

“C’est costume d’amour de joie avoir après doloir”

La fenomenologia amorosa in alcuni passi del *Tristan* e del *Cligés*

Abstract

The love described by Thomas d’Angleterre in *Tristan* and by Chrétien de Troyes in *Cligés* is conceived in different terms than the conventional model of *fin’amor* put forward by the troubadours; both authors treat the phase of their protagonists’ falling in love as a true and proper disease whose symptoms can easily be mistaken for those of any medical condition such as sea-sickness. The two romances differ, however, in their rendering of the affective states and the somatic reactions that correspond to each of those states of the individual. A comparison of the relevant passages shows how the pathology of love brings about individual emotive characteristics and physical manifestations. This understanding of love as a disease is rooted in the literary tradition going back to Ovid, but the two authors reinterpret it in distinctive ways and leave it to their protagonists’ own choice to seek healing.

L’amore descritto nei romanzi del XII secolo offre una prospettiva del sentimento che risponde a regole prestabilite, a partire dal modello imposto dalla *fin’amor* trobadorica; le storie d’amore tra valorosi cavalieri e nobili dame ambiscono all’equilibrio sociale del perfetto bilanciamento tra *amor* e *onor*. Dal 1150 in poi, Maria di Francia, Thomas d’Angleterre, Bérout e Chrétien de Troyes diventano i portavoce di una *fin’amor* che, poggiando le basi su leggende e miti bretoni, ingloba il sentimento d’amore in un drammatico ventaglio di realtà diverse.¹

L’amore cortese, però, pur rientrando in schemi preimpostati – fortemente influenzati dal modello ovidiano – acquisisce una certa soggettività nella descrizione della sua fenomenologia, nella maniera in cui i singoli personaggi ne manifestano i sintomi. Dalle opere di due degli autori sopra citati emerge un concetto di ‘amore’ inteso come vera e propria patologia, che diviene il fulcro di due noti ro-

1. Cf. Reddy, *The Making of Romantic Love* 176. Si veda anche Maddox 339: “la présence d’un discours amoureux, malgré son ambiguïté, semble s’imposer d’emblée comme l’élément principal d’un effet de sens global, comme le suggère une copieuse critique moderne souvent polarisée par la question, tellement discutée depuis Gaston Paris, de l’‘amour courtois.’”

manzi, il *Cligés* e il *Tristan*, attraverso i quali Chrétien e Thomas raccontano vicende amorose più o meno tragiche in cui i protagonisti scelgono, a seconda dei casi, di guarire o soccombere alla dolce malattia. In quest'ottica, lo studio del lessico delle emozioni rappresenta un passo fondamentale per inquadrare la fenomenologia amorosa al di fuori degli stereotipi cortesi, in quanto stati affettivi e caratterizzazioni somatiche rispondono a percezioni individuali scaturite dal sentimento.

In questo studio mi soffermerò sulla comparazione di alcuni versi tratti dal *Cligés* e dal Frammento di Carlisle (attribuito a Thomas)² in cui gli autori si dilungano sulla descrizione del malessere amoroso. I versi in questione, accomunati dallo stesso *jeu de mots*, descrivono un analogo contesto: la fase dell'innamoramento durante il viaggio per mare. La reiterazione dei lemmi *mer*, *amer*, *amor* diviene emblematica per la descrizione della sofferenza amorosa: il nascente sentimento innesca stati affettivi veicolati da reazioni somatiche specifiche, percepibili ai sensi e accomunabili agli effetti causati dalla navigazione. Nonostante ciò, Chrétien e Thomas scelgono di descrivere la sintomatologia amorosa in maniera differente, puntando sulla soggettività delle emozioni attribuite ai personaggi coinvolti.

Lo studio è diviso in due sezioni, incentrate sull'analisi degli stati affettivi presenti nei passi in questione e sulla definizione di 'amore' inteso come malattia relativamente alla fase dell'innamoramento. La prima parte prevede l'isolamento dei lemmi riconducibili alla sfera affettiva dei singoli personaggi: non soltanto i termini che descrivono le emozioni ma anche i correlati somatici, ossia quelle parole che in qualche modo rivelano la manifestazione fisica o espressiva dello stato affettivo in questione.³ La seconda sezione prevede una comparazione tra i due passi e mostra come gli stati affettivi precedentemente analizzati vengano inglobati in una descrizione più generica della patologia amorosa – meglio descritta in altri versi del *Cligés* – su cui, inoltre, aleggia il tema della morte.

1 La 'navigazione' degli affetti: amore o mare?

Il Frammento di Carlisle contiene 154 versi, di cui i primi 30 e gli ultimi 40 sono di difficile lettura a causa delle pessime condizioni del manoscritto; l'inizio dell'opera di Thomas è andato perduto e questa lacuna corrisponde alla parte del romanzo in cui l'autore probabilmente racconta dell'infanzia di Tristano e dell'arrivo in Irlanda

2. Si vedano soprattutto Benskin, Hunt and Short 289; e Short.

3. La metodologia applicata è stata proposta da Fuksas nel suo studio sul *Chevalier de la Charrette*, in cui suggerisce di identificare le *emotion words* a partire dalle co-occorrenze ("*Ire*, *Peor* and their Somatic Correlates"); per approfondimenti si vedano anche Larrington; Rosenwein, "Problems and Methods;" e Fuksas, "Embodied Abstractions." Per la traduzione e la lemmatizzazione si faccia riferimento a Tobler-Lommatzsch, unitamente al *DECT*.

dopo la vittoria sul gigante Morholt. Incaricato da re Marco di condurre da lui Isotta, la futura sposa, Tristano compie il viaggio con la donna e la sua serva Brangania; per errore, Tristano e Isotta bevono la pozione magica che, secondo la madre di lei, avrebbe dovuto garantire il matrimonio della figlia con il re. Il Frammento di Carlisle narra del viaggio di ritorno, durante il quale i due giovani confessano reciprocamente i propri sentimenti. I primi versi leggibili fanno riferimento al malessere che affligge i protagonisti attraverso un gioco di parole che enfatizza l'effetto paronomastico dei termini *mer* (mare), *amer* (amarezza/amaro/amare), *amor* (amore):

“Si vus ne fussez, ja ne fusse,
 Ne de l'amer rien ne seüsse.
 Merveille est k'om la mer ne het
 Que si amer mal en mer set,
 Et que l'anguisse est si amere!
 Si je une foiz fors en ere,
 Ja n'enteroie, ce quit.”
 Tristan ad noté chescun dit,
 Mes ele l'ad issi forseveé
 Par 'l'amer' que ele ad tant changee
 Que ne set si cele dolur
 Ad de la mer ou de l'amur,
 Ou s'ele dit 'amer' de 'la mer'
 Ou pur 'l'amur' diet 'amer.'
 Pur la dotance qu'il sent,
 Demande si la..l. prent
 Ou si ja grante ou s'el s.st ...

 Par tant ql voir le..te,
 Car deus mal i put l'en sentir,
 L'un d'amer, l'autre de puür. (vv. 39–58)⁴

4. Tutti i passi de *Le Roman de Tristan* di Thomas sono estratti dall'edizione a cura di Baumgartner e Short.

(“Se non ci fossi stato tu, non ci sarei stata neanche io e non avrei saputo de l'amer. È strano che l'uomo non odi il mare, se in mare si prova un male così amaro e l'angoscia è tanto amara! Se mai riuscissi a uscirne, certo non vi ritornerei più.” Tristano ha prestato attenzione ad ognuna delle sue parole, ma è stato fuorviato dall'amer' per il quale è cambiata che non sa se abbia quel dolore per via del mare o dell'amore, o se abbia detto 'amer' de 'la mer' o 'amer' al posto di 'amur'. In

5. Per mantenere l'ambivalenza del passo alcuni termini non sono stati tradotti.

6. In merito al passo, la Gambino ritiene che il termine *anguisse* (dal latino *ANGUSTĪA*, dunque "spazio stretto," da cui deriva l'accezione di "difficoltà, situazione critica") del v. 44 evochi a pieno il disagio del personaggio che non è solo morale ma anche fisico, dovuto allo spazio limitato della nave. La studiosa, inoltre, traduce il termine *amer* del v. 58 con "bile, fiele," alludendo all'amarezza del liquido prodotto dal fegato (432–33). La scelta di tradurre il termine alludendo ad uno degli umori dell'organismo rimanda al 'modello idraulico,' ovvero uno degli approcci allo studio delle emozioni derivato dalla teoria medievale che le concepisce come liquidi (umori) fluttuanti nel corpo umano in attesa di essere espulsi; per approfondimenti si veda Siraisi.

7. Sulla reiterazione delle rime *amur* : *dolur e mort* : *confort* nel *Tristan*, si veda Gaunt 111.

8. Va notato che la Gambino traduce il verso in cui ricorre il verbo facendo allusione al gioco di parole su 'l'amer' (v. 432, "giocando con quel 'lamer'"). Damasio ritiene che le emozioni possano essere rivelate attraverso espressioni del viso, intonazione della voce o atteggiamenti fisici; pertanto, a differenza dei sentimenti, esse svolgono un ruolo nel 'teatro del corpo' (*Looking for Spinoza* 3–8, 28). Per ulteriori approfondimenti si veda il precedente studio di Damasio, "The Somatic Marker Hypothesis" 1413–20 e il già citato lavoro di Fuksas ("*Ire, Peor and their Somatic Correlates*" 67–69), in cui analizza i marcatori somatici presenti nel *Chevalier de la Charrette di Chrétien*.

preda al dubbio, si chiede se sia in balia di [...]. [...] Così bene che [...] la verità [...], perché è possibile avvertire due tipi di malessere: amare o essere nauseato.)⁵

I versi iniziali alludono all'interpretazione delle parole di Isotta da parte di Tristano; la frammentarietà del passo non permette di ricostruire a pieno il significato del discorso della donna, incentrato sul senso di angoscia avvertito durante la navigazione. Tristano, fuorviato da queste parole, prova timore (*dotance*): consapevole che uno stesso malessere possa scaturire da due fattori diversi, *amer* e *puür*, si chiede se Isotta stia soffrendo per via del mare o dell'amore.⁶

L'identificazione dello stato affettivo del personaggio femminile viene inglobata nella descrizione di un processo percettivo; il malessere di Isotta è reso con il lemma *dolur*⁷ ma viene raccontato attraverso le parole di Tristano, che lo percepisce grazie ad un evento specificamente sensoriale: il cambiamento fisico. Al verso 48 Tristano dice: "Par 'l'amer' que ele ad tant changee;" il verbo *changier* potrebbe essere inteso come correlato somatico,⁸ ossia come fenomeno indicativo di una manifestazione fisica relativa ad uno stato affettivo preciso che Tristano identifica con il *dolur*. Il termine dona corporeità all'emozione e la rende percepibile attraverso la somatizzazione: scorgendo il cambiamento di Isotta, Tristano ne comprende il dolore.

Nei versi immediatamente successivi, l'autore descrive la confessione amorosa di Tristano a seguito della spiegazione di Isotta:

Ysolt dit: "Ce mal que je sent
Est amer, mes ne put nient:
Mon quer angoisse e pris se tient.
E tel amer de la mer vient:
Pris puis que ... z entray."
Tristran respont: "Autretel ay:
Ly miens mals est del vostre estrait.
L'anguisse mon quer amer fait,
Si ne sent pas le mal amer;
Ne il ne revient pas de la mer,
Mes d'amer ay ceste dolur,
E en la mer m'est pris l'amur.
Assez en ay ore dit a sage." (vv. 59–71)

(Isotta dice: "Il male che sento ha un gusto amaro ma non mi dà nausea: mi stringe il cuore nella morsa dell'angoscia. Una tale amarezza proviene dal mare: l'ho avvertita dopo esservi

entrata [...]. Tristano risponde: “È lo stesso per me: il mio male è nato dal vostro. L’angoscia immerge il mio cuore nell’amarezza così che questo male non è amaro e non viene dal mare; ma questo dolore proviene dell’amore ed è in mare che mi ha colto l’amore. Ho detto abbastanza per chi vuol capire.”)

Isotta rivela a Tristano che il malessere avvertito è amaro ma non le dà nausea – escludendo, quindi, il *puir* dalle possibili cause –, piuttosto le stringe il cuore nella morsa dell’angoscia: una tale amarezza proviene dal mare, o meglio, è coincisa con l’inizio del viaggio. Il discorso di Isotta continua a muoversi sul piano dell’ambiguità; al contrario, Tristano è più diretto ed ammette di provare un analogo malessere, stando attento a chiarirne le cause. Il personaggio maschile, pur continuando a ‘giocare’ con il carattere polisemico delle parole, ne riconosce il potere e ne fa un uso accorto, finendo per confessare i propri sentimenti alla donna.⁹ Viste le differenze riguardo la tipologia del malessere avvertito, l’unico punto in comune tra le emozioni dei due innamorati diventa l’angoscia: classificabile come uno dei sintomi della malattia amorosa, è uno stato affettivo che caratterizza entrambi e, per entrambi, viene spiegata come un’emozione direttamente connessa al cuore umano.

Il passo continua con la descrizione della reazione di Isotta a seguito della confessione di Tristano; entrambi i personaggi provano stati euforici, seguiti dalla rivelazione dei loro sentimenti a Brangania:

Quant Ysolt entent son corage,
Molt est liee de l’a..ure.
..ls i ad ... s ...,
Car ambedus sunt en esseir:
Dient lur bon e lur voleir,
Biasent et enveisent e acolent.
A Branguain de l’amur parolent:
Tant ly promettent, tant li dient
Que par fiance s’entrelieit,
E ele lur voleir consent.
Tuz lor bons font privément
E lur joie et lur deduit,
Quant il poënt jur et nuit.
Delitable est le deport
Qui de sa dolur ad confort,

9. Avvalendosi dalla rilevanza del discorso diretto presente nei versi, la Marchello-Nizia ritiene che sia stato Thomas ad inventare quello che definisce *dialogue amoureux*, assente nei precedenti romanzi e destinato ad avere successo proprio grazie al *Tristan* (“Une nouvelle poétique” 170).

Car c'est costume d'amur
 De joie avoir après dolur.
 Pus qu'il se sunt discovert,
 Que plus s'astient e plus i pert.
 Vont s'en a joie li amant
 La haute mer a plein siglant
 Vers Engleterre a plein tref. (vv. 72–93)¹⁰

10. Per la ricostruzione dell'intero passo cf. Thomas, *Le Roman de Tristan* (ed. Bédier) 55.

(Quando Isotta comprende i suoi sentimenti, ne è molto lieta [...] perché tutti e due vivono nella speranza: dichiarano il loro piacere e il loro desiderio; si baciano, si stringono e si uniscono. Parlano del loro amore a Brangania: le fanno delle promesse tali che finiscono per concludere un accordo con lei, che acconsente alla loro volontà. Appena possono, giorno e notte, si abbandonano intimamente a tutto ciò di cui hanno voglia, che dona loro gioia e godimento. Il piacere è più gradevole per chi trae conforto dal dolore: è costume d'amore provare gioia dopo il dolore. Dopo essersi dichiarati, più se ne astengono e più si privano. Gli amanti continuano il loro viaggio nella gioia navigando in mare aperto, a vele spiegate, verso l'Inghilterra.)

Dopo essere venuta a conoscenza dei sentimenti di Tristano, il *dolur* di Isotta è rimpiazzato dalla *lëece*. Un evento puramente sensoriale – l'ascolto e la relativa comprensione delle parole del giovane – innescava una transizione affettiva – rivelata dall'antinomia dei termini appena menzionati – che da una condizione disforica del sentimento di Isotta conduce ad una prospettiva euforica. Tale cambiamento viene rimarcato dalle parole dell'autore che, nel definire “la costume d'amur” pone enfasi sull'intensità delle emozioni attribuite ai due protagonisti e riconducibili al campo semantico della gioia (*liee, joie e deduit*). In aggiunta, i lemmi *dolur, confort, delit, deport e joie* (vv. 85–88) non sono assegnati direttamente ad un personaggio specifico, ma rappresentano un percorso emotivo stereotipico – già ampiamente cantato da trovatori e trovieri – comune a chiunque si imbatta nel sentimento d'amore.¹¹

11. Per contro, si veda Ferroul, il quale non riteneva che la fase dell'innamoramento dei due amanti fosse caratterizzata a pieno dalla sintomatologia amorosa (175).

Al carattere astratto delle emozioni viene associato quello più propriamente fisico, scaturito dal riferimento all'unione carnale dei due amanti, enfatizzata, anche in questo caso, dall'intervento dell'autore: l'astenersi dai rapporti sessuali può determinare delle privazioni, ovvero minare la solidità del sentimento d'amore. Questo concet-

12. I versi del Frammento Sneyd sono stati analizzati dalla Kay nel suo studio sulle contraddizioni emergenti dai paradossi cortesi (51–55); in questo senso, anche l'opposizione *astient/pert* del v. 90 sembrerebbe rispondere alla teoria della studiosa. Sui termini indicanti l'atto sessuale nel romanzo di Tristano (*naturel fait, faire, ovre, faisance*) si veda anche Vatteroni: "È notevole che Tristano faccia risalire l'origine dell'amore al *faire*: la condizione necessaria perché nasca *amor* sono i rapporti fisici, se questi mancano subentra l'odio" (1573).

13. La Marchello-Nizia ritiene addirittura che i due avessero consumato l'amore in Irlanda, prima di bere il filtro ("L'invention" 227–28).

14. I rapporti tra il *Tristan* e il *Cligés* sono stati oggetto di numerose investigazioni nel corso degli anni. Nell'introduzione alla sua edizione del *Cligés*, Foerster definì il romanzo di Chrétien un "Anti-Tristan" (39–57); Paris (293), Van Hamel (486) e Micha (7) lo hanno considerato, invece, un "Neo-Tristan." A tal proposito, si vedano anche i contributi di Nitze; Marani; e Maddox, "Critical Trends" 731–33. Più recentemente, alcuni studiosi hanno ritenuto che il *Cligés* costituisca una sorta di parodia della vicenda tristaniana; tra i contributi, si vedano Lonigan; e Delage 211–17. Va tenuto conto dello studio della Freeman, che si sofferma su episodi specifici del *Cligés*, tra i quali quello relativo al *jeu de mots*.

to viene espresso in maniera più diretta nel Frammento Sneyd, in riferimento al legame con la seconda Isotta; in quel caso Tristano si astiene volontariamente dal consumare il matrimonio, consapevole del fatto che, mentre l'atto sessuale genera amore, l'astinenza innesca il sentimento opposto.¹²

La gioia annunciata, però, pare costituire una condizione di euforia transitoria: l'unità del romanzo, stando allo studio di Larmat, sembrerebbe provenire dal senso di dolore che pervade l'intera vicenda. E, paradossalmente, il lessico riconducibile al campo etimologico della gioia presente nei diversi frammenti non riesce a neutralizzare quello impiegato per descrivere la sofferenza ma, al contrario, lo rinforza poiché indica stati affettivi ascrivibili ad un tempo passato e, dunque, non effettivamente imputabili ai protagonisti al momento della narrazione (369–72). L'analisi di Larmat, che per questioni cronologiche non poteva tener conto del Frammento di Carlisle, lascerebbe pensare che i versi relativi alla navigazione siano gli unici a descrivere una condizione di 'vera gioia' in grado di annientare il dolore e corrispondente ad una fase iniziale dell'innamoramento in cui il sentimento era ancora relativamente 'puro'.¹³

Come è noto, un passo analogo ricorre nella prima parte del *Cligés*, nei versi in cui l'autore racconta del viaggio di Artù verso la Bretagna, accompagnato da Alexandre, la regina e la sua damigella Soredamors.¹⁴ Alexandre e Soredamors, futuri genitori di Cligés, cadono vittima dello stesso malessere e, pur percependolo, la regina non riesce ad individuarne il fattore scatenante:

La reine garde s'an prant
 Et voit l'un et l'autre sovant
 Descoler et anpalir
 Et sopirer et tressaillir
 Mes ne set por coi il le font
 Fors que por la mer ou il sont.
 Espoir bien s'an aparceüst
 Se la mers ne la deceüst.
 Mes la mers l'angingne et deçoit
 Si qu'an la mer l'amor ne voit,
 Qu'an la mer sont, et d'amer vient,
 Et s'est amers li max ques tient.
 Et de ces trois ne set blasmer
 La reine fors que la mer,

Car li dui le tierz li ancusent,
 Et par le tierz li dui s'escusent,
 Qui del forfez sont antechié.
 Sovant conpère autrui pechié
 Tex qui n'i a corpes ne tort.
 Einsi la reïne molt fort
 La mer ancorpe et si la blasme;
 Mes a tort li met sus le blasme ,
 Car la mers n'i a rien forfez. (vv. 541–63)¹⁵

15. I passi estratti dal *Cligés* fanno riferimento all'edizione a cura di Gregory e Luttrell. Questi versi sono caratterizzati da una notevole quantità di varianti che riguardano, in particolare, i lemmi isolati: 546: |l' amour| T; l'amour corretto in la mer C; 550: l'amer ne v. R; 551: Qant lamer font B; d'enmer C; de lamer R (+1); Que en la mer sunt tant v. S (-1); 552: en mer N; amors SBC (T); amors C; 561: missing in CT; 562: amet lo b. N; t. a la mer le TR.

(La regina se ne fa accorta e vede l'un l'altro, ripetutamente, perdere colorito e impallidire, sospirare e trasalire ma non sa perché lo facciano, forse per via del mare; lo indovinerebbe se il mare non la traesse in inganno. Ma il mare la fuorvia a tal punto che non riesce a vedere l'amore per mare, poiché sono in mare e provano amore ed è amaro il male che li attanaglia. E di questi tre [concetti], la regina biasima solo il mare, perché anche gli altri due accusano il terzo e si scagionano grazie ad esso, pur essendo colpevoli. Spesso chi non ha difetti né colpe paga per i peccati altrui. Così la regina muove forti accuse al mare, biasimandolo, ma a torto, perché non ha alcuna colpa.)

La descrizione degli stati d'animo dei due protagonisti è affidata all'uso esclusivo dei marcatori somatici; *descolorer*, *anpalir*, *sopirer*, *tressaillir* sono verbi che identificano precise reazioni fisiologiche scaturite dal *max* che rappresenta l'unico termine impiegato per descrivere uno stato emotivo piuttosto generico. All'equivocità del *jeu de mots*, dunque, si aggiunge l'ambiguità del lessico delle emozioni: Chrétien non rivela apertamente quanto 'provato' dai due protagonisti, ma si sofferma su quanto accade al loro corpo, lasciando, inoltre, ad un soggetto non emotivamente coinvolto il compito di identificarne le emozioni e trasmetterle al pubblico. L'intera scena – e la conseguente resa affettiva dei protagonisti – è descritta dalla prospettiva di Ginevra che, dalla continua alternanza tra cambiamenti di colorito, sospiri e turbamenti, deduce che Alexandre e Soredamors siano affetti da una sorta di malessere sia interiore che esteriore.

In questo senso, il personaggio della regina svolge un ruolo significativo nella narrazione, che Frank Brandsma ha definito *mirror character*: “in narratological terms: the reaction of the intradiegetic audience, the spectators, mirrors the intended reaction of the extradiegetic audience” (“Mirror characters” 275).¹⁶ Con l'interpretazione della

16. Per approfondimenti, dello stesso Brandsma si veda anche “Arthurian Emotions.”

vicenda da parte della regina, l'autore propone una delle tre prospettive possibili, in linea con gli ipotetici fattori scatenanti descritti nel *jeu de mots*: tra *mer*, *amer* e *amor*, ingannata dal mare, Ginevra riconduce il malessere dei protagonisti alla navigazione. Il personaggio della regina, del resto, viene posto di fronte alla stessa situazione riscontrata nel Frammento di Carlisle in merito al termine *changee* – sommaria reazione somatica identificativa del malessere di Isotta che innesca la dichiarazione amorosa di Tristano – ad eccezione del fatto che nel *Cligés* la descrizione dei correlati somatici è minuziosa ed enfatizzata attraverso la disposizione assegnatagli nel verso: due co-occorrenze in posizione di rima.¹⁷

17. La Larrington dimostra come il medievista possa trarre maggiori risultati dallo studio del lessico delle emozioni tenendo conto delle co-occorrenze piuttosto che dei singoli lemmi (254).

I riferimenti alla fisicità delle emozioni non vanno ricercati nell'uso esclusivo di correlati somatici, ma, ugualmente in locuzioni, verbi o sostantivi presenti nella descrizione. In questo caso, parlando della regina, l'autore dice: “Si qu'an la mer l'amor ne voit;” il verbo *vëoir*, che ricorre anche ai versi iniziali del passo, allude alla percezione visiva delle manifestazioni descritte e permette di ricondurre direttamente al loro fattore scatenante, ossia l'*amor* – pur facendo parte di un'esposizione controfattuale in cui l'azione è negata attraverso l'uso della particella *ne*.¹⁸ Chrétien, quindi, spiega al pubblico che è possibile ‘vedere l'amore’ grazie alla serie di correlati somatici forniti ai versi 543–44 ma, ingannata dal mare, la regina non riesce a comprendere il sentimento che rende amaro quel malessere. All'amore, così come al dolore, viene data una certa corporeità, essendo concepito come tangibile, percepibile ai sensi e non giudicabile come un mero fenomeno astratto.

18. Le descrizioni controfattuali implicano azioni o stati emotivi che al momento della narrazione non sono effettivamente imputabili al personaggio. Tali ragionamenti sono concetti espressi in psicologia e in filosofia e, come ha notato Pizzi: “la presenza dei controfattuali nel linguaggio è poco apparente perché a volte usiamo costrutti linguistici in cui essi non compaiono in modo esplicito” (86). Per approfondimenti sulla negazione in linguistica e le implicazioni neurali si vedano Virno; Santamaria, Espino and Byrne; e Fuksas, “Embodied Semantics.”

Per quanto riguarda il gioco di parole utilizzato nei due romanzi, la Gambino riteneva che “l'equivocatio su *la mer* (‘il mare’), *l'amer* (‘l'amaro’) e *l'amer* (‘l'amore,’ ‘il fatto di amare’), esibita in rima e rifratta all'interno del verso grazie a legami fonico-semantici di grande effetto, riprende quella latina *mare / amare / amarum*, la cui tradizione letteraria e scolastica risale fino a Plauto” (433; cf. Brault). Ad oggi, non è possibile stabilire con esattezza quale sia la fonte a cui i due autori hanno attinto; l'ipotesi di Kelly, il quale riteneva che si trattasse di una descrizione stereotipata ripresa nel tempo da vari autori, pare essere la più plausibile (224). Gaston Paris considerava il *jeu de mots* come un espediente per spingere i due a confessare reciprocamente i loro sentimenti, suggerito all'autore dal contesto per mare: è, pertanto, parte stessa dell'azione e le permette di avanzare fino ad uno dei suoi momenti più critici. Nel *Cligés*, invece, esso diviene semplicemente un *jeu d'esprit*, poiché si tratta di un'imitazio-

19. Cf. Thomas, *Le Roman de Tristan* (ed. Baumgartner et Short) 45 e Chrétien de Troyes, *Cligés* (ed. Bianchini) 241. Alle differenti ipotesi sull'origine del *jeu de mots* va affiancata la lettura di Huchet che vuole tener conto del ruolo cruciale svolto dalla madre di Isotta; nelle tre parole utilizzate dall'autore, egli legge anche *mère*, ossia colei che fornisce il filtro per garantire la durata dell'amore tra la figlia e re Marco ma che accidentalmente viene bevuto dalla donna e da Tristan. Nel frammento di Carlisle, però, non vi è alcun riferimento all'assunzione del filtro a bordo della nave, sebbene la madre di Isotta abbia un ruolo critico nell'evoluzione della vicenda: tacendo la verità alla figlia, innesca i meccanismi che condurranno al tragico epilogo (Huchet 6).

20. Il viaggio viene indetto da Artù a seguito della notizia giunta in Bretagna: per aver indugiato troppo, l'uomo a cui aveva affidato il regno durante la sua assenza è determinato a contenderglielo.

ne dei versi di Thomas (Paris 280–83). A seguito della teoria di Paris, tutta la critica risulta concorde nell'affermare che, nella tradizione tristaniana, Thomas sia stato il primo ad utilizzare il gioco di parole; proprio il suo romanzo ne avrebbe garantito la diffusione in epoca medievale, testimoniata a partire dal *Cligés*, fino ad arrivare alla stesura dell'anonimo poemetto italiano *Il mare amoroso*.¹⁹

Altro aspetto significativo è il tema del viaggio che, in entrambi i romanzi, riguarda due contesti relativamente importanti per lo snodo delle vicende: analogamente al *Tristan*, anche nel *Cligés* la navigazione è indetta dal re in un momento cruciale per la vita politica del regno arturiano.²⁰ Il viaggio, poi, acquisisce valenza simbolica per le modalità dello spostamento; in letteratura il mare è uno dei *topoi* più utilizzati da sempre: da rappresentazione agiografica (*Navigatio sancti Brendani*) a strumento di punizione divina (come per Ulisse nell'*Inferno* di Dante) ad ostacolo che prova la valenza dell'eroe (i poemi epici). Il potere metaforico della traversata, dunque, risiede proprio nelle difficoltà che essa stessa implica, come accade anche nel *Tristan* e nel *Cligés*, in cui diventa vera e propria 'navigazione degli affetti,' ovvero epifania del sentimento d'amore; l'alternanza lessicale sembra riflettere il moto delle onde e i segnali del corpo rivelano che l'amore, così come il mare, comporta un velato senso del pericolo che troverà conferma nel tragico epilogo del *Tristan*.

Durante il viaggio, inoltre, a bordo delle due navi è presente un terzo personaggio femminile: Ginevra nel *Cligés* e Brangania nel *Tristan*. Per quanto riguarda Ginevra, la funzione di *mirror character* preannuncia quello che sarà il successivo (e fondamentale) ruolo nell'evoluzione della vicenda sentimentale di Alexandre e Soredamors: comprendendo le reali intenzioni dei giovani, li spingerà a confessare l'un l'altro i propri sentimenti. Nel frammento, invece, Brangania non ha alcun ruolo attivo al momento della confessione: è la compagna di viaggio che resta al margine della vicenda fino a quando i due giovani, dopo essersi dichiarati, decidono di condividere con lei il loro segreto. Ginevra e Brangania sono due personaggi di rango sociale differente: la prima è la regina nonché moglie di Artù, mentre la seconda è una serva. È un caso che Chrétien scelga un personaggio di rango elevato per permettere ed approvare l'amore dei due giovani? La regina è colei che, ai versi successivi, autorizzerà il matrimonio; è possibile che la sua presenza durante la navigazione non sia casuale ma dettata dalla necessità dell'autore di porre l'accento sulla legittimità dell'unione tra Alexandre e Soredamors attraver-

so l'intervento di una figura autorevole, a differenza di quanto accade nel *Tristan*.

Nel *Cligés*, inoltre, il lettore è in grado di risalire agli stati affettivi dei protagonisti e ai relativi fattori scatenanti. I versi che raccontano del viaggio per mare fanno parte di un passo più ampio e sono preceduti dal monologo di Soredamors nel quale la donna si dimostra in balia delle proprie emozioni:²¹

21. Nei romanzi di Chrétien (e soprattutto nel *Cligés*) il monologo ha un ruolo fondamentale in quanto, oltre a costituire una forma narrativa riservata ai personaggi più importanti, riflette uno stato psicologico 'straordinario' che, nel caso in questione, è accompagnato da una complessa situazione sentimentale (Dembowski 108).

Or me grieve ce que je voi.
Grieve? Nel fet, ençois me siet,
Et se ge voi rien qui me griet,
Don n'ai ge mes ialz an baillie?
Bien me seroit force faillie
Et po me devroie prisier,
Se mes ialz ne puis justisier
Et feire autre part esgarder.
Einsi me porrai bien garder
D'Amor, qui justisier me vialt. (vv. 478–87)

(Ciò che vedo mi pesa. Mi pesa? Al contrario, mi piace, e se vedo qualcosa che mi fa male devo forse pensare di non avere potere sui miei occhi? Avrei perduto la mia forza e dovrei stimarmi ben poco se non potessi governarli o volgerli altrove. Allora potrò difendermi da Amore, che vuole governarmi.)

Soredamors non sa se ciò che vede le causi sofferenza: il lemma di riferimento è *grieve*, la cui reiterazione (*grieve, griet*) amplifica lo stato disforico del personaggio. *Grieve* – dal latino GRĀVĀRE – descrive la sofferenza come un peso materiale da sopportare: una condizione, quindi, che trascende il piano sensoriale e sconfinava nel fisico. Dagli interrogativi che il personaggio pone a se stesso emerge la supremazia di Amore, che esercita il suo potere sull'essere umano per il tramite degli occhi.

Il monologo di Soredamors continua ai versi successivi, in cui lo stato confusionale del personaggio viene incorporato in un crescendo di emozioni, imputabili, questa volta, a due organi diversi:

Mi oel a nule rien n'esgarde
S'au cuer ne plest et atalante.
Chose qui me feïst dolante
Ne deüst pas mes cuers vouloir.

Sa volentez me fet doloir.
 Doloir? Par foi, donc sui je fole,
 Quant par lui voel ce qui m'afole. (vv. 506–12)

(I miei occhi non guardano ciò che al cuore non piace. Il mio cuore non dovrebbe desiderare ciò che mi fa male. Ciò che vuole mi causa dolore. Dolore? In fede mia, sono dunque folle se per lui desidero ciò che mi affligge.)

Il breve passo è ricco di termini ascrivibili al lessico delle emozioni; la densità affettiva acquista rilevanza attraverso la presenza di scrupolosi artifici stilistici: la personificazione degli occhi e del cuore, intese come entità capaci di provare stati affettivi propri, viene meglio completata dalla co-occorrenza in descrizione controfattuale *plest et atalante* in rima con l'antonimo *dolante*. La reiterazione del lemma *dolor* rimpiazza *grieve* dei versi precedenti nella rappresentazione della sofferenza che, attraverso la rima *fole : afole*, è associata ad un'ipotetica mancanza di lucidità.

Le continue domande che il personaggio pone a se stesso inquadrano il monologo nell'ottica della *demande d'amour*, divenuta quasi una costante nei romanzi di Chrétien a partire proprio dal *Cligés*, dove viene impreziosita dai riferimenti ai topoi antichi.²² L'amore (o la ferita d'amore) che colpisce gli occhi e il cuore è un motivo di ascendenza ovidiana ma, come notato dalla Dybel in relazione al romanzo successivo dello *champenois*, Ovidio tratta i due organi in maniera differente e in opere diverse. Nell'*Yvain* occhi e cuore sono associati dalla ferita: “[Amors] si douchement le requiert / que par les iex el cuer le fiert” (vv. 1371-72: “[Amore] lo attacca con così tanta dolcezza che, attraverso gli occhi, lo colpisce al cuore;” cf. Dybel 282–83); analoga situazione si riscontra nel *Roman de la Rose*: “Parmi l'oe el m'a ou cors mise / La saiete par grant roidor” (vv. 1694–95: “Attraverso gli occhi, con gran precisione, la freccia mi ha colpito al cuore;” cf. Noacco 151). Nel monologo di Soredamors non si parla di ferite o frecce ma occhi e cuore sono due organi comunicanti.²³ Stando alle regole della *fin'amor*, la bellezza della donna, catturata attraverso lo sguardo che la proietta nel cuore, innesca la nascita del sentimento;²⁴ in questo caso, pur conferendo un'analoga preminenza agli occhi, si riscontra un'inversione di generi: l'oggetto del desiderio non risiede nel fascino angelico della donna ma nell'avvenenza del cavaliere (Alexandre) e lo sguardo peccaminoso è dunque da attribuirsi ad una damigella (Soredamors), piuttosto che a una nobile donna.

22. Si tratta del monologo in cui il personaggio, in balia dell'amore, discute la possibilità di essere ricambiato. Cf. Guyer, *Chrétien de Troyes* 34–35; e Michener 353–54; si veda anche Ilvonen, che ipotizza che la *demande d'amour* abbia avuto origine dal *juec d'amor* provenzale (in Guglielmo IX) e costituisca una sorta di fase intermedia tra *partimen* e *jeu parti*.

23. Il riferimento al dardo compare ai versi 456–61 del *Cligés*, in cui l'autore anticipa quanto accadrà: “Or la fera Amors dolante, / Et molt se cuide bien vangier / Del grant orguel et del dangier / Qu'ele li a toz jorz mené / Bien a Amors droit assené, / Qu'el cuer l'a de son dart ferue.” Guyer ha riscontrato delle analogie tra i versi in questione ed alcuni passi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio; in particolar modo ha ritenuto che il monologo di Soredamors richiami quello di Medea sia per la caratterizzazione affettiva dei due personaggi che per il rimando ad analoghi motivi (“The Influence of Ovid” 101–04).

24. Per approfondimenti si veda André le Chapelain 47.

25. Analoga situazione si riscontra nel Frammento di Carlisle, dove i termini *delit*, *deduit*, *deport* fanno riferimento all'atto sessuale al quale i due amanti non cessano di abbandonarsi e di cui non vogliono privarsi. Si veda, a tal proposito, ancora Vatteroni (1568): *delit* come piacere puramente fisico si oppone ad *amor* come amore insieme del corpo e del cuore.

26. La Spetia (140) ritiene che, proprio nel momento in cui racconta della notte tra Erec e Enide, la scrittura di Chrétien si carichi di intensità sensuale. Nel primo romanzo, l'*Erec*, l'amore non è ancora il fulcro dell'opera di Chrétien; è a partire dal *Cligés* che lo *chamenois* si mostrerà attento a bilanciare i due principi dell'amore cortese, rivelando poi la totale sottomissione dell'amante (e dell'autore stesso, nei confronti della committente Marie de Champagne) nel *Lancelot*; per approfondimenti si veda Michener 355–56.

27. Bec si è occupato della lirica trobadorica ed è approdato a tali conclusioni a seguito della perpetua tensione riscontrata in merito alle due nozioni; l'antitesi è parte di un registro formale e impersonale da cui si origina una zona d'ombra in cui la gioia diventa dolore e il dolore diventa gioia. Tale opposizione ne implica altre, come morte/vita, giungendo a quella che lo studioso ha definito "elasticità semantica" (Bec 107–19; sulla contraddittorietà dei termini, si veda ancora Kay 3–4 e 46–49).

Chrétien termina la resa affettiva del personaggio femminile con tre couplet in cui sembra riecheggiare il noto distico catulliano: "Une ore ainmë et autre het. / Tant se dote qu'ele ne set / Le quex li vaille mialz a prandre" (vv. 525–27: "Un'ora ama e l'altra odia. È in preda al dubbio al punto che non sa cosa sia meglio fare"). I versi del *Cligés* sembrerebbero rivelare la stessa alternanza sentimentale descritta dal poeta latino, da cui emergono l'incertezza e la mancanza di controllo che costituiscono il fulcro del tormento amoroso. La *dotance* di Soredamors, scaturita dalla natura ossimorica dei sentimenti, affievolisce l'*excrucior* latino – meglio espresso nei versi precedenti attraverso i termini *grieve*, *dolor* e *afolement* – e motiva quelle che sono le emozioni e le reazioni somatiche già descritte e quelle che seguiranno durante la navigazione.

A seguito del lungo monologo della donna, l'autore rivela i sentimenti che accomunano entrambi, precisando che "li uns l'autre aime et covoite. / Ceste amors est leax et droite" (vv. 535–36: "l'un l'altro ama e desidera. Questo amore è leale e giusto") e introducendo un nuovo termine che co-occorre con *amor* (*aime*), attribuibile ad entrambi: il *covoit* (*covoite*), come ulteriore indice della fenomenologia amorosa che sposta il sentimento dal piano platonico a quello più prettamente carnale del desiderio.²⁵ In realtà nel *Cligés* l'amore – almeno quello della generazione dei padri – non viene mai consumato, né c'è allusione a un qualche tipo di contatto fisico (unico, ironico riferimento: la descrizione della notte in cui Alexandre abbraccia la camicia in cui è intessuto un capello dell'amata). Nel precedente romanzo, invece, nel racconto della notte di Erec e Enide, Chrétien lascia intendere molto di più nella descrizione dell'atteggiamento istintivo e quasi animalesco dei protagonisti. Ma l'*Erec* non si muove ancora sul piano cortese del *Cligés*.²⁶

2 L'amore-malattia e le possibilità di 'guarigione'

Pierre Bec riteneva che le nozioni di 'gioia' e 'dolore' appartenessero ad una tradizione retorica ormai standardizzata, riguardante la contraddittorietà del sentimento che trascende la soggettività dell'opera.²⁷ I due concetti, chiaramente, rientrano nella più vasta definizione del sentimento ascrivibile al contesto ideologico della *fin'amor* ma, come appena visto, *joie* e *dolor* costituiscono parte di un percorso in cui vanno a collocarsi affetti e risposte somatiche ben più dettagliate. Le 'intermittenze del cuore' rappresentano esperienze sog-

28. Nell'introduzione alla sua bibliografia sulle emozioni medievali, la Atturo cerca brevemente di dare una definizione del termine "emozione," annunciando le relative difficoltà (*Emozioni medievali* 13–15).

29. Un ulteriore caso letterario di 'rifugio emozionale' riguarda il passo del *Chevalier au lion* di Chrétien de Troyes noto come *la folie d'Yvain* (vv. 2778–3032, ed. Hult) in cui il protagonista, dopo aver ricevuto la 'dichiarazione d'odio' della moglie, scappa nella foresta perché solo in una *sauvage terre*, e lontano da tutti, potrà dare sfogo alla propria *rage*.

30. La Noacco ha notato come anche i mistici del XII secolo utilizzassero lo stesso vocabolario della malattia e della sofferenza appartenente ai codici della *fin'amor* per esprimere il desiderio di Dio; non c'è da stupirsi, giacché seppur gli obiettivi fossero diversi (accettazione del servizio amoroso vs amore di Dio), la *fin'amor* riproduceva, sul piano sociale e psicologico, la stessa supremazia dell'amore che la teologia mistica rivelava su quello ontologico. Inoltre, da alcune delle descrizioni delle eroine di Chrétien, come anche della stessa Isotta, sembrano emergere dei tratti che anticipano la figura della donna-angelo stilnovista, in cui le caratteristiche dell'amore terreno e divino si fondono nell'*intellectus amoris* (Noacco 158–65).

gettive e sfuggenti, in cui ciò che varia non sono soltanto le cause ma anche le reazioni che si manifestano nel corpo.²⁸

L'amore tra le due coppie innesca stati affettivi differenti che determinano la soggettività della fenomenologia amorosa, provvedendo in entrambi i casi a quello che Reddy definisce *emotional refuge*, ossia:

A relationship, ritual, or organization (whether informal or formal) that provides safe release from prevailing emotional norms and allows relaxation of emotional effort, with or without an ideological justification, which may shore up or threaten the existing emotional regime. (*The Navigation of Feeling* 129)²⁹

Nonostante i passi estratti dai due romanzi riguardino un'analogia circostanza creatasi in un identico contesto, ci sono delle differenze significative sia da un punto di vista lessicale che tematico. Nel Frammento, il sentimento d'amore innesca stati d'animo riconducibili a male, angoscia e dolore (*mal, angoisse, dolor*) in entrambi gli amanti, unitamente alla paura (*dotance*) che è esclusiva di Tristano. Nel *Cligés l'amor/covoit* di Soredamors è associato al male, al dolore, alla follia e al tormento (*mal, grieve, dolor, folie, afolement*) ma in nessun caso all'angoscia; Alexandre *se dialt*, così come la sua amata, nel vortice di amore e desiderio che segretamente attanaglia entrambi.³⁰

Per quanto riguarda le modalità dell'evoluzione sentimentale, nel *Tristan* sono limitate ad un passo specifico: nel giro di pochi versi l'autore riassume la fase dell'innamoramento dei due protagonisti, giungendo direttamente al momento della confessione amorosa attraverso una climax di emozioni che culmina con la gioia e non coincide ancora con il tragico epilogo del romanzo. *Dolor, dotance, mal, angoisse* cedono il passo a *lëece, joie, deduit*, annunciando la transizione affettiva in direzione di una prospettiva euforica e sintetizzando il percorso amoroso descritto dallo stesso Thomas. Nel *Cligés* gli stati affettivi sono connotati esclusivamente in maniera disforica, incluso la co-occorrenza *plest et atalante* imputata al cuore che, rientrando in una descrizione controfattuale, definisce la negazione del piacere. Non è possibile, dunque, ricostruire lo stesso percorso emotivo presente nel Frammento: nel romanzo di Chrétien, i versi analizzati costituiscono soltanto una tappa nell'evoluzione sentimentale tra Alexandre e Soredamors. Il *Cligés* tenta di celebrare l'amore cortese attraverso il bilanciamento di *amor* e *onor* (cf. Heyworth): l'idea

di *joie après dolur* va ricercata alla fine della prima parte del romanzo, che termina con il matrimonio tra i due e la nascita di Cligés.

Analogamente a quanto già visto per le emozioni, anche la resa delle risposte fisiche connesse a questi stati differisce nei due romanzi. È probabile che il Frammento includesse dei versi, oggi perduti, in cui la descrizione inglobava una resa più dettagliata sia degli stati affettivi che delle caratterizzazioni somatiche di entrambi i personaggi. Tenendo conto di quanto ci è pervenuto – e limitatamente al passo in questione – bisogna constatare che, nella rappresentazione della fenomenologia amorosa relativa alla fase dell’innamoramento tra Tristano e Isotta, l’unico riferimento ad una qualche forma di reazione somatica è espresso mediante il termine *changee*, attribuito ad Isotta.

Chrétien, invece, descrive i sintomi che attanagliando entrambi gli innamorati e che sembrerebbero coincidere con ciò che Reddy definisce “segnali emotivi,” collegati ad un’azione presente ed aventi lo stesso potere di un discorso esplicito, come le lacrime indicanti la tristezza (*The Navigation* 106). Avendo preventivamente provveduto alla descrizione degli stati affettivi dei due protagonisti, nel passo relativo alla navigazione, Chrétien si affida all’impiego esclusivo dei marcatori somatici, lasciando al suo pubblico il compito di risalire ai relativi fattori emotivi. La presenza di una terminologia specifica rende a pieno la sintomatologia amorosa e consente anche ad un lettore appartenente ad periodo storico diverso di riuscire ad identificarne il fattore scatenante. Per quanto le emozioni siano fortemente legate al contesto socioculturale di appartenenza,³¹ hanno comunque dei tratti facciali pan-culturali e possono trasmettere informazioni in maniera del tutto involontaria. Esse rappresentano delle risposte naturali costituite da un insieme delle componenti fisiologiche, comportamentali, facciali/espressive e soggettive/esperienziali; pertanto, i marcatori espressivi diventano facilmente riconoscibili in quanto indicatori dell’emozione di cui rappresentano la risposta somatica (Green).

Avvalendosi del *jeu de mots*, entrambi gli autori interpretano l’amore come una malattia, i cui sintomi sono riconducibili ad un qualunque malessere quale la *naupatia*; lo stesso Thomas lo rende esplicito ai versi 57–58 giocando sull’ambiguità della sintomatologia descritta: “Car deus mal i put l’en sentir, / L’un d’amer, l’autre de puir.” Questi versi sembrano rispondere al codice elegiaco che Rossi sintetizza in “malum, id est morbus, dicitur Amore;” il riferimento è appena accennato e la descrizione risulta piuttosto scarna se paragona-

31. Sul legame tra emozioni e contesto sociale di appartenenza si vedano i contributi della Rosenwein, “Writing without fear” e “Problems and Methods” 11–12.

ta a quella di Chrétien, ma il distico in questione sembrerebbe costituire una plausibile ‘isotopia poetica’ che va a collocarsi accanto a quelle identificate dallo studioso nella lirica trobadorica (Rossi, “I trovatori” 132). I versi dello *champenois*, dunque, vantano profondità, introspezione e risultano maggiormente pertinenti al gioco dell’equivocità sintomatologica: pallore, perdita di colorito, sospiri, trasalire sono facilmente confondibili con il pallore, la nausea e la spossatezza scaturiti dal mal di mare rispetto al più vago cambiamento descritto da Thomas.

I riferimenti all’amore come malattia sono presenti in altri luoghi testuali del *Cligés*; il primo caso riguarda Alexandre e segue i versi del passo esaminato in precedenza; il secondo, curiosamente, ricorre nel discorso in cui Fenice – protagonista, con Cligés, della seconda parte del romanzo – rinnega un amore ingannevole come quello degli amanti di Cornovaglia. I versi attribuiti ad Alexandre sono caratterizzati da una singolare scelta lessicale in cui la terminologia impiegata è riconducibile al campo semantico della medicina:

Je sant le mien mal si grevain
 Que ja n’an avrai garison
 Par mecine ne par poison
 Ne par herbe ne par racine.
 A chascun mal n’a pas mecine.
 Li miens est si anracinez
 Qu’il ne puet estre mecinez. (vv. 647–53)

(Sento il mio male così intenso che non potrò guarirne, né con medicine o filtri, né con erbe o radici. Non esiste una medicina per tutti i mali e il mio è così radicato che non può essere curato.)

Dopo aver creduto di impazzire, Alexandre riflette sul male che lo affligge, giungendo ad una conclusione che implica una strana consapevolezza: da questo malessere è impossibile guarire. Alexandre spiega che ciò che lo tormenta è un *mal grevain* e parla di *garison*, *mecine*, *poison*, *racine*, *herbe*, *anracinez*: i lemmi impiegati lascerebbero pensare ad una questione medica, se non fosse che ciò che la medicina può fornire per favorire la guarigione non sia valido per questa patologia.³² Nel *Roman de la Rose*, il protagonista lamenta la stessa inefficacia dei rimedi medici conosciuti nella cura della propria ferita, utilizzando un’analoga terminologia: “Ne de ma plaie ou trouver mire, / Que par herbe ne par racine / N’en atendoie medecine” (ed.

32. Si veda Guyer, il quale riscontra un ulteriore riferimento ad Ovidio (*Remedia Amoris*) nell’impiego della metafora riguardante le radici dell’amore (“The Influence of Ovid” 128–29). In realtà Chrétien sembra alludere al radicamento amoroso soltanto per motivare l’impossibilità della guarigione, confermata dalla rima *anracinez* : *mecinez*.

33. Si veda ancora Noacco 154.

Strubel, vv. 1721–23: “Non troverò un medico per la mia ferita, non aspettò cure attraverso erbe o radici”).³³

Nel *Cligés* il secondo caso ricorre nei versi attribuiti a Fenice:

Amors por vos si me navra
 Que ja mes ne cuidai garir
 Ne plus que la mers puet tarir,
 Se je vos aim et vos m’amez,
 Ja n’an seroiz Tristanz clamez
 Ne je n’an seroit Yseuz,
 Car puis ne seroit l’amors preuz,
 Qu’il i avroit blasme ne vice. (vv. 5236–43)

(L’amore che ho per voi mi ferì così tanto che sperai di non guarire, non più che il mare possa prosciugarsi. Se io vi amo e voi mi amate, mai sarete chiamato Tristano e io non sarò Isotta: il nostro amore non sarebbe leale ma avrebbe biasimo e vizio.)

Rivolgendosi a Cligés, Fenice spiega l’amore che sente attraverso la metafora della ferita da cui non vuole guarire; ancora una volta – ed ancora tramite il paragone con la *mer* – l’amore viene inteso come un malessere: *navra* e *garir* contrappongono nuovamente i concetti di ‘malattia’ e ‘cura,’ a cui la fanciulla si oppone con tutta se stessa. L’essere sposata allo zio dell’uomo amato non è l’unica allusione alla vicenda di Isotta. Eppure, Fenice rifiuta esplicitamente l’amore adultero degli amanti di Cornovaglia, optando per un sentimento puro, privo di biasimo o dissolutezza.³⁴

La definizione di amore come patologia con annesse probabilità e modalità di guarigione si fa più esplicita quando Fenice, nel confessare alla sua nutrice ciò che sente, si definisce *dolcemant malade* (v. 3057); seppur in maniera dolce, si dichiara affetta da una qualche malattia da cui ribadisce di non aver intenzione di guarire perché il dolore le è caro: “Mes sachiez bien que je n’ai cure / De garir an nule meniere, / Car je ai molt la dolor chiere” (vv. 3072–74: “Ma sappiate che non mi curo affatto di guarire ché quest’affanno mi è ben caro”). I versi in questione rientrano in un passo più ampio in cui la protagonista della seconda parte del romanzo rivela le contraddizioni emotive scaturite dal ‘mal d’amore.’ In questo caso è importante considerare come le contrapposizioni lessicali *dolcement/malade* e *dolor/chiere* – costruite sull’ossimoro ovidiano del *dulce malum* – rive-

34. Chrétien rigetta apertamente le modalità del sentimento degli amanti di Cornovaglia in un ulteriore passo (vv. 3125–31) e, ancora una volta, attraverso le parole di Fenice. In questo caso il discorso verte sul binomio *folie-honte* che diviene il fulcro attorno al quale ruota l’ideale di un amore onorevole e razionale. Alcuni contributi in merito ai passi citati sono quelli di Curtis e Grimbert.

35. Per i riferimenti ovidiani si veda Rossi, "I trovatori" 132; sulla contraddittorietà dei termini cf. Kay 246–47.

36. L'ipotesi della fuga per evitare il martirio amoroso è ben espressa in *Quand vei la lausetta mover* di Bernart de Ventador e verrà poi ripresa nella *Vita Nuova* di Dante (cf. Noacco 153–55). Inoltre, il componimento occitanico si inserisce nel noto *débat* con Chrétien (*D'Amors, qui m'a tolu a moi*) e Raimbaut d'Aurenga (*Non chant per auzel ni per flor*) in cui Bernart afferma di voler abbandonare la poesia e il sentimento a causa delle frustrazioni amorose. Chrétien contesta una simile decisione spiegando che, a differenza di Tristan, ha scelto di amare liberamente: accetta il suo destino di amante inappagato e annuncia di essere paziente perché l'attesa renderà più dolce la ricompensa. La fermezza dello *champanois*, dunque, avvalorava la decisione del suo personaggio nel *Cligés*, sebbene in questo caso "Tristan" sia solo uno pseudonimo attribuito a Raimbaut il quale esorta l'amata a comportarsi come Isotta. Per approfondimenti, cf. Roncaglia; Di Girolamo; Rossi, "Chrétien de Troyes;" Borghi Cedrini; e Antonelli.

37. Cf. Gallais 56–74 e Zaganelli 46, secondo i quali il problema di Chrétien nei confronti del *Tristan* è legato al tema della morte (Zaganelli) che l'autore *champanois* elimina definitivamente dalle sue opere, schierandosi contro le tendenze pericolose esaltate nella vicenda tristaniana piuttosto che contro la sua immoralità (Gallais). Per ulteriori approfondimenti sulla concezione sentimentale di Chrétien e la sua critica al tipo di amore proposto nel *Tristan* si vedano Robertson, "The Doctrine" 40; Lazar; Topsfield 64, 91; e Noble 41.

lino le peculiarità della sua 'malattia' in un'alternanza di dolcezza e sofferenza, che consentono alla sua nutrice di riconoscerne l'origine.³⁵ Il contrasto lessicale mostra come, nel caso di Fenice – a differenza del *mal grevain* di Alexandre, connotato esclusivamente in maniera disforica – il malessere sia piacevole da sopportare: in preda al dolore, Alexandre non riesce a vedere alcuna cura possibile laddove Fenice, per almeno due volte, dichiara consapevolmente di non voler guarire. La decisione risoluta della donna contrasta con le varie possibilità di azione tramandate dalla tradizione letteraria classica e coeva: mentre Ovidio cerca una soluzione nei *Remedia Amoris*, la lirica trobadorica opta per il rifiuto del sentimento e la conseguente fuga.³⁶

Guyer, sostenendo che Chrétien trattasse l'amore come una vera e propria scienza, prospettava un'unica, eventuale cura ("The Influence" 125):

The love-sickness is distinguished from all other diseases by the peculiarity of being both pleasant and painful at the same time. The effects or symptoms of love are paleness, trembling, fear, loss of appetite, sighing, sleeplessness, weeping, crying out, fainting, mental absorption often leading to insane action and causing loss of the senses, insanity, and even death. The disease can be cured by the lover; that is, by a return of affection.

La tipologia d'amore descritta nel *Cligés* e nel *Tristan* sembra essere accomunata esclusivamente dal topos amore-malattia che, nei passi in cui ricorre il *jeu de mots*, viene assorbito dalla più specifica metafora marina. In questo senso, la guarigione intesa come compimento del sentimento è riservata a coloro i quali vivono l'amore in maniera onorevole: l'adulterio di Tristano e Isotta non può essere risanato dalla *honte* di cui si è ricoperto e l'unica soluzione possibile diventa la morte.³⁷

Sebbene entrambi i romanzi si distacchino dall'idea dell' 'amore sublime' che si alimenta nella distanza, nell'attesa e nella rinuncia (Jaeger 109–54), per Tristano e Isotta non esistono rimedi che possano curare l'immoralità di un sentimento che non è concepibile nel mondo cortese. Come spiega Ferrante, assimilare un episodio di adulterio nella realtà arturiana porta alla distruzione della stessa: anche Chrétien se ne accorgerà, alcuni anni dopo, nella stesura del *Graal*. La vicenda tristaniana esemplifica gli stessi conflitti della società arturiana: un uomo diviso tra due ideali – amore e onore; ri-

38. La Adams riteneva che l'intento di Thomas sia semplicemente quello di drammatizzare la condizione degli amanti e individuava il vero conflitto del romanzo nel binomio *voeir/poeir* (mente/corpo, espresso nel fram. Sneyd) che Tristano, incapace di risolvere, attenua nel matrimonio con l'altra Isotta (278–81).

39. Nel *Cligés* l'autore fa ricorso a tre filtri: uno per ingannare Alis, uno per inscenare la morte di Fenice e uno per risvegliarla. I filtri magici sono opera della nutrice di Fenice, Thessala; si veda il secondo capitolo del lavoro della Dogget sulle allusioni ai rimedi 'magici' e 'medici' nei testi medievali (39–84) e il contributo di Ferrante ("Public Postures" 213–18), che individua nella 'magia' un espediente tipicamente femminile atto ad esercitare il potere di una categoria molto limitata in epoca medievale. Sposando Fenice, Alis per primo commette un atto ignobile, rompendo la promessa fatta al fratello Alexandre di non contrarre matrimonio, così da garantire il trono a Cligés (sulla legittimità del vincolo tra Alis e Fenice cf. Lazzerini 853 ss.: Chrétien seguirebbe la scuola dei giuristi bolognesi, per i quali la validità del matrimonio si fondava sull'effettiva consumazione di esso).

40. L'ipotetica 'simpatia' da parte del lettore è una delle emozioni scaturite dall'esperienza letteraria, identificate da Mar, Oatley, Djikic, and Mullin 822–26. Per approfondimenti sulle 'risposte empatiche' del lettore cfr. Caruana e Gallese 223–33.

41. Cercare di afferrare l'intento dello *champanois* non è semplice; Robertson prova ad offrire degli indizi utili per la comprensione delle sue opere a partire dalla reinterpretazione del modello ovidiano in cui già legge una concezione ambigua dell'amore ("*Cligés* and the Ovidian spirit;" cf. Gallien; Cohen; e Hanning). La Lazzerini, avvalendosi dell'incipit del romanzo riferito alla *translatio*, ritiene che l'obiettivo di Chrétien – novello Virgilio di Francia – sia quello di trasferire le conoscenze acquisite dai classici nella poesia profana che in questo modo si trasforma in 'verità' (862–64).

42. Incapacità concretizzatasi, probabilmente, nell'incompiutezza del *Lancelot*. I versi in questione

spettro dello zio/imperatore e desiderio della donna amata – per avere l'uno, deve negare l'altro. Come può l'eroe conquistare il lieto fine, se per essere un buon amante deve essere un buon cavaliere e per essere un buon cavaliere ha bisogno di essere un buon amante? Da ciò dipende la scelta della morte nel *Tristan* e il rifiuto del mondo nel *Graal* (Ferrante, *The Conflict* 12).³⁸

Thomas non aderisce alle regole della *fin'amor* né cerca di opporvisi: semplicemente ne mette in evidenza i limiti rivelando l'esistenza di un amore passionale all'interno di uno specifico contesto sociale, quello cortese, che predilige altre forme di sentimento, pur sempre appassionato ma rigorosamente casto e, dunque, nobile. Per contro, Chrétien sceglie di raccontare vicende amorose più o meno onorevoli, che siano prive di inganni o biasimo: la storia tra Alexandre e Soredamors è pura, nasce in maniera spontanea e non è un caso che venga legittimata dalla regina. Anche l'amore tra Cligés e Fenice è adultero e ingannevole ma Chrétien crea degli espedienti (i filtri) e delle premesse (il tradimento di Alis) atti a risanare il sentimento,³⁹ in modo che la loro relazione possa essere riconosciuta e accettata a livello sociale, indirizzando anche la simpatia del pubblico/lettore nei confronti dei due amanti.⁴⁰

Nonostante questo, Chrétien sembra minimizzare gli sforzi compiuti ironizzando nell'epilogo del romanzo, dove spiega che, a seguito della vicenda dei due amanti, i successivi imperatori tennero segregate le rispettive mogli, assicurandosi che la loro unica compagnia maschile fosse da parte di giovani castrati (come spiegato ai vv. 6738–61).⁴¹ Sembrerebbe che, tramite il suo consueto uso dell'ironia, Chrétien si riservi di esporre il proprio pensiero sull'intera vicenda – e, dunque, sull'amore – proprio nel passo finale, mostrando la propria incapacità di districarsi nella complessa rete dei dettami cortesi e, di conseguenza, conformarvisi.⁴²

Nel *Tristan*, invece, non c'è ironia che possa attenuare la drammaticità della vicenda, costruita sulla complementarità di amore e morte che camminano di pari passo per tutto il romanzo, nato all'insegna dell'amore e conclusosi con la morte. Avendo inteso l'amore come una patologia, contrariamente a Fenice che non vuole guarire, Tristano e Isotta non vi riescono, finendo per soccombervi. Simon

con Laudine, lo esorta a non abbandonarsi alle gioie dell'amore, giacché un simile comportamento potrebbe spegnere il sentimento da parte della moglie. Alla fine del suo discorso, però, Galvano ammette che, al posto di Yvain, probabilmente non seguirebbe i suoi stessi consigli. Di fatti, dopo aver indugiato troppo nella vita cavalleresca, Yvain perde l'amore della moglie e impazzisce, fuggendo nella foresta.

42. A differenza del *Lancelot* che diviene strumento per comprendere la natura simbolica del discorso della morte nella letteratura cortese, volto in realtà a preservare la vita (Gaunt 107–11). Anche nel *Cligés* la “fausse morte” inscenata da Fenice funge da espediente per permettere ai due amanti di vivere il loro amore nel mausoleo costruito dal falegname Giovanni (cf. vv. 5665 ss.). Sfortunatamente, l’ingegnoso piano ordito da Thessala non avrà il successo sperato perché, dopo essere stati scoperti da un cacciatore, Cligés e Fenice saranno costretti a fuggire, per poter ritornare solo a seguito della morte di Alis, di cui Cligés diviene successore. Per approfondimenti, cf. Lyons 167–77.

Gaunt ritiene che, sin dal momento in cui assume il filtro, Tristano sia consapevole di essere entrato in “uno spazio tra due morti” e concepisce la dipartita dei due amanti come un desiderio, inteso sia come passione che li ha spinti fino a quel punto che attesa della morte come l’unico spazio/tempo in cui poter essere finalmente insieme.⁴²

3. Conclusioni

Thomas e Chrétien decidono di raccontare l’amore per mare attribuendo ai personaggi coinvolti degli stati affettivi più o meno espliciti. Entrambi gli autori non si soffermano sulla descrizione del mare, del paesaggio o del viaggio; allo stesso modo i personaggi coinvolti non contemplan il mare, che rappresenta solo un percorso ed ha alcune implicazioni politiche, perché entrambi gli spostamenti riguardano affari reali. Per contro, ciò che il mare causa è estremamente significativo: emozioni e sentimenti sono soggettivi, relativi a coloro che lo attraversano. In entrambi i romanzi il viaggio funge da collante tra due importanti sezioni e implica un velato senso del pericolo; il mare è inizialmente accusato per il malessere fisico, di conseguenza la traversata non deve essere facile e, nel caso di Thomas, si potrebbe pensare ad un’anticipazione di quello che sarà l’ultimo, fatale viaggio per mare.

La navigazione diviene poi metaforica di un altro percorso, quello del sentimento d’amore, intrapreso dai protagonisti e l’implacabilità del mare si riflette nell’incontrollabilità delle emozioni vissute: l’amore diventa forza indomabile che sfugge ai vincoli cortesi e spinge i personaggi ad agire in maniera individuale e verosimile agli occhi del pubblico/lettore, a prescindere dalla *costume* annunciata. Entrambi i romanzi rispondono ad alcuni dei *topoi* più diffusi sull’amore, dalla letteratura classica a quella coeva; entrambi gli autori, però, li reinterpretano in maniera distinta. L’amore-malattia descritto nelle due opere è una realtà contraddittoria che, pur sintetizzando un cammino di gioia e dolore, va oltre il concetto della *fin’amor* – e, prima ancora, il modello classico – e si differenzia dal quadro convenzionale proprio grazie all’individualità delle emozioni. Il decorso della patologia è soggettivo e implica una varietà di stati affettivi e caratterizzazioni somatiche che conferiscono corporeità al sentimento, determinando l’evoluzione emotiva che caratterizza le due coppie.

Il percorso di Tristano e Isotta va delineandosi in una transizione affettiva in cui dal dolore si passa alla gioia attraverso la descrizio-

ne di una sintomatologia equivoca ma comunque soggettiva – in cui le allusioni ai *topoi* classici si attenuano nella rima *dolur : amur* – e, pur annunciando i “costumi dell’amore,” alla fine Thomas rivela come quel tipo di sentimento in realtà non trovi una ‘cura’ possibile all’interno della società cortese. Nel caso di Alexandre e Soredamors la navigazione è solo una delle tappe dell’amore, coincidente con la fase dell’innamoramento, che condurrà al lieto fine, corrispondente alla conclusione della prima parte del romanzo. In questo secondo caso – ampliato con la citazione di altri passi estratti dal *Cligés* – la malattia d’amore è un fenomeno meglio illustrato attraverso lunghi monologhi da cui traspare la netta definizione di una vera e propria patologia che implica dei sintomi ben definiti, espressi per mezzo di una vasta gamma di lemmi.

Il tipo di amore descritto nei due romanzi pare avere due sole conclusioni possibili: la morte o il matrimonio, inteso come legittimazione sociale che garantisce alla coppia di vivere il sentimento all’interno della società. Il lieto fine implica, dunque, un *marriage plot* in assenza del quale l’amore è senza speranza, o meglio, non trova una sua dimensione gestibile all’interno del piano tematico romanzesco che non si risolve nell’unico modo possibile: la morte che sancisce la sopravvivenza di ‘amore’ agli amanti.⁴³

Se l’amore è una ‘malattia,’ il lieto fine inteso come ‘guarigione’ diventa prerogativa di coloro i quali mantengono una certa razionalità di fronte al sentimento e non si abbandonano all’esclusività del piacere, sconfinando nella follia e nell’onta. L’amore di Alexandre e Soredamors è esente da colpe, pertanto Chrétien assicura la positività dell’esito; la relazione tra Cligés e Fenice resta in bilico per tutta la seconda parte del romanzo e, alla fine, pur eludendo la morte e la sofferenza, l’autore si riserva di chiudere il romanzo mantenendo un certo riserbo sull’ipotetica onorevolezza e rispettabilità del sentimento. Per Tristano e Isotta, invece, non c’è rimedio (né ironia): la minaccia velata che accompagna il primo viaggio è emblematica e “la gioia che segue il dolore” durante la navigazione diventa soltanto dolore nel tragico epilogo del romanzo.

43. Come è chiaro nell’epilogo del romanzo di Thomas riportato dal Frammento Douce. Un’interessante analisi condotta sui passi finali del *Tristan* è quella di Arianna Punzi in merito alle occorrenze del lemma *tendrur* e alle sue possibili interpretazioni, tra le quali non è da escludersi il senso più prettamente emotivo.

Bibliography

- Adams, Tracy. “‘Pur vostre cor su jo em paine:’ the Augustinian Subtext of Thomas’s *Tristan*.” *Medium Ævum* 68.2 (1999): 278–91.
- André le Chapelain. *Traité de l’amour courtois*. Traduction, introduction et notes par Claude Buridant. Paris: Klincksieck, 1974.

- Antonelli, Roberto. "Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca." *Vaghe stelle dell'Orsa: l'io e il tu nella lirica italiana*. A cura di Francesco Bruni. Venezia: Marsilio, 2005. 41–75.
- Atturo, Valentina. *Emozioni Medievali. Bibliografia degli Studi 1941–2014*. Roma: Bagatto Libri, 2015.
- Bec, Pierre. "L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour." *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*. Édités par Irénée Cluzel et François Pirot. Liège: Soledi, 1971. 107–37.
- Benskin, Michael, Tony Hunt et Ian Short. "Un nouveau fragment du *Tristan* de Thomas." *Romania* 113 (1995): 289–319.
- Borghi Cedrini, Luciana. "L'enigma degli pseudonimi nel *débat* tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes." *Il segreto*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 1–4 aprile 1998). A cura di Ubaldo Floris e Maurizio Viridis. Roma: Bulzoni, 2000. 49–75.
- Brandsma, Frank. "Mirror Characters." *Courtly Arts and the Art of Courtliness*. Edited by Keith Busby and Chris Kleinhenz. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2006 (2007). 275–82.
- . "Arthurian Emotions." 22^e *Congrès de la Société Internationale Arthurienne / 22nd Congress of the International Arthurian Society*. Rennes 2008. Actes / Proceedings. Réunis et publiés en ligne par Denis Hüe, Anne Delamaire et Christine Ferlampin. 1–10. Contributo disponibile [online](#).
- Brault, Gérard J. "L'amer, l'amer, la mer: la scène des aveux dans le *Tristan* de Thomas à la lumière du Fragment de Carlisle." *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard. Études réunies* par J. Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Quéruel. Paris: Champion, 1998. 215–26.
- Caruana, Fausto, e Vittorio Gallese. "Sentire, esprimere, comprendere le emozioni: una nuova prospettiva neuroscientifica." *Sistemi intelligenti* 2 (2011): 223–33.
- Chrétien de Troyes. *Cligés*. A cura di Simonetta Bianchini. Roma: Carocci, 2012.
- . *Cligés*. Edited by Stewart Gregory and Claude Luttrell. Cambridge: Brewer, 1993.
- . *Cligés*. Textausgabe mit Variantenwahl, Einleitung, Anmerkungen und vollständigem Glossar. Hrsg. von Wendelin Foerster. Halle: Niemeyer, 1910.
- . *Le Chevalier au lion, ou Le Roman d'Yvain*. Édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1433. Traduction, présentation et notes de David F. Hult. Paris: Librairie générale française, 1994.
- Cohen, Gustave. *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle. Chrétien de Troyes et son oeuvre*. Paris: Boivin, 1931.
- Curtis, Renée L. "The Validity of Fenice's Criticism of *Tristan* and *Iseut* in Chrétien's *Cligés*." *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society* 41 (1989): 293–300.
- Damasio, Antonio R. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. London: Heinemann, 2003.
- . "The Somatic Marker Hypothesis and the Possible Functions of the Prefrontal Cortex." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, series B (biological science)* 351 (1996): 1413–20.
- DECT – *Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes / Electronic Dictionary of Chrétien de Troyes*. Laboratoire de Français Ancien (LFA), l'Université d'Ottawa – Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) – Centre national de la recherche scientifique (CNRS) – Université de Lorraine, 2007–2014. Risorsa disponibile [online](#).
- Delage, Marie-José. "Quelques notes sur Chrétien de Troyes et le *Roman de Tristan*." *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*. Aix-en-Provence: C.U.E.R.M.A., 1979. 211–19.
- Dembowski, Peter F. "Monologue, Author's Monologue, and Related Problems in the Romances of Chrétien de Troyes." *Yale French Studies* 51 (1974): 102–14.
- Di Girolamo, Costanzo. "Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes." *Medioevo romanzo* 9 (1984): 17–26.
- Dogget, Laine E. *Love Cures: Healing and Love Magic in Old French Romance*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2009.
- Dybel, Katarzyna. "L'influence d'Ovide sur le roman arthurien en France (roman en vers et roman en prose)." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 58 (2006): 277–90.
- Ferrante, Joan M. *The Conflict of Love and Honor*. The Hague – Paris: Mouton, 1973.
- . "Public Postures and Private Maneuvers: Roles Medieval Women Play." *Women and Power in the Middle Ages*. Edited by Mary Erler e Maryanne Kowaleski. Athens – London: University of Georgia Press, 1988. 213–29.

- Ferroul, Yves. "La passion selon Tristan et Iseut." *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*. Études recueillies par Jean-Claude Aubailly et al. Vol. 2. Paris: Champion, 1993. 570–78.
- Freeman, Michelle. "Transpositions structurelles et intertextualité: le *Cligés* de Chrétien." *Littérature* 41 (1981): 50–61.
- Fuksas, Anatole P. "Embodied Abstractions and Emotional Resonance in Chrétien's *Chevalier de la Charrette*." *Cognitive Philology* 4 (2011): 1–14.
- . "Embodied Semantics 150 Years After Broca: Context-Dependent Negation in Novelistic Storytelling." *Rivista internazionale di filosofia e psicologia* 4.2 (2013): 181–91.
- . "Ire, Peor and their Somatic Correlates in Chrétien's *Chevalier de la Charrette*." *Emotion in Medieval Arthurian Literature: Body, Mind, Voice*. Edited by Frank Brandsma, Carolyne Larrington, and Corinne Saunders. Woodbridge, Suffolk: Brewer, 2015. 67–86.
- Gallais, Pierre. *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*. Paris: Tête de Feuilles & Sirac, 1974.
- Gallien, Simone. *La conception sentimentale de Chrétien de Troyes*. Paris: Nizet, 1975.
- Gambino, Francesca. "Su alcuni nodi testuali del *Tristan* di Thomas." *Romania* 133 (2015): 429–45.
- Gaunt, Simon. *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature: Martyrs to Love*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Green, Mitchell. "Expressing, Showing, and Representing." *The Expression of Emotion: Philosophical, Psychological, and Legal Perspectives*. Edited by Catharine Abell and Joel Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 25–45.
- Grimbert, Joan Tasker. "On Fenice's Vain Attempts to Revise a Romantic Archetype and Chrétien's Fabled Hostility to the Tristan Legend." *Reassessing the Heroine in Medieval French Literature*. Edited by Kathy M. Krause. Gainesville: University Press of Florida, 2001. 87–106.
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*. Par Armand Strubel. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Guyer, Foster E. *Chrétien de Troyes, Inventor of the Modern Novel*. London: Vision Press, 1960.
- . "The Influence of Ovid on Chrestien de Troyes." *Romanic Review* 12 (1921): 97–134.
- Hanning, Robert W. "Courtly Context for Urban Cultus: Responses to Ovid in Chrétien's *Cligés* and Marie's *Guigemar*." *Symposium: A Journal in Modern Literatures* 35.1 (1981): 34–56.
- Heyworth, Gregory. "Love and Honor in *Cligés*." *Romania* 120.477–78 (2002): 99–117.
- Huchet, Jean-Charles. *Tristan et le sang de l'écriture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- Ilvonen, Eero. "Les demandes d'amour dans la littérature française du Moyen Âge." *Neuphilologische Mitteilungen* 14.5/6 (1912): 128–44.
- Jaeger, C. Stephen. *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Kay, Sarah. *Courtly Contradictions: The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Kelly, Douglas. "Estrange amor. Description et analogie dans la tradition courtoise de la légende de Tristan et Iseut." *Farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean Charles Payen*. Caen: Université de Caen, 1989. 223–29.
- Larmat, Jean. "La souffrance dans le *Tristan* de Thomas." *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*. Aix-en-Provence: C.U.E.R.M.A., 1979. 369–85.
- Larrington, Carolyne. "The Psychology of Emotion and Study of the Medieval Period." *Early Medieval Europe* 10.2 (2001): 251–56.
- Lazar, Moshé. *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII^e siècle*. Paris: Klincksieck, 1964.
- Lazzerini, Lucia. "Per l'interpretazione del *Cligés*." *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. A cura di Pietro G. Beltrami et al. Vol. 2. Pisa: Pacini, 2006. 845–64.
- Lyons, Faith. "La fausse mort dans le *Cligés* de Chrétien de Troyes." *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques [...]*. T. 1. Bade: Art et Science – Paris: Didier, 1950. 167–77.
- Lonigan, Paul. "The *Cligés* and the Tristan Legend." *Studi francesi* 53.2 (1974): 201–12.
- Maddox Donald L. "Critical Trends and Recent Work on the *Cligés* of Chrétien de Troyes." *Neuphilologische Mitteilungen* 74 (1973): 730–45.

- . "Lancelot et le sens de la coutume." *Cahiers de civilisation médiévale* 29 (1986): 339-53.
- Mar, Raymond A., Keith Oatley, Maja Djikic, and Justin Mullin. "Emotion and narrative fiction: interactive influences before, during, and after reading." *Cognition & Emotion* 25.5 (2011): 818-33.
- Maranini, Lorenza. "I motivi psicologici di un anti-Tristano nel *Cligés*." *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa (Lettere, Storia e Filosofia)* 2.12 (1943): 13-26.
- Marchello-Nizia, Christiane. "L'invention du dialogue amoureux." *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Études recueillies et éditées par Marie Louise Ollier. Montréal: Presses de l'Université de Montréal; Paris: Vrin, 1988. 223-31.
- . "Une nouvelle poétique du discours direct: le Tristan et Yseut de Thomas." *Linx* 32 (1995): 161-71.
- Micha, Alexandre. "*Tristan et Cligés*." *Neophilologus* 36 (1952): 1-10.
- Michener, Richard L. "Courtly Love in Chrétien de Troyes: the 'Demande d'Amour'." *Studia Neophilologica* 42.2 (1970): 353-60.
- Nitze, William A. "Sans et matière." *Romania* 44 (1915-17): 14-36.
- Noacco, Cristina. "Le mal d'amour au Moyen Âge." *Pallas* 88 (2012): 147-67.
- Noble, Peter S. *Love and Marriage in Chrétien de Troyes*. Cardiff: University of Wales Press, 1982.
- Paris, Gaston. *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*. 2 t. Publiés par Mario Roques. Paris: Société amicale Gaston Paris, 1912.
- Pizzi, Claudio. "Il ragionamento controfattuale." *Problemata* 1.1 (2002): 85-94.
- Punzi, Arianna. "Per la *tendrer* di Thomas." *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. A cura di Pietro G. Beltrami et al. Vol. 2. Pisa: Pacini, 2006. 1329-42.
- Reddy, William M. *The Making of Romantic Love: Longing and Sexuality in Europe, South Asia, and Japan, 900-1200 CE*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- . *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Robertson, David W. "Chrétien's *Cligés* and the Ovidian Spirit." *Comparative Literature* 1 (1955): 32-42.
- . "The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory." *Speculum* 26 (1951): 24-49.
- Roncaglia, Aurelio. "Carestia." *Cultura Neolatina* 18 (1958): 121-37.
- Rosenwein, Barbara H. "Problems and Methods in the History of Emotions." *Passions in Context* 1 (2010): 1-32.
- . "Writing without fear about early medieval emotions." *Early Medieval Europe* 10.2 (2001): 229-34.
- Rossi, Luciano. "Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia." *Vox Romanica* 46 (1987): 26-62.
- . "I trovatori e l'esempio ovidiano." *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*. Michelangelo Picone, Bernhard Zimmermann (hrsg.). Stuttgart: M&P, 1994. 105-48.
- Santamaria Carlos, Orlando Espino, and Ruth M. J. Byrne. "Counterfactual and semifactual conditionals prime alternative possibilities." *Journal of Experi-*
- mental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 31.5 (2005): 1149-54.
- Short, Ian. "Thomas, Tristan et Yseut: le fragment inédit de Carlisle." *Tristan et Yseut: Les premières versions européennes*. Édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia. Avec la collaboration de Régis Boyer et al. Paris: Gallimard, 1995. 123-27.
- Siraisi, Nancy G. *Medieval and Early Renaissance Medicine: An Introduction to Knowledge and Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Spetia, Lucilla. *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant. Studi sull'Yvain e sul Jaufre*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2012.
- Thomas. *Le Roman de Tristan, poème du XI^e siècle*. 2 vols. Publié par Joseph Bédier. Paris: Didot, 1902.
- . *Le Roman de Tristan. Suivi de La Folie Tristan de Berne et La Folie Tristan d'Oxford*. Traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short. Avec les textes édités par Félix Lecoy. Paris: Champion, 2003.
- Tobler, Adolf, Erhard Lommatzsch. *Altfranzösisches Wörterbuch*. 12 Bde. Berlin - Wiesbaden - Stuttgart: Steiner, 1925-2008.
- Topsfield, Leslie T. *Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Van Hamel, Anton G. "Cligés et Tristan." *Romania* 33 (1904): 465-89.

Vatteroni, Sergio. “‘Naturelment li estuit faire.’ Poeir, voleir, natura e amore nel *Tristano* di Thomas.” *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. A cura di Pietro G. Beltrami *et al.* Vol. 2. Pisa: Pacini, 2006. 1567–80.

Virno, Paolo. “Neuroni mirror, negazione linguistica, reciproco riconoscimento.” *Forme di vita* 2.3 (2004): 1–9.

Zaganelli, Gioia. “Bérout, Thomas e Chrétien de Troyes (sull’amore, la morte e la gioia).” *Le forme e la Storia* 4 (1992): 5–46.