

## **La Cort d'Amor tra le fonti del *Roman de Flamenca***

Andrea Macciò

(Università di Cagliari)

---

### **Abstract**

The contribution deals with the relationship between the late-thirteenth-century *Roman de Flamenca*, a masterpiece of the medieval Occitan narrative, and the lesser-known allegorical poem *La Cort d'Amor*. Until now, in spite of an isolated recall of U. Limacher-Riebold, criticism seems to have eluded a systematic comparison between the two works, from which their direct contact emerges clearly not only because of the numerous textual coincidences, but more for the widespread and continuous correspondence (defined by Segre as an “intertextual stickiness”) between thematic concordances and verbal mentions: a clear evidence of the strong influence of a text to another. A validation of our thesis is also the common critical stance of both literary works toward the ideology of the *fin'amor*, accompanied by the same solution to its possible renewal.

**Key words** – *Roman de Flamenca*; *Cort d'Amor*; Occitan philology; intertextuality; *fin'amor*

---

Il contributo verte sul rapporto intercorrente tra il tardo-duecentesco *Roman de Flamenca*, capolavoro della narrativa occitana medievale, e il meno noto poemetto allegorico de *La Cort d'Amor*. A tutt'oggi, fatto salvo un isolato richiamo di U. Limacher-Riebold, la critica pare abbia eluso un confronto sistematico tra le due opere, da cui risulta evidente un contatto diretto non tanto in ragione delle coincidenze testuali, pure presenti e numerose, quanto piuttosto per quella diffusa e continua corrispondenza tra concordanze tematiche e recuperi verbali (già definita da Segre con l'espressione di “vischiosità intertestuale”) che è chiaro indizio della forte influenza di un testo su un altro. A convalida della tesi qui sostenuta, inoltre, sta la comune posizione critica di entrambe le opere nei confronti dell'ideologia della *fin'amor*, accompagnata altresì dalla medesima soluzione per un suo possibile rinnovamento.

**Parole chiave** – *Roman de Flamenca*; *Cort d'Amor*; occitanistica; intertestualità; *fin'amor*

---

Definito dalla critica «il capolavoro della narrativa provenzale»<sup>1</sup>, il romanzo tardo-duecentesco di *Flamenca*<sup>2</sup> è stato tradito fino a noi da un testimone unico, a causa delle cui menomazioni e lacune sono da imputare, oltre che perdite testuali di varia ampiezza

---

<sup>1</sup> Alberto LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977, p. 157.

<sup>2</sup> Le citazioni tratte dalle due opere faranno sempre riferimento alle seguenti edizioni: Roberta MANETTI (a cura di), *Flamenca, romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008; e Matthew BARDELL (ed.), *La Cort d'Amor. A Critical Edition*, Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002. Segnalo, comunque, l'ultima edizione di *Flamenca* a oggi: François ZUFFEREY (ed.), *Flamenca. Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne*, traduit par Valérie FASSEUR, Paris, Le Livre de Poche, 2014.

e gravità (tra cui quelle dell'inizio e della conclusione del testo), la mancata conoscenza del titolo originario dell'opera (onde la titolatura di *Roman de Flamenca* proposta da Raynouard, con la quale il romanzo viene a tutt'oggi denominato), nonché del nome del suo autore<sup>3</sup>. La vicenda che vi si racconta segue dappresso il classico *pattern* del triangolo amoroso, che prevede il castigo del marito geloso e il trionfo degli amanti<sup>4</sup>. Ora, relativamente alla pericope comprendente i vv. 234-247 dell'opera, in cui l'anonimo romanziere introduce alcune ipostasi allegoriche, U. Limacher-Riebold osserva: «nous suggérons quant à nous une comparaison avec le poème allégorique occitan du XIII<sup>e</sup> siècle, *Cort d'Amor*»<sup>5</sup>. A tutt'oggi, la considerazione della studiosa pare rimanere l'unica che contempi una possibile relazione tra due opere che, come vedremo, per varî aspetti si mostrano effettivamente molto vicine<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> J.-P. Chambon ha tuttavia proposto, recentemente, di attribuire *Flamenca* alla paternità di Daude de Pradas, adducendo, a sostegno della tesi, numerose e perlopiù esclusive corrispondenze stilistico-letterarie, oltre che morfologiche e lessicali, tra il romanzo e i testi del trovatore. Cfr. Jean-Pierre CHAMBON, "Un auteur pour *Flamenca*?", «Cultura neolatina», 75 (2015), pp. 229-271.

<sup>4</sup> Assecondando la volontà del padre e andando in sposa ad Archimbaut, signore di Borbon, Flamenca si ritroverà ben presto segregata in una torre, causa la paranoica gelosia dello sposo, fomentata nientemeno che dalla regina di Francia, a sua volta insospettata dagli ambigui atteggiamenti del re nei confronti dell'eponima eroina durante i festeggiamenti delle nozze e da una manica annodata in cima alla lancia dello stesso sovrano. Predestinato dalla dea *Amor* alla liberazione della prigioniera e alla conquista del suo cuore è il colto e facoltoso cadetto Guilhem de Nivers, il quale, non avendo mai avuto esperienza d'amore se non indirettamente e per interposta letteratura, se ne innamora (come era da aspettarsi) *de lonh*. Spacciandosi per chierico e col supporto di varî aiutanti (la dea *Amor*, Alis e Margarida, compagne di prigionia della protagonista, il fantasma della medesima Flamenca apparsogli in sogno), Guilhem riuscirà a intessere un dilazionatissimo e segreto dialogo con l'amata, le cui rispettive battute 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 (grazie alla sua illimitata *largesse*) a far scavare un percorso sotterraneo tale da collegare i bagni termali, in cui la complice era solita recarsi, con la stanza dove egli alloggiava, dopo avervi fatto allontanare precauzionalmente abergatore e consorte. Alla consumazione dell'adulterio tra i due si uniranno ben presto gli amori di Alis e Margarida con Ot e Claris, cugini di Guilhem, il tutto all'insaputa del miope signore di Borbon, ora reso per di più inoffensivo da un giuramento ambiguo pronunciatogli dalla moglie. Il romanzo si chiude con un torneo indetto dallo stesso Archimbaut, in occasione del quale Guilhem disporrà nel proprio scudo, pur senza attirarsi il benché minimo sospetto, nientemeno che la manica di Flamenca, origine di tutta la vicenda, manica da lei pubblicamente promessa al primo cavaliere che avrebbe sconfitto un rivale in combattimento, ma segretamente indirizzata (ora sì, vero *senhal de drudaria*) all'amante, in un accorgimento da *Ringkomposition* che chiude la narrazione nel ribaltamento ironicissimo delle sue medesime premesse. L'opera terminerà incompiuta con la nona giostra (la seconda del giorno successivo all'apertura del torneo).

<sup>5</sup> Ute LIMACHER-RIEBOLD, *Entre «novas» et «romans». Pour l'interprétation de «Flamenca»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, pp. 131-132.

<sup>6</sup> È pur vero che l'osservazione espressa da Limacher-Riebold non viene approfondita e resta comunque vincolata all'uso che in entrambi i testi è fatto dell'allegoria: com'è noto, il poemetto della *Cort d'Amor* è interamente costruito sulla *lectio magistralis* rivolta agli amanti e tenuta dalle personificazioni che si susseguono le une alle altre sullo sfondo di un meraviglioso castello, circondato da un giardino edenico da *reverdîe* in cui Amore tiene la sua corte. In *Flamenca* le prosopopee (a parte l'onnipresente *Amors*) fanno invece assai rara apparizione. Relativamente a *Flamenca*, 234 sgg., la critica ha inoltre esaurientemente scandagliato le possibili fonti del romanzo, forse anche perché «figlio d'una terra che amava per lunga tradizione personificare ed allegorizzare – scriveva del poeta il Debenedetti –, all'uno e all'altro esercizio

Il primo *fil rouge* viene come ovvio dall'appartenenza di entrambi i testi allo sparuto gruppo del non-lirico occitano, più comunemente noto come "eccezione narrativa" e comprendente in sé pochi componimenti di tipologia assai varia, si sa, la maggior parte dei quali condivide una tradizione grama, essendoci trasmessa anonima e su codici unici il più delle volte lacunosi oltreché mutili della fine (com'è pure il caso delle due opere che qui interessano, con in più il fatto che il manoscritto di Carcassonne recante in sé *Flamenca*, come già detto, è anche acefalo). Al netto degli studi attuali è possibile inoltre pronunciarsi sulla cronologia relativa dei testi presi in esame, d'altronde necessaria per definire la direzione dei debiti eventuali.

Il *codex* di *Flamenca* (conservato presso la Bibliothèque Municipale di Carcassonne, con segnatura 35) è fatto risalire per ragioni paleografiche alla fine del sec. XIII, se non all'inizio del XIV<sup>7</sup>. La stesura dell'opera (la cui trama risulta per molte ragioni essere ambientata tra il 1232 e il 1235) è più difficile da collocare, ma potrebbe facilmente assumersi quale *terminus post quem*, approssimativamente, l'anno del 1276<sup>8</sup>, quando la famiglia dei Roquefeuil ricevette per prima la signoria su Alga (oggi Algues), nel dipartimento dell'Aveyron: in *Flamenca* il riferimento al *sener d'Alga* (Arnaut o Raimon de Roquefeuil) è al v. 1722 e parrebbe poter accennare al mecenate dello stesso autore, forse a sua volta identificabile con l'*en Bernardet* del v. 1732.

La datazione del manoscritto M.819 della Pierpont Morgan Library di New York, testimone unico della *Cort d'Amor* vergato in Nord Italia, sembra invece oscillare tra la

raramente si piega [...]» (LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, p. 262). Lo stesso Debenedetti indicava tra i modelli Marcabru, *BEdT* 293,11 (LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, p. 263). Allo stesso modo, il Nelli individuava la fonte del luogo in Peire Cardenal, *BEdT* 335,25. Ma in simile direzione si potrebbero citare allora anche Marcabru *BEdT* 293,34; *BEdT* 293,39, e Raimbaut d'Aurenga *BEdT* 389,22, oltre agli altri sirventesi di Peire Cardenal. È insomma evidente che la formularità del luogo impedisce di trovare dei precisi antecedenti, tanto è vero che la stessa Limacher-Riebold sente la necessità di specificare, a margine della sua osservazione: «Nous suggérons une analyse plus profonde de *Flamenca* et *Cort d'Amor* avec le poèmes allégoriques des troubadours Arnaut de Maruelh, Daude de Pradas, Peire Cardenal [...]» (LIMACHER-RIEBOLD, *Entre «novas» et «romans»*, p. 132).

<sup>7</sup> LIMACHER-RIEBOLD, *Entre «novas» et «romans»*, p. 84.

<sup>8</sup> R. Manetti propende invece per un'ipotesi di datazione più alta di qualche decennio, forse «prima della morte di Bianca di Castiglia, avvenuta il 27 novembre 1252, che dopo: ben più frizzante sarebbe difatti la satira [...]» (MANETTI (a cura di), *Flamenca*, pp. 32-33). A sostegno dell'ipotesi si confuta il fatto che l'impresa di Archimbaut *ab flors jaunus sus el camp blau* (v. 6998) costituisca un'aporia che possa invece far propendere per un *terminus post quem* della stesura dell'opera vicino quantomeno al 1272, data in cui Roberto di Francia (Robert de Clermont) avrebbe sposato l'erede di Archimbaut, Beatrice di Borgogna. Manetti, tuttavia, non tralascia di notare come il romanzo specifichi espressamente che lo stemma in questione è proprio quello di Borbon; d'altra parte, non sono prese in considerazione altre eventuali aporie facilmente spiegabili postulando una datazione più bassa per il testo: prima fra tutte, la presentazione ingannevole del protagonista Guilhem ai suoi ospiti quale *canorgues de Peirona* (v. 3554), città resa celebre dal 1256 in tutta Europa grazie al "Dit de Peronne"; o ancora il fatto che ai vv. 3641-3646 l'autore ci dica che Guilhem portava con sé almeno quattro marchi d'oro e dodici d'argento: prima del 1266, epoca in cui cominciò a circolare la moneta svalutata del *gros*, tale quantitativo di denaro corrisponderebbe a 3,150 chili di peso (contro i 700 grammi che i 192 *gros*, corrispondenti a 12 marchi d'argento, avrebbero comportato dopo il 1266): l'aporia avrebbe avuto la funzione di evitare ai lettori del testo a esso coevi un eventuale e faticoso esercizio di calcolo. Da ultimo, una datazione più bassa parrebbe confermata da fattori stilistici, come le rime equivoche e ripetitive, nonché dall'influenza (messa in chiaro per la prima volta dal Jeanroy) di Guillaume di Lorris sull'anonimo poeta di *Flamenca* (LIMACHER-RIEBOLD, *Entre «novas» et «romans»*, pp. 11-37).

metà e la seconda metà del sec. XIII<sup>9</sup> ma M. Bardell ipotizza che la composizione del poemetto possa collocarsi presumibilmente alla fine del secolo precedente. A convalida della propria ipotesi Bardell dimostra, introducendo la sua edizione, una serie di collegamenti tra il poemetto e il trattato di Andrea Cappellano, del quale sarebbe una diretta risposta; la sua collocazione non andrebbe dunque posta troppo al di là della data di composizione del famoso trattato latino: «A date of composition at the end of twelfth century is perfectly concordant with what we know about the manuscript tradition and style of the *Cort d'Amor*»<sup>10</sup>. A fronte di quanto risulta, perciò, l'antiorità della *Cort d'Amor* rispetto a *Flamenca* si mostra davvero assai più che plausibile.

Innanzitutto, prima di procedere a dei confronti testo a testo tra le due opere, vi è un lungo episodio del *Roman de Flamenca* di cui potremmo accostare la struttura narrativa, per alcune stringenti analogie, a quella di un passo del poemetto anonimo: come noto, il cuore del romanzo è costituito dal dialogo lento e studiatissimo portato avanti da Guilhem de Nivers e Flamenca (futuri amanti) attraverso il reciproco scambio in chiesa, e durante la messa, di non più di due sillabe per volta, battute che, di domenica in domenica, non solamente costituiranno un colloquio volto alla vicendevole dichiarazione d'amore da parte dei due ma, pure, verranno a tale esito attraverso una *mise en récit* della lirica trobadorica (attraverso la riscrittura, nello specifico, della *cobla tensonada* di Peire Rogier, *BEdT* 356,4; VI, 41-48 e dunque anche dell'altra di Guiraut de Bornelh, *BEdT* 242,3; I, 1-12 che alla precedente si richiama)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> «One might perhaps note that the fourteenth/fifteenth-century assumption of earlier critics (Suchier, Brunel, Pillet, Jeanroy) has been abandoned in favour of a mid/late-thirteenth-century date in more recent commentaries [Folena, Avalle, Degenhart, Schmitt, Jones]. Whilst the manuscript tradition thus does not tell us very much about the date of composition of our text, it seems prudent to assume a date of composition not later than the end of thirteenth century» (BARDELL (ed.), *La Cort d'Amor*, p. 2).

<sup>10</sup> BARDELL (ed.), *La Cort d'Amor*, pp. 4-5. Oltre alle connessioni testuali col *De Amore*, un certo numero di gallicismi presente nel testo conferma una circolazione dell'opera in Francia, costituendo così un ulteriore argomento a favore di quanto proposto dallo studioso: «That our only copy of an Occitan text shows evidence of circulation in northern France is perhaps a sign of generic interest. Certainly more narrative allegories have come down us in Old French than in Occitan, which boasts very few narrative texts of any kind. The circulation of the *Cort d'Amor* in northern France takes on added significance through the fact that a number of factors link the *Cort d'Amor* with the *De Amore* of Andreas Capellanus, also associated with the court of Champagne. [...] I believe they [*these factors*] constitute a very strong suggestion that the *Cort d'Amor* was written as a response in kind to Andreas Capellanus' magnum opus and, moreover, that the Occitan work was composed soon after the Latin one» (BARDELL, *La Cort d'Amor*, p. 4). L. Lazzerini data invece il poemetto alla prima metà del Duecento (Lucia LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2010, p. 182).

<sup>11</sup> Oltre al notorio debito che *Flamenca* contrae con *Peire Rogier* e *Guiraut de Bornelh* in relazione al dialogo segreto dei due protagonisti, A. P. Fuksas ha recentemente fatto notare come un ulteriore impiego della *cobla tensonada* nel romanzo, volta a dar voce al pensiero dibattuto dell'innamorato Guilhem (vv. 4009-4022), sia confrontabile con alcuni passi di altri due componimenti dei trovatori suddetti – segnatamente, *BEdT* 356,3 (vv. 1-12) e *BEdT* 242,18 (vv. 53-63) –. Ciascuno dei passi ora indicati, infatti, «dimostra la stretta implicazione della semantica del *tort* all'interno dello schema argomentativo della *cobla tensonada*, che chiama in causa l'accezione tecnica del termine nel campo della dialettica». Inoltre, benché la *bella boqueta risen* menzionata nel passo del *roman* sia quella della stessa Flamenca, «nemmeno qui manca il contestuale riferimento all'atto di parola dell'innamorato, che si esprime a sproposito», negli altri componimenti espresso appunto attraverso l'apostrofe a una (*parleira*) *boca* personificata (Anatole Pierre FUKSAS, «La *cobla tensonada* e la “dama del torto” di Peire Rogier», in Paolo CANETTIERI, Arianna PUNZI (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, I, Roma, Viella, 2014, pp. 843-854, *ivi* pp. 852-854).

Ora, dopo la prima risposta che Guilhem riceve da Flamenca durante i loro incontri furtivi, il conflitto interiore dello spasimante raggiunge il parossismo, al punto che, nottetempo, prende avvio una controversia tra occhi, bocca e cuore dello stesso eroe, disputa a cui sono chiamate a prendere parte (sia pur senza parlare, evidentemente) le orecchie. Siamo di fronte, dunque, a una nuova tipologia di dialogo (fittizio), cui si dà comunemente il nome di *tornejamen* e la cui struttura prevede appunto l'intervento, nel dibattito, di tre o persino quattro voci<sup>12</sup>; l'eccezionalità della conversazione viene altresì dallo spazio che essa occupa nel testo (si protrae per ben ottantotto versi, cfr. vv. 4372-4460) e, soprattutto, dalla natura dei suoi partecipanti, vere e proprie prosopopee del sensorio umano. Il dialogo si apre infatti con un intervento degli occhi (vv. 4372-4398), che rifiutano il sonno e, rivolgendosi alle orecchie, le esortano a echeggiare il *Que planz?* pronunciato da Flamenca poco prima; segue uno scambio di parole tra il cuore di Guilhem, che si fa portavoce dei suoi dubbi o timori, e la bocca che lo rimprovera aspramente (vv. 4399-4416; la piccola tenzone ha una certa simmetria nelle sue parti: il cuore apre l'alterco con due versi rimati, la risposta della bocca, introdotta da un *couplet*, ne occupa cinque; dopo un *octosyllabe* centrale, pronunciato ancora dal cuore, la bocca replica con sei versi; con un ulteriore *couplet* il cuore chiude infine la lite).

Il *tornejamen*, aperto dal monologo degli occhi, termina con un lungo discorso del cuore rivolto agli altri contendenti (vv. 4417-4460), al cui interno, quasi in *ecfrasis*, è narrato l'aneddoto di un cavaliere (vv. 4417-4444) che, intestarditosi ad amare «una dona bella e plazen, / joveneta e covinen, / de bon adaut en tota[s] res»<sup>13</sup> senza mai proferirle parola, si badi, se non a capo di due anni, «vi sprecò la parte migliore della sua vita, e non ne ottenne cosa che meriti di esser menzionata più di quello che ne aveva ottenuto il primo giorno»<sup>14</sup>. È notevole il fatto che nel racconto del cuore sia a sua volta felicemente innestato, nel gioco all'infinito includersi di cornici (meta)narrative, un ulteriore *tornejamen* tra la *domna*, il cavaliere e Amore. Limentani osservava:

Di un episodio del genere non è traccia in precedenza, né ovviamente è il caso di chiedersi se esso potesse trovar posto in qualcuno dei tratti perduti, perché si situa idealmente 'prima' della venuta di Guillem a Borbon; si tratta con ogni probabilità solo di una presupposizione interna al racconto nel momento stesso di questo in cui compare. L'episodio è tuttavia alquanto enigmatico [...] <sup>15</sup>.

Al di là delle parole accorte dello studioso, una certa affinità con la nostra storiella in *ecfrasis* può però ritrovarsi proprio in *Cort d'Amor*, 1332-1374. Nel passo del poemetto prende la parola Proessa, che annuncia ai presenti il racconto di un piccolo aneddoto: si tratta della storia di un *drutz* che fa istanza d'amore a una donna *angoisosa* e anche qui,

<sup>12</sup> LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, p. 278. Per uno studio ampio e approfondito sul dialogismo nella letteratura medievale cfr. almeno Matteo PEDRONI, Antonio STÄUBLE (a cura di), *Il genere «Tenzone» nelle letterature romanze delle Origini. Atti del convegno internazionale. Losanna 13-15 novembre 1997*, Ravenna, Longo, 1999.

<sup>13</sup> Cfr. *Flamenca*, 4423-4425.

<sup>14</sup> MANETTI (a cura di), *Flamenca*, p. 305.

<sup>15</sup> LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, p. 272.

come nel caso di *Flamenca*, ci è dato leggere in *abîme* i discorsi dei due personaggi sotto forma di *salut* e *respos*. Dopo le prime parole della dama che, se dappriocipio dichiara di essere poco disposta ad amare, offre pur sempre all'interlocutore un buon motivo di speranza (cfr. vv. 1354-1356: «Mais si eu m'en entremeses, / vos es ben tan bels e tan pros / q'ieu fera mon amic de vos»), l'aspirante amatore se ne parte via da lei vergognoso, suscitando il biasimo della signora. La storiella termina con un breve insegnamento (vv. 1371-1374): «E vechs la bon'amor perduda / qar non es qi l'aia seguda / qe drutz i ha qe per folor / demandon o qeran amor». Le corrispondenze col passo di *Flamenca* sono molte: una personificazione allegorica prende la parola per annunciare e raccontare una mancata storia d'amore attraverso le parole (dirette) dei suoi stessi protagonisti. Il fatto che poi il carattere degli innamorati sia diametralmente opposto nei due testi (eccessivamente ostinato nell'uno, troppo arrendevole nell'altro) non fa che rendere più stringenti, a mio avviso, tali coincidenze, considerato il fatto che il poeta di *Flamenca* è uso sovvertire i suoi modelli, o comunque rifarsi agli antecedenti in modo non banale né pedissequo.

Sono numerosi, in ogni caso, i *loci paralleli* che suggeriscono un contatto diretto tra il poemetto allegorico e il romanzo occitano; si prenda per esempio, in *Flamenca* (vv. 596-704), la sezione iniziale del testo in cui l'autore espone il prolisso repertorio degli strumenti musicali, delle acrobazie e delle opere letterarie in cui si prodigano giullari e saltimbanchi durante la festa di nozze dell'eponima eroina e di Archimbaut, visibilmente composto sulla falsariga del *sirventes ensenhamen*, o *sirventes-joglaresc*. Quale punto d'avvio dell'intero catalogo – costruito sul modulo [*l'us... l'autre*] – l'anonimo romanziere sembra sfruttare come cerniera, appunto, un preciso verso della *Cort d'Amor*:

L'us menet arpa, l'autre viula

v. 603

L'us ag l'arpa, l'autre viola

BEdT 461,c; 890

Com'è noto, i sintomi d'amore di cui Guilhem de Nivers è subito vittima nel *Roman de Flamenca* coinvolgeranno ben presto la protagonista dell'opera, contribuendo a distanziarla dalle dame evanescenti delle *cansos* occitane, rarefatte a puro vocativo e irraggiungibili nella loro assenza. Sarà così che la nostra eroina, ormai insofferente del tempo che passa, sente in sé tutta l'impazienza dell'attesa che contraddistingue gli innamorati; nei passi del romanzo si riconosce ancora un plausibile contatto con un *salut* che, nella *Cort d'Amor*, viene fatto pronunciare da Valors a un amante ipotetico:

Mas .ii. jorn mi semblaran .viii.  
entro qu'eu sapia de qual guisa  
el o engiena ni devisa.

vv. 5324-5326

«Amiga, be-us dic veramen  
que nullz homs non sap valer tan;  
mais .i. jorns mi tenra un an  
entro qu'ieu sia justa lui.

vv. 6176-6179

Q'anc pos vos me donestes jorn,  
non estet mos cors en soirn;  
antz, se Dieus de vos m'aconsel,  
hai pregat la luna e-l solel,  
e dreig, coma mos bons seinors,  
per Dieu, que-m breugesson lo[s]

iors ]

q'ieu vos volia vezer tan  
q'us pauchs jorns me scemblava un

an. ]

BEdT 461,c; 1320-1327

Si noti il crescendo, nei due passi del romanzo, dell'aspettazione di Flamenca a cui, se in un primo tempo due giorni sembreranno otto, in seguito e come nella *Cort d'Amor*, un solo giorno parrà un anno intero<sup>16</sup>. Non sarà poi da considerarsi un caso il fatto che l'amante fittizio del poemetto manifesti l'insofferenza dell'attesa alla sua dama solo dopo il *rendez-vous* concessogli da lei (*pos vos me donestes jorn*): difatti, anche le parole che la nostra eroina rivolge in tal caso ad Alis nel secondo dei passi riportati (vv. 6176-6179) si collocano, precisamente, subito dopo il primo incontro che Guilhem ha preparato per loro (vv. 5817 sgg.). Alcune altre coincidenze si riveleranno forse meno cogenti (causa anche la formularità dei motivi) ma pur sempre rilevanti, com'è il caso di due passi evidentemente mutuati in entrambe le opere dalla stessa fonte evangelica (Lc. 7, 1-10) – *sed tantum dic verbum, et sanabitur anima mea*:

Be·m degraz sol u mot sonar  
Que·m feses alcun bon conort.  
vv. 2059-2060

Dompna, aisi soi per l'asaia.  
Ab un mot mi podez ric far:  
qe sol qe m'apelletz amic,  
vas mi son paubre li plus ric.

*BEdT* 461,c; 201-504

Si leggano allo stesso modo, contestualmente, in un caso i termini coi quali il romanziere ci dice come Guilhem de Nivers, ben camuffato da chierico, riuscisse così a nascondere a tutta Borbon le sue intenzioni di corteggiare Flamenca e, nell'altro, le parole che Amors rivolge a Celamens in *persona* sul modo in cui egli fa sì che l'amante discreto si mostri agli sguardi altrui un semplice monaco, o un eremita, mostrando le carte del suo (doppio) gioco soltanto a momento debito:

De Guilhem no·s garet negus,  
egal que feira d'un reclus.  
vv. 3823-3824

Qan es partitz, cuza cascus  
qe sias monges ou resclus.

*BEdT* 461,c; 295-296

Assai diffuso nella lirica, e sempre riscontrabile in entrambi i testi (nel romanzo anzi è il motivo che ha dato il nome alla protagonista eponima) è il *leitmotiv* dell'aura di splendore che circonfonde la dama e che la conforma, d'altronde, a quei principî dell'estetica della luce di ascendenza neoplatonica che proprio nella scolastica del XIII secolo trovavano il luogo della loro teorizzazione<sup>17</sup>. In altri casi potrebbe rivelarsi quale spia di un contatto ipotetico l'occorrenza di un medesimo *couplet* che non sia formulare, come la seguente rima equivoca (di un fatto di stile, cioè, pur sempre non rado in *Flamenca* e in generale tipico del secolo a cui il romanzo si ascrive):

<sup>16</sup> La stessa iperbole, ma usata in tutt'altro contesto, ritorna in Bertran de Born, *BEdT* 80,2; II, 10: «c'us sols jorns mi sembra trenta».

<sup>17</sup> Cfr. Władysław TATARKIEWICZ, *Storia di sei Idee*, trad. it. di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2011, pp. 136-137. Relativamente al poemetto, cfr. *Cort d'Amor*, 920-923: «Ben m'er dura res, ez amara[i] [*sic*] / se lla vostra covinens cara, / qe fai tot lo mon respandir, / se laissa qe vas me no·s vir».

el si mes en gran aventura  
 consi·us pogues dir s'aventura  
 vv. 4215-4216

Q'ara venra per aventura  
 (un) drutz enqer[re] bon'avetura  
 BEdT 461,c; 1342-1343

Una più interessante rispondenza tra le due opere prese in esame può trovarsi anche nel cosiddetto *traummotiv* o *rêve d'amour*: il motivo del viaggio onirico che lo spirito dell'amante in *trance* compie per far visita alla dama causa-oggetto-di-desiderio<sup>18</sup>.

Si tratta di un *cliché* della poesia lirica spesso ricorrente anche nei *salutz d'amor* (le lettere d'amore in versi<sup>19</sup>), sapientemente riutilizzato dal poeta di *Flamenca* e piegato in

<sup>18</sup> Ricorrente più volte nel nostro romanzo (vv. 2118-2189; 2805-2982; 6122-6130), il *topos* è già di ascendenza classica; tra le fonti più note e più influenti cfr. Ovidio, *Heroides*; XIX, 56 (Ero e Leandro). Si consideri quanto osservava A. Stäuble a proposito del motivo e 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 vastissima che concerne Irlanda, Islanda, Arabia, India, Corea, Africa, le Hawai 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» (Antonio STÄUBLE, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 186). Pietro Toldo segnala: «Dans le *livre des Rois* du poète persan Firdusi, Zâl et la belle Tehmîneh se prennent d'amour l'un pour l'autre sans s'être jamais vus. Firdusi conte aussi que Ketâyûna, fille de l'empereur de Constantinople, voit Gushtësp, pour la première fois, dans un rêve et le reconnaît ensuite au milieu de sa cour, et la même histoire est racontée par Giâmi, à propos de Zalikhâ, qui voit son Yûsuf dans son sommeil et se prend également d'amour pour lui. C'est là une légende répétée dans le *Roman de Odati et Zariadre* composé par Carète de Mithilène d'après les récits des soldats macédoniens revenus de la Perse et dans l'histoire de *Striangée et Zairinaie* d'origine orientale très ancienne. Dans l'Occident l'aventure a été attribuée, comme tout le monde sait, à Jaufre Rudel et à Mélisande comtesse de Tripoli; un récit pareil explique comment Durmart s'éprit de la reine d'Irlande; à son tour Else de Brabante fait la connaissance de Lohengrin, de la même manière» (Pietro TOLDO, "Yonec", «Romanische Forschungen», 16 (1904), p. 621). Per un maggiore approfondimento del tema cfr. Stith THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenaghen, Rosenkilde & Bagger / Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, vol. 5, T.11.3, p. 333. Per la ricorrenza del motivo limitatamente al dominio della lirica occitana, cfr. perlomeno Jaufre Rudel BEdT 262,3; IV, 19-22; Peire d'Alvernha BEdT 323,23; IX, 81-90; Guillem de St. Didier BEdT 234,11; VIII, 49-52 e BEdT 234,14; IV, 22-28, in cui l'amante vagheggia una fuga nell'infinito dormire, così come in Aimeric de Belenoi BEdT 9,16; V, 29-32; in Arnaut de Maruelh BEdT 30,III; 140-144; in BEdT 30,3; V, 29-30 è messo invece in risalto il carattere vano e vacuo del *semblan* onirico; cfr. ancora Rigaut de Berbezilh BEdT 421,4; V, 45-48; Gaucelm\_Faidit BEdT 167,45; III, 19-27; Guillem Ademar BEdT 202,8; IV, 19-24, ove domina il sentimento di dolore al risveglio, dovuto al dileguarsi stesso del sogno (Mario MANCINI, "Sevals *pantaisan*". Sogni e visioni in *Flamenca*", in Andrea FASSÒ, Luciano FORMISANO, Mario MANCINI (eds.), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 451-469). Aggiungo Folquet de Romans BEdT 156;I; 21-30, dove, alla disillusione lancinante del risveglio (riscontrabile peraltro anche in Arnaut de Maruelh BEdT 30,4; III, 15-21) si unisce il solito motivo dell'anelito di un sonno senza termine (per cui cfr. ancora Arnaut de Maruelh BEdT 30,3; V, 29-35). Cenni al *Traummotiv* si riscontrano nuovamente in Jaufre Rudel BEdT 262,7; III, 25-27; BEdT 262,6 – b; III, 15-21; e, una volta di più, in Arnaut de Marueilh BEdT 30,21; V, 51-55.

<sup>19</sup> Relativamente ai *salutz d'amor*, cfr. almeno Francesca GAMBINO (a cura di), *Salutz d'amor. Edizione*

funzione del racconto in cui è inserito (vv. 2805-2982): immesso nel tempo della narrazione, cioè, l'episodio si carica di un forte valore prolettico, dacché sarà il fantasma stesso dell'eroina a suggerire a Guilhem, nella visione del sogno, gli espedienti attraverso cui egli riuscirà in seguito a corteggiarla e a liberarla dalla prigione in cui si trova, a noi lettori rivelando al contempo quali saranno i futuri sviluppi del romanzo. Ciò che più sorprende, tuttavia, è che il dialogo attraverso cui l'amante otterrà nel sonno i preziosi consigli si mostra, nella sua formularità, nientemeno che uno scambio di *salutationes*: in un ribaltamento di rapporti, dunque, nel *Roman de Flamenca* sarà ora il sogno d'amore a contenere al suo interno un *salut d'amor* e non il contrario, superando in tal modo gli angusti confini del tradizionale motivo.

L'*ensenhamen* di cui il poemetto allegorico della *Cort d'Amor* si fa carico, come noto, è invece sviluppato attraverso il dialogo tra le molte personificazioni che vi si trovano e con le quali l'opera è interamente costruita<sup>20</sup>, le quali, talvolta, esemplificano (o dimostrano) le proprie asserzioni facendo ricorso proprio all'*enchâssement* di *salutz* e di relativi *respos*, fittizi, tra amanti e messaggeri ipotetici (se non addirittura inscenandoli tra loro). Così, nel saluto inventato dal Rire, si ritrova appunto il tema del sogno erotico, ma col particolare – esattamente come accade in *Flamenca* – che la dama visitata dallo spirito dell'amante, si noti, è tenuta prigioniera e sorvegliata nella propria camera:

Qe qan per aventura ven  
 q'eu dorm ez estau tan ben,  
 dompna, q'adonc soi eu ab vos,  
 e remir las vostras faisos,  
 e cug ades ab vos parlar  
 privadamens, si com soil far,  
 e cug q'ades siatz enblada  
 de la cambra en qe es gardada,  
 Lo grans zoi[s] me fai ricedar;  
 e quant eu non vos puosc trobar  
 tan granda dolor emdeven  
 q'ieu me mervell qar non forsen.  
 E Dieus! Qe me pod conortar?  
 Qan mi soven del embrasar

---

*critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009.

<sup>20</sup> «Amor's ten barons are Joi, Solaz, Corteszia, Ardimen, Bon' Esperansa, Paor, Larguesza, Dompneis, Celamen and Dousa Compaina, who [...] constitute a sequential account of courtship. Apart from Joi, Corteszia and Dompneis, none of them plays any further part in the work, and only Corteszia and Dompneis later get to speak. Drudaria and Pretz are the keys (l. 76) or guardians (ll. 325-44) of love. Corteszia d'Amor is [...] a particular use of courtliness in love. Mercés comes to the court to complain of merciless ladies. Ris, Deport and Plaser discuss the ways in which slanderers suppress laughter, distraction and pleasure. Coindia tells how a lady should be graceful with a worthy lover. Honor elaborates how a lady can achieve honour. Baillesa d'Amor explains how a maiden should keep her lover. Valor describes how a lover must be worthy to keep his lady. Proessa tells of the prowess of a dynamic lover. Sens condemns folly. We do not know what Joven is about to say when the text breaks off, but if he were not to speak about youth and its merits and troubles, he would be the only personification, *pace* Jung, not to speak of the notion he personifies» (BARDELL (ed.), *La Cort d'Amor*, p. 20).

e del dous baiszar e del rire,  
Amiga, ben deuria ausire.

*BEdT* 491,c; 942-957

Ma veniamo ancora a un altro caso. Tra i molti passi del *Roman de Flamenca* riconducibili al genere del *salut d'amor* è possibile rubricare anche un lungo monologo che Guilhem rivolge alla dea Amore una volta preso alloggio da Peire Guizo, nella camera con vista torre, e dopo aver dato alcune disposizioni ai propri scudieri (vv. 2035-2117). Al genere riconducono certo l'invocazione iniziale *Amor, donna, com er?* (vv. 2035-2036), il ricordo alla destinataria della promessa fatta e la richiesta del suo esaudimento da parte di un amante che, da perfetto *servus amoris*, ha già ottemperato ai propri compiti (vv. 2037-2044); ancora, il tema tanto abusato della malattia d'amore (vv. 2045-2056), la richiesta alla divinità di ascolto e di risposta (vv. 2057-2060) e, infine, il prevedibile atto di modestia e umiliazione con cui Guilhem rimprovera a se stesso il fatto di sconsigliarsi troppo facilmente (vv. 2061-2064). Fin qui, nulla di nuovo; ma il seguito della pericope (che prende avvio col verso dal tono sentenzioso *Amans deu portar cor de ferre*), avvalorando la sua relazione col genere epistolografico, prosegue all'insegna dell'argomentazione didattico-epidittica di cui, appunto, si avvalgono occasionalmente le lettere d'amore in versi (e in specie Arnaud de Maruelh e Amanieu de Sescas) ponendosi sul solco dell'*ensenhamen*<sup>21</sup>; la tesi è che «ogni amante dal cuore sincero deve essere più saldo di un diamante»<sup>22</sup>; la dimostrazione dell'assunto (che si rifà esplicitamente all'*Ars Grammatica* di Donato) si basa su una ricostruita relazione fonetica ed etimologica tra le parole *amans* (amante) e – considerata suo composto – *adimans* (che designa tanto il

---

<sup>21</sup> Infatti, «un accostamento di *salut* ed *ensenhamen* può essere proposto sulla base di diversi fattori, che possono essere così sintetizzati: la comune occorrenza di tratti formali (l'uso di un metro narrativo – distico di ottosillabi o senari – e la presenza, tuttavia sporadica, di *bioc* finale); affinità strutturali, come la presenza di un prologo, che nell'*ensenhamen* è spesso un'introduzione descrittiva o una premessa con la quale l'autore 'giustifica' la volontà di trasmettere un insegnamento; l'affinità delle strutture discorsive, in entrambi di tipo argomentativo; il ricorso a motivi comuni, come la *descriptio puellae* o gli *exempla* di amanti celebri; la semplice circostanza che alcuni autori praticarono entrambi i generi: Arnaut de Maruelh, Sordello, Amanieu de Sescas» (GAMBINO (a cura di), *Salutz d'amor. Edizione critica*, p. 129). Lo stile didattico è talvolta perseguito attraverso l'uso di espressioni gnomiche o incisi paremiologici, ridondanti in Amanieu de Sescas, *BEdT* 021a,II, un componimento intessuto di una quindicina di *communes sententiae* che in almeno due casi rivelano un legame preciso con alcuni versi di *Flamenca*. Cfr. *Flamenca*, 2190-2191: «Per so fon dih ben a rason: / autrui dol albadallas son» ~ ASesc, *Dona, Per cuy*, 71-72: «c'ai auzit dir manta sazo, / que -l'autrui dol badalha so-»; e *Flamenca*, 4070-4072: «anc non ausi, mon eisient, / lo proverb: d'aital grat n'aia / cel qu'en dormen sa donna baia» ~ ASesc, *BEdT* 021a,II; 11-13: «yeu com vos am, si no-us o dic: / ans par amor d'aital amic / aisi com baizar en dormens»; per lo stesso luogo il Limentani porta a confronto il *Roman de la Rose*, vv. 2425-2437. Ma «Guillem in realtà, partendo dal detto proverbiale attestato in ASesc, ne ribalta l'assunto: se baciare in sogno è la metafora dell'amore inespresso e irrealizzato, per lui è invece la premonizione-assaggio del piacere reale che verrà» (MANETTI (a cura di), *Flamenca*, pp. 200; 285). Il bacio durante il sonno, descritto però all'apice di una notte d'amore, è attestabile anche nell'*alba* anonima *Ab la genser que sia*; II, 7-12: «Mentre qu'ie mi jazia / e-n sobinas mi adormia, / un dous baizar [*la donna*] mi tendia / tan plazenmen / qu'enquer lo-m sen / e faray a ma vida» (GAMBINO (a cura di), *Salutz d'amor. Edizione critica*, pp. 588-589).

<sup>22</sup> MANETTI (a cura di), *Flamenca*, p. 195.

diamante quanto il magnete<sup>23</sup>): l'idea portante del complesso ragionamento è che l'amore sia un corpo semplice e dunque più stabile di un corpo composto, prova ne è il fatto che un cuore possa ricevere uno e un solo amore<sup>24</sup>:

mais amors es cais elemens  
 simples e purs, clars e luzens,  
 e fai soen de dos cors u,  
 quar si met egal en gascu:  
 us es dedins e dui defors,  
 et ab un cor lia dos cors<sup>25</sup>.

vv. 2076-2081

Il fulcro dell'argomentazione risiede nell'interpretazione eziologica del volgare *adimans*, fatto risalire giustamente al latino *adamans* – a sua volta posto in relazione (par-)etimologica con il verbo *amare* –: il passaggio (si potrebbe dire l'apofonia) di A-latino in *i*- volgare è considerato da Guilhem una deformazione della lingua (della *lingua*) per la quale egli deduce una curiosa gerarchia tra le vocali, dove *a* è superiore a *i*. Seguendo il principio per cui la presunta degenerazione del linguaggio comporta *ipso facto* un degradamento delle *proprietates rerum*<sup>26</sup>, è così dimostrato che, *per lo nom* (v. 2066), il cuore dell'*aman* debba essere più duro dell'*adiman*:

E l'azimans, sitot s'es durs,  
 non es tan simples ni tan purs,  
 car si d'adiman ostas di  
 aures aman, et en lati

<sup>23</sup> Diamante e magnete (paronomastici ancora oggi in francese, *diamant* – *aimant*) sono stati alla lunga assimilati nella tradizione dei lapidari sulla base di analoghe caratteristiche fisiche: «ils sont censés partager, depuis le chapitre 15 du livre XXXVII de l'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien, en passant par Marbode de Rennes, Albert le Grand, Vincent de Beauvais et bien d'autres auteurs, des propriétés analogues, dont l'antagonisme a peu à peu été perdu de vue. Ces propriétés sont tout particulièrement la dureté et la faculté d'attirer le fer» - la capacità attrattiva attribuita al diamante dipende dal fatto che il latino *adamans* indichi, secondo il Gaffiot, «le fer le plus dur, l'acier» (Valérie FASSEUR, “Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique dans *Flamenca*”, in Hélène CHARPENTIER, Valérie FASSEUR (éds.), *Les genres au Moyen Âge: la question de l'hétérogénéité*, «Méthode! Revue de littératures», 17 (2010), pp. 67-74, *ivi* pp. 67; 71).

<sup>24</sup> Gérard GOUIRAN, “‘Car tu es cavalliers e clerics’ (*Flamenca*, v. 1899): Guilhem, ou le chevalier parfait”, *Le clerc au Moyen Age*, «Senefiance», 37 (1995), pp. 199-214, *ivi* p. 206.

<sup>25</sup> Sono versi accostabili ad Aimeric de Peguilhan, *BEdT* 10,15; III, 30: «a fai [*Amors*] de dos cors un, tan ferm los lia» (FASSEUR, “Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique”, p. 70). Si tratta di un concetto d'altra parte molto diffuso nella lirica provenzale, cfr. Bernart de Ventadorn, *BEdT* 70,40; VIII, 57-64: «Domna, s'eu fos de vos auzitz / si charamen com volh mostrar, / al prim de nostr' enamorar / feiram chambis dels esperitz / azautz sens m'i fora cobitz, / c'adonc saubr' en lo vostr' afar / e vos lo meu, tot par a par, / e foram de dos cors unitz!». Ma è soprattutto nel poemetto *Lai on cobra sos dregs estatz* o *Dieu d'Amor* (*BEdT* 345,I) di Peire Guillem de Toloza che si trova un antecedente al nostro testo, cfr. vv. 403-407: «e ja negus no-n vol guerir, / que-l cairels intra ab sospir, / per meg los huels e per l'aurelha: / era vejatz gran maravilha / qu'en un colp fa de dos cors us». Il passo del romanzo preluderà al rituale scambio dei cuori tra Flamenca e Guilhem, su cui avremo modo di tornare (cfr. *Flamenca*, 6886-6896).

<sup>26</sup> FASSEUR, “Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique”, p. 71.

le premier cas es adamas  
 e compo si d'ad e d'amas,  
 mas lo [v]ulgar[s] a tan mermat  
 cel ha que l'a en i tornat.  
 Mas, tan con a val mais ques i,  
 tan valon mais eu sai ben qui  
 ad obs d'amar que sil non fan  
 que·s van d'amor tot jorn gaban  
 e d'amor un mot non entendon.

vv. 2098-2110

Nella tradizione trobadorica il termine è, non di rado, riscontrabile come *senhal* nella forma di *En Aiman* o *Aziman*, con tutta probabilità impiegato analogicamente a designare la fascinazione esercitata sul poeta dal dedicatario o destinatario della lirica, così ribattezzato dal *senhal*<sup>27</sup>, mentre tra i luoghi già segnalati dalla critica quali possibili antecedenti del passo, riporto, in particolare, Bernart de Ventadorn, *Lanquan vei per mei la landa* (*BEdT* 70,26), e Folquet de Marselha, *Si com sel qu'es tan greuizat* (*BEdT* 155,20)<sup>28</sup>:

e si·m sui de midons lonhans,  
 vas se·m tira com azimans  
 la bela cui Deus defenda.  
*BEdT* 70,26; VI, 40-42

qu'eisamenz com l'azimanz  
 tira·l fer e·l fai levar  
 fazi'el manz cors dreissar  
 vas pretz, forsatz e pesanz.  
*BEdT* 155,20; II, 16-19

Si consideri ancora Aimeric de Peguilhan in *Yssamen cum l'äymans* (*BEdT* 10,24) e in *Atressi·m pren com fai al jogador* (*BEdT* 10,12)<sup>29</sup>:

Yssamen cum l'äymans  
 tira·l fer e·l trai vas se,  
 tir'Amors mon cor ancse,

A ley del fer que va ses tirador  
 vas l'aziman que·l tira vas si gen,  
 Amors, que·m sap tirar ses tiramen,

<sup>27</sup> Ad esempio, relativamente al difficile v. 41 di B. de Ventadorn, *BEdT* 70,12 (un caso di diffrazione in cui la *varia lectio* è forse dovuta a corruzione nell'archetipo), è stato fatto notare come, al posto del ricostruito *e'n Fachura* dell'edizione Appel (plausibilissimo *senhal*), il ms. Q riporti la variante *enaiman*, da intendersi come *En Aiman*. Non a caso, anche la lezione messa a testo dall'editore «andrebbe intesa con riferimento al significato di 'magia, incantesimo', collegato al *fascinum* [...]» (Anatole Pierre FUKSAS, "La pragmatica del *senhal* trobadorico e la *sémiologique des passions*", «Critica del testo», 8 (2005), pp. 253-279, p. 268).

<sup>28</sup> FASSEUR, "Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique", p. 70.

<sup>29</sup> FASSEUR, "Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique", p. 70: «L'aimant apparaît également comme trope dans la littérature amoureuse en langue d'oïl française, qu'il s'agit du *Lancelot en prose*, de la chanson *Tout autresi com l'äimanz deçoit* du trouvère Gautier d'Epinal, ou encore, beaucoup plus tard, du *Remède de Fortune* de Guillaume de Machaut. Le discours de Guillem de Nevers est donc porteur de toute une mémoire poétique, que probablement il contribue à transmettre à la postérité». Cfr. ancora, a tal proposito, un'elegante cobla 'alchemica' di Daude de Pradas, in cui Amore è paragonato al diamante ottenuto attraverso un portentoso amalgama, unendo cioè il ferro dell'amante all'oro della dama: *BEdT* 124,3; V, 41-50.

eu'es forser e mais tirans.  
*BEdT* 10,24; I, 1-4

mas tirat m'a sivals per la melhor.  
*BEdT* 10,12; IV, 25-28

Ma non basta. Il brano di *Flamenca* pare inserirsi altresì nel solco di alcuni componimenti basati sullo svolgimento semantico di una paretimologia, alla maniera di Isidoro di Siviglia; è questo il caso, ad esempio, di due *coblas esparsas*: l'anonima *Dompna, s'ieu vos clamei amia* (*BEdT* 461,97) e, di Peire Milo, *D'amor a hom pietat gran* (*BEdT* 349,3). Nel primo caso, la parola *amia* viene scomposta in *a*, semplice interiezione, e nel possessivo *mia*, «con funzione identificativa del legame, cortese, che lega l'io lirico alla donna amata, attraverso le specificazioni, rette da *m'aves*, *servidor* e *amador*»<sup>30</sup>. Peire Milo, da parte sua, reinterpreta allo stesso modo *amor* come composto di *a*, solita interiezione, e *mor* (la lettura del composto in luogo del semplice – e la conseguente discrezione dei componenti – sarà dunque il tratto comune tanto ai due testi quanto al sopraccitato passo del romanzo)<sup>31</sup>.

In ogni caso, è però ancora una volta in un luogo della *Cort d'Amor* che, a mio parere, il raffronto con *Flamenca* si fa davvero molto stringente:

E nos deporton nos oimais,  
 e·l auzell movan tut lur lais,  
 e veian si s'acordon gen  
 l'auzell e nostri estrumen.  
 Qi apres aisso au las voz  
 e·l ioi qe menon entre·ls totz,  
*ben ha plus dur lo cor d'aziman*<sup>32</sup>.

*BEdT* 461,c; 1061-1067

I versi ora citati fanno parte di un breve *ensenhamen* di Coindia, che biasima le dame troppo tardive ad accordare a sé e ai propri amanti appagamento d'amore (altro tema dibattuto nel romanzo, come vedremo a breve<sup>33</sup>). L'ultimo verso del brano –

<sup>30</sup> Claudio FRANCHI, *Rialto*, 3.iii.2002.

<sup>31</sup> Un procedimento inverso alle due *coblas* sopra riportate (ma di identico giocoso concettismo) si può riscontrare in Cadenet, *Amors, e com er de me?*; IV, 37-48, in cui l'io lirico ricostruisce, a partire dai singoli fonemi, la dichiarazione d'amore 'am te' e il pronome olofrastico 'oc': «Tres letras del ·a· ·b· ·c· / aprendetz, plus no·us deman: / ·a· ·m· e ·t·, quar aitan / volon dire com: „am te“. / et ab aitan de clerchia / auria pro entre nos. – / empero mais ieu volria / ·o· e ·c· mantas sazos. / Pueys s'ieu dizia: „diguatz, / dona : vos, faretz m'ajuda?“, / ieu crey que vos seriatz / de dir' „oc“ aperceubuda». In ogni caso, è pur vero che il brano di *Flamenca* in questione non si ferma al gioco dell'analisi fantasiosa di un composto presunto: quale premessa del sillogismo, l'osservazione etimologica è nel testo funzionalizzata alla dimostrazione dell'assunto *que totz amanz am cor verai / deu esser plus fermes qu'azimans* (vv. 2067-2068), asserzione d'altronde non lontana da alcuni passi della tradizione (cfr. l'*ensenhamen* di A. de Maruelh, *Razos es e mesura* - *BEdT* 30,VI; 55-59; così come l'anonimo saluto *Bona dompna, pros ez onrada* - *BEdT* 10,I; 97-100, ecc.).

<sup>32</sup> Corsivo mio.

<sup>33</sup> Cfr., in particolare, *Cort d'Amor*, 1049-1052: «E percaz [domna] son ben e s'onor, / q'enantz qe li lauzeniador / o haion saubut ni sentit, / deuria·n haver son ioi complit» ~ *Flamenca*, 5000-5007: «Alis nom poc mais escoutar, / ans dis: –Domna, trob alongiers / esveilla falses lausengiers, / e fai tan blandir

evidentemente assai prossimo a *Flamenca*, 2068<sup>34</sup> – è seguito, nel *codex unicus* del poemetto, da un rigo lasciato in bianco, che avrebbe dovuto concludere la pericope<sup>35</sup>. Il tenore del verso mancante può tuttavia essere acclarato da un ulteriore confronto col nostro romanzo: la prima parte del passo della *Cort d'Amor*, infatti, ci proietta nel punto del *roman* in cui Guilhem e Peire Guizo si fermano ad ascoltare, la sera in un verziere, l'unione del cinguettio degli uccelli tra le foglie con le canzoni in lontananza provenienti dalla città:

Guillems e l'ostes s'en issiron  
 en un vergier; d'aqui auziron  
 devas la vila las cansons  
 e deforas los ausellons  
 que canton desot la vert foilla.  
 Tot cor que per amor si doilla  
 tengas per dur si ben no·il passa  
 e no·il trafora e no·il cassa  
 cil mescla, tan que·l rescaliu  
 las plagas d'amor tro el viu.

vv. 2667-2676

Seguendo dunque il *cliché*, l'amante che, a differenza di Guilhem, non viene scalfito dal canto (del *rossinhol* e/o del *Trobar*), *ben ha plus dur lo cor d'aziman*. L'incompatibilità tra le virtù del buon amante (o della buona amante) e le qualità del ferro e dell'acciaio è sottesa anche dalle parole che l'immagine onirica di *Flamenca* rivolge al sognatore:

e si·us pogues bon conseil dar  
 mout volontiera lo·us donera,  
 car eu non ai ges cor de fera  
 ni sui de ferre ni d'assier.

vv. 2892-2895

Ecco allora che, a maggior ragione, il passo argomentativo del testo, introdotto dalla sentenza *Amans deu portar cor de ferre*, suona in certo qual modo paradossale: «L'assertion a de quoi surprendre. L'on voit mal, au premier abord, comment les propriétés du fer, réputé dur et froid, pourraient devenir les vertus d'un cœur aimant»<sup>36</sup>; tuttavia, considerato lo stile delle citazioni e le modalità spesso sovvertitrici di riuso della tradizione da parte dell'anonimo, non ci dovremmo lasciar troppo sorprendere dal virtuosismo e dalla bravura retorica dimostrata. D'altra parte, non sarà forse solo un caso che, secondo quanto scrive Marbodo di Rennes, proprio il magnete (o diamante, attorno a

---

em perdos / que refrena cor voluntos; / alonguis fa mman destorbier. / Per zo·us don eu perdon intier / que vostre cor plus non celez».

<sup>34</sup> Cfr. *Flamenca*, 2067-2068: «que totz amanz am cor verai / deu esser plus fermes qu'azimans».

<sup>35</sup> M. Bardell segnala, nella sua edizione: «[A blank line is left in the MS here.]» (BARDELL (ed.), *La Cort d'Amor*, p. 100).

<sup>36</sup> FASSEUR, “Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique”, p. 67.

cui orbita tutta l'argomentazione del passo) abbia il potere di elargire la forza della persuasività e, secondo i lapidari di più bassa datazione, come il lapidario di Berna o di Modena, sia esso una pietra in grado di conferire il dono dell'eloquenza<sup>37</sup> (si direbbe la pietra della *clergie*): la memoria lirica si accompagna, nel poeta (tanto l'anonimo quanto il suo personaggio), a un sapere enciclopedico scientifico e linguistico, in una sintesi culturale che si racchiude a sua volta nella cornice lirica di un *salut d'amor* ad Amor.

Ma c'è di più; al di là dei raffronti precisi che tra i due testi è possibile stabilire, si ritrovano in essi alcuni temi di fondo che ne sorreggono l'impostazione, uno dei quali è il caustico tratteggio del personaggio del *gilos* e la condanna del suo comportamento. Il *Roman de Flamenca*, si sa, così come le *Novas del Papagai* di Arnaut de Carcassés e il *Castia-Gilos* di Raimon Vidal de Besalú, si basa sul *pattern* di un triangolo amoroso che prevede il castigo del marito geloso e il trionfo degli amanti<sup>38</sup>, ma assai più che negli altri testi in *Flamenca* è dedicato ampio spazio di approfondimento a un personaggio posto ormai sotto le lenti di una indagine psicologica dalle profondità finora intente, al punto che, nell'introduzione alla sua edizione critica, U. Gschwind avanzava indirettamente la proposta di dare all'opera il titolo di *Roman d'Archimbaut*, considerato il ruolo di questo personaggio-chiave, sicuramente il più complesso nel romanzo e il solo che possa vantare un trattamento così dovizioso nel panorama letterario d'*oc* e d'*oil*<sup>39</sup>. Lo sdegno nei confronti del geloso e dei suoi modi d'altra parte accomuna, nella *Cort d'Amor*, le personificazioni di Cortesia e Cortesa d'Amor, che per il resto si fanno

---

<sup>37</sup> Cfr. Marbodo: «Gratia prestatur simul et suadela per ipsum, / sermoinsque decor, disceptandique facultas». Si legga ancora quanto riportano il lapidario di Berna: «Qui lors est en barat soutilz / puet prandre robes et viandes / que ja n'iert nunlz qui li deffende. / Gracious et amonestant / fait son seignour et bien estant, / del bel parler grace li donne / e d'acoitance bele et bone», e di Modena: «Buene est por garder mariage: / lues a amor et pais dounée / de l'espousé à l'espousée. / Qui l'a sor lui douçour li rent / et croist grasse vers toute gant; / sage le fair venir en plait, / et belement parler le fait. / Li pierre est de grand segnerie». Le citazioni sono tratte da FASSEUR, «Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique», pp. 69-70, che fa riferimento, rispettivamente, a Maria Esthera HERRERA, *Marbodus Redonensis. Liber lapidum*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 75, e a Léopol PANNIER, *Les lapidaires français au moyen âge de XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, F. Vieweg, 1882, réimpression Genève, Slatkine, 1973, pp. 131-132; 102-103.

<sup>38</sup> Cfr., per la tematica dell'*inclusa*, sempre *Cort d'Amor*, 133-140: «Qe l'auzel[s], cant ve lo latz, / s'en fui d'aqi tost e viatz. / Tot atretal fai demanes / vilans qant ve(i) ome cortes / que viu de ioi e de solatz, / e porta trezador ni laz: / quant el lo ve, serra sa porta / e sa mollier es pesz qu'a morta.». La ricorsività del motivo nella tradizione, va pur detto, non esclude un ventaglio di sfumature talvolta significative, determinando varie soluzioni retoriche, stilistiche ma anche ideologiche del rapporto tra unione coniugale e amore adulterino, fulcro della tematica cortese. Significativo, a tal proposito, lo studio di A. P. Fuksas sulle varianti tradite dai testimoni delle *Novas del Papagai*, le cui opposizioni «caratterizzano il peculiare impianto strutturale delle varie versioni, connotando il loro impegno rispetto alla tematica narrativa, la loro peculiare concezione del testo» (Anatole Pierre FUKSAS, «La materia del racconto e le opzioni narrative: ricerche sulla tradizione delle Novas de papagai», in *Il racconto nel Medioevo romanzo*. Atti del Convegno, Bologna, 23-24 ottobre 2000 («Quaderni di Filologia Romanza», 15), Bologna, Pàtron, 2002, pp. 239-264, *ivi* p. 258).

<sup>39</sup> Katy BERNARD, «Les noces dévorantes. Du rapport du Jaloux à la nourriture dans le *Roman de Flamenca*», in Nelly LABÈRE (éd.), *Être à table au Moyen Âge*, Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, 115), 2010, pp. 457-490, *ivi* p. 17. R. J. Graves (1982) sottolinea il fatto che *Flamenca* sia il solo romanzo, tra quelli da lui analizzati, che rappresenti la gelosia come malattia mentale e, nello stesso tempo, fisica (LIMACHER-RIEBOLD, *Entre «novas» et «romans»*, p. 170).

portavoce di due concezioni assolutamente opposte dell'amore<sup>40</sup>. Tra i consigli elargiti da Cortesa d'Amor alle fanciulle, in particolare, sembra di ritrovare lo stesso nucleo diegetico a partire da cui si articola il romanzo di *Flamenca*, ovvero l'espedito dell'incontro segreto dei due amanti ai bagni a dispetto del geloso Archimbaut, così come suggerito in sogno dal fantasma stesso di Flamenca a Guilhem:

Et els bains de Peire Guizo,  
on mi bain alcuna sazo,  
hom poiria far un pertus  
sotz terra, que no·l vis negus,  
qu'en una cambra resposes;  
per aqui mos amix vengues  
els bains a mi, quan la·m sabria.  
Ar vos ai mostrada la via.

vv. 2935-2942

Gent si tengua, sovent se bain  
e ab nedesa se compain,  
ves tot lo mont cuberta e cellada,  
mais son amic sia aizinada  
quant sera luecs ni d'avinent.  
Eu hai ben dig al parlament  
so qe li bon drut tenran car  
e fara·l gilos enrabchar.

BEdT 491,c; 701-708

La simiglianza del caso salta tanto più all'occhio se si considera che la seducente, bionda acconciatura consigliata alle fanciulle da Cortesa d'Amor nei versi immediatamente precedenti a quelli ora citati dal poemetto, la *coaza*, è proprio la stessa che il geloso Archimbaut rimprovererà alla sua sposa di portare:

E, ge-us aves levat coaza!  
A l'autr'an cuh qu'en fares massa  
en sospeisso que la·us arabe;  
e ja non cug que·us sia sabe  
quan la·us farai ab forfes tondre;  
greu la·us veiria hom rescondre,  
quan venon ist cortejador  
per so que digan antre lor:  
"Dieus, qui vi mais tam bella cris!  
Plus bella[s] son non es aur fis!"

vv. 1125-1134

La gimpla non sia ges mesa  
el cap a gisa de pagesa,  
an[s] sia coindament pausada  
sobre las bellas crins planada.  
E si deus anar en coasa,  
d'un cordonet daurat la fasa,  
que l'aur[i]pel e li boton  
rescemblon tuit d'una faison.

BEdT 491,c; 693-700

Nella risposta seguente di *Cortesia* alla compagna (cui farà eco un successivo intervento di *Plasers*) sono condensati, non senza un buon impiego di ironia, i tratti salienti della personalità folle e perversa del marito geloso<sup>41</sup>, la cui condotta finirà col dare corpo

<sup>40</sup> «*Cortesia* enuncia le regole di *Fin'Amors*, che esige *bona fes* [sincerità], *lialtatz* [lealtà], *mesura* [misura] e *sens* [intelligenza] e aborre l'amore venale. Ma per i suggerimenti pratici – consigli sulle strategie di conquista ai giovanotti squattrinati; istruzioni sull'abbigliamento e la *toilette* alle dame in vena di *flirt* – *Cortesia* cede la parola alla *Cortesa d'Amor*, personaggio di stampo ovidiano, parente stretta della *Vieille* di Jean de Meun e latrice d'una concezione assai diversa da quella di *Fin'Amors*» (LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, p. 182).

<sup>41</sup> La gelosia paranoica di cui in *Flamenca* soffrirà Archimbaut è contraddistinta, per usare la terminologia di Huchet (che a sua volta si rifà alla psicanalisi lacaniana), da una disfunzione semiologica, un'affezione o eccesso ermeneutico tale per cui il geloso, ovunque rivolga lo sguardo, non fa che vedere presunti indizi di mancata fedeltà da parte della sposa; egli cioè interpreta dei segni anche in assenza di referenti che se ne

inevitabilmente ai suoi fantasmi facendosi egli, cioè, fautore principale del suo stesso gabbo, sempre in linea con quanto è dato trovarsi in *Flamenca*:

car tostems o ai ausit dire  
que batres non tol fos consire,  
ans, qui gastia ni repren  
fol cor, adoncas plus l'espren.  
vv. 1277-1280

Lo cor el cors e·l sen li tolc  
la gelosia que l'afolla;  
e nom penses ques el la·s tolla  
anz la creis a totz jorns e dobla,  
et on mais pot el s'en encobla.  
vv. 1320-1324

Ben es fols gilos que s'esforsa  
de guardar moillier, qui se forsa  
non la·ill tol, ben la·l tolra geinz,  
que non val, so·m cug, gaire  
meinz. ]  
vv. 3819-3822

De Mon Musart es dons e sener  
gilos qui vol domna destreiner  
de far tot so que·l plazera,  
quar ja per lui non remanra.  
vv. 4515-4518

De la tor eis [Archimbautz] a  
calque pena, ]  
e sa mullier pel poin ne mena  
a son amic; per mon vejaire  
sa gilosia no·il val gaire.  
vv. 5783-5786

[C]ortesie ditz: 'Dompn[a] pros,  
d'aiso m'acort eu ben ab vos,  
qe molt es gilos en gran pena  
qe s'el bat sa moiller, forsena;  
adoncs pens'ella: "Ar amarai,  
pois atrestant de blasme(t) i hai!";  
e puis c'ave tot en [un] trait  
qe dis: "Mals es ma part e fait!";  
e el la baisa e la percola,  
adons la destrui e l'afola,  
q'ella pensa: "Molt m'aima fort.  
Ben sufriria dreig e tort".  
Per nien seri'on gellos:  
batre ni blandir n'es ges bos.  
*BEdT* 491,c; 709-722

Ja no er qe gilos non sia,  
mais ieu dic qe re non eubria,  
qe mos seinher [*Amors*] es poderos,  
qe ia l[*a*]uszenziens ni gelos  
no cera·n dan a drut cortes,  
ans lur pro mas be lur pes,  
qar en luoc fan tan gran paor,  
q'el non parlara auien lor.  
*BEdT* 491,c; 990-997

In una delle scene più esilaranti del romanzo, Archimbaut, oramai convinto della fedeltà della sposa grazie all'ingannevole patto da lei stessa propostogli (il classico *serment ambigu* a noi purtroppo non pervenuto per intero) e senza sospettare di nulla, pur trovando i due amanti appartati nelle stanze private del palazzo e in compagnia dei loro doppi Margarida con Claris e Alis con Ot, lascia anzi che Guilhem si trattenga con sua moglie per aiutarla a scegliere quali doni elargire l'indomani a dodici suoi cugini che

---

facciano supporto. Ma oltre che sul versante dell'interpretazione, la particolare *aegritudo* del geloso coinvolge anche la sua produzione di segni (linguistici *in primis*) per cui Archimbaut non farà che dare di matto, sproloquiare e delirare dalla *fin'amor* e dal suo linguaggio. Per maggiori approfondimenti cfr. Jean-Charles HUCHET, *L'Étreinte des mots. Flamenca, entre poésie et roman*, Caen, Paradigme, 1993.

verranno investiti cavalieri, tra i tanti gioielli di cui lei dispone e che sono caricati di un sovrasenso erotico patente. Nuovamente, l'episodio di *Flamenca* parrebbe architettato sullo scheletro di un passo del poemetto in cui la metafora è esplicita:

En un bel tapit lonc e lat  
Flamenca fes avan pausar  
de joias, qu'en puesca donar  
a mil cavalliers, aitan larc  
qu'ad unquec valguesson .i. marc,  
et aquel fos de bon aur fi.  
vv. 7610-7615

Guillems non estet ges marritz  
quals de las joias degues penre:  
josta se ac bel cors e tenre,  
blanc e delgat et escalfit,  
don no·l cal temer que ja crit  
ni contradiga son talan  
ni vueilla que ja re·l deman,  
mais que s'ò prenda el meseis.  
vv. 7628-7635

[Q]ant Proessa hag dit son agrat,  
l'amador son en pes levat  
e fetz caschus a si dons un gin.  
Adoncs foron uberts eschin  
e joas donadas e preszas  
qi non son ges en perdos meszas  
q'hom non sap lo prez adismar;  
cor e deszir e dous esgar  
e plaszer, cug cil q'ho demanda,  
e baiszar ab q'Amors abranda  
lo coratje dels fis amans  
e lur fai faire sos comans.  
*BEdT* 491,c; 1561-1572

Tuttavia, un'altra particolare e delicatissima metafora connette tra loro le due opere: Guilhem, dopo aver pronunciato il fatidico *Mor mi*, si rivolge con alterni stati d'animo ad Amore, e paragona a dei semi i bisillabi sussurrati *sub rosa* all'amata (vv. 4669-4691); allo stesso modo, nella *Cort d'Amor*, Coindia istituisce la medesima analogia nel corso del suo lungo *ensenhamen*, associando alle parole le virtù dei semi<sup>42</sup>:

Non sai per que tal aissa·m mene,  
car, segon so ques eu semene,  
la merce Dieu, naisso mieu broil.  
Anc mais set jornz non fon e moil  
'ailas', et a l'uchen b[r]uillet,  
e poiniei [i] pois autre[s] set  
e sol 'mur mi' a semenar,  
et el deu ben aitan poinar  
avan que bruille ni paresca,

Qui gent parla semena e cuell,  
q'el semena ensenha[i]ment  
e cuell laus e prez de la gent.  
E gar·s q'il mot sian causit  
per so qe meills sion graszit,  
ab vertat e ses tricaria;  
si cor[an] con sen e coindia,  
qe gen parlars creis son  
seïnor(s) ]

<sup>42</sup> Nel poemetto della *Cort d'Amor* è sovente ribadita l'importanza che il (*gent*) *parlar* assume nel corteggiamento; cfr., subito prima del passato citato, vv. 615-619: «E qui ven a leis corteiar / sapcha gen responder' e parlar / e gart per plana gentilesa / qe non diga mot de malesa, / ni de folia ni d'orguell»; ma ancora, in riferimento alle dame, cfr. vv. 691-692: «Am gentils omes, qi qe·n gronda, / parle gent e digua e responda»; vv. 1141-1154: «Qe domnas i ha d'autre fuel, / qe paron laide, ande non vuel / qe negus gentils hom si fi / en dompna qe laidura di. / Ant sse devon d'aitan veniar, / qe francs hom non la deu baiszar. / Dompna non deu parlar mas gent / e suau e causidament, / e deu tant gent sos motz assire / qe totz hom son solaz desire, / qe las paraulas qe son fors / demostran los talens del cors. / Per qe non deu dire folor, / dompna qe s'enten en valor».

don Deus per sa merce l'acresca e-l fassa naisser al mieu gaug! vv. 4681-4691	si con [lo] r̄os acreis (e) la flor(s); ] per qe dompna gen enparlada sera totz temps pros e onrada. <i>BEdT</i> 461,c; 620-630
---	---

Tra i temi fondamentali del romanzo risulta poi l'insieme di consigli, sotto forma di *ensenhamen* alle fanciulle, concernenti l'ambito amoroso. Fulcro dell'educazione comportamentale impartita dall'opera risiede nel fatto che, come anticipato, le dame non debbano più frapporre alle istanze dei loro cavalieri l'ostacolo di un eterno differimento, dilazionando ogni volta il compenso da essi maturato nel corso di un sincero *servitium*<sup>43</sup>. Il motivo percorre trasversalmente tutto il nostro testo ma, ciò che è più interessante, ne sarà sempre assertore un personaggio femminile: le prime a farsi portavoce dell'*ensenhamen* saranno infatti Flamenca (vv. 4261-4301), Alis (vv. 5000-5015) e Margarida (vv. 5230-5240); la stessa eroina tornerà sull'argomento in due prolissi interventi (vv. 5569-5617; 6207-6320)<sup>44</sup>. Da ultimo, è infine la voce narrante che si farà carico del messaggio, quando ormai non mancheranno che pochi versi alla lacuna con la quale il testo si conclude (vv. 7825-7870). Se si annovera, assieme ai passi ora citati, anche il brano che, quasi ad apertura dell'opera, polemizza contro le donne malfide che non fanno altro se non cercare occasioni per denigrarsi vicendevolmente (vv. 558-582), potremmo ben vedere come il narratore apra e chiuda il suo *roman*<sup>45</sup> con degli interventi che verranno in seguito approfonditi e variati dai tre personaggi femminili a cui egli affida, dunque, il suo pensiero. Ciò che importa qui sottolineare è il fatto che il biasimo delle amanti troppo tardive trova un punto d'appoggio nella considerazione sulla fugacità del tempo e, con essa, su quanto siano transeunti la giovinezza e, suo attributo, la bellezza fisica; anzi, potremmo dire che il tema sta a fondamento dell'insegnamento che corre di voce in voce lungo tutto il nostro romanzo. Al di là del caso di Guilhem de Montanhagol<sup>46</sup>, però, il tema del *tempus fugit* non è molto comune alla lirica d'amore trobadorica e risulta, tutt'al più, specifico dei testi di natura etico-religiosa, come in Peire d'Alvernha, *BEdT* 323,13 e *BEdT* 323,14<sup>47</sup>. Nel

<sup>43</sup> «La prise de position de l'auteur de *Flamenca* rejoint celle de Montanhagol, ainsi que le remarque René Nelli. À l'opposé de Guiraut Riquier qui prône le *lonc dezirar*, le *lonc dezir plazen*, le romancier ne peut admettre que la dame retarde à dessein un bonheur qui est aussi le sien. Il assimile cet excès de réserve à rien de moins que *baratz e tricharia* (v. 6207): la *mala domna* est celle qui ne sait que refuser (v. 7825 ss.)» (Marie-Dominique LUCE-DUDEMAINE, *Flamenca et les novas à triangle amoureux: contestation et renouveau de la fin'amor*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (Études occitanes, 1), 2007, pp. 62-63).

<sup>44</sup> A dire il vero, in tal caso, sarà Flamenca a dare ordine alle sue due amiche di non opporre alcuna resistenza ai loro nuovi amanti, Oto e Claris; cfr. vv. 6460-6464. «En interdisant à Alis et Margarida 'de se faire prier', elle confirme un principe déjà bien établi: aucune délai ne doit être imposé à l'amant, sinon pour éprouver sa sincérité» (LUCE-DUDEMAINE, *Flamenca et les novas à triangle amoureux*, p. 89).

<sup>45</sup> Sempre postulando, come ovvio, che la menomazione finale del manoscritto dovesse essere oramai prossima al termine del racconto.

<sup>46</sup> Cfr. *BEdT* 225,9; I, 1-8; *BEdT* 225,7; IV, 25-32.

<sup>47</sup> Eccezionalmente, il motivo si ritrova anche in Bertran de Born, *BEdT* 80,24a; II, 9-16. Sul tema in

romanzo, la riflessione sullo scorrere inesorabile delle ore e sul conseguente sfiorire della giovinezza riveste di fatto una particolare importanza: lungi dal ridursi a un adagio banale, il tema è, al contrario, assai funzionale al rinnovamento che investe il tipo femminile della *domna* trobadorica; la lirica d'amore non a caso evita l'argomento e, con esso, l'evocazione della vecchiaia su una dama che non pare soggetta alle leggi terrene; l'anonimo romanziere, *vice versa*, rifiutando l'illusione di una giovinezza eterna, colloca anche le donne nel rango di creature mortali: «Loin de les idéaliser, il les veut d'abord accessibles, dans leur extrême et quasi providentielle fragilité»<sup>48</sup>. Non è un caso che, tra i pochi testi in cui si ritrova, lo stesso tema venga condiviso anche dal poemetto della *Cort d'Amor* che dimostra con *Flamenca*, in più occasioni, come abbiamo visto, la medesima tendenza innovatrice nei confronti della tradizione. Qui però, contrariamente al romanzo, il motivo verrà affidato a una voce eccezionalmente maschile: nientemeno che quella dello stesso dio *Amor* (in risposta a un saluto rivolto a lui da *si-dons Honor*)<sup>49</sup>:

---

*Flamenca* tornerà, nuovamente, anche la voce narrante a fine opera, paragonando la bellezza della gioventù «col ruscello formatosi per un piovasco, che pare impetuoso e veloce, ma inaridirà presto (mentre l'altro, più esile, ma nato da una sorgente, continuerà a scorrere)» (LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, p. 175). La critica ha sottolineato come il motivo sia tratto principalmente dai *Remedia amoris* ovidiani (cfr. vv. 651-652: «Flumine perpetuo torrens solet altior ire / sed tamen haec brevis est, illa perennis aqua») (LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, p. 182). Lo studioso fa notare come, nel passo di cui si parla, «il poeta provenzale infili una sentenza sull'altra, piegandole tutte alla sua opportunità narrativa». Nello stesso luogo si cita infatti, oltre che Ovidio, un passo oraziano (si tratta di richiami per i quali si presume la mediazione della tradizione paremiografica medievale): cfr. *Flamenca*, 7865-7870: «e, si con Oracis retrais, / que nom parlet jes per esquis, / ges ola leu perdre non deu / la sabor don primas s'enbeu / et en vaissell, qui no·l te net, / aigrezira, qui ren i met» ~ Hor. *Epistula* I; 2, 54 «Sincerum est nisi vas, quodcumque infundis acescit»; 69-70: «Quo semel est imbuta recens servabit odorem / testa diu [...]». Ivi. p. 175. Ma cfr. altresì Bernart de Ventadorn, *BEdT* 70,29; V, 33-40. A tal proposito cfr. ancora *Flamenca*, 6271-6283 ~ Ovidio, *Ars Am.* III 69-74: «tempus erit quo tu, quae nunc excludis amantes, / frigida deserta nocte iacebit anus, / nec tua frangetur nocturna ianua rixa, / sparsa nec inuenies limina mane rosa / quam cito (me miserum!) laxantur corpora rugis, / et perit in nitido qui fuit ore color»; per il passo in questione «Limentani 1962-63, pp. 92-93 ipotizza il tramite di *Clef d'Amors*, 2141-52: 'Le temps vendra, pas ne sont ruses, / que tu, qui les amans refuses, / gerras vieille, froide, esbahie / toutes les nuys sanz compaignie. / Chanchon n'iert lors por toi chante, / ne de nuys ta porte casee, / ne roses de diverses guises / ne seront en ton linther mises'; ma la tarda *Clef* (XIII ex.) è una 'imitation non dissimulée' dell'*Ars amandi* come ne circolavano tante (ed. Doutrepoint, p. XI)» (MANETTI (a cura di), *Flamenca*, p. 389).

<sup>48</sup> LUCE-DUDEMAINE, *Flamenca et les novas à triangle amoureux*, p. 88. Infatti, «la précarité de du charme féminin est un sujet que l'héroïne évoque avec un détachement surprenant, et c'est sans aucune nuance de regret que l'auteur s'y attarde. Le ton est nouveau, car ce lieu commun est abordé avec quelque nostalgie par d'autres poètes. Chez Jean de Meun, par exemple, le pathétique n'est pas absent lorsque le personnage de la Vielle rappelle sa jeunesse enfuie [cfr. Roman de la Rose, vv. 12 801-826]» (LUCE-DUDEMAINE, *Flamenca et les novas à triangle amoureux*, p. 87).

<sup>49</sup> Si confronti l'inizio della pericope sopraccitata, per esempio, con le parole attraverso cui *Flamenca* si distingue, agli occhi delle amiche damigelle, dal novero delle donnette disdegnose; cfr. vv. 6221-6226 (corsivo mio): «Mal aia domna qu'esconditz / de bocca so ques ab cor ditz! / Que·l semblans es simples e purs / e·l respos sera braus e durs. / Mais sapchas ben, bellas douzellas, / que ja non vueil esser d'aquellas»; ecc. Ancora, si noti quanto la seconda parte del passo citato dal poemetto sia prossimo ai toni con cui la voce narrante, in *Flamenca*, critica il maldestro tentativo con cui certe donne, pentitesi tardivamente dei loro dinieghi ai rispettivi amanti, pensano di poter tornare indietro a riviversi la giovinezza; cfr. vv. 7833-7853: «quar si non dis hoc de prumier / quant hom li demanda ni·l quier, / ja pois sos hoc luec non aura / quant hom ren no·il demandara; / e cil qui es joves noieira, / ja veilla non sia oqueira, / quar de nulla ren non val mieilz / de nos jovens us sos [ocs] vieilz. / Mais d'aitan sui eu ben devis: / si beutatz fos com aurs o vis / que

[L]i lors respon: ‘Eu(a) soi ben vostra,  
 q’ieu no soi gea aqil qe mostra  
 orguell mentre q’es iovencella  
 q’a la color fresca e novella,  
 e qant aqil colors li fail  
 ez el se ve(i) en son mirail,  
 e conois qe trop s’es tarzada,  
 ill qier so don era pregada  
 e ditz: “Bien hai mon temps perdut:  
 jamais non poirai haver drut”.  
 Adoncs oing sa cara e la freta,  
 e cuida se faire toseta.  
 E on pus se gensa, e·l peizura  
 qe·l beutat non ven per natura.  
 Qe domnas i ha d’autre fuel,  
 qe paron laide, ande non vuel  
 qe negus gentils hom si fi  
 en dompna qe laidura di.  
 Anr sse devont d’aitant veniar,  
 qe francs hom non la deu baiszar».

*BEdT* 461,c; 1127-1146

*L’ensenhamen* comportamentale impartito dal personaggio stesso di Flamenca, in ogni caso, comprende anche un’interessante lezione riservata al *coté* maschile della coppia, ove si consiglia ai cavalieri di non aderire troppo all’etichetta di un *domnejar* eccessivamente cortese; la protagonista, anzi, raccomanda loro di usare con le donne, quando necessario, un po’ di forza (cosa che, da quanto si legge, le stesse paiono apprezzare)<sup>50</sup>. Si dimostra, ancora una volta, la vicinanza del romanzo al poemetto<sup>51</sup>:

---

cascun an si meillures, / ja, per afan c’om ne dures, / ab domna merce nnon trobera, / qu’en totas guisas li plus fera / vol c’om la serva e la blanda; / e qui neguna re·il demanda / fai·ss orgueillosa et esquiva. / Consi no·s pensa, li caitiva, / quan petit li dura sos brieus! / Ja fail plus tost que non fai rieurs / de plua, qu’es plus rabiners / de cel ques es acostumiers / de corre, que de fon a cap»; ecc.

<sup>50</sup> Il tema non è estraneo neanche a Raimbaut d’Aurenga, fonte accertata dell’anonimo; in alcuni componimenti del trovatore, l’io lirico arriva, talvolta, a minacciare la donna a cui si rivolge (cfr. *BEdT* 389,8; II, 8-14) o a consigliare agli aspiranti amatori, seppure ironicamente, per antifrasi, di usare una violenza crescente sulle donne (cfr. *BEdT* 389,18; III, 17-24).

<sup>51</sup> L’insegnamento alle fanciulle, tanto presente in *Flamenca*, ritorna anche nel poemetto in varî luoghi; cfr. vv. 1041-1060: «-[S]i m’aiut Dieus!- (so dis Coindia), / -Ben fai mal qe sidonz oblia, / e mal fai dompna qe delonza / son amic pois per lui es coin[j]a. / Qe ia non sera tan zinnosa, / daus pueis qe si fai vergoinosa / d’aqel qe volria aver pres, / non faza lo vilan cortes. / E percaz son ben e s’onor, / q’enantz qe li lauzeniador / o haion saubut ni sentit, / deuria·n haver son ioi complit. / Qar tost passon li mercadier / lo pas on tornan li stradier, / e qan ill son en via segura, / ill van bellamen l’enblaüra. / Atressi dompna non deu a len / penre son ioi, mas torne·s(on) gen / e deu gardar qe fin’amors gaia / per lonc enplaidar non dechaia»; ma cfr., ancora, vv. 1468-1474, dove a parlare è un messaggero fittizio che impetra mercé per l’amante a *sidons* – in una lunga seria di *salutz e respos* concepiti da Proessa in persona –: «Amatz lo, qe bels es e bos, / e no·l fassatz la vilania / qe fan las dompnas per folia / qi·s fan pregar un an o dos, / q’ez aquell pregar enojos, / qe cuzon qe lur onor sia, / lur tol lor pretz e·l desenbria-».

e perga Dieu qui ja la cre,  
 qu'a las oras non volgues ben  
 ques hom la forses de son pron.  
 vv. 6243-6245

Et hom pot esser trop cortes,  
 a l'autre mot, ver ne digam,  
 pos sera vengutz a reclam,  
 s'atent que ssidonz lo somona;  
 mais, si luecs et aises o dona,  
 prenga de lui seguramen  
 so qu'il no·il dona ni·l defen,  
 et [en] apres plaidei ab ella  
 o per domna o per donzella  
 o per autr' ad am[s] cuminal  
 qu'a negun d'ams non vuilla mal.  
 vv. 6248-6258

E an soven lai on estai  
 e si per aventura eschai  
 qu'el la trob sola, mantenent  
 la bais e l'embras sovent.  
 E s'ill se suffre a forsar,  
 prenda son ioi ses demorar,  
 qe dompna vol, per dreita  
 escorsa, ]  
 q'hom li fasa un petit de forsa.  
 Q'ill no dira ia: "Fages m'o!",  
 mais qui la forsa, sofre so.  
 BEdT 461,c; 575-584

Da ultimo, anche il tema del giuramento d'amore è comune a entrambe le opere qui prese in esame. Si tratta di un luogo comune assai diffuso nella poesia cortese<sup>52</sup> che però subisce una significativa torsione nei nostri due testi: all'univocità e unidirezionalità in cui il giuramento, come ovvio, tendenzialmente si risolve (dal cavaliere a una tacita dama), vediamo qui opposta la reciproca promessa di entrambi gli amanti; di più, cosa ancor più rilevante, sarà adesso la *domna* a prendere per prima la parola facendo, lei, atto d'omaggio al proprio amante e ribaltando così tutta la tradizione del *servitium amoris* in cui è sempre il cavaliere colui che è tenuto a onorare e servire la propria dama, mai il contrario<sup>53</sup>. Nella *Cort d'Amor* il motivo ricorre come un esemplare *serment d'amour* pronunciato da Baillessa d'Amor mentre ammaestra le fanciulle su come comportarsi una volta giunte agli ultimi e più alti gradi della *fin' amor* (sembra che nel testo ci si riferisca alla prova dell'*assag o concubitus sine actu* – cfr. vv. 1157-1160). La promessa che si legge nel poemetto, tuttavia, pur essendo anch'essa come in

<sup>52</sup> Cfr. almeno il saluto anonimo *Eu amanz iur e promet vos* (BEdT 461,VI), interamente basato sul motivo del giuramento d'amore.

<sup>53</sup> «Cette insistance à montrer l'égalité des amants résonne comme un écho des vers de Bernard de Ventadorn lorsqu'il rêve [corsivo mio] d'un amour réciproque: 'En agradar e en voler / Es l'amors de dos fis amans / Nulla res no·i pot pro tener / Si·lh voluntatz non es esgaus' [...]. Gui d'Ussel exprime la même aspiration dans une *tençon* où Maria de Ventadorn lui oppose le devoir masculin d'obéissance à la dame. Quant à Peire Cardenal, il refuse énergiquement toute marque d'humilité: 'C'atretan li cug far d'onor / Com il a mi se·l don m'amor' [...]. Le romancier de *Flamenca* est du même avis» (LUCE-DUDEMAINE, *Flamenca et les novas à triangle amoureux*, pp. 61-62). Meno di cinquecento versi dopo il passo dedicato alla promessa dei due amanti, infine, l'anonimo romanziere rimarcherà l'innovazione da lui stesso apportata dimostrando come Guilhem e Flamenca abbiano mantenuto la parola; cfr. vv. 7376-7392 (corsivo mio): «Guillems demandet ab paor: / –Ma douza res, mos cors que fai?– / –Amix, en luec del mieu estai / e, sol que·l mieu ren non movas / del luec del vostre, non cresas / qu'ieu negun tems lo vostre mova. / *E cist razons es assas nova* / e par d'amor o de lauzenga / qu'en luec del mieu vostre cor tenga, / e vos lo mieu, per tal maneira / ques eu en vos lo mieu sofiera, / e vos lo vostre eissamen / sufras en mi per fin talen; / e de talen faim tal liam / don nostre cors amdos liam. / E non cal temer que ja rompa, / sol qu'autre talenz no·l corrompa–».

*Flamenca* suggellata dal bacio, manca del motivo (fondamentale invece nel romanzo) dello scambio vicendevole dei cuori. In ogni caso, sarà soltanto il nostro poemetto a esporre un giuramento che, benché fittizio, si avvicina a quello di Guilhem e di Flamenca nella reciprocità dell'impegno preso e nella priorità concessa alla voce femminile su quella maschile<sup>54</sup>.

Da quanto esposto finora pare dunque assai plausibile che il poemetto allegorico della *Cort d'Amor* sia stato, tra i numerosissimi modelli presenti alla memoria letteraria dell'anonimo romanziere di *Flamenca*, certo uno dei più frequentati per la stesura della stessa opera. Ma ciò risulta particolarmente evidente non soltanto per via dei numerosi accostamenti che tra i due testi è possibile stabilire (a fronte dei soli 1721 vv. del poemetto) e così degli eventuali *loci paralleli*, bensì anche per una comune impostazione per così dire "ideologica" data nelle opere alla tematica amorosa e originata dal dialogo tra due contrapposte filosofie d'amore: «on the one hand, a courtly 'love' in which sincerity, worth and the idolization of the beloved are fundamental; on the other hand, an 'Ovidian' love in which ruse, deceit and even force are advocated in the lover's pursuit of gratification»<sup>55</sup>. Si è detto di come, nel poemetto allegorico, si facciano portavoce delle due opposte ma complementari concezioni Cortesia (rappresentante della raffinata educazione cortese *in toto*) e Cortesa d'Amor (prosopopea con cui si identifica l'uso dei codici comportamentali di corte mirato esclusivamente al raggiungimento degli obiettivi d'amore); nel romanzo, invece, la *coniunctio oppositorum* tra le due deriva da un vero e proprio ribaltamento della *fin'amor*: anziché risolversi tutta nella sublimazione di un desiderio tale da mascherare, negare e infine escludere la pulsione erotica che ne sta alla base, la passione tra Guilhem e Flamenca nasce da un puro atto della volontà e da un corteggiamento già in partenza *sub limen* (trattandosi di un dialogo poetico dilungato da una festività a un'altra e avente luogo in chiesa appunto sulla soglia dell'edicola in cui la dama è confinata); un rarefattissimo (e raffinatissimo) colloquio d'amore, però, attraverso il quale soltanto i due amanti potranno infine liberare tutto quel desiderio e quella carnalità che, continuamente elusa dal linguaggio della *fin'amor* tradizionale, ne restava pur sempre il fomite nascosto<sup>56</sup>. Non è un caso che il nostro romanzo non si concluda con la

<sup>54</sup> Cfr. *Cort d'Amor*, 1212-1235: «E vuela q'entre mi e vos / vivam lonc temps ez amen nos. / Tenes lo man q'eu vos o jur, / ez enaisi vos asegur, / qe za totz los iorns de ma vida / no-us farai de m'amor genchida. / E vos iuras m'o atressi / qe non fassas lo bel mati / qe tramet el miez luec del iorn / la plueia e-l vent e-l temps morn-. / Ez el responda qe cortes: / -Dompna, ben conosch qe dretz es / e dic vos per los sans qe son, / qe tant qant viurai en est mon / non amarai autre mas vos, / ni a present ni a rescos. / Amors e Ious si iug[n]irent / mi e vos d'aquest covinent. / Aissi con son bon e privat / vuellon qe tengam lialtat / e q'entre nos non haia engan. / A Dieu et a vos mi coman; / e baisem nous enqar cove / e nom de tota bona fe-» ~ *Flamenca*, 6888-6896: «mais Flamenca, coma cortesa, / ab son amic dos motz parlet / e dis: -Amix!-, pueis lo baiset, / -Ab cest baisar mon cor vos liure / e prenc lo vostre que-m fai viure-. / Guillems respon: -Domna, e[u]-l prenc / per tal covinen e-l retenc / ques ieu en luec del mieu lo tenga, / e prec vos del mieu vos sovenga-».

<sup>55</sup> BARDELL (ed.), *La Cort d'Amor*, p. 16.

<sup>56</sup> La *Bildung* di Flamenca nel racconto altro non è se non la risultante delle due conciliate filosofie d'amore: il *typus* della *domna* trobadorica, in tal caso, è completamente rovesciato da un protagonista femminile che non si riduce a *imago* astratta, come avviene nella lirica; anzi, da tale condizione Flamenca si emancipa, affrontando già nella torre (cioè in quella dimensione che la nega facendo di lei pure una

prospettiva di un differimento infinito dell'atto sessuale – come da copione, si direbbe, nelle *cansos* trobadoriche – quanto col suo contrario: con la prospettiva, cioè, di una ripetizione tendenzialmente infinita dell'incontro amoroso tra due amanti che, servendosi dell'asutzia e dell'inganno, sapranno cogliere ogni occasione propizia per ritrovarsi, come direbbe Lacan, *encore / en-corps* (vv. 8056-8058): «mais so es pro, car cascus sap / que l'uns a l'autre ben faria, / si luecs era, tot quan volria».

### Riferimenti bibliografici

BARDELL, Matthew (ed.), *La Cort d'Amor. A Critical Edition*, Oxford, Legenda, European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002.

Bernart de Ventadorn, *Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, ed. Carl APPEL, Halle, Niemeyer, 1915.

BERNARD, Katy, “Les motifs de la ‘science’ divinatoire dans le déroulement narratif de *Flamenca*”, in Guy LATRY (éd.), *La voix occitane. Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale d'études occitanes*, Bordeaux, 12-17 octobre 2005, I, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Saber), 2009, pp. 457-490.

BERNARD, Katy, “Les noces dévorantes. Du rapport du Jaloux à la nourriture dans le *Roman de Flamenca*”, in Nelly LABÈRE (éd.), *Être à table au Moyen Âge*, Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, 115), 2010, pp. 17-33.

BERNARDELLI, Andrea, “Il concetto di intertestualità”, in ID. (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010, pp. 7-62.

CHAMBON, Jean-Pierre, “Un auteur pour *Flamenca*?”, «Cultura neolatina», 75 (2015), pp. 229-271.

FASSEUR, Valérie, “Le point sur un i. Un exemple d'hybridation didactique dans *Flamenca*”, in Hélène CHARPENTIER, Valérie FASSEUR (éds.), *Les genres au Moyen Âge: la question de l'hétérogénéité*, «Méthode! Revue de littératures», 17 (2010), pp. 67-74.

FUKSAS, Anatole Pierre, “La materia del racconto e le opzioni narrative: ricerche sulla tradizione delle *Novas de papagai*”, in *Il racconto nel Medioevo romanzo. Atti del Convegno*, Bologna, 23-24 ottobre 2000 («Quaderni di Filologia Romanza», 15), Bologna, Pàtron, 2002, pp. 239-264.

FUKSAS, Anatole Pierre, “La pragmatica del *senhal* trobadorico e la *sémiotique des*

---

*turris eburnea*) un percorso di maturazione e di crescita che la porterà a uscire, a rinascere da soggetto attivo della letteratura, nel doppio senso che la vede e protagonista del romanzo e creatrice lei stessa, dentro la *fiction*, di poesia (la *cobla tensonada* con Guilhem).

- passions*”, «Critica del testo», 8 (2005), pp. 253-279.
- FUKSAS, Pierre Anatole, “La *cobla tensonada* e la “dama del torto” di Peire Rogier”, in Paolo CANETTIERI, Arianna PUNZI (a cura di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, I, Roma, Viella, 2014, pp. 843-854.
- Folquet de Marselha, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, a cura di Paolo SQUILLACIOTI, Pisa, Pacini, 1999.
- GALANO, Sabrina, “Gay saber e Leys d’amor: l’armonia del grande Canto Cortese”, «Testi e linguaggi», 5 (2011), pp. 185-208.
- GAMBINO, Francesca (a cura di), *Salutz d’amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- GOUIRAN, Gérard, “ ‘Car tu es cavalliers e clerics’ (*Flamenca*, v. 1899): Guilhem, ou le chevalier parfait”, *Le clerc au Moyen Age*, «Seneffiance», 37 (1995), pp. 199-214.
- GRIMALDI, Marco, *Allegoria in versi. Un’idea della poesia dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- HUCHET, Jean-Charles, *L’Étreinte des mots. Flamenca, entre poésie et roman*, Caen, Paradigme, 1993.
- JEAY, Madeleine, *Le Commerce des mots. L’usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe-XVesiècles)*, Genève, Droz, 2006.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotiké. Recherche per una semanalisi*, trad. it. di Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978.
- LAZZERINI, Lucia, “Une jalousie particulière: la ‘reina de Fransa’ dans le roman de *Flamenca*”, in Dominique BILLY, Ann BUCKLEY, (éds.), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l’occasion de son 70<sup>ème</sup> anniversaire*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 47-57.
- LAZZERINI, Lucia, *Letteratura medievale in lingua d’oc*, Modena, Mucchi, 2010.
- LAZZERINI, Lucia, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010.
- LIMACHER-RIEBOLD, Ute, *Entre «novas» et «romans». Pour l’interprétation de «Flamenca»*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1997.
- LIMENTANI, Alberto, *L’eccezione narrativa. La Provenza e l’arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.
- LIMENTANI, Alberto, “Nouvelles remarques sur *Flamenca*”, «Cultura Neolatina», 38 (1978), pp. 139-147.
- LUCE-DUDEMAINE, Marie-Dominique, *Flamenca et les novas à triangle amoureux:*

*contestation et renouveau de la fin'amor*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (Études occitanes, 1), 2007.

MANCINI, Mario, “ ‘Sevals pantaisan’. Sogni e visioni in *Flamenca*”, in Andrea FASSÒ, Luciano FORMISANO, Mario MANCINI (a cura di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, II, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1998.

MANETTI, Roberta (a cura di), *Flamenca, romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi, 2008.

PEDRONI, Matteo, STÄUBLE, Antonio (a cura di), *Il genere «Tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*. Atti del convegno internazionale. Losanna 13-15 novembre 1997, Ravenna, Longo, 1999.

SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

STÄUBLE, Antonio, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.

TATARKIEWICZ, Władysław, *Storia di sei Idee*, trad. it. di Olimpia Burba e Krystyna Jaworska, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2011.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Copenhagen, Rosenkilde & Bagger / Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

TOLDO, Pietro, “Yonec”, «Romanische Forschungen», 16 (1904), pp. 609-629.

ZUFFEREY, François (ed.), *Flamenca. Texte édité d’après le manuscrit unique de Carcassonne*, traduit par Valérie FASSEUR, Paris, Le Livre de Poche, 2014.

### **Sitografia**

*BEdT*, Bibliografia Elettronica dei Trovatori: <[http://www.bedt.it/BEdT\\_04\\_25/index.aspx](http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx)>

*DOC*, Dizionario di Occitano Medievale: <<http://www.dizionariodoc.unisa.it:1288/>>

*Rialto*, Repertorio informatizzato dell’antica letteratura trobadorica e occitana: <<http://www.rialto.unina.it/>>

Andrea Macciò  
 Università di Cagliari (Italy)  
[andrea.maccio@hotmail.it](mailto:andrea.maccio@hotmail.it)