno sconfiggere separatamente anche nel torneo, ricalcando le fasi della loro altrettanto fallimentare strategia nella realtà), ma con l'ingegno, con l'astuzia». *Ibì*: 30-1.

⁸ «Il est vrai d'ailleurs (et là je fais la critique de moi même) que l'on a quelque peu exagéré en assérant une suprématie de la tradition française sur la tradition provençale de *Flamenca*». Limentani 1978: 142. E ancora: «Much of its thematic material derives more clearly from the lyric tradition than from any group of narrative texts». Kay 1979: 62.

⁹ La definizione è di Kay (1988: 43).

¹⁰ Seguendo le teorizzazioni di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, se il linguaggio in quanto strumento primario di comunicazione intersoggettiva è definito per ciò stesso *sistema modellizzante primario* in relazione alle altre forme di comunicazione, gli altri sistemi fondati sul linguaggio e componenti testi di natura sociale e culturale (nel caso

la formularità si pone come un procedimento tecnico istituzionalizzato [...]. Chiunque si occupi di questa poesia dal punto di vista di un'ispezione sulla sua compagine cultural-linguistica, sa quanto sia facile cadere nei tranelli comportati dalla tradizione formulare.¹¹

Concetti, espressioni, marche stilistiche, isotopie o metasememi ricorrenti e altri procedimenti retorici (persino citazioni puntuali, talvolta) possono essere tutti tracce o frammenti di una ben determinata posizione discorsiva: nient'altro che ideologemi, «dato che molte parole e forme conservano le armoniche contestuali che le collegano a un ambiente, a una professione, a una concezione del mondo» (Segre 1984: 92).

Il caso di *Flamenca* si rivela però molto più complesso ed esige uno sguardo che non si fermi alle apparenze dell'interdiscorsività, ma che, al contrario, sappia cogliere tutta l'esperienza poetica velata dalla tessitura del discorso narrativo seguendone il percorso scavato sotto la superficie della diegesi, così da sondarne i vari significati che assume alle diverse profondità in cui essa si registra attiva.¹² Il romanzo, com'è noto, orbita nell'area del non-lirico occitano, un gruppo di testi inventariato per la prima volta da Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (cui sarebbero seguiti i lavori dell'abate Millot, di François J. M. Raynouard, di Friedrich Diez e di M. Clovis Brunel) e oggi più comunemente noto come "eccezione narrativa", comprendente in sé pochi componimenti (meno di una ventina) di tipologia assai varia, la maggior parte dei quali condivide una tradizione grama, per lo più anonima e monotestimoniale, oltretutto assai lacunosa (com'è pure il caso del manoscritto di Carcassonne che ha conservato *Flamenca*, tra l'altro mutilo della fine e acefalo).¹³

nostro, la tradizione poetica dei trovatori) diverranno consequenzialmente *sistemi modellizzanti secondari* per gli individui. Bernardelli 2003: 44.

¹¹ Limentani 1977: 252. D'altronde, in epoche anteriori alla diffusione della stampa tipografica, le opere «dovevano essere infatti fortemente soggette ad una forma di continua riscrittura e rielaborazione per *interferenza* e con diversi ambiti discorsivi». Bernardelli 2000: 47. Va detto che il rilievo assunto dalla formularità nella tradizione letteraria medievale rischia di non essere pienamente compreso (e tenuto in debito conto) proprio da chi, come noi figlio dell'Ottocento, porta con sé l'idea «che il riferimento ad altri testi o opere possa minare in qualche modo l'*originalità* stessa della creazione artistica o letteraria» (corsivo mio). Bernardelli 2010: 11.

¹² Relativamente ai concetti di intertestualità e interdiscorsività cf. *Ibr*: 103-18.

¹³ Si tratta di opere diegetiche di natura epica, come la *Canso d'Antiocha*, il *Rollan a Saragossa* e il *Ronsasvals*, il *Girart de Roussillon*, il *Fierabras*, il *Aigar et Maurin*, il *Daurel et Beton*, la *Canso de la Crosada* di Guilhem de Tudela, la *guerra de Navarra* di Guilhem Anelier

L'eccezionalità della narrativa in lingua d'*oc*, dunque, tanto più sorprendente se confrontata con la produzione letteraria d'*oïl*, salta all'occhio soprattutto a fronte dei quasi duemila e cinquecento testi lirici occitani attribuibili a quattrocentosessanta autori noti, «qui, en deux siècles et demi, inventent pour l'Occident l'amour et la poésie» (*Novas* [Huchet]: 9). Ma allora, che l'esito di qualsiasi altro tipo letterario sia influenzato, o meglio, per certi versi anche determinato da un simile contesto pare, come ovvio, inevitabile;¹⁴ eppure, nel caso di *Flamenca* il rapporto di forze è tale che al riuso dell'esperienza trobadorica si accompagna una torsione dei presupposti costitutivi della lirica, una mutazione indotta dall'innesto nel nuovo universo narrativo che porta in sé due leggi affatto estranee al canto cortese: l'effettiva presenza dell'altro e la dimensione del tempo.

1. L'EMERSIONE DELL'ALTRO

1.1. *Il caso della cobla tensonada*

Il *Roman de Flamenca* si propone, dunque, la riscrittura e la rifunzionalizzazione di un lirismo che, informando l'intelaiatura dell'opera, ne è, e *converso*, profondamente modificato; tale ricerca, d'altronde, è posta essa stessa in *recit*: in chiesa e in occasione di ogni festività liturgica, i due protagonisti della strofe dialogica al centro della *fiction* cercano infatti di trovare le parole in grado di esprimere ciò che altri hanno detto prima di loro e, sillaba dopo sillaba, di restituire senso a tutta una tradizione (Kay 1988: 41-75). Già Limacher-Riebold (1997: 221) sintetizzava perspicuamente in una griglia quanto si ottiene «ricomponendo in un tessuto continuo il dialogo bisillabico [...] frammentato nel tempo» (Limentani 1977: 276):

de Toloza; *novas rimadas*, come le tre di Raimon Vidal: *Abrils issia*, *Castia-Gilos*, *En aquel temps* e le *Novas del Papagay* di Arnaut de Carcasses; romanzi, come il *Guillhem de la Barra* di Arnaut Vidal de Castelnaudary, il *Blandin de Cornualba*, il *Roman de la reina Esther* di Crevas de Caylar, il *Roman d'Arles* di Bertran Boisset, lo stesso *Flamenca* e il *Jaufre*.

¹⁴ «Le "eccezioni narrative" dei Provenzali presentano spesso caratteri "di confine", che inducono a inscrivere sotto la categoria critica di "generi in contatto": fra narrativa, epica e didascalica le frontiere sono valicate di continuo, e la lirica esercita su ogni esperienza un suo influsso penetrante». Limentani 1977: 18.

– Hai las! (v. 3949)	– <i>Que plains?</i> (v. 4344)	– <i>Mor mi.</i> (v. 4503)	– <i>De que?</i> (v. 4761)
– <i>D'amor.</i> (v. 4878)	– <i>Per qui?</i> (v. 4940)	– <i>Per vos.</i> (v. 4968)	– <i>Qu'en pucs?</i> (v. 5039)
– <i>Garir.</i> (v. 5096)	– <i>Consi?</i> (v. 5155)	– <i>Per gein.</i> (v. 5204)	– <i>Pren l'i!</i> (v. 5218)
– <i>Pres l'ai.</i> (v. 5309)	– <i>E cal?</i> (v. 5458)	– <i>Iretz</i> (v. 5460)	– <i>Es on?</i> (v. 5465)
– <i>Als banz</i> (v. 5467)	– <i>Cora?</i> (v. 5487)	– <i>Jorn breu.</i> (v. 5499)	– <i>Plas mi.</i> (v. 5721)

La metrica accuratissima della strofe¹⁵ ratifica, a maggior ragione, l'ipotesi dell'intenzione, da parte dell'anonimo, di rimandare il suo lettore a delle fonti liriche precise, invitandolo a una ricerca intertestuale. Com'è evidente, infatti, lo scambio di battute compone una perfetta *cobla* di cinque *octosyllabes*, ciascuno dei quali suddiviso nei quattro bisillabi in cui si alternano la voce (assertiva) di Guilhem e la relativa interrogazione di Flamenca, onde la coerente musicalità dell'intonazione che risulta dal procedere alternato “affermazione-domanda”.¹⁶ Ora, se è vero che l'attitudine all'*enchâssement* lirico costituisce, per cause fin troppo ovvie, una tendenza comune alla narrativa occitana medievale, il caso delle *novas* di *Flamenca* è certo ben diverso per il fatto che l'inserito lirico vi è sfrangiato, diluito nel tempo del racconto e *abîmé* nella diegesi (come si nota dalla distanza dei versi entro cui ricadono le singole battute, comprendenti nel complesso una sezione di testo pari a ben 1772 *octosyllabes*); è una traccia nascosta che, rispetto ai casi piú evidenti di *enchâssement* delle altre *novas* occitane, sarà perciò molto piú difficile a vedersi o, meglio, a trovarsi nella filigrana della storia.¹⁷ In confronto ai suoi antecedenti narrativi, allora, *Flamenca*

¹⁵ «Le texte dialogué du roman de *Flamenca* est donc construit avec plus de rigueur métrique qu'aucun de ses modèles». Kay 1988: 55.

¹⁶ Le sole due battute di natura assertiva pronunciate da Flamenca (*pren l'i e plas mi*), lungi dal violare la musicalità della strofe, scandiscono anzi e suggellano i due momenti di cui il dialogo si compone: la reciproca confessione d'amore tra i due protagonisti e l'accordo sul loro primo appuntamento.

¹⁷ Nelle *Novas del papagay*, la protagonista Antiphonor, anche lei (pur dentro un verziere) prigioniera del marito geloso, dialoga col pappagallo, messaggero alato dell'amante, secondo lo schema di una lunga *tenso*: «des cent dix premiers vers (partie commune aux deux versions connues) du court récit d'Arnaut de Carcassès, reposent sur l'alternance de six monologues qui constituent autant de strophes (*coblas*), plus ou moins étendues, de *tenso*». *Novas* (Huchet): 12. «La plupart du temps, les monologues s'ouvrent par un vocatif interpellant l'allocutaire (– Dame... –, – Ami... –) afin de

dimostra innanzitutto una maggiore distanza dal *Trobar*, e in seno a essa una superiore autonomia lirica, costituendosi quale punto di compimento di un processo, iniziato tra i secoli XII e XIII proprio dalle *novas*, che porterà all'elaborazione e alla nascita di una narrativa d'*oc* (*lato sensu* – culturale e linguistico) dotata di una propria indipendenza.¹⁸ A ciò può inoltre aggiungersi che, nell'ambito di una teoria intertestuale, la diffusione nel romanzo degli elementi costitutivi di una *cobla* facente riferimento a modelli precisi configurerebbe questi ultimi quali ipogramma, matrice o nucleo generativo dell'intero testo, secondo la logica saussuriana dei paragrammi: cioè di quei procedimenti di composizione poetica fondati proprio sulla disseminazione nel testo dei costituenti fonici e tematici di una data parola, o nel nostro caso di una strofe nascosta come discorso altro *sotto* il tessuto del componimento.¹⁹

l'identifier, à la manière des strophes d'une *tenso mixte*». *Ibi*: 12-3. Anche nel caso di *En aquel temps c'om era jays*, di Raimon Vidal, l'intarsio tra i monologhi dei tre protagonisti assembla buona parte del testo seguendo il modello della tenzone, con la particolarità del fatto che il ricorso a un giudice (con il quale la vicenda si conclude) ne declina la tipologia nel *partimen*. Infine, in *Albril issi' e mays intrava* (dello stesso Raimon Vidal) viene approfondito l'espedito dell'*enchâssement* di frammenti lirici, tratti dalle opere di trovatori noti, che già aveva preso corpo, ma limitatamente, in *En aquel temps* (dove non si contano che una decina di citazioni per 1385 versi); con *Albril issi' e mays intrava*, su 1767 versi, gli *enchâssements* arrivano al numero di trentanove: «elles font entendre dans le récit ou le discours une autre voix, la voix de la poésie appelée à incarner une autorité amoureuse ou morale qui impose une hiérarchie des discours littéraires et met clairement en perspective la secondarité de la narration». *Ibi*: 14.

¹⁸ *Flamenca* non si inserisce infatti tra quei testi (come il *Jaufré*, il *Blandin de Cornouaille* o il *Guillaume de la Barre*) che tentano d'introdurre nella cultura occitana delle tradizioni per così dire allogene, quale il romanzo arturiano può essere, o il romanzo d'avventura in genere; né si tratta di una imitazione o di una traduzione di testi altri (come il *Barlaam et Josaphat*, il *Roman d'Arles*, il *Roman d'Esther*, ecc.). Il nostro romanzo si immette nel più originale terreno delle *novas*, che «s'inspire de la lyrique et constitue ce qu'on pourrait appeler un "romanesque poétique", un romanesque s'inspirant de la poésie troubadouresque et la prolongeant». *Novas* (Huchet): 11.

¹⁹ «Le espressioni che compongono un testo letterario sono così sovradeterminate da un duplice ordine di codici, il primo genericamente ascrivibile ai modelli ideologici e culturali impliciti nel linguaggio ordinario, il secondo attribuibile alla memoria condensata in ogni termine già impiegato nella precedente tradizione letteraria. Questa congenita "molteplicità" del segno letterario presuppone che il testo nella sua interezza si trasformi in una *rete di senso* potenzialmente infinita, frutto di un meccanismo combinatorio dei suoi elementi costitutivi con una serie illimitata di codici culturali, linguistici e letterari. Tale concezione del testo letterario come di un oggetto aperto all'influenza e

Com'è stato oramai pienamente appurato, l'intertesto lirico enucleato dal romanzo si rivela infatti una *mise en récit* della *cobla tensonada* di Peire Rogier (*Ges non püesc en bon vers faillir* [BEdT 356,4]; VI, 41-48) e dunque anche dell'altra di Guiraut de Bornelh (*Ai las, com mor! – Quez as, amis?* [BEdT 242,3]; I, 1-12) che alla precedente si richiama:²⁰

*Ai las! – Que plans? – Ia tem murir. –
Que as? – Am. – E trop? – Ieu hoc, tan
que'n muer. – Mors? – Oc. – Non potz guerir? –
Ieu no. – E cum? – Tan suy iratz. –
De que? – De lieys, don suy aissos. –
Sofre. – No'm val. – Clama'l merces. –
Si'm fatz. – No'y as pro? – Pauc. – No't pes
si'n tras mal. – No? – Qu' o fas de liey.*

*Cosselh n'ai. – Qual? – Vuelh m'en partir. –
No far! – Si faray. – Quers ton dan. –
Que'n püesc als? – Vols t'en ben jauzir? –
Oc, mout. – Crei mi. – Era diguatz. –
Sias humils, francs, larx e pros. –
Si'm fai mal? – Sufr' en patz. – Suy pres? –
Tu oc, s'amar uols; mas si'm cres,
aissi't poiras jauzir de liey.²¹*

BEdT 356,4; VI, 41 – VII, 56

*«Ai las, com mor! – Quez as, amis? –
Eu sui trais! –
Per cal razo? –
Car anc jorn mis m'ententio
en leis que'm fetz lo bel parven. –
Et as per so to cor dolen? –
Si ai. –
As enaissi to cor en lai? –*

all'intersezione di diversi codici è quello che Kristeva definisce *modello tabulare* o *reticolare* del linguaggio poetico». Bernardelli 2000: 13-4. Cf. altresì Kristeva 1978: 144-70.

²⁰ Il primo studioso a indicare il legame tra il dialogo degli amanti di *Flamenca* e la *canso* di Peire Rogier fu Debenedetti. Lejeune, da parte sua, ha portato l'attenzione della critica sul componimento di Guiraut de Bornelh. Huchet 1993: 73-4.

²¹ Oltre alla *cobla* VI del componimento di Peire Rogier – che qui interessa particolarmente – si è riportata anche la successiva, sia perché segue lo stesso criterio metrico della precedente (si tratta delle uniche due *coblas tensonadas* della *canso*), sia quindi perché ne rappresenta il naturale prosieguo. Per la messa a confronto dei due componimenti cf. Limacher-Riebold 1997: 222; la quale a propria volta rimanda a Peire Rogier (Nicholson).

Oc eu, plus fort –
 Est donc aissi pres de la mort? –
 Oc eu, plus fort que no·us sai dir –
 Per que·t laissas aissi morir?

BEdT 242,3; I, 1-12

Senher, e cals conselhs n'er pres? –
 Bos e cortes. –
 Er lo·m diatz! –
 Tu venras denan leis viatz
 et enquerras la de s'amor. –
 E si s'ò ten a dezonor? –
 No·t chall! –
 E s'ela·m respon lach ni mal? –
 Sias sofrans, –
 que totztems bos sofrire vens! –
 È si·s n'apercep lo *gilos*? –
 Adonc n'obraretz plus *ginbos*.²² –

Nos? – Oc be. – Sol qu'ilh o
 volgues! –
 Er. – Que? – Si·m cres. –
 Crezutz siatz!

BEdT 242,3; III, 25 – IV, 39

Com'è evidente, non si tratta affatto di pedissequa citazione delle fonti da parte del romanziere, ma di fine allusione letteraria alle prime battute del colloquio, facilitata certo sia dalla ricorsività della formula (*Hai las! – Que plans – mor mi [d'amor]*), sia dall'enorme notorietà che il modello di Peire Rogier ha avuto nel periodo in cui il romanzo si iscrive.²³ L'uso di un modo intertestuale allusivo, d'altronde, ben si conferma in linea con lo stile di un riferimento agli ipotesti per nulla esplicito e anzi mascherato, risultando ogni allusione (grazie anche al fatto di non dover ricalcare la

²² La rima (e paronomasia) *gilos* ~ *ginbos* trova riscontro, in *Flamenca*, nella contrapposizione istituita dalla prosopopea di Amore (vv. 1790-1795) tra Guilhem, *bomes ginós* e *us fols gelós* (Archimbaud) che «tiene prigioniera e nascosta la donna piú bella del mondo, la piú adatta all'amore». *Flamenca* (Manetti): 183.

²³ Basti pensare che già Derek E. T. Nicholson (Peire Rogier [Nicholson]), a cui farà seguito Jean-Michel Caluwé (1992), faceva notare come si contassero, della sola-canzone *Ges non püesc en bon vers faillir* (*BEdT* 356,4), ben 23 testimoni. Limacher-Riebold 1997: 223n.

letteralità dell'antecedente) amalgamata e nascosta dentro il testo ospite.²⁴

Di fondamentale importanza resta il fatto che il tipo metrico entro cui si inscrivono e la ricostruita strofe del romanzo e i suoi modelli lirici sia quello della *cobla tensonada* «o tensonans, en altra maniera dicha enterrogativa o enterrogans o razonans», seguendo la terminologia delle *Ley's d'Amor* (Anglade 1919: 165). Si tratta cioè di una sottocategoria metrica ben nota alla tradizione e caratterizzata da una *cobla* che, come dice il nome, riporta il pensiero dibattuto del poeta, sia ch'egli dialoghi con interlocutori immaginari, spesso identificati con facoltà dell'animo (molto più raramente con parti del corpo), sia nel caso che, senza intermediazioni fittizie ulteriori, ponga da sé delle domande e ad esse lui stesso risponda: la strofe *tensonada* rientra dunque nel dialogismo tipico delle tenzoni immaginarie, non aventi luogo tra personaggi reali.²⁵ E infatti, nelle *coblas* di Peire Rogier noi non troviamo un dialogo tra distinti interlocutori, ma l'avvicinarsi di dubbi e risposte in seno al pensiero stesso del poeta, al suo amoroso *cossir*. Egli ricorre alla forma dialogica anche in un altro componimento: *Entr' ir' e joy m'an si devis* (*BE dT* 356,3) e, pure in tal caso, lo fa per dare voce alle proprie contraddittorie disposizioni, in un alternarsi di battute la cui ampiezza è in rapporto inversamente proporzionale alla drammaticità che il dilemma interiore genera, rompendo l'uniformità dei versi (Limacher-Riebold 1997: 222-3). Nella *canso tensonada* di Guiraut de Bornelh è invece messo a testo un colloquio tra due *personae* diverse: il trovatore Raimbaut d'Aurenga (altra fonte di *Flamenca*, tra l'altro) e l'autore stesso, che si fa consigliere dell'amico in questioni d'amore.²⁶ Con-

²⁴ Bernardelli 2000: 37. Per allusione si intende un «accenno velato a qualcuno o a qualcosa che non si voglia nominare esplicitamente [...]. Nella varietà dei suoi aspetti il parlare allusivo è un 'dare a intendere' appellandosi a conoscenze effettive o presunte del destinatario, alla sua cultura, [...]. Si instaura con chi ascolta o legge una sorta di complicità, oppure una sfida a smascherare il non-detto, sulla traccia dei riferimenti indiretti all'oggetto del discorso che puntano su tratti capaci di caratterizzarlo [...]. Pur non essendo affatto appannaggio esclusivo della letteratura, l'allusione è immagine della letterarietà, in quanto comprende la densità semantica, la vaghezza, la polisemia, l'apertura a interpretazioni svariate, il poter contare sull'implicito, che sono prerogative del testo letterario». Mortara Garavelli 2005: 257-8.

²⁵ Per uno studio approfondito sul genere cf. Zufferey 1999: 315-28.

²⁶ «Quando non si tratta di un attante fittizio, come nel caso di *Ai las, com mor*, dove a interloquire è un "amico" che dal punto di vista narratologico equivale a un tenzonante non umano, di norma non vi è alcuna componente narrativa e drammatica». Grimaldi 2012: 200.

frontandosi coi due modelli, l'autore di *Flamenca* li supera entrambi, assegnando alla donna il ruolo che nella *canso* di Peire Rogier occupa la voce *altra*: in primo luogo, quello di offrire all'amante un'occasione di introspezione e analisi dei propri sentimenti, per poi, successivamente, suggerirgli la via migliore da intraprendere per il buon esito degli stessi.²⁷ Non si tratta piú, dunque, di un dialogo fittizio, del dibattito interiore, ma dell'assegnazione a una *persona* altra di un'istanza secondaria e diversa che, confinata nello spazio tradizionale dell'io lirico, ne ha generato finora la dissociazione e il conseguente conflitto intimo. L'anonimo romanziere oltrepassa cosí anche il secondo modello di Guiraut de Bornelh, nella sostituzione della donna al semplice doppio-di-sé. L'alterità femminile si emancipa, e da oggetto del discorso letterario rinasce a suo soggetto, nel duplice senso che la vede sia creatrice di *quel* discorso (*trobairitz*),²⁸ sia suo nuovo personaggio e attante (e la prima azione, si sa, è sempre di natura linguistica). Nella linea virtuale e letteraria che lega il testo di Peire Rogier a *Flamenca*, passando per il *tertium* di Guiraut de Bornelh, si compie allora un'evidente calibratura che bilancia l'urgenza dell'io lirico nella contrapposizione a esso non piú di se medesimo, né del proprio riflesso ma, finalmente, dell'*altro-da-sé* che è anche, se vogliamo, la sua controparte sessuale.²⁹ Il nucleo centrale del testo ci permette cosí di assistere alla nascita lenta, e come per mitosi, dei due nuovi soggetti della *fin'amor* (Guilhem e Flamenca), generati dalla schizofrenia del vecchio (Archimbaut) attraverso la difficile e velata gestazione di un dialogo sinora eluso dal grande

²⁷ I due momenti del dialogo sono marcati, nelle due *cansos*, da uno scambio per cosí dire tonale: la voce che all'inizio scava nella psicologia dell'innamorato, ponendogli delle domande, sarà la stessa a cui questi domanderà, successivamente, dei consigli. Come si può notare, tale cesura coincide, in entrambi i testi, con la stessa partizione strofica. Limacher-Riebold 1997: 224.

²⁸ Si tratta di un neologismo del romanzo: «Les traités de grammaire et de rhétorique occitano-catalans qui, dès la fin du XIIe siècle, commencèrent à fixer les règles du 'trobar' ignorent les 'trobairitz'. Le mot, désignant leur état de poétesse, n'apparaît pas non plus dans les pièces qui leur sont attribuées, il n'est pourtant pas d'invention récente; on le trouve notamment au vers 4577 du roman de *Flamenca* [...]. L'appellation qualifie une des suivantes de Flamenca – Margarida – qui vient de 'trouver' une réponse au 'Mor mi' ('je me meurs') susurré à l'office par Guillaume de Nevers à sa maîtresse». Huchet 1983: 64-5.

²⁹ «Dans *Flamenca*, le partage lyrique est le gage de l'ouverture de l'un à l'autre, fracture de l'enferment narcissique dont la délivrance de la femme emprisonnée par le jaloux est un puissant symbole». Zufferey 2008: 61.

canto cortese.³⁰ Riuscendo a superare il classico veto di una lontananza irrimediabile, declinata ora in incomunicabilità, in timore fatico, *Flamenca* fa della *cobla tensonada* un genere che non appartiene più al *débat intérieur*, di per sé mero esito di una *impasse*, «confessione di afasia davanti alla donna amata»,³¹ ma che, al contrario, diventa l'espedito (letterario) attraverso cui finalmente i nuovi amanti si potranno gradualmente avvicinare sino al pieno contatto fisico, il quale, d'altra parte, nasce *nel* e *dal* dialogo.³²

1.2. Superamento del narcisismo in una nuova prospettiva erotica

Il primo punto d'incontro tra Flamenca e Guilhem resta in ogni caso la coincidenza dei rispettivi sguardi che, quasi ne fossero le protesi, permettono a entrambi i cuori di abbracciarsi: «si qu'ap l'esgart si son baisat / lur oil e lur cor embrassat» (vv. 5311-5312). Ma, si badi, è *lei* ad alzare per prima gli occhi su di lui, non il contrario, e così sarà anche in occasione del commiato tra i due nel loro secondo appuntamento,³³ in preludio all'e-

³⁰ Lo sbocco a cui il romanzo conduce è in certo modo già presentito in alcuni momenti della lirica antecedente; si leggano, ad esempio, le parole di Bernart de Ventadorn in *Can l'erba fresch' e l'folha par*, allorché l'amante, meravigliatosi di come possa rimanere in vita senza dichiarare il suo amore alla *domna* (II, 9-10) per via del timore che lo frena (IV, 27-28: «c'anc de me no·lh auzei parlar, / ni re no·lh quer ni re no·lh man»), avverte la necessità di un dialogo, celato quanto intimo (*cubertz*), con l'oggetto del proprio desiderio, una conversazione resa possibile facendo appello, se non al coraggio, perlomeno all'astuzia – le due virtù del *cavallier-clerc* protagonista del nostro romanzo – (BEdT 70,39; VI, 45-48): «Per Deu, domna, pauc esplecham d'amor! / Vai s'en lo tems, e perdem lo melhor! / Parlar degram ab cubertz entresens, / e, pus no·ns val arditz, valgues nos gens!».

³¹ Sono parole che Allegretti usa per meglio definire la natura delle *coblas tensonadas*: «Il *corpus* provenzale mette in scena le esigenze, le aspettative e i timori interiori dell'amante cortese, i dialoghi con una seconda voce interlocutrice che traggono origine, almeno in Guiraut de Borneill, dalla confessione di afasia davanti alla donna amata». Grimaldi 2012: 203. Esempolari, a tal proposito, sono due ricercate *coblas tensonadas* di Peire Milo, *Per pratx vertz ni per amor* (BEdT 349,4); V, 37 – VI, 54.

³² *Flamenca*, 5155-5157: «li dis: "Consi?" mot suavet, / et ab pauc no·il toquet lo det / del sieu quan so sauteri pres» ~ 5721-5725 «e dis: "Plas mi?", aissi com poc, / e nom saup dire plus gen d'oc, / et un pauc ab lo man senestre / toquet a Guillem lo ssieu destre / en dreg d'amor cubertamen».

³³ *Ibi*, 6537-6542: «Los ueilz li baisa e la cara / et aissi dousamen l'esgara / dreitz oilz, que tota la dolor / li trais del cor, e tal doussor / li don' Amor ab cel esgart, / que non sen mal vas nulla part».

steso *ensenhamen* (vv. 6558-6624) dell'autore sul ruolo primario che gli occhi rivestono, o dovrebbero rivestire, in amore:

Mais tals n'i a cui non coven
 le joi d'amors que d'ueilz lur ven
 neguna sason oblidar,
 ni per tener ni per baisar,
 quar rein non sabon neis que s'es,
 mais tan con Rasons e Merces
 e Consienza lur enseña
 que baisars es vera antresseña
 del joi que Fin' Amors aporta
 per oilz, per cui ha feita porta
 clara e pura e lusen,
 on si ve e s mira soven,
 quan vai ni ve dins ni defora,
 e d'un cor en autre s'encora;
 e fai cel[s] cors tant encorar
 l'un e l'autre ques acorar
 pensa cascus quan l'autre il fail,
 s'ades no l ve sus el mirail
 on lur desir[s] los fai vezer
 baisar, abressar e tener
 e tan sotilmens esgausir,
 que tot penssat e tot consir
 laissez aitan con aiso dura.
 Et anc non hac bonaventura
 d'amor qui dopta tan ni quan
 qu'assist douzors aissi non an.³⁴

vv. 6599-6624

³⁴ «C'è comunque qualcuno che non riesce mai a dimenticare la gioia d'amore che gli deriva dagli occhi, per quanto possa abbracciare e baciare, perché non sa altro in materia che quello che gli insegnano Ragione, Mercé e Coscienza: che i baci sono un sincero segno della gioia che Fin'Amor apporta attraverso gli occhi, dei quali ha fatto una porta chiara, pura e lucente, dove sovente si vede e si specchia, quando va e viene, dentro e fuori, e passa da un cuore all'altro, insediandovisi. Fa penetrare l'uno nell'altro questi due cuori a tal punto che ognuno dei due pensa di morire dallo strazio quando l'altro si allontana da lui, se non lo vede continuamente nello specchio nel quale il desiderio di entrambi li riflette mentre si baciano, si abbracciano, si stringono e si abbandonano a un così sottile piacere che, finché dura, dimenticano ogni triste pensiero e ogni occupazione. Non ha mai avuto fortuna in amore chiunque dubiti appena che questa dolcezza amorosa funzioni così».

Ora, nella tradizione lirica, un componimento, in particolare, ha eternato la coincidenza degli sguardi tra l'amante e *sidons* e se n'è fatto modello: si tratta della celeberrima *canso* di Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* (emblema, si potrebbe dire, di tutta la poesia trobadorica), la quale – *sua propria causa* – è doveroso porre a confronto col romanzo:

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or' en sai
que·m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi·m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.³⁵

BEdT 70,43; III, 17-24

Al di là del tono sofferto in cui la lamentazione della canzone si dispiega (e che trova soluzione nell'esilio volontario dell'io lirico dalla dama), in Bernart de Ventadorn gli occhi delle due *personae* sono un semplice specchio e non mai anche – e soprattutto (!) – come in *Flamenca*, una pupilla, una *porta* (v. 6608). Non vi è passaggio ma solo riflesso, ancora una volta, chiusura, distanza. L'allontanamento dell'amante sta già nello sguardo, nello specchio ustorio dei due occhi dell'*altro/a*. Con la superba immagine dell'allodola che si oblia e si lascia cadere movendo *contra·l rai* (*BEdT* 70,43; I, 1-4), Bernart ci descrive esattamente lo stesso mancamento o spossessamento di cui, nel romanzo, anche Guilhem è stato vittima, restando come folgorato dall'immagine perturbante della mano con cui Flamenca (senza più il velo del guanto) si fa il segno della croce al termine del vangelo.³⁶ Non solo lo specchio è, di per sé, alienante (in quanto condanna l'individuo a non coincidere mai con se stesso, a essere sempre

³⁵ Può forse supporre una reminiscenza diretta in *Flamenca*, 647-648: «l'us dis com neguet en la fon / lo belz Narcis quan s'i miret».

³⁶ *Flamenca*, 2529-2544: «Quan fon dig, la domna·s seinet. / Guillem[s] la ma nuda miret, / e fo·l vejaire que·l toques / lo cor et am si l'en portes. / Aisi l'a pung d'un douz esglai, / qu'a penas si ten que non chai, / quar atressi con l'aiga freja, / quant hom de primas s'i refreja / tro sus al pietz, fai parven leu / ad ome·l cor e·l feg' e·l leu, / e diz: «Oi, oi», que ges un mot / non pot formar adoncs del tot, / assi estet Guillems adonc. / Davan si atrobot un tronç / on si poc ben aginollar; / aqui·s gitet cais per orar». Qui Guilhem è preda di una *manque-à-être*, dacché non si tratta di un semplice svenimento, ma di un *venir meno*, di un annientamento fisico che lo svuota dei propri organi e lo priva del proprio corpo («fai parven leu / ad ome·l cor e·l feg' e·l leu»): il godimento che il

altro-da-sè) ma, come è dato leggere nella lirica bernardiana, esso induce il soggetto a perdersi nel vuoto, seguendo dappresso il paradigma de *lo bels Narcisus en la fon*, cioè tuffandosi nel nulla dell'immagine in cui ci si identifica. Senza mai guardare l'*altro/a* – che resta in sé perennemente assente –, ma *vedendosi visto* nello sguardo altrui e così osservando, in proiezione, sempre se stesso, l'io lirico (novello Narciso) non può che annientarsi nel *miroèrs perilleus* in cui la tradizione trobadorica ha da sempre identificato gli occhi della dama.

Qui sta il rinnovamento apportato dal romanziere grazie alla narratività stessa della sua opera: nell'“ocello” di una mano bianca che si apre su Guilhem svelandosi dalla palpebra del proprio guanto (con tutto lo sconcerto che ne consegue),³⁷ il romanziere destina al trauma dell'amante bernardiano (dell'amante lirico *tout court*) una circostanza temporale diversa e precedente – pur, come ovvio, necessaria – rispetto all'incontro degli occhi. In tal modo, quest'ultimo istante (fulcro, sinora, di un divario irrimediabile) verrà designato a momento di superamento della crisi e, finalmente, di sintesi nella dialettica d'amore, ribaltando la tradizione. La conseguente riabilitazione dello sguardo reciproco quale ideale *trait-d'union* degli amanti, infatti, oppone *Flamenca* a una vasta consuetudine poetica che, non a caso, accusa gli occhi di tradimento, di latrocinio e di essere causa di spossessamento.³⁸ Va pur detto, d'altra parte, che in un simile

suo sguardo gli provoca è tale, infatti, da negativizzarsi «assumendo la forma assoluta dell'autoannientamento, elusione, elisione o cancellazione di sé. Il soggetto sperimenta alla lettera il suo statuto di “assoggettamento” nella forma dell'afanisi» – laddove per afanisi s'intende, nella terminologia lacaniana, la sparizione del soggetto in rapporto ai significanti che lo rappresentano, la dimensione di assenza o buco nella catena significante. Medda 1995.

³⁷ «Per distinguere appropriatamente l'occhio dallo sguardo, ci avvarremo, come fa, del resto, anche Lacan, dell'esempio degli “ocelli” che ci propone Roger Caillois». Gli ocelli altro non sono che delle concentrazioni di colore, delle macchie, presenti nel capo di certi animali: pur non essendo degli occhi danno all'osservatore, in ogni caso, l'impressione dello sguardo. «L'aspetto più importante [...] è la forma circolare, fissa e brillante, strumento tipico di fascinazione». Tognetti–Bertelli 2008: 9.

³⁸ Cf. perlomeno, Bernart de Ventadorn, *Lo rossinbols s'esbaudeya* (BEdT 70,29); VI, 41-44, in cui leggiamo del proposito, da parte dell'amante, di chiudersi gli occhi e andare incontro a una volontaria cecità pur di non cadere vittima della dama; *Era·m cosselbatz, senbor* (BEdT 70,6); VI, 41; Peire Vidal, *Tant ai lonjamen sercat* (BEdT 364,46); III, 38-39; Gui d'Ussel, *Estat aurai de chantar* (BEdT 194,7); IV, 28-31; Daude de Pradas, *Pos Merves no·m val ni m'ajuda* (BEdT 124,13 – per cui cf. Chambon 2015: 257); IV, 29: «Mos cors e mei oill m'an trait», verso che ricorre identico in Gaucelm Faidit, *Tant ai sofert longamen*

rinnovamento gioca una funzione di primo piano proprio il *tertium* di Amore, ipostasi di ciò che, paradossalmente, nel tradizionale rapporto narcisistico tra l'io lirico e la *domna* veniva evidentemente escluso. Non è l'amante, infatti, ma Amore che si vede riflesso mentre passa da un cuore all'altro attraverso la speciale porta del doppio sguardo di Flamenca e di Guilhem.

Di piú, una corrispondenza interna al testo mette sullo stesso piano Amore e gli occhi, quasi si trattasse, se il termine è lecito, di una consustanzialità:

mais amors es cais elemens <i>simples e purs, clars e luzens</i>	e nom pren autre jausiment mais los e[s]gartz <i>simples e †purs,†</i>
vv. 2076-2077	vv. 6588-6589
	del joi que Fin'Amors aporta per oilz, per cui ha feita porta <i>clara e pura e lusen</i> on si ve e·s mira soven
	vv. 6607-6610

Attribuendo loro, dopo piú di quattromilacinquecento versi, le stesse qualità già assegnate ad Amore, l'anonimo definisce gli occhi dei due novelli amanti, al tempo stesso, uno specchio e una porta: essi sono infatti la soglia in cui *Fin'Amor* ritrova la sua stessa immagine *simples e purs, clara e luzens*, «on si ve e·s mira soven» (v. 6610), e dove, contemporaneamente, ciascuno dei due amanti non può che vedere l'*altro*: nello sguardo reciproco di Flamenca e Guilhem, infatti, non vi è mai un riflesso di sé, ma sempre uno *specchio-dell'altro* (cf. v. 6616: «s'ades no·l ve sus el mirail»), cioè a dire un *accessus*, una porta d'ingresso aperta direttamente verso di lui/lei.

grand afan (BEdT 167,59); III, 19: «E pois mos cors e miei huoill trahit m'an»; ma cf., ibi; III, 23-24: «E ja mos huoills, messongiers trahidors, / non creirai mai, [...]»; Gaucelm Faidit, *Mout a Amors sobrepoder* (BEdT 167,38); II, 12-17; III, 25-29; ecc.

1.3. *Dal riuso del salut d'amor all'enchâssement di una kalenda maia*

A conferma dell'inedita partecipazione dell'*altro/a* nel testo (e al testo) si valuti, altresí, l'intelligente riuso del *salut d'amor*, la lettera d'amore in versi, da parte del romanziere. Molti e complessi sono i problemi concernenti la tradizione dei *salutz d'amor*: la questione dell'origine e del relativo *inventor* del genere, innanzitutto, è ancora dibattuta: a contenderne la paternità all'autore di *BEdT* 389,I (*Donna, cel qe·us es bos amics*) è il *Tristan* di Thomas (risalente al 1150-1170), laddove ai vv. 2861-2912 Caerdino, in veste di messaggero, si rivolge a Isotta facendo da tramite per l'eroe secondo gli schemi epistolari propri dei *salutz* occitani (Cerullo 2009: 52-6). È notevole il fatto che il messaggio di Caerdino consista in una effettiva richiesta di aiuto per *salvare* Tristano dalle ferite che solo Isotta può guarire: la topica della malattia d'amore resta cioè al di qua della formulazione metaforica tanto ricorrente nel *Trobar* e si limita ancora a un significato *au pied de la lettre* (*ibi*: 54). Curiosamente, in quattro canzoni di Bernart de Ventadorn,³⁹ dietro il *senbal* di "Tristano" è nascosto lo stesso Raimbaut d'Aurenga (presunto autore proprio di *BEdT* 389,I) e così pure la *vida* del *men famoso Arnaldo*, il codificatore del genere, oltre a descrivercelo come un colto chierico, insiste sul fatto che fosse un grande lettore di *romans*. Ora, se è vero che l'origine delle lettere d'amore in versi (e non soltanto in lingua d'*oc*) sia, se non da individuarsi nel genere narrativo, perlomeno da associare strettamente a esso,

lo sviluppo del *salut* potrebbe aver conosciuto un percorso circolare, partendo dal romanzo e ad esso nuovamente approdando, come mostrano alcuni episodi monologanti di *Jaufre* e di *Flamenca* che al modello del genere epistolare si rifanno apertamente.⁴⁰

³⁹ Si tratta di *Amors, e que·us es veyaire?* (*BEdT* 70,4); *Lo rossinbols s'esbaudeya* (*BEdT* 70,29); *Can vei la flor, l'erba vert e la folba* (*BEdT* 70,42); *Can vei la lauzeta mover* (*BEdT* 70,43). *Ibid.*

⁴⁰ *Ibi*: 55. «Si potrebbe dunque pensare che sia Thomas l'inventore del *salut*, che tuttavia nel suo romanzo non è ancora un genere bensí una componente narrativa funzionalizzata allo sviluppo della storia: sarà stata proprio la felicità di questo indugio emotivo che avrà ispirato *salutz* lirici svincolati da qualsiasi narrazione. Della sua origine narrativa il *salut* conserva il metro e, in parecchi esemplari, il ricorso, in tutto il testo o in parte di esso, al discorso indiretto, che comporta la trasformazione dell'io in lui. Una volta autonomo, il *salut* può ammettere diverse variazioni, a partire dall'elementare situazione di base: i poeti possono dunque scegliere nuove forme metriche, compresa quella della canzone (che presuppone il ritorno al canto), ridurre l'estensione, introdurre

Di piú, oltre a un ipotizzabile nesso genetico tra *salut d'amor* e *roman*, un ulteriore legame tra i due universi testuali è fornito dalla natura stessa del genere epistolare: se in una prospettiva meramente tematica e contenutistica il *salut* si rivela nient'altro che un fenomeno minore della lirica e contiguo alla *canço*, infatti, il suo *coté* formale e le modalità ricezionali da esso determinate (certo, al di là delle eccezioni)⁴¹ lo riavvicinano ai generi narrativi: il metro maggioritario degli *octosyllabes à rimes plates*

porta con sé la rinuncia al canto, giacché è implausibile che dei *couplets d'octosyllabes* fossero messi in musica né è verosimile che fossero cantilenati. I testi dovevano essere recitati, semmai in maniera enfatica, in esecuzioni di tipo drammatico e che al pubblico dovevano ricordare da vicino la lettura ad alta voce di romanzi e racconti.⁴²

Lo stesso Di Girolamo, d'altronde, propende per considerare il *salut d'amor* un particolare caso di eccezione narrativa.⁴³ Ma ciò che qui piú importa è che uno dei tratti distintivi del genere, di cui ancora non si è detto (e che sta a monte, anzi, della sua stessa eccezionalità tanto lirica quanto narrativa), consti proprio nel suo carattere implicitamente dialogico o, per usare l'eloquente definizione di Ruhe, nella sua natura di *balbierte dialog*: «il s'agit d'un "dialogue unilatéral" de l'amant à sa dame, la dernière ne réagissant en aucun cas aux soupirs du premier [...]. Néanmoins, tout en gardant le silence, la dame est présente dans le texte» (Ulders 2007: 850). La donna, non piú *in absentia* come nella *canço* tradizionale, con la sua pure

nuovi ingredienti tematici (come la timidezza) e formali (come l'invocazione finale, fuori schema, *Domna*), eventualmente ripresi da altri poeti. In seguito, il genere potrà essere tornato alla narrativa stavolta come vero e proprio inserto lirico: tali appaiono, manifestamente, i *salutz* incastonati nel *Jaufre* (vv. 7405-7441) e in *Flamenca*. Di Girolamo 2006: 6.

⁴¹ Per esempio, il cosiddetto *salut-cobla*, per il quale cf. Cerullo 2009: 154-8.

⁴² Di Girolamo 2006: 6. Si tratterà dunque di «un tipo di poesia cortese destinato alla recitazione e non al canto, quindi del tutto estraneo ai precetti del *trobar* a quel tempo vigenti, secondo i quali l'*obra* è fatta di *motz* e di *so*». *Ibid.* 7.

⁴³ «Non tanto per i contenuti, perché i testi restano lirici, anzi caricati di un lirismo spesso eccessivo e di maniera, quanto per la veste metrica originaria e prevalente e, appunto, per la destinazione alla recitazione». *Ibid.* Di piú, «lo scambio di messaggi, di solito riferiti oralmente da un messaggero, piú di rado affidati a uno scritto, è un espediente diffuso nella narrativa romanzesca, destinato a conquistare uno spazio sempre maggiore all'interno del romanzo, fino a fagocitarne lo stesso impianto strutturale nel futuro romanzo epistolare». Cerullo 2009: 35.

implicita presenza contribuisce allora attivamente al testo della lettera per il semplice fatto che vi gioca il ruolo di destinataria, laddove

dans le monologue que constitue la *canço*, les paroles de l'amant n'ont pas de destination: destinataire et destinataire s'y confondent dans le *je* lyrique. Dans le *salut*, par contre, les paroles de l'amant ont une destination: la dame [...] qui fonctionne en quelque sorte comme un filtre par lequel passent les réflexions écrites de l'amant. (*Ibi*: 850-1)⁴⁴

È la tensione fondamentale dialogica e non monologante del *salut*,⁴⁵ secondo Uulders (2007: 848-74), a dare sbocco ai tre processi di razionalizzazione e narrativizzazione del discorso poetico e di rinnovamento della relazione tra voce narrante e io lirico che ha luogo entro i confini del genere.

Il *Roman de Flamenca* porta invero a definitivo compimento il dialogismo latente nelle lettere d'amore in versi, riutilizzando gli stilemi tipici del

⁴⁴ «Circularité vs linéarité, fermeture vs ouverture, autoréférentialité vs référentialité externe: voilà ce qui oppose la *canço* au *salut*». *Ibi*: 851.

⁴⁵ Basti pensare anche solo a certe espressioni di lode rivolte alle donne, nei *salutz d'amor*, che attribuiscono loro un sapiente e accorto uso della parola: cf. Arnaut de Maruelh, *Dona, gencher q'ieu no sai dir* (*BEdT* 30,III), 31-37: «Cortezza dona conoiscentz, / de bos salutz a totas gentz, / apresza de totz bes estantz / en dich, en fach ez en semblantz, / la cortezia e la beltatz, / e·l gent parlar e·l bel solatz, / l'esseinhamen e las lauszors»; 41 «li bon faich e·ill dich agradiu»; 105-106: «e·ls vostre gaubs plaszentz e bos, / e·l gent solasz e·l gai respos»; Arnaut de Maruelh, *Totas bonas donas valens* (*BEdT* 30,V), 143: «la cortezia e·l gen parlar»; 148: «lo plazen avinen respos»; Raimon de Miraval, *Dona, la genser c'om demanda* (*BEdT* 406,I), XIV, 43-44: «e plazon may, on pus parlatz, / vostre saber»; XXV, 75-77: «a cuy vestres bels ditz plazens / e dels cuendes ditz avinens / poiretz despendre»; Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (*BEdT* 156,I), 11-12: «ni neguna tan ben non di / bels plaçers ni tan gen non ri»; Amanieu de Sescas, *A vos que ieu am desçamatz* (*BEdT* 21a,I), 3: «gent aculhirs e bel parlars»; 78-79: «que·ls faig e·ls ditz son plazensa / de vos, plazen don'agradiva»; *A Deu coman vos e·l vostre ric preç* (*BEdT* 461,I), V, 33: «lo gen parlar e·l vostre dolz scenblan»; *Bella dompna, a Dieu vos coman* (*BEdT* 461,54), 14-15: «e·l dous quar avinen respos / e·ls plazers que vos sabes dir»; *Bona dompna, pros ez onrada* (*BEdT* 10,I), 4-5: «amezurada e ben apreça, / gent parlans, savia e valens»; 103-105: «e·us am per vostre enseignamen / e per vostre dolz parlamen / e per vostra gran conoisensa»; *Domna, vos m'avez et Amors* (*BEdT* 461,V), XI, 42: «sabeç far e dir e tener»; XV, 58-61: «Tan fa gran gaug vostre vergers, / e diseç avinenç plaçers, / que grans coita se[m]bla leçers / ad aqels ab cui vos estaç»; *Eu amanç iur e promet vos* (*BEdT* 461,VI), 28: «si con sabez pensar ne dir». Si confrontino i luoghi ora citati con *Flamenca*, 542-546: «siei esgart [*son*] douz e plen d'amors, / siei dig plazent e saboros, / que la bellazers e·l plus pros / e que plus sol esser jugosa / estet quais muda et antosa».

genere (a cominciare dalle tante *salutationes*) per mettere in scena le conversazioni intime di Guilhem e Flamenca nel corso dei loro furtivi appuntamenti, in cui a ogni saluto dell'uno segue il *respos* dell'altro e viceversa, così da conferire al personaggio femminile (di nuovo) l'uso della parola e del linguaggio, ribaltando in definitiva da *halbier* a *ganze dialog* la formula escogitata da Ruhe per definire il genere poetico dell'epistola metrica (cf. *Flamenca*, 5844-5869 – primo appuntamento ai bagni di Borbon –; 6382-6392 – secondo incontro –; 6851-6865 – commiato –; ecc.). Le stesse *personae* del *salut d'amor* (amante-mittente, messaggero, donna-destinataria) acquisteranno nel romanzo un ben maggior spessore narrativo che ne giustificherà lo statuto di personaggi, fin da quando, per esempio, Gui de Nemurs, padre di Flamenca, entra nella camera di Archimbaut, suo futuro genero, per farsi nunzio dei saluti che a lui manda l'epinima eroina (vv. 256-259); allo stesso modo Guilhem verrà salutato dall'ostessa Bellapila, moglie dell'albergatore Peire Guizo (vv. 3475-3476), con il quale, a sua volta, egli stesso avrà modo di scambiare ancora altre *salutationes* (vv. 3056-3061). Molti tratti comuni della formula d'esordio, come la raccomandazione della donna a Dio,⁴⁶ una volta slegati dal contesto epistolare, avranno, nel romanzo, anche solo una semplice funzione di attacco nelle parti dialogate, come in occasione del funesto colloquio tra la regina e Archimbaut (vv. 827-834).⁴⁷ Ma si consideri, soprattutto, la parte finale del *roman*, in cui gli avversari vinti dal protagonista al torneo di Borbon si faranno di volta in volta messi del vincitore presso l'eroina, al fine di ottenerne la *merces* e la *libertà*: Ugo di Lusignano conte della Marca, in particolare, sarà il primo a essere sconfitto dall'eroe e colui che porterà a Guilhem il pegno della manica di Flamenca (vv. 7743-7745; 7769-7776), da lei promesso al primo cavaliere che avesse abbattuto nella giostra un suo rivale (e che dietro l'ufficialità della *costume* sarà certo per Guilhem il segreto *senhal de drudaria*, l'ultimo dei quattro *gradus amoris*).⁴⁸

⁴⁶ Cf. *A Deu coman vos e'l vostre ric preç* (BEdT 461,I), I, 1-3; *Bella dompna, a Dieu vos coman* (BEdT 461,54), 1-5; *Dieus sal la terra e'l pais* (BEdT 461,81), 1-2; *Dona, Dieu sal vos e vostra valor* (BEdT 461,87), 1-3; Arnaut de Maruellh, *Dona, sel que no pot aver* (BEdT 30,II), 115-116; Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (BEdT 156,I), 4-6, 50-53; ecc.

⁴⁷ Tra le possibili fonti dei versi in questione cf. perlomeno Arnaut de Maruellh, *Dona, gencher q'ieu no sai dir* (BEdT 30,I), 215-216, e Peire Guilhem de Toloza, *Lai on cobra sos dreys estatç* (BEdT 345,I), 167-173.

⁴⁸ Non sarà certo un caso se il latore del pegno d'amore, della manica (*marga* o *marcha* in occitano) di Flamenca, sia proprio un Ugo della *Marc(h)a*: «Sa présence dans le récit tient à l'équivoque que son nom entretient avec la *marca*, avec la manche, le *senhal*

Difatti, a ogni *salut* che le verrà rivolto dagli avversari vinti dall'amante, Flamenca risponderà concedendo a questi la libertà, lei che per prima poté riscattarsi dalla prigionia proprio attraverso il dialogo, lo scambio della parola con l'altro (vv. 7751-7754). Così come abbiamo notato a proposito del *Tristan* di Thomas, anche il *Roman de Flamenca* resta in tal caso al di qua della metafora tanto ricorrente nei *salutz* occitani, che fa dell'amante (o del suo cuore) un prigioniero d'amore:⁴⁹ i messaggeri di Guilhem sono *de facto* prigionieri dell'eroe e solo Flamenca, *dom(i)na* in quanto bilico e fulcro attorno a cui gravita l'intero microcosmo della corte, ha il potere di emanciparli. Quasi fino alla conclusione del testo (o almeno a quella che a noi resta), ritroveremo ancora il medesimo schema o nucleo narrativo della liberazione degli ostaggi da parte dell'eroina (vv. 7925-7944; 8028-8035).

Quanto rilevato circa gli episodi della *cobla tensonada* e del *salut d'amor* è poi da estendersi anche a un altro *enchâssement* riscontrabile nel testo: è il caso della *kalenda maia* integralmente riportata dall'anonimo nel corpo del romanzo, attraverso cui viene offerto al lettore un breve ma notevole bozzetto della tradizione popolare dei "maggi" (le *mayerolas*), una festa primaverile di derivazione forse precristiana e alla quale si ricollegano i

qu'il transmettra à Guilhem de la part de Flamenca, le récit se transformant à cet instant en *conte de la marca*, en 'com/nte de la manche' comme l'a suggéré Roger Dragonetti, en fiction du travail de lien opéré par le signifiant». Huchet 1993: 208.

⁴⁹ Tra i tanti luoghi in cui è riscontrabile il motivo, limitatamente ai *salutz d'amor*, cf. Guilhem de St. Didier, *Domna, eu vos sui messagiers* (BEdT 234,7), 19-21: «Desiran cre morir se lais, / qu'el tra pietz c'autre carserriers / qu'el non muor, ans languis cuidan»; Falquet de Romans, *Domna, eu pren comjat de vos* (BEdT 156,I), 13-14: «Q'ab bel semblan, franc e cortes, / aveç mon cor laçat e pres»; 57-60: «qan preses mon anellet d'or, / mi traisses d'inz del cors lo cor, / q'anc pueis en mon poder non fo, / anz remas en vostra preison»; 64-66: «q'amososamen m'avez pres; / e farez peccat a sobrer / s'auciez vostre preisoner»; 165-170: «qar el primer acondamen / me trais pres de vos planamen, / e vos, ab joi et ab solatz, / mi tendec en rient un laz / q'eu non gardei troque fui pres: / aissi fui d'amor sobrepres»; Amanieu de Sescas, *Dona, per cuy planc e sospir* (BEdT 21a,II), 7-9: «e co m'a fin'amor conques / e vencut e lassat e pres / per vos, que non faitz a blasmar»; 27-29: «Tot enaisi m'es avengut, / que pres e liat e vencut / m'avez vos et amors essem»; *A Deu coman vos e'l vostre ric preç* (BEdT 461,I); VIII, 63: «si m'aveç pres e conchis e liad»; XI, 87-88: «des ch'eu vos vi m'aves tan fort conques, / non aurai ben mai, se per vos non es»; XII, 95-96: «enan ch'eu morra, en la vostra preixon / me reneç, tan n'ai lo cor volon»; *Hai, dolcha donna valentz* (BEdT 461,II), 43: «mon cor havesz en la vostra preszon».

canti del calendimaggio, rientranti nel genere delle istampitte (o *estampidas*, in provenzale). Stante l'oralità della loro trasmissione, di essi non ci restano che due sole attestazioni (Limentani 1977: 277): la prima è la famosa *kalenda maia* di Raimbaut de Vaqueiras, la seconda la si ritrova, appunto, in *Flamenca* (vv. 3231-3247). L'anonimo rappresenta un episodio saliente della ricorrenza, nel momento in cui le ragazze del luogo, cogliendo i "maggi" piantati dai giovani la sera prima presso le loro dimore, cantano in coro per le vie una *kalenda maia*. Il testo lirico è riportato integralmente nel romanzo e il poeta ve lo incastona generando una soluzione di continuità nella diegesi. Sebbene appaia oramai certo che non vi sia alcun contatto diretto tra la lirica in *Flamenca* (creata certo per la circostanza) e il testo di Raimbaut de Vaqueiras, il confronto dei vv. 3234-3247 del romanzo – entro i quali l'*enchâssement* è collocato – con la prima strofe della *kalenda maia* risalente al trovatore può risultare, ancora una volta, dimostrativo della strategia di rielaborazione delle fonti perseguita dall'autore di *Flamenca* (cf. Limacher-Riebold 1997: 226):

<p>Tot dreit davan Guillem passeron cantan una kalenda maia que dis: – Cella domna ben aia que non fai languir son amic, ni non tem gilos ni castic qu'il non an a son cavallier em bosc, em prat o en vergier, e dins sa cambra non l'amene per so que meilz ab lui s'abene; e'l gilos jassa daus l'esponda e, si parla, qu'il li responda: «No·m sones mot, faitz vos en lai, qu'entre mos bras mos amic[s] jai». Kalenda maya... –, e van s'en.⁵⁰</p>	<p>Kalenda maia ni fueills de faia ni chans d'auzell ni flors de glaia non es que·m plaia, pros domna gaia, tro q'un isnell messagier aia del vostre bell cors, qi·m retraia plazer novell, q'amors m'atraia, e jaia e·m traia vas vos, domna veraia; e chaia de plaia ·l gelos, ans que·m n'estraia.⁵¹</p>
vv. 3234-3247	BEIT 392,9; I, 1-14

«Il tema della *libertas maia* e della conseguente punizione del geloso non subisce alterazioni» (Limentani 1977: 280), ma più che le simiglianze tra i testi riportati, interessano le divergenze. Il testo in *Flamenca* sottostà ovviamente al modulo metrico del *couplet* di *octosyllabes*, sulla base del quale

⁵⁰ *Maquillage* di un'oralità mimata, la chiusa fulminea del breve componimento (consistente di tre sole sillabe e retta da un verbo di moto) quasi coincide con il verso di *refrain* dell'alba sopra menzionata.

⁵¹ Di Girolamo 1989: 207-13; mia la scansione metrica.

si regge tutta la narrazione. Se si eccettuano gli ultimi tre versi, nella *kalenda* di Raimbaut de Vaqueiras i verbi sono tutti flessi alla prima persona singolare e l'io poetico a cui si legano, fedele alla tradizione e al dispositivo della *canso*, lamenta l'assenza della donna amata (Huchet 1992: 286), nell'*enchâssement* del nostro anonimo non è invece individuabile uno specifico locutore, o meglio, è il testo che si presenta quale locutore di se stesso (vv. 3235-3236: «cantan una kalenda maia / que dis: [...]»).⁵² Infine, nel *couplet* conclusivo della lirica (vv. 3245-3246), la parola verrà ceduta all'io di una dama che finora è sempre stata limitata al ruolo di argomento o *materia* (spesso inerte) del canto. È la donna, dunque, ancora una volta, a prendere la parola, laddove la tradizione occitana privilegia, al contrario, una poetica risolta nel monologo di un amante che riflette sulla sua stessa situazione e in cui la controparte femminile, perno di un ragionamento circolare, non ha modo di parteciparvi attivamente.⁵³ Nel dare voce alla dama, cioè, sarà lo stesso testo lirico a soddisfare la necessità di conferire parola all'oggetto del suo discorso, perché da soggetto sia ora lei a tacitare il geloso (cioè il vecchio amante, l'amante della tradizione lirica diventato vecchio), dando prova al pubblico – sia intradiegetico che extradiegetico – di quel collasso linguistico in cui si riconosce il primo sintomo della stessa, patologica, gelosia (cf. Huchet 1993: 91-110). Non è un caso, dopotutto, che il narratore affidi il canto a un coro di voci femminili: «Las tosetas agron ja trachas / las maias que'l sera's son fachas, / e lur devinolhas canteron» (vv. 3231-3233). La “nuova” *kalenda maia*, nell'inedita focalizzazione della *domna* a cui finalmente è conferita la parola, ne esclude implicitamente (come ovvio) l'assenza; siamo, dunque, di fronte a una poesia che «ne se love plus dans une séparation qu'il a pour fonction d'exacerber» (Huchet 1992: 286): mentre nella “vecchia” lirica l'*amic* piange l'assenza della controparte femminile, nel testo *enchâssé* di *Flamenca* se ne canta, al contrario, il rinato protagonismo.⁵⁴

⁵² In tal caso, «locutore e destinatario sono incorporati nel testo, che si presenta con una sua oggettualità autonoma». Limentani 1977: 283.

⁵³ Non per nulla Ruhe definisce *halbierter dialog* l'unilateralità di un discorso lirico che alla *domna* attribuisce una marginalità il cui estremo sfocia nella rarefazione a mero vocativo. Uulders 2007: 848-50.

⁵⁴ «Cette inversion est à prendre comme l'emblème du renouvellement que las novas entendent faire subir à la lyrique». *Ibid.*

2. LA DIMENSIONE DEL TEMPO

2.1. *Il riuso della tradizione popolare: dalla kalenda maia alla dansa.*

Quanto rilevato a proposito della famosa *kalenda maia* in *Flamenca*, tuttavia, ancora non basta: nel tacitamento e nell'allontanamento del geloso che si dà a leggere nei versi citati è possibile scorgere il tentativo di esorcizzare una tradizione letteraria da cui l'anonimo cerca a più riprese di distanziarsi, uno sforzo di cui l'esito del romanzo è il frutto maturo. In tal senso, l'episodio della *kalenda* si iscrive in una serie di pronostici che anticipano, più o meno velatamente, la risoluzione della lotta tra il vecchio e il nuovo, tra Archimbaut e Guilhem. Nel caso che qui interessa, la magra fine a cui la dama condanna il geloso troverà infatti il suo avveramento (quasi si trattasse di una formula magica) e il valore di vaticinio che la lirica riveste è tanto più evidente in quanto lo stesso protagonista, Guilhem, spettatore e interprete del testo, assume il ruolo dell'aruspice:

Guillem[s] sospira coralmen,
 e prega Dieu tot suavet
 qu'en lui avere cest verset
 que las tosetas han cantat.

vv. 3248-3251

In tal senso, è assai significativo il fatto che i versi della stessa *kalenda* vengano denominati, dalla voce narrante, col termine di «devinolas» (v. 3233).⁵⁵ Di più, la lirica stessa è in certo modo già preconizzata più di cinquecento versi prima:

⁵⁵ Il termine ha creato non pochi problemi interpretativi, tanto che Manetti, nella sua edizione, preferisce non tradurlo, annotando che «non paiono rese soddisfacenti 'indovinelli' di Mancini 2006 [= *Flamenca* (Mancini)] e 'strofette d'amore' di Cocito 1988 [= *Flamenca* (Cocito)]». *Flamenca* (Manetti): 249, n. 3237. Tuttavia, proprio in virtù di quanto si è detto a proposito della natura rivelatrice della *kalenda* nel romanzo, è possibile allora concordare con Meyer (*Flamenca* [Meyer]: 405), che traduce con *devinette* e rinvia al *Roman de la violette*, p. 179 dell'ed. curata da Francisque Michel, Paris 1834, probabilmente riferendosi ai vv. 3663-3666: «Lors commenche tout de rechief / a chanter et puis se drecha: / adeviner porés cui j'aimme, / par moi ne le sarés vous ja», ritenendo chiaramente la *devinola* «una canzone in cui si dà da indovinare l'oggetto delle proprie attenzioni senza rivelarlo». *Flamenca* (Manetti): 515.

El país fon acostumat
 qu'el pascor, quant hom ha sopat,
 tota li gens balla e tresca,
 e, segon lo tems, si refresca.
 Cella nuh las maias giteron
 e per so plus si deporteron.
 Guillems e l'ostes s'en issiron
 en un vergier, d'aqui auziron
 devas la vila las cansons
 e defora los ausellons
 que canton desot[z] la vert foilla.

vv. 2661-2666

La dimensione del tempo, dopo tutto, è da assumersi quale caratteristica prima e indispensabile del genere narrativo, così definito appunto per il fatto di rappresentare avvenimenti e situazioni reali o immaginari concatenati lungo una precisa sequenza o successione cronologica, secondo un amplissimo ventaglio di strategie narrative e di montaggio. Il lirismo, all'opposto, seguendo una perspicua osservazione di Valéry, «est le genre de poésie qui suppose la *voix en action* – la *voix* directement issue de, ou provoqué par – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme *présentes*».⁵⁶ Nel nostro caso, l'univocità monologica della *canso* trobadorica, restando assolutamente estranea alla dimensione del tempo, si impernia sulla fissità dell'istante puntuale in cui risiede una precisa disposizione d'animo, che è lo stato di rapimento ed estasi del *joi*, di fatto coincidente con l'atto poetico:

La produzione del poema, nei due significati della creazione e della performance (*far* e *dir*), è totalmente sottesa da questa disposizione [...], così come

⁵⁶ Bernardelli G. 2002: 146 (il corsivo è mio). Marca fondamentale di ogni lirismo, secondo Bernardelli, è la natura allocutiva del discorso (di un discorso in presenza) per altro desumibile da indizi testuali tra cui l'abbondanza dei deittici (dimostrativi, nomi e pronomi personali, espressioni indicali e presentativi, ecc.), ma soprattutto il ricorrentissimo uso delle apostrofi. Ora, che l'oggetto dell'apostrofe «abbia reale consistenza e sia effettivamente presente, oppure non la possenga e non sia, come quasi sempre accade, nello stesso contesto del locutore, il risultato è tuttavia sempre lo stesso, perché il destinatario ultimo ed autentico è il lettore: e questi, per il processo di identificazione e di transfert che scatta naturalmente nel caso di ogni rappresentazione fantasmatica della realtà, è a sua volta *sollecitato a collocarsi in presenza*, ed entrare cioè nel contesto e ad iscriversi idealmente, da coprotagonista partecipe e cosciente, nel confronto locutivo che si sta consumando nel presente e in qualche modo fuori del tempo davanti ai suoi occhi». *Ibid.* 145-6.

lo è la sua ricezione. [...]. La gioia è, infatti, uno dei termini che servono a cogliere l'esperienza del *trobar*, indicibile nel suo essere origine dello stesso dire; e il carattere performativo dell'enunciato, dovuto alla menzione dello stato che lo rende possibile, conserva il carattere atemporale di una relazione [...] con la Signora ispiratrice. Questa relazione che fonda, com'è noto, l'estetica della *canço*, compresa tra gioia e dolore, resta estranea alla *mimesis*.⁵⁷

Non è infatti un caso se, nel romanzo, il personaggio di Guilhem (che più si avvicina, com'è ovvio, al tipo del soggetto lirico) assimili le sue pene, le pene di un amante *de lonh*, al supplizio di Tantalò (vv. 4030-4045), in ciò continuando a seguire dappresso il modello di Raimbaut de Vaqueiras (*BEdT* 392,2; III, 20-24):⁵⁸ infatti, quale migliore immagine di un altrove senza tempo per declinare la condizione eterna dell'amante e l'amore quale funzione tendente all'infinito lungo il cosiddetto "asintoto del desiderio"?⁵⁹ E tuttavia:

⁵⁷ Notz 2001: 69. L'atemporalità della lirica trobadorica è d'altra parte avvalorata già nel confronto che i primi canzonieri permettono di fare tra la produzione poetica degli autori e le tante *vidas* e *razos* che ne costituiscono gli *accessus*; nelle prime antologie, infatti, «i componimenti raccolti saranno accompagnati da biografie e da commenti, tanto che si è potuto dire che essi costituivano una forma di storia letteraria. *Vidas* e *razos* che portano ancora le tracce dell'oralità introducono all'interpretazione delle opere collocando l'"evento" creatore (per riprendere il termine di Guiette) in una linearità temporale; ciò testimonia, forse, un'evoluzione verso una concezione più singolare e soggettiva, in senso moderno, dell'*Io* lirico. Il passato postulato dal quadro narrativo è un altro modo di salvaguardare l'atemporalità lirica, suscitando la nozione di virtualità non realizzate dall'attualizzazione particolare di ogni opera. È questo il motivo per cui tali racconti possono essere considerati delle novità». *Ibi*: 76.

⁵⁸ «E·m fai morir si cum mor Tantalus, / que so·m veda de que·m don'aondansa / midonz q'es pros, cortess'e benestans, / ric'e gentils, joves e ben parlans, / e de bon sen e de bella semblanssa» ~ *Flamenca*, 4030-4045: «Mais hom dis que Tantalus plora / car mor de fam e mor de set, / e per so ins en l'aiga's met / que l'atein entro al mento; / bellas pomas a enviro; / quan cuja beure, l'aiga·l fug, / atertal l'esdeve del frug; / zo·l fon per gran pena donat / car un conseil non tenc celat. / Doncas no fo ren als mas pena, / car fui tan pres de la serena / que vaus si·m trais ab la douzor / de som pres e de sa valor, / de que fag m'a aital reclam / que de set m'auci e de fam / e tal talen dejosta leis». E ancora, Limentani ritrova nei versi di *Flamenca* una ripresa di Ovidio, *Ars amatoria*; II, 605-606 e *Amorum libri* (Mengaldo); II, 2. 43-44; tra i modelli della letteratura d'oil cita inoltre l'*Eneas*, vv. 2747-2752, il *Guillaume d'Angleterre* vv. 901-918 (dove il mito è ricordato al vizio della *covaitise*) e alcuni versi di Jean de Meun. Limentani 1977: 189-91.

⁵⁹ L'efficace analogia che fa del desiderio un asintoto (in geometria, la retta cui una curva estesa all'infinito si avvicina senza mai raggiungerla), è di Rey Flaud. Lazzerini 2010: 59.

Guilhem est étroitement lié au temps du roman. Après le mariage de Flamenca et d'Archimbaut, on le sait, le récit se perd dans un temps répétitif, le narrateur ne prend plus soin de préciser les dates ou les fêtes du calendrier [...]. L'entrée de Guilhem dans l'action fait repartir le récit dans un temps évolutif, les dates et les fêtes sont de nouveau mentionnées. (Bernard 2009: 460)

Di piú, lo stesso Guilhem (come l'autore ci vuole far capire in piú di un'occasione) si mostra in grado di compiere previsioni e predizioni sul proprio futuro, di possedere insomma un'attitudine alla chiaroveggenza di cui *Amor* in persona gli darà contezza già dall'inizio della sua avventura: «saps pron d'agur e pron de sort» (v. 1791). La dimostrazione di questa sua bravura non tarderà ad arrivare, grazie all'episodio delle *Sortes Psalmorum*, cioè nel momento in cui, durante la messa, Guilhem intravedrà in un passo liturgico il felice compimento del proprio desiderio, riconducendolo così alla volontà divina:⁶⁰

un vers trobet de que·l saup bo,
zo fon: *Dilexi quoniam*,
«Ben sap ar Dieus que voliam»
ha dih soau, el libre serra.

vv. 2293-2296

Il pronostico, dunque, è esso stesso tematizzato nel racconto e il lettore è chiamato di volta in volta a confrontarsi con l'eroe, a profetare insieme a lui, sintonizzando la sua aspettativa sugli indizi che il testo gli offre, perché l'alternativa sarà, *e converso*, rappresentata dal destino di Archimbaut che, maldestro e incredulo ascoltatore del maleficio subito, si accor-

⁶⁰ Siamo alla domenica del 30 aprile, il giorno dopo il sabato successivo alla Pasqua (data dell'arrivo di Guilhem); la pratica che l'eroe del romanzo mette in atto è quella dell'*apertio libri*, consistente nell'estrapolare dalla lettura casuale di un passo delle *auctoritates* il responso a un quesito posto preliminarmente. Chiamato anche delle *Sortes Sanctorum*, *Sortes Apostolorum* o *Sortes Psalmerii*, questo esercizio divinatorio trova la sua origine nell'Antichità greco-latina: «Une des formes de cette divination cléromantique portait le nom de rhapsodomancie et consistait à ouvrir au hasard des livres d'autorité, Homère pour les uns, Virgil pour les autres: la première phrase rencontrée tenait lieu de sort. Ce passage de *Flamenca* nous offre un exemple de christianisation de la rhapsodomancie antique». *Ibi*: 464.

gerà troppo tardi, in un momento di lucidità, della propria incapacità interpretativa.⁶¹ L'inettitudine di Archimbaut, contrapposta alla capacità profetica di Guilhem, è chiaramente messa in ridicolo dal romanziere nel momento in cui il signore di Borbon si fa esegeta della sua stessa, esilarante, ruzzolata per le scale della torre: «*Nomine Domi!* Qual enseina / es aiso de bonaventura!» (vv. 1264-1265).

È da chiedersi allora in che modo, nel testo del *roman*, l'intertesto lirico soggiaccia allo scorrere del tempo del racconto (e quindi anche del tempo della storia). Il riuso in funzione prolettica della tradizione letteraria è una delle modalità d'impiego dei modelli che l'anonimo di *Flamenca* pone in atto nella narrazione: un'anticipazione dei fatti che spesso è porta al lettore/ascoltatore con i toni ammiccanti di un'ironia di cui sovente si fa carico, e che opera in tutto il testo come un segnale intermittente in cui si cela lo sviluppo del *récit*. Si tratta, dunque, di caute indicazioni o tracce che permettono a un pubblico avvertito, capace di cogliere e vedere oltre l'allusione, di mettere in pratica una vera e propria divinazione del testo, partendo dai presagi che le stesse fonti, talvolta, costituiscono nell'universo narrativo di *Flamenca*. D'altronde, l'efficacia di un'anticipazione tesa a generare aspettative nel pubblico (di cui verrà, secondariamente, scaricata la tensione nell'ironia) ha come presupposto la natura stessa della *fiction* medievale, caratterizzata, innanzitutto, da una gran quantità di materiale narrativo costituita da storie note in anticipo all'*audience* e, in secondo luogo, da convenzioni di genere che, anche nei casi in cui una determinata trama fosse sconosciuta, predisporrebbero comunque il pubblico a costituirsi determinate aspettative circa il suo esito.⁶² Vediamo, per esempio, il modo in cui la memoria letteraria dei fruitori di *Flamenca* è sollecitata facendo leva sulla reminiscenza di alcuni componenti di Guglielmo IX (e dei suoi ammonimenti ai sospettosi *guardador* delle proprie mogli) volta a inscenare l'ingelosimento di Archimbaut:⁶³

⁶¹ Cf. *Flamenca*, 878-879: «“No·i movas, domna, gelosia, / que ja per ren non o seria” ~ 1105-1109: «Li reïna ben o sabia / quan mi dis que gelos seria; / maldiga Deus aital divina, / car no m'en fes sivals mecina! / Car veramen sui eu gelos».

⁶² Kay 1979: 39. Nell'ordine degli eventi raccontati, contraria alla prolessi o anticipazione dei fatti è la posticipazione o analessi, che non è tesa come la prima a provocare aspettative; essa infatti «è uno strumento usato dall'autore [...] per risolvere situazioni di *suspance* o di *tensione* e portarle a una *conclusione*». Bernardelli-Ceserani 2005: 87.

⁶³ Simili ammonimenti al geloso, in *Flamenca*, verranno reiterati a più riprese dalla voce narrante (vv. 3819-3822; 4515-4518) e dalla stessa protagonista del racconto (vv. 4976-4979). Il motivo è di origine ovidiana (*Amorum libri* [Mengaldo]; III, 4. 1-2): «Dure

mais autramens pausera mielz,
 car veils hom nom pot repausar
 can l'aven toset'a gardar.
 Mais eu, si puesc, la gardarai,
 engien e forsa i metrai,
 en zo sera totz mos aturs.

vv. 1298-1303

Pero dirai vos de con, cals es sa leis,
 com sel hom que mal n'a fait e peitz n'a pres:
 si c[om] outra res en merma, qui'n pana, e cons en creis.

BEdT 183,5; IV, 10-12

[E]t eu dic vos, gardador, e vos castei
 (e sera ben gran foli' a qui no'm crei):
 greu verretz neguna garda que ad oras non sonei.

BEdT 183,4; IV, 10-12

È evidente il fatto che l'ironia scaturita dall'accostamento tra il testo e la fonte (il cui richiamo è palmare, in particolar modo, nel tema del sonno in cui il geloso è destinato a cadere) non si basi tanto sul sovvertimento della fonte, pure presente, quanto appunto sull'anticipazione di ciò che dovrà accadere nel seguito del romanzo. Lo stesso uso ironico di una citazione allusiva a quanto seguirà nel corso degli eventi raccontati, si ritrova nel riferimento di *Flamenca* a un testo della tradizione popolare: *A l'entrada del tens clar* (*BEdT* 461,12). L'autore del romanzo adombra i versi della famosa danza, con intento burlesco, nell'episodio del ballo che il re intrattiene con l'eponima protagonista, vicenda che contribuirà ulteriormente a far ingelosire la regina. Limitiamoci a un confronto tra i vv. 868-875 del romanzo e la prima *cobla* della fonte (Limacher-Riebold 1997: 158-9):

Donna, per Cel ques hom adora,
 non cug que us fassa deissonor
 le reis si's fen joios d'amor,
 quar miels ne fai so que ill aitan.
 Èsser ne volgra sos compain,

A l'entrada del tens clar – eya,
 per joia recomençar – eya,
 e per jelos irritar – eya,
 vol la regina mostrar
 qu'el'es si amoroza.

vir, inposito tenerae custode puellae / nil agis; ingenio es quaeque tuenda suo». Nonostante si tratti di un tema ormai comune a partire da Guglielmo IX, i versi di Ovidio sono confrontabili, segnatamente, con *Flamenca*, 3819-3822: «Ben es fols gilos que s'esfora / de guardar moillier, quar, se forsa / non la·ill tol, ben la·l tolra geinz, / que non val, so·m cug, gaire meinz». Limentani 1977: 184.

que per deveras pogue[s] far	A la vi', a la via, jelos!
so qu'el fai per joia mostrar	Laissaz nos, laissaz nos
qu'alres non es mais plas deportz.	ballar entre nos, entre nos.
vv. 868-875	BEdT 461,12; I, 1-8

Ecco che di nuovo si assiste a un sovvertimento del modello: il re, nel romanzo, prende il posto della regina, la quale, benché vesta i panni del *lauzengier* (*ibi*: 159), conserva comunque il compito di aprire le danze.⁶⁴ Anche qui, in ogni caso, l'ironia scaturente dal riuso della fonte risiede proprio nel fatto che la nuova *dansa* è fatta pronunciare dal geloso venturo: è su Archimbaut che viene fatto pesare, ancora una volta, tutto il sarcasmo del richiamo intertestuale.

2.2. Il Traummotiv

Il *Traummotiv* o *topos* del sogno d'amore, già di ascendenza classica,⁶⁵ è uno dei luoghi più diffusi nella letteratura non soltanto d'*oc* e d'*oïl*, al punto che sembra non esservi civiltà che ne sia esente. Nell'ambito della lirica trobadorica, il motivo, evocato spesso dall'espressione *en durmen* (Grimaldi 2008: 5), è assai ben rappresentato, trovando spazio soprattutto nella tradizione dei *salutz d'amor*. Nel *Roman de Flamenca*, dove il *cliché* è accortamente rielaborato, il discorso si fa certo più complesso; innanzitutto, il romanziere ricorre per due volte all'espedito del sogno d'amore nella prima parte del testo: in un caso egli mette semplicemente in scena il viaggio spirituale dell'eroe presso la dimora della dama (vv. 2118-2189), ma nel secondo e ben più lungo sogno sciamanico, al contrario, all'onirismo di maniera verrà associato uno scambio dialogico (vv. 2805-2982)⁶⁶

⁶⁴ Il ruolo le viene conferito dallo stesso re, cf. *Flamenca*, 715-718: «Mais antre[tan] voil que comens / la reïna, e no's bistenz, / una danza per cortesia, / ab Flamenca, ma douz' amia».

⁶⁵ Si ricordi, tra i luoghi più influenti al riguardo, di Ovidio, *Heroides*; XIX, 56 (Ero e Leandro).

⁶⁶ Non si dimentichi però che l'esperienza del sogno erotico (nonostante non paia sviluppata quanto i casi di cui sopra) verrà vissuta anche da Flamenca dopo il faticoso incontro con l'amato (vv. 6122-6130): «Del gran joi que el cor no·il cap / es Flamenca tan jausionda / que de son lieg non sap l'esponda, / ans dorm ades et avallona. / Vejaire l'es que la somona / Guillem de baisar e d'estreiner; / a meja bocha dis: –Bel[s] segner, / ve·us m'aici ben a vostra guisa / tota nudeta en camisa→». Anche l'eroina, d'altronde, non appena trova le parole con cui concludere il lungo dialogo bisillabico con Guilhem,

introdotto nientemeno che da un *salut* di Guilhem (dettaglio imprescindibile) e attraverso il quale lo stesso eroe riceverà da Flamenca, o meglio dal suo fantasma, il preziosissimo consiglio su come liberarla dalla prigione in cui si trova segregata (vv. 2800-2959). Ciò significa che, in un inedito ribaltamento di rapporti, nel *Roman de Flamenca* sarà ora il *cliché* del sogno d'amore a contenere al suo interno un *salut d'amor*, e non il contrario, superando gli angusti confini entro cui il tradizionale motivo era ridotto: esso verrà infatti rifunzionalizzato dal romanziere nell'espedito attraverso cui Guilhem escogiterà il piano per liberare l'eroina dalla sua prigione, trasformando il *Traummotiv* in una vera e propria profezia che implica lo sviluppo stesso della narrazione. Nel *salut* che Guilhem rivolge in sogno a Flamenca,

la scena della lode, quasi una litania sulle qualità della dama, si volge subito in dialogo. Flamenca chiede al gentile supplicante di rivelare la sua identità [...] – si cruccia, e si scusa, di non poter corrispondere, misera prigioniera, al suo amore, poi, conquistata dalla cortesia e dall'ardore del cavaliere innamorato [...], pensa a come dargli *bon conseil*. Gli rivela, superando d'un balzo la loro abissale, disperante distanza, il modo di entrare in comunicazione con lei, e il modo di raggiungerla. (Mancini 1998: 466)

Il superamento della lontananza degli amanti nella conversione del desiderio, da *rêve* o *réverie* che sia (il famoso *dreit nien* di Guglielmo IX)⁶⁷ a incontro concreto con l'altro, è uno dei punti cardine del nostro testo, in cui si ritrova a più riprese la polemica contro quelle dame che nutrono i

è preda dei mancamenti tipici di chi è ormai soggetto ad Amore (vv. 5649-5651): «A cest mot ablesmada fon / et estet tant en pasmason / qu'en Archimbautz fon retornatz»; lo stesso accade a Guilhem prima di entrare in *trance* e sognare Flamenca (vv. 2134-2138): «A cest mot laisa·lz bras cazer / e no·s poc em pes sostener; / la color pert, le cors li fail. / Abtan us de sos donzels sail / e cujet si qu'el si blesmes».

⁶⁷ «Tratto costante di tutti questi incontri, pure così reali agli occhi del corpo, all'esperienza dei sensi, è di essere fatti di “nulla”. Così il trovatore Guglielmo IX, nel famoso *vers de dreit nien* [...]. Così nella *Vita di Apollonio di Tiana* del letterato Filostrato [...] si narra la favolosa storia della fanciulla di Corinto, che ammalia un giovane e ne diventa la *maitresse*, per poi dissolversi e sparire sotto gli esorcismi del Tiano, implacabile debellatore dei demoni, non essendo altro che uno spettro, un *phásma* che sazia di piacere il malcapitato amante solo “per poi cibarsi del suo corpo; era infatti suo costume nutrirsi di corpi belli e giovani, perché il loro sangue è più puro”. E vi si narra ancora di assalti di donne-vampiro, di *lamiae* orribili e impudiche, che assumono ora un aspetto, ora un altro, per poi svanire nel nulla, perché in realtà, sono nulla (*oudèn éinaí*)». *Ibi.* 461-2.

propri amanti col loro fantasma, con l'illusione di sé, secondo le parole che Margarida rivolge alla protagonista:

[...] car ges loc non aves
de far lonc domnei si con fan
cellas domnas que legor an,
quar [ab] lur fantaumetas paisson
los fis amans tro qu'il si la[i]sson
d'elas pregar per plan enueg.

vv. 5230-5235

Il dialogo onirico tra Guilhem e Flamenca si risolve, infatti, nella richiesta, da parte dell'eroe, di un dialogo finalmente reale (preambolo a sua volta di un amore non piú vagheggiato ma vissuto):

Domna, vostr'oms e vostre sers,
eu ai nom Guillem de Nivers
e sui vengutz aisi a vos
merce clamar de ginollos
que·m mostres alcun'ucaiso
de parlar ab vos pauc o pro,
car mortz sui si no·m conseillatz

vv. 2845-2851

Tutto è dunque volto a eliminare la distanza che il sogno stesso presuppone.⁶⁸ Il *salut d'amor* del protagonista è interrotto per due volte dalle repliche di Flamenca (vv. 2838-2844; 2852-2870) e seguito dal *bon conseil* della stessa; benché possa essere letto interamente, e senza nulla perdere, ricomponendone i diversi tagli (come è stato fatto per il dialogo bisillabico), il *salut* ben dimostra la capacità persuasiva del cavaliere-poeta, che riesce infine nel suo intento adeguandosi ai toni e alle parole con cui la dama, volta per volta, gli risponde.⁶⁹ Il sotterfugio suggerito dall'eroina

⁶⁸ Cf. Guillem Ademar, *Lanquan vei florir l'espigua* (BEdT 202,8); IV, 19-24 (corsivo mio): «Don, si Dieus mi benezigua, / la nueg entre sons pantayssa / mos cors, ab midons s'apayssa / en durmen, mas pueys s'avanta / e quan rissit, es cortz lo jais / vas lieis qu'es lonh, so don m'irays». Mancini 1998: 464.

⁶⁹ Se Guilhem esordisce con la prolissa lode delle qualità della dama, già introducendo la domanda di dialogo e giustificandosi del suo ardimento per averle rivolto la parola (vv. 2805-2837), alla precisa richiesta di presentazione da parte di lei egli risponde in maniera concisa e diretta, traendo occasione per offrirle se stesso quale uomo ligio e per ribadire le sue istanze (vv. 2845-2851); infine, alla negazione pur cortese dell'amata, il nostro Guilhem sarà in grado di infilare una serie di suppliche (culminanti con la

eponima, infine, farà sí che Guilhem possa eliminare l'*impasse* del sogno o del “puro nulla” in cui la *fin'amor*, nella lirica, è rimasta prigioniera, come ben dimostra l'esempio di Jaufre Rudel, *Quan lo rossinhols el follos* (BEaT 262,6):⁷⁰

D'aquest'amor sui cossiros
vellan e pueis sompnhan dormen:
quar lai ai joi meravelhos,
per qu'ieu la jau jauzitz jauzen.
Mas sa beutat no'm val nien,
quar nulhs amicx no m'essenha
cum ieu ja n'aia bon saber.

BEaT 262,6; III, 15-21

È da chiedersi allora se, nel caso del *roman*, si assista effettivamente a un sogno dell'eroe oppure (come ipotizza Mancini) a un'apparizione di Flamenca, che gli parla in sogno esattamente come gli dei apparivano e parlavano agli uomini in Omero, spesso profetizzando eventi futuri o consigliando loro la strada da intraprendere (Mancini 1998: 467). D'altronde, per capire che anche nel caso di Guilhem si è di fronte a una profezia, non c'è bisogno di attendere lo svolgersi degli eventi: l'anonimo ci rivela fin da subito che quello dell'eroe è un sogno antelucano (premonitore per definizione) così come, più oltre nel testo, è confermato dallo stesso Guilhem:

Asi a cella nuit passada e del jorn una matinada, entro que rajet lo soleilz dins e la cambra tot[z] vermeilz. vv. 2983-2986	[...] segon zo ques eu sompniei hoi vas lo jorn, quan m'esveillei, ques huncas poissas non dormi, m'acordarai ab don Justi, e serai sos cliers mai ugan. vv. 3371-3375
--	---

Ancora una volta, in *Flamenca* si assiste al caso di un espediente lirico che, immesso nel tempo degli eventi, in questi trova un nuovo statuto e una nuova funzionalità: ciò che nella *canço* tradizionale (o nel *salut*, in funzione persuasiva) non era nient'altro che un motivo ricorrente (e spesso lezioso) si carica, una volta innestato nella dinamica narrativa, di una dimensione

topica dichiarazione di spregio della vita) tali da indurre Flamenca a cedere alle sue preci (vv. 2871-2888).

⁷⁰ Si tratta della terza *cobla* che si legge nella seconda redazione (b) – sempre attribuita al principe di Blaia – del componimento.

temporale mirante a sollecitare nel pubblico una piú forte aspettativa:⁷¹ «Ar vos ai mostrada la via» (v. 2942). È qui che risiede l'originalità del poeta,⁷² la quale può aver pur sempre fatto leva su specifici passi di alcuni *salutz*: L'unico saluto attribuibile a Raimon de Miraval (*Dona, la genser c'om demanda* – *BEdT* 406,I) sembra infatti anticipare il *Roman de Flamenca* nell'allusione a un accorto suggerimento attraverso cui la dama, con *bels ditz plazens, cuendes e avinens*, mostra al proprio *amic* la via da seguire per raggiungerla:

Per aiso dona·us ai comtat,
co vos sapchatz ves veritat,
e enquer mays,
que·us es grans honors e grans iays
que cascun iorn vos creys e·us nays

⁷¹ Tendenzialmente, nella narrativa medievale, quando anche il pubblico non conosca già in anticipo la storia che si trova a leggere o ad ascoltare, è comunque portato, grazie a determinati espedienti o convenzioni di genere, a formarsi una certa aspettativa sull'esito che avranno le vicende raccontate: «it is particularly helpful when dealing with kinds of time shift commonly found in medieval narrative, such as the use of prophecy, or its converse, the withholding of explanatory or expository material. In the case of prophecy, for instance, an event is signalled at one point in the plot, but is understood as taking place at a later point in the story». Kay 1979: 39-40. «Returning to *Flamenca* [...] we find anticipation of future events by means of prophecy. A state of mind involving not suspense but expectation is by induced in the audience». *Ibi*: 51.

⁷² Infatti, «l'anonimo di *Flamenca* si colloca con una sua indubbia originalità. È capace, ed è un amalgama vertiginoso che dà la misura del suo stile, di coniugare onirismo e dialogo, visione e galanteria. L'*immoderata cogitatio* non diventa mai in lui puro esercizio mentale, appagante o flagellante che sia, non si rinchioda mai nell'infinito rimuginare del saturnino». Mancini 1998: 465. La cifra del trapianto del *Traummotiv* dalla lirica alla narrativa emerge, infatti, dall'atteggiamento assunto da Guilhem al momento del risveglio, che improvvisamente (e ancora sotto l'esortazione di Amore) abbandona il rimpianto del sonno (del sogno!) – vale a dire uno dei *cliché* piú ricorrenti del motivo nella lirica – per predisporre a mutare il sogno in realtà, il vagheggiamento in azione, insomma la lirica in romanzo (trasformando al tempo se stesso da *persona* ad attante e nuovo amante); cf. *Flamenca*, 2960-2982: «Quant Guillems ac vist pantaisan / tot so que sidons li conseilla, / eis'Amors de joi lo reveilla, / e diz: – Guillem, que cujas far? / Faras oimais re mas somnar? –. / Guillems respon e sospiran: / – Assas n'avia sol d'aitan! / Amors, fait aves gran peccat / car m'aves si tost reveillat: / la gran merce qu'avias feita / quan m'adormist m'aves estraita, / quar aisi tost mi reveilles. / Amors, per Dieu, ar m'adormes / ancaras, si·us plas, un petit! / Mais non faissas, pron ai dormit, / quar ben er jorns quan tot aurai / recordat so que somnat ai –. / Lo somni recorda soen, / a si meseis jura risen: / – Jamais non voil manjar de pera / s'aquest somnis ben non s'avera; / et ancar, si Deu plas, sabra / cest conseil qui donat lo m'a!».

bon'aventura
 que de tal amic es segura,
 [...]
 a cuy vostres bels ditz plazens
 e dels cuendes ditz avinens
 poiretz despendre.
 E sel que us sabra ben entendre,
 poira bona via prendre
 segon la vostra.

BEdT 406,I; XXI, 63 – XXVI, 80

2.3. *Ancora sul salut d'amor: l'enchâssement perduto*

Il piú ovvio richiamo del romanziere al genere del *salut* è comunque ravvisabile nel momento in cui sarà Archimbaut stesso a farsi messaggero del “breve” contenente la lettera in versi inviata a bella posta da Guilhem a Flamenca, “ben celata” sotto il *senhal* della Bella de Belmont. Come nel caso della *kalenda maia*, anche il *salut d'amor* di Guilhem avrebbe dovuto costituire un *enchâssement* lirico nel corpo del testo, tuttavia esso è andato perduto a causa di una lacuna di tre carte del manoscritto, localizzata tra le carte 123 e 124 e i fascicoli XIII e XIV (*Flamenca* [Manetti]: 43). Del *salut enchâssé* ci resta però una breve introduzione, nella quale Archimbaut cita in *incipit* (in tal caso *verbum a verbo*) e con funzione di cerniera, il v. 164 del *salut* *A vos que ieu am desçamatç* (*BEdT* 21a,I), di Amanieu de Sescas:

<i>E per so que mielç m'en cresas</i>	<i>E perso que mielhs m'en creçatz,</i>
un breu qu'en esta borssa·m jas	don vos letras patens rimadas
de que·l preguei que·l m'escriusses	<i>BEdT</i> 21a,I; 164-165
per tal que de s'amor saupes,	
vos mostrarai ara dese;	

vv. 7065-7069

Da parte sua Archimbaut si rivelerà, in simile occasione, talmente ingenuo da non accorgersi nemmeno di quanto venga messo alla berlina da Flamenca che, se dapprima ridicolizza la gelosia di cui egli ha sofferto fingendosi (lei) sospettosa di una tresca fra lui ed Alis, subito dopo lo porterà a farsi addirittura interprete (da semplice messo qual era) della dichiarazione d'amore che il suo amante le rivolge nel componimento:

Flamenca ris e dis: «Bel[s] seiner,
 sembla que·us vuillas d'Alis feiner,
 quar l'aportas cartas e brieus,
 mais sest feners non m'es ges grieus,
 ans vos dic que m'es bons e bels,
 quar hanc pessest que ver[s] novelz,
 cobla ni rima ni chanson
 nos aportasses tal sazón.
 E pre que vezen mi, si·us plas
 estas salut vos eis digas,
 car vos la[s] sabres mielz legir
 e faire los motz avenir,
 qu'otra ves las aves legidas;
 e c'ellas son aissi polidas
 con vos dises, quant las sabrem
 voluntieras vos logarem».

vv. 7075-7090

Si consideri ora la specificità dei termini usati dall'anonimo per designare, da una parte, con *salut* (qui al femminile) il distinto componimento poetico, e con la dittologia *cartas e breus* il «messaggio epistolare materialmente inteso», il supporto concreto del testo.⁷³ Circa l'uso di una terminologia quasi tecnica o comunque concernente la cultura materiale, nell'ambito della lettera d'amore in versi, Speranza Cerullo nota giustamente come

questi passaggi tendano ad eludere una connotazione letteraria del lessico per richiamare l'attenzione sulla materialità o, meglio, sulla “tangibilità” del messaggio, particolare che non sembra sbagliato leggere in opposizione all'intangibilità del canto, cui è tradizionalmente affidata la comunicazione amorosa. (Cerullo 2009: 35)

⁷³ Cerullo 2009: 33. La formula ricorre altresì, col medesimo significato, in molti altri componimenti; «si vedano ad es. Peire Pelissier ~ Dalfi d'Alvergne, 353.1 ~ 119.1a, v. 6 [...] come Duran sartor de Paernas, 126.2, v. 22 [...]. Alla luce di questi riscontri, la candidatura dei termini *carta*, *breu* e del meno frequente *escrig* a designazioni del genere in concorrenza con il pur meno attestato *salutz* appare poco giustificata». Alle occorrenze citate si aggiungano ancora Jaufre Rudel, *Quan lo rins de la fontana* (BEdT 262,5), 29-30; Aimeric de Belenoi, *Ja non creirai q'afanz ni cossirers* (BEdT 9,11), 30-32; Ademar lo Negre, *Ja d'ogan pel temps florit* (BEdT 3,4), 39-40; Guillem de Bergueda, *Amicx, senber no us o cal dir* (BEdT 210,1), 57-58; Guglielmo IX, *Farai chansoneta nueva* (BEdT 183,6), 7-8, dove il termine *carta* assume l'accezione giuridica di documento contenente il registro dei beni feudali. *Ibid.*: 34. Aggiungo che la stessa dittologia *cartas e breus* si ritrova nella *Cort d'Amor* (BEdT 461,c), 1123 (nello stesso poemetto ritorna altrove anche l'uso isolato di *brieu*, cf. v. 411) e, ancora, in *Flamenca*, 135.

In questa direzione dovrebbe essere interpretato anche l'uso del deittico *estas salutz* (vv. 7084 e 7143) da parte dell'anonimo. Ancora, secondo la studiosa, l'impiego metonimico degli elementi che costituiscono concretamente l'epistola, in funzione della sua designazione,

perviene del resto strategicamente a rendere la lettera un surrogato, si direbbe un *transfert*, della fisicità del mittente, sfociando in un feticismo blando, in quel culto dell'oggetto che rappresenta un *topos* della letteratura epistolare di tutti i tempi. (*Ibi*: 35-6)

La piena dimostrazione di quanto detto è offerta proprio dal romanzo nel momento in cui l'eroina osserva le figure miniate nella lettera. Tra il poco che resta del *salut*, infatti, si rivela d'importanza fondamentale l'*ecfrasis* delle miniature di cui il narratore ci dice fosse abbellito e che, così piace pensare a chi scrive, avrebbero potuto rispecchiare le decorazioni stesse del codice di Carcassonne in corrispondenza del componimento di Guilhem:⁷⁴

Flamenca las salutz esgarda
e conoc Guillem aitan ben
con si·l vis ades davan se
e la faiso de se si meseissa
aitan ben con si fos ill eissa.

vv. 7116-7120

Flamenca, appunto, riconosce se stessa e il suo amante guardando i disegni, come in uno specchio (specchio di cui si fa immagine l'anadiplosi – *aitan be*, vv. 7117 e 7120); si riconosce, cioè, nella *storia* dei due amanti che il *salut* (in quanto genere, già si è detto, a cavaliere tra lirica e narrativa) le offre da leggere, tanto da poter decodificare il proprio nome dietro il *senhal* di maniera, dietro il personaggio letterario della Bella de Belmont. Ma c'è di più; il *transfert* vero e proprio di Guilhem sarà pienamente raggiunto (grazie alla *coniunctio* tra ciò che è più dotato di potere magico ed evocativo, la parola e l'immagine – *letras ni penchura* del v. 7129) nel momento in cui Flamenca risalirà dalla similitudine (*con si·l vis ades davan se; con si fos ill eissa*) alla identificazione, sfociando presto in un feticismo evidente e rivolgendo la parola all'*ἑὸς ὄλον* di Guilhem:

⁷⁴ Lejeune, a tal proposito, ha ipotizzato che la qualità di tali miniature abbia potuto costituire la causa stessa della perdita testuale. Limacher-Riebold 1997: 38-9.

Ab se colguet quada sers
 Flamenca, e *mil baisar[s]* vers
 a l'emage de Guillem *det*,
 et autres mil quan las *pleguet*,
 quar tota ora quan las *plegava*
 l'un' ymages l'autra *baisava*;
 tant asautet la[s] saup *plegar*
 ambas las fes ades *baisar*.
 Sobr'en son pietz las mes soven
 e dis: «Amix, vostre cor sen
 en luec del mieu on es enclaus,
 e per so tam pres de lui paus
 estas salutz que las sentis
 e si con ieu s'en engauzis».
 Cascun mati, quan si levet,
 l'emage de Guillem miret.

vv. 7131-7146

Si noti la finezza e la maestria retorica che l'autore dispensa nel momento in cui descrive come, piegando il *salut*, le due immagini miniate (è il caso di dirlo) combacino. Nella rima anch'essa baciata del *couplet*, il polittoto presiede all'alternanza delle parole a fine verso: i due verbi *plegar* e *baisar* sono infatti, come il *salut* e le sue figure, declinati e variamente *flessi* a propria volta. L'insistenza sull'aggettivo numerale «mil [...] et autres mil» è sì un fatto formulare ma mette significativamente in relazione i baci che Flamenca prodiga alla miniatura di Guilhem con i baci che, all'inizio del suo corteggiamento, Guilhem stesso dava al foglio del salterio in cui Flamenca aveva preso la pace (vv. 2582-2597): «las cartas una et una tracta / e volgra las totas baisar [...] e plus de mil ves lo foil baia». Relativamente alle parole che la protagonista indirizza all'effigie dell'amante, infine, è da osservare come, se in un primo tempo era Guilhem che, addormentato, rivolgeva un lungo *salut d'amor* al fantasma di Flamenca (vv. 2800-2837), ora è l'eroina che, grazie proprio al *salut* inviatole da Guilhem, potrà parlare col fantasma dell'amante o, meglio, col suo *avatar* cartaceo (il *file rouge* tra immagine sognata e immagine ritratta è, d'altronde, il comune postulato dell'*amor de lonh*).⁷⁵ Ciò che trova rappresentazione nel testo, allora,

⁷⁵ Si consideri quanto osservava Stäuble, a tal proposito, relativamente ad alcune commedie umanistiche quattrocentesche: «Exochus nell'*Oratoria* e Faliscus nell'*Aetheria* vedono per la prima volta in sogno la fanciulla che poi incontreranno nella vita reale, la visione in sogno è però bastata a farli innamorare ed essi desiderano intensamente ritrovare la stessa donna nella realtà. Anche qui il motivo ci rimanda ad una tradizione

non è semplicemente il *transfert* di due *personae*, ma la metamorfosi in letteratura dell'intera storia d'amore di due personaggi che, in quanto tale, non avrebbe potuto trovare forma adeguata se non nel romanzo, passando ovviamente attraverso quel *medium* tra lirica e narrativa offerto dal *salut d'amor*. Di più, il culto dell'oggetto che il genere epistolare implica chiarirebbe facilmente anche il perché della lacuna che ci ha privati di un *salut* in cui la storia di due amanti diventa letteraria e quindi universale: infatti, ciascun lettore che avesse avuto modo di rispecchiarsi nel componimento di Guilhem o di intravedere in filigrana la propria storia (esattamente come, dentro il testo, è capitato a Flamenca) sarebbe stato tentato, con ogni probabilità, di sottrarlo al *codex* e quindi al romanzo che lo includeva.⁷⁶

D'altronde, lo stesso anonimo sembra avere presentito il rischio di una menomazione della propria opera in quel punto preciso, cercando, per quanto gli fosse possibile, di scongiurarne il pericolo:

En Archimbaut fo mout joios
e dis: «Dona, fe que dei vos,
cel que las salutz mi donet
mais de .iiii. ves mi preguet
*non venguesson entr' avols mans,
ni ja non las ausis vilans.*

vv. 7091-7096

Ma fermiamo ora la nostra attenzione sull'*ecfrasis* della miniatura che avrebbe dovuto illustrare il saluto inviato segretamente dall'eroe alla sua dama, in cui può trovarsi un'importante chiave interpretativa del romanzo:

vastissima che concerne Irlanda, Islanda, Arabia, India, Corea, Africa, le Hawaii e le Isole del Capo Verde. Exochus fa cercare la fanciulla vista in sogno a mezzo di ritratti che riproducono le sue fattezze ed allo stesso sistema ricorre nella *Comedia sine nomine* il re Emolphus per trovare una moglie che assomigli il più possibile alla morta regina. Qui non solo ci si ricollega a leggende e motivi letterari assai diffusi, ma anche ad avvenimenti storici o creduti tali; secondo la *Chronique du Religieux de Saint-Denis*, lib. 6, c. 5, Carlo VI avrebbe scelto come moglie Isabella di Baviera fra le tre candidate di cui gli erano stati sottomessi ritratti; ciò è messo in dubbio dagli storici moderni, ma resta il fatto che l'episodio, sia pure leggendario, ebbe abbastanza credito per essere raccolto da un cronista cui sembrò plausibile». Stäuble 1968: 186.

⁷⁶ A maggior ragione, è più che lecito supporre un successivo riuso dello stesso *salut* da parte del lettore che se ne fosse indebitamente appropriato.

Doas ymages ben formadas
 i ac feitas tan sotilmen
 vivas semblavan veramen.
 Sil davan de ginoilz estet
 e dreg vaus l'otra susplejet.
 Una flors l'issi per la boca
 que totz los caps dels verses toca;
 et a la fin outra n'avia
 que·l[s] pren atressi totz e·ls lia
 e·ls men' enssem totz a l'aureilla
 de l'autr' emage, on consella
 en forma d'angel Fin' Amors,
 qu'entenda so que·l mostra·l flors.⁷⁷

vv. 7100-7112

Si è piú volte sottolineata l'importanza che, in *Flamenca*, riveste il linguaggio – e specificamente il linguaggio poetico – nel raggiungimento, da parte degli amanti protagonisti, della soddisfazione ai rispettivi e reciproci desideri; ebbene, è evidente che la bella miniatura del *salut* ricalchi il lungo corteggiamento di Guilhem all'eponima protagonista; lo dimostreranno chiaramente i versi subito successivi che, si è detto, descrivono come la destinataria del saluto identifichi dapprima, nella figura inginocchiata, il proprio amante, per poi ritrovare se stessa nella seconda immagine, ma, si badi, solo in un secondo istante e proprio grazie alla scoperta dell'altro, di nuovo (Huchet 1983: 131). Tuttavia, il solo modo attraverso cui, dietro le miniature, anche il lettore può distinguere pressoché immediatamente i protagonisti del racconto, deriva dall'attitudine di supplica che Guilhem (cioè la sua immagine) assume; la postura è quella tipica dell'amante lirico, inchinato nell'atto di omaggio verso una donna che non parla: siamo di fronte alla raffigurazione di una gerarchia. Ma allora, ciò che il disegno rappresenta è molto di piú che la semplice illustrazione di quanto l'anonimo racconta nel suo *roman*. *L'ecfrasis*, che sospende momentaneamente il tempo del racconto, non tratteggia altro, cioè, se non la lirica senza tempo della tradizione trobadorica, in cui pure Flamenca ritrova la storia del suo amante e, cosí, anche la propria. Giustamente Huchet, rilevando

⁷⁷ «C'erano due immagini molto ben fatte, disegnate con tanta finezza che sembravano davvero vive. Quella in primo piano era inginocchiata giusto di fronte all'altra, nell'atto di supplicarla. Le veniva fuori dalla bocca un fiore che andava a toccare l'inizio di ogni verso; alla fine [dei versi] un altro fiore li prendeva e legava tutti, portandoli verso l'orecchio dell'altra immagine, vicino alla quale c'era Fin'Amor, in forma d'angelo, a consigliarla di ascoltare le parole che il fiore le indicava». *Flamenca* (Manetti): 429, 431.

che «la leçon de l'enluminure est très précisément celle de la lyrique troubadoursque» (Huchet 1993: 132),⁷⁸ precisa come l'intarsio a cui il grande canto cortese è soggetto presupponga necessariamente la cornice di un linguaggio altro entro cui potersi inquadrare, e che risiede nel genere narrativo delle *novas*, appunto:

La loi du texte lyrique doit être cherchée hors texte, dans un autre code (ici iconographique) ou dans un autre “genre”: le roman, dont les descriptions permettent qu'il englobe le code à l'intérieur duquel le poème prétend se déchiffrer. (*Ibi*: 131)

Ciò che si mette a tema con l'*ecfrasis* della miniatura è, dunque, proprio il dispositivo dell'*enchâssement*, che ha permesso al romanziere di archiviare, col nuovo genere narrativo, il proprio passato letterario (prettamente lirico, in tal caso) e, così facendo, di decretare la fine stessa del *Trobar* attraverso, paradossalmente, la sua *mise en relief*.⁷⁹

A sua volta, l'immagine metaforica del fiore – con cui, come in un gioco all'infinito, si identificano i versi del saluto scomparso – contiene in sé la concezione dello stesso *Roman de Flamenca* quale frutto ormai maturo di una lirica d'amore giunta al suo pieno compimento. La stessa analogia ricorre, pur con leggera *variatio*, allorché Guilhem, dopo aver pronunciato il fatidico *Mor mi*, si rivolge con alterni stati d'animo ad Amore, e paragona a dei semi quei bisillabi che finora ha potuto bisbigliare, *sub rosa*, a Flamenca (vv. 4669-4691).

Quel che più interessa è però che dalla semina del dialogo originerà un *joi* (il *gaug* del v. 4691) che ora non deriverà più dal rapimento estatico coincidente con l'atto poetico e ingenerato dall'insoddisfazione del desiderio, bensì proprio dalla gratificazione sessuale: «il ne s'agit plus de jouir, grâce au travail poétique, de l'insatisfaction du désir et de l'impasse sexuelle, mais d'y parer, en construisant dans la langue l'union, avant de l'inscrire dans la réalité grâce au *fact*» (*ibi*: 120). Lo scambio della parola (poetica) sfocerà sempre, nel romanzo, in un momento di intimità tra i

⁷⁸ «La disposition des *ymages* ne réfléchit pas le contenu du texte, elle dégage son protocole d'énonciation, visualise la structure bipolaire du discours lyrique à l'intérieur de laquelle 'trouver' ou 'dire' revient à occuper une place, identifiable par le jeu d'une différence hiérarchique». *Ibi*: 130.

⁷⁹ «Le roman rassemble ce que l'acte poétique dissémine; sa trame rapproche ce que le *Trobar* disperse; il se veut le garant de l'existence du poème et de la rencontre amoureuse qu'il ourdit et autorise». *Ibi*: 134.

due protagonisti; basti pensare anche al significato velatamente allusivo che nel testo assume il *comjat*, o congedo, nel momento in cui Guilhem e Flamenca devono, appunto, separarsi (vv. 6866-6867): «Adonc si baizon ben mil ves / e prendon comjat si con tain». ⁸⁰ Ciò è tanto più rilevante se si pensa che con la medesima parola si è soliti indicare un genere lirico che canta, *vice versa*, la rinuncia a una relazione d'amore (ossia l'opposto di quanto l'anonimo romanziere dà qui a intendere).

Ma il significato ribaltato che egli applica al *comjat* riposa già nella sostanziale ambiguità che il termine assume in lingua occitana, perché, oltre al senso di semplice “commiato” (cioè di parola che segna, appunto, l'allontanamento), esso si fa sinonimo di *autreï*, di permesso, dell'autorizzazione che nel nostro testo coincide con il superamento, attraverso il tramite del linguaggio poetico, di quell'interdizione alla piena unione con l'*altro/a* in cui proprio lo stesso linguaggio del *Trobar* aveva trovato il suo spazio d'esistenza. È sempre in tale accezione, dunque, che l'anonimo intende la parola: è un congedo, in un certo senso, dalla lirica d'amore in sé. ⁸¹ Si può allora affermare che il nuovo linguaggio narrativo, al contrario della poesia trobadorica, riscatti finalmente la *domna* dalla sua assenza, ma pervenga a ciò soltanto attraverso quello stesso codice lirico che in esso è sapientemente (dis)seminato e che, seguendo l'analogia, dovrà schiudersi e dar frutto *morendo* nel nuovo e fertile terreno della narratività.

⁸⁰ Ma cf. ancora *Flamenca*, 6017-6020: «Quant venc a penre lo comjat / estrechamen si son baisat. / Soven si baison e s'abraccon; / nulla ren non sabon que's fasson».

⁸¹ Cf. *Flamenca*, 4707-4715: «Ara vejas doncs que fària / s'entre mos brasses la tenia / que la sentis e la baises / et a ma guisa la menes! / Mais trop ai dig senes comjat / quar de son tener ai parlat, / quar non s'atain aisi la tenga; / non voil que per orat m'avenga / si non avia son autreï». Le parole di Guilhem mettono bene in luce la nuova funzionalità che il romanzo assegna alla lirica trobadorica (corsivo mio): «*la fonction du Trobar se trouve déplacée: il ne s'agit plus pour lui de chanter et d'oublier un impossible sexuel, mais de contribuer à la construction d'une union amoureuse apte à supporter l'épreuve du fach, effacé dans l'horizon de la fin'amor par les troubadours*». Huchet 1993: 121. A tal proposito, non si possono non citare alcuni versi del trovatore Bernart Marti, in cui l'intreccio delle parole e delle melodie della lirica è paragonato al bacio degli amanti; cf. *Bel m'es lai latz la fontana* (BEdT 63,3); VII, 60-63: «C'aisi vauc entrebescant / los motz e'l so afinant: / lengu'entrebescada / es en la baizada». «Moment privilégié où, en deçà du sens, la langue, pour parodier Bernart Marti, se noue à la langue, où le corps se fait réceptacle de la parole de l'aimée en une manière d'union anticipant le *joc par* à venir, mais où s'ébauche déjà l'alchimie amoureuse ultérieure». Huchet 1993: 124.

Quanto si è rilevato finora trova nuova conferma nei versi che in *Flamenca* alludono manifestamente all'*incipit* di alcune liriche di Bernart de Ventadorn (Limacher-Riebold 1997: 188; corsivi miei):

e van s'en fors en un gardi	<i>Lo rossinhols s'esbaudeya.</i>
on le roncinals s'esbaudi	<i>BEdT 70,29; I, 1</i>
pel dous tems e per la verdura.	
vv. 2332-2334	<i>Pel doutz chan que'l rossinhols fai.</i>
	<i>BEdT 70,33; I, 1</i>

Infatti, a partire da Jaufre Rudel (*BEdT* 262,6; I, 1-2: «Quan lo rossinhol el follos / dona d'amor [...]»), il canto degli uccelli – specificamente, dell'usignolo – è certo uno tra i luoghi più comuni della poesia trobadorica, tanto che, nella *cobla* iniziale di molti componimenti, quasi sempre, esso se ne fa metafora. Lo stesso può dirsi di *Flamenca*, relativamente ai versi sopra riportati, in cui è citato l'attacco di alcune liriche di uno dei trovatori più noti al pubblico del tempo.⁸² Proseguendo la lettura del romanzo, l'autore ben presto ci svela quale sarà il destino di questo canto (vv. 2384-2386): «Le rossinhol[s] sa voz abaissa / e del chantar del tot si laissa / sempre que'l sein auzi sonar».

La campana della chiesa chiama all'ufficio sacro e ovatta la voce dell'usignolo, che si affievolisce fino a tacere del tutto. È l'immagine del declino di una tradizione poetica che la crociata antialbigese indetta da Innocenzo III contribuirà, com'è noto, a estinguere, e che le *novas* di *Flamenca* si prendono carico di rinnovare attraverso un mirato ritorno alle fonti (Huchet 1982: 12). Nei versi immediatamente successivi, infatti, Guilhem e l'oste Peire Guizo si metteranno subito d'accordo (nel vero senso del termine) per cantare insieme, a messa, nel coro della chiesa, e lo faranno appunto riproponendo lo schema della *tenso*, cioè con lo scambio reciproco di un egual numero di versi:

«Sener, ben es ora d'anar»,
 dis l'ostes, «oïmais a la messa».
 Guillems enten, car plus non pensa,
 e diz: «Hostes, aisi co'us plaz,
 qu'ieu la voil esser plus viatz
 que sia la messa moguda
 ni gaire de la gent venguda».

⁸² Com'è testimoniato dal numero di componimenti conservati dai “canzonieri” a lui attribuiti. Huchet 1982: 12.

«Sener, abora lai sserem
 Eu e vos el cor intrarem,
 car ieu sai legir e cantar
 quesacomet, mais non ges clar».
 «A, bels ostes, que ben aiatz!
 Per que so vos mi celavatz?
 Per vostr'amor eu cantarai
 ab vos, que de cantar pron sai».
 Al mostier s'en van ambedui.

vv. 2387-2402

Nei versi appena citati, in cui Jean-Charles Huchet vede prefigurato il segreto colloquio tra Guilhem e Flamenca,⁸³ le repliche del dialogo costano effettivamente di quattro versi ciascuna (se si eccettua l'attacco, che ne occupa due), a imitazione delle stanze tenzionate della lirica. Non sarà un caso, d'altra parte, che il canto (e il canto *per amore*) sia il tema stesso del discorso: i due interlocutori, accettando di cantare insieme in chiesa, dimostrano già nel testo di saper comporre secondo i modi della lirica, rinnovandola nel momento in cui l'usignolo, emblema stesso di quella poesia, non fa più udire la sua voce.⁸⁴ Di lí a poco, grazie al riuso del canto nel corso della narrazione, si assisterà alla parabola che porta da un timido

⁸³ «Les modalités de l'échange avaient été antérieurement arrêtées avec l'hôte sur la base d'un partage du chant [...]. Se tenir dans le chœur (*cor*), n'est-ce pas aussi, grâce à l'homophonie, pénétrer (*intrarem*) dans cœur (*cor*)? Dévoiler l'objectif, encore obscure (*non ges clar*), de la poésie et du chant (*cantar*), soit faire tenir ensemble un *eu* et un *vos*, les pôles structurels de l'effusion lyrique, et anticiper l'œuvre d'*Amor* (*e fai soen de dos cors us*, v. 2087)?». Huchet 1993: 58.

⁸⁴ È significativo il fatto che nella tradizione trobadorica si dia già il caso di una tenzone avente luogo tra un oste e un certo Guilhem (poeta occitano, interlocutore di nove *partimen* e *tensos*): si tratta di *Guillem, razon ai trobada*, in cui un non meglio precisato locandiere, appunto, chiede all'altro dialogante quale sia da preferirsi tra due valenti cavalieri, se l'uno, innamorato, o l'altro che non ebbe mai desiderio di amare (*BEdT* 313,1; I, 5-8): «chascuns es valens e pros. / Digatz cals val mais d'amos; / que l'us es pros per amor veramen, / mas anc l'autre no n'ac cor ni talen». Al trovatore Guilhem (che parteggia per il cavaliere non innamorato), l'oste replica affermando che, nonostante il *parlar sottile* dell'interlocutore, cioè la sua bravura poetica (legata certo alla conoscenza teorica dell'*argumentum* e quindi alla sua conoscenza letteraria), varrà sempre mille volte tanto, tra i due, il campione che si è cimentato e provato ad amare (*BEdT* 313,1; V, 36-40): «e cel qi amor empreizona. / fai a prezar per un mil. / si ben en parlatz subtil / qaitan val mais cel qes enamoratz. / com fa celeis per cui el es amatz.» (cf. *Guillem, razon ai trobada* [Kolsen]). Da parte sua, Guilhem de Nivers sembra ben rappresentare in *Flamenca*, nei diversi tempi della diegesi, entrambi i modelli di cui si discute in questa tenzone.

sospiro (v. 3949: *Hai las!*) alla liberazione di Flamenca, dalla parola, cioè, a un'azione che in amore si rivela tanto piú necessaria, come lo stesso Guilhem confesserà a Flamenca in occasione del loro ultimo incontro:

Dousa domna, e que farem
 si nostr'amor plus non paissem
 mais de paraulas solamen
 e d'un baisar, c'aitan corren
 passet c'a penas lo senti?
 Sapias que desirs m'auci!

vv. 7411-7416

La parola (sia anche la parola poetica), benché sua *conditio sine qua non*, non è sufficiente da sé a soddisfare l'amore: il *Roman de Flamenca* non è altro, potremmo dire, che lo sviluppo narrativo di questa tesi.⁸⁵

Andrea Macciò
 (Università degli Studi di Cagliari)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

A Deu coman vos e'l vostre ric preç – *BEdT* 461,I (Gambino) = Francesca Gambino, *A Deu coman vos e'l vostre ric preç* – [*BEdT* 461,I], in Ead. (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 606-23.

Amanieu de Sescas (Guadagnini) = Elisa Guadagnini, *Amanieu de Sescas*, in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 564-605.

Arnaut de Marueilh (Eusebi) = Mario Eusebi, *Arnaut de Mareuil. L'ensenhamen (ca.*

⁸⁵ Per riprendere le parole di Valérie Fasseur, «*Flamenca* est le chant d'une jouissance qui ne saurait se satisfaire d'un perpétuel désir né des mots, sans lequel pourtant elle ne pourrait ni advenir ni se renouveler. [...] il faut que, en rupture avec la tradition lyrique de l'amour impossible, l'expansion narrative corresponde à la préparation durable d'une fulgurance qui n'est plus seulement une étape de séduction; dire l'amour prélude à le faire». Zufferey 2014: 89.

- 1171-1190), «Romania» n.s. 90 (1969): 14-30.
- Arnaut de Marueilh (Gambino) = Francesca Gambino, *Arnaut de Marueilh* [BEdT 30,I-II-III-IV-V], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 268-397.
- Arnaut de Marueilh (Johnston) = Ronald C. Johnston, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Toulouse, Bibliothèque Méridionale, 1931 (1^{re} série, 31).
- Bella dompna, a Dieu vos coman* – BEdT 461,54 (Zamuner) = Ilaria Zamuner, *Bella dompna, a Dieu vos coman* [BEdT 461,54], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 646-53.
- Bernart de Ventadorn (Appel) = Carl Appel, *Bernart de Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, Niemeyer, 1915.
- Bernart Marti (Hoepffner) = Ernest Hoepffner, *Les poésies de Bernart Marti*, Paris, Champion, 1929.
- Bona dompna pros ez onrada* – BEdT 10,I (Barbieri) = Luca Barbieri, *Bona dompna, pros ez onrada* [BEdT 10,I], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 654-75.
- Bona dompna, Dieu cuy veser* – Rao 0.25 (Bohigas) = Pere Bohigas, *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, Barcelona, Institut de Filologia Valenciana · P.A.M., 1988: 94 (rev. Miriam Cabré, Rialc).
- Cort d'Amor* (Bardell) = Matthew Bardell, *La Cort d'Amor. A Critical Edition*, Oxford, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.
- Daude de Pradas (Melani) = Silvio Melani, *Per sen de trobar. L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols, 2016 («Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes», 11).
- Dieus sal la terra e'l pais* – BEdT 461,81 (Radaelli) = Anna Radaelli, *Dieus sal la terra e'l pais* [BEdT 461,81], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 676-79.
- Domna, vos m'avez et Amors* – BEdT 461,V (Radaelli) = Anna Radaelli, *Domna, vos m'avez et Amors* [BEdT 461,V], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 700-33.
- Eu amanz iur e promet vos* – BEdT 461,VI (Gambino) = Francesca Gambino, *Eu amanz iur e promet vos* [BEdT 461,VI], in Ead. (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 734-53.
- Falquet de Romans (Squillacioti) = Paolo Squillacioti, *Falquet de Romans, Domna, eu pren comjat de vos* [BEdT 156,I], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 466-507.

- Flamenca* (Cocito) = Luciana Cocito (a c. di), *Il romanzo di Flamenca*, Milano, Jaca Book, 1988.
- Flamenca* (Lavaud–Nelli) 1960 = René Lavaud, René Nelli (trad. de), *Les troubadours. «Jaufre», «Flamenca», «Barlaam et Josaphat»*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960 («Bibliothèque européenne»).
- Flamenca* (Mancini) = Mario Mancini (a c. di), «*Flamenca*». *Traduzione, introduzione e note*, Roma, Carocci, 2006 («Biblioteca medievale», 106).
- Flamenca* (Manetti) = Roberta Manetti, «*Flamenca*», *romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008.
- Flamenca* (Meyer) = Paul Meyer, *Le «Roman de Flamenca», publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un glossaire*, Paris, Béziers, 1865.
- Flamenca* (Zufferey) = François Zufferey, «*Flamenca*». *Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur*, Paris, Le Livre de Poche, 2014 («Lettres gothiques»).
- Gaucelm Faidit (Mouzat) = Jean Mouzat, *Les Poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIe siècle, suivi de Guilhem Peire de Cazals, troubadour du XIIIe siècle et de le troubadour Arnaut de Tintanbac. Editions critiques*, Genève · Paris, Slatkine Reprints, 1989.
- Gui d'Ussel (Audiau) = Jean Audiau, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel, publiées d'après les manuscrits*, Paris, Librairie Delagrave, 1922.
- Guilhem Ademar (Andolfato) = Francesca Andolfato, *Le canzoni di Guilhem Ademar. Edizione critica, commento e traduzione*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2014.
- Guilhem IX de Peitieu (Pasero) = Nicolò Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, Modena, Mucchi, 1973.
- Guillem, rason ai trobada* (Kolsen) = Adolf Kolsen, *Trobadorgedichte. Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik*, Halle, Niemeyer, 1925: 44-6.
- Hai, dolcha domna valentz* – BEdT 461,II (Marinetti) = Sabina Marinetti, *Hai, dolcha domna valentz* [BEdT 461,II], in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 624-45.
- Jaufre Rudel (Chiarini) = Giorgio Chiarini, *Jaufre Rudel. L'amore di lontano*, Roma, Carocci, 2003.
- Kalenda maia* (Di Girolamo) = Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Leys d'Amor* (Anglade) = Joseph Anglade, *Las Leys d'Amor. Manuscrit de l'Académie de Jeux Floraux*, Toulouse, Édouard Privat, 1919.
- Novas* (Huchet) = Jean-Charles Huchet, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1992.
- Peire Guilhem de Toloza (Capusso) = Maria G. Capusso, *La novella allegorica di Peire Guilhem*, «Studi Mediolatini e Volgari» n.s. 43 (1997): 35-130.
- Peire Milo (Borghi Cedrini) = Luciana Borghi Cedrini, *Il trovatore Peire Milo*, Modena, Mucchi, 2008 («Studi, testi e manuali», n.s. 10 – «Subsidia» al «Corpus

- des Troubadours», n.s. 7).
- Peire Rogier (Nicholson) = Derek E.T. Nicholson, *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester, University Press, 1976.
- Peire Vidal (Avalle) = D'Arco S. Avalle, *Peire Vidal. Poesie*, Milano, Ricciardi, 1960.
- Raimbaut d'Aurenga (Limacher-Riebold) = Ute Limacher-Riebold, *Raimbaut d'Aurenga*, Donna, cel qe us es bos amics [BEdT 389,I], in Francesca Gambino (a c. di), Salutz d'amor. *Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 207-33.
- Raimbaut de Vaqueiras (Saviotti) = Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras. Era·m requier sa costum'e son us* (BEdT 392,2), «Lecturae tropatorum» 6 (2013): consultabile all'indirizzo <http://www.lt.unina.it/Saviotti-2013.pdf>.
- Raimon de Miraval (Borriero) = Giovanni Borriero, *Raimon de Miraval*, Dona, la genser c'om demanda [BEdT 406,I], in Francesca Gambino (a c. di), Salutz d'amor. *Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 398-441.
- Raimon de Miraval (Topsfield) = Leslie Thomas Topsfield, *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet, 1971.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bernard 2009 = Katy Bernard, *Les motifs de la "science" divinatoire dans le déroulement narratif de «Flamenca»*, in Guy Latry (éd.), *La voix occitane. Actes du VIIIe Congrès de l'Association internationale d'études occitanes*, Bordeaux, 12-17 octobre 2005, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Saber), 2009: 457-90 (n.s. 1).
- Bernardelli 2000 = Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Bernardelli 2003 = Andrea Bernardelli, *La narrazione*, Roma · Bari, Gius. Laterza & Figli, 2003.
- Bernardelli 2010 = Andrea Bernardelli, *Il concetto di intertestualità*, in Id. (a c. di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010: 9-62.
- Bernardelli G. 2002 = Giuseppe Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- Bernardelli-Ceserani 2005 = Andrea Bernardelli, Remo Ceserani, *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Caluwé 1992 = Jean-Michel Caluwé, «Flamenca» et l'enjeu lyrique. *La médiation de Jaufre Rudel et de Peire Rogier*, dans Gérard Gouiran (par), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. Actes du III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 20-26 septembre

- 1990, Montpellier, Centre d'Etudes Occitanes – Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1992, 3 vol.: III, 837-53.
- Cerullo 2009 = Speranza Cerullo, *Introduzione*, in Francesca Gambino (a c. di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009: 17-159.
- Chambon 2015 = Jean-Pierre Chambon, *Un auteur pour «Flamenca»?», «Cultura neolatina»* 75 (2015): 229-71.
- Di Girolamo 2006 = Costanzo Di Girolamo, «*Madonna mia*». *Una riflessione sui salutz e una nota per Giacomo da Lentini*, «Cultura Neolatina» 66 (2006): 411-22.
- Grimaldi 2008 = Marco Grimaldi, *Cerveri de Girona. «Entr'Arago e Navarra jazzia», «Lecturae tropatorum»* 1 (2008): consultabile all'url <http://www.lt.unina.it/Grimaldi-2008.pdf>.
- Grimaldi 2012 = Marco Grimaldi, *Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Huchet 1982 = Jean-Charles Huchet, *La dame et le troubadour: "Fin'amors" et mystique chez Bernard de Ventadorn*, Paris, Armand Colin · Dunod, 1982 («Littérature», 47).
- Huchet 1983 = Jean-Charles Huchet, *Les femmes troubadours ou la voix critique*, Paris, Armand Colin · Dunod, 1983 («Littérature», 51).
- Huchet 1986 = Jean-Charles Huchet, *L'Entrebecamen des mots et des corps*, «Médiévales» n.s. 11/5 (1986): 111-27.
- Huchet 1992 = Jean-Charles Huchet, «*Jaufré*» et «*Flamenca*», *novas ou romans ?*, «Revue des langues romanes» n.s. 96/2 (1992): 276-300.
- Huchet 1993 = Jean-Charles Huchet, *L'Étreinte des mots. «Flamenca», entre poésie et roman*, Caen, Paradigme, 1993.
- Kay 1979 = Sarah Kay, *The contrasting use of time in the romances of «Jaufre» and «Flamenca»*, «Medioevo Romanzo» 6 (1979): 37-62.
- Kay 1988 = Sarah Kay, *Le «Roman de Flamenca» et le problème du déjà-dit*, «Revue des langues romanes» 92 (1988): 41-60.
- Kristeva 1978 = Julia Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), Milano, Feltrinelli, 1978 (trad. di Piero Ricci).
- Lafont 2008 = Robert Lafont, «*Flamenca*: un hommage occitan perverse à la francité, in Fritz Peter Kirsch (éd), *Oc et oïl. Complémentarité et antagonisme de deux histoires littéraires de la France*, Toulouse, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 2008: 45-59.
- Lazzerini 2005 = Lucia Lazzerini, *Une jalousie particulière: la «reina de Fransa» dans le roman de Flamenca*, dans Dominique Billy, Ann Buckley (a c. di), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70^{ème} anniversaire*, Turnhout, Brepols, 2005: 47-57.
- Lazzerini 2010a = Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2010.

- Lazzerini 2010b = Lucia Lazzerini, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010.
- Lejeune 1978 = Rita Lejeune, *Le manuscrit de «Flamenca» et ses lacunes*, «Cultura neolatina» 38 (1978): 129-37.
- Limacher-Riebold 1997 = Ute Limacher-Riebold, *Entre “novas” et “romans”. Pour l’interprétation de «Flamenca»*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1997.
- Limentani 1977 = Alberto Limentani, *L’eccezione narrativa. La Provenza e l’arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.
- Limentani 1978 = Alberto Limentani, *Nouvelles remarques sur «Flamenca»*, «Cultura neolatina» 38 (1978): 139-47.
- Mancini 1998 = Mario Mancini, «*Sevals pantaisan*». *Sogni e visioni in «Flamenca»*, in Andrea Fassò, Luciano Formisano, Mario Mancini (a c. di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1998, 2 voll.: II, 451-69.
- Medda 1995 = Valeria Medda, *Incrociare lo sguardo. Narciso filosofo*, «La Ginestra. Quaderni di cultura psicoanalitica» 2. *L’occhio e lo sguardo* (1995): consultabile all’url <http://www.psychiatryonline.it/node/2395>.
- Mortara Garavelli 2005 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2005.
- Notz 2001 = Marie-Françoise Notz, *Trovatori e trovieri*, in Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (a c. di), *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi, 2001: 66-80.
- Segre 1984 = Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Stäuble 1968 = Antonio Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.
- Tognetti–Bertelli 2008 = Massimiliano Tognetti, Linda Bertelli, *L’iridescenza delle cose. Occhio e sguardo tra Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty*, «Psicoanalisi e metodo» (2008): 163-205.
- Uulders 2007 = Hedzer Uulders, *Le “salut” occitan: du genre dialogué au dialogue de genres*, «Modern Languages Notes» n.s. 122/4 (2007): 848-74.
- Zufferey 1999 = François Zufferey, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, in Matteo Pedroni, Antonio Säuble (a c. di), *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*. Atti del Convegno internazionale, Losanna, 13-15 novembre 1997, Ravenna, Longo, 1999 («Memoria del tempo», 15): 315-28.

RIASSUNTO: Il contributo fa luce sul complesso rapporto tra il tardo-duecentesco *Roman de Flamenca*, esponente tra i più rilevanti dell'“eccezione narrativa” occitana, e il tipo letterario della lirica trobadorica. Dal suo reimpiego nel romanzo, infatti, l'esperienza del grande canto cortese subirà una torsione dei propri presupposti costitutivi, sia per l'inedito protagonismo ora assunto dalla *domna* e opposto al vuoto provocato dall'assenza dell'*altro-da-sé* (cioè dell'alterità femminile) in cui la poesia della *fin'amor* aveva trovato il proprio spazio di esistenza, sia perché la dimensione cronologica indispensabile alla diegesi investe anche l'apporto della lirica, piegandola e funzionalizzandola alle esigenze della narrazione.

PAROLE CHIAVE: *Roman de Flamenca*; intertestualità; *fin'amor*; occitanistica; studio delle fonti.

ABSTRACT: The paper sheds light on the relationship between the late-thirteenth-century *Roman de Flamenca*, one of the most important exponent of the Occitan “narrative exception”, and the literary genre of the troubadour lyric poetry. The tradition of the *grand chant courtois* re-used in the novel, in fact, undergoes a mutation of its constituent assumptions. This is due both for the unprecedented protagonism assumed by the *domna*, contrasting the absence of woman's otherness in which the courtly love poetry founded its space, and because the chronological dimension, which is essential to the diegesis, also involves its lyric sources bending them to the demands of the narrative.

KEYWORDS: *Roman de Flamenca*; intertextuality; *fin'amor*; Occitan philology; study of sources.