

A10



*Vai al contenuto multimediale*

Andrea Macciò

# Cantar e contar

Fonti trobadoriche nel Roman de Flamenca

*Prefazione di*  
Maurizio Viridis





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXVIII  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)  
[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1754-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2018

Ja hom que letras non saupes  
d'aiso no-s fora entrames

*Flamenca*, 4837-4838



# Indice

- 9 *Prefazione*  
di Maurizio Viridis
- 13 *Introduzione*
- 19 *Capitolo I*  
*Tradizione e datazione del manoscritto*
- 29 *Capitolo II*  
*La “materia lirica” nel romanzo*  
2.1. Cenni espliciti e milieu lirico in Flamenca, 29 – 2.2. Archimbaut: la rappresentazione del geloso, 32 – 2.2.1. *Assemblaggio di un carattere*, 32 – 2.2.2. *L'enchâssement di una kalenda maia*, 60 – 2.3. Guilhem de Nivers: cavalliers e clercs (e joglars), 67
- 105 *Capitolo III*  
*Il reimpiego dei generi lirici nel romanzo*  
3.1. Il sirventes-ensenhamen, 106 – 3.2. Il dialogo: riuso e superamento della tradizione lirica, 121 – 3.2.1. *La cobla tensonada*, 121 – 3.2.2. Il “*tornejamen*” tra occhi, bocca e cuore di Guilhem, 142 – 3.3. Epistolografia erotica in versi: i salut d’amor, 150 – 3.3.1. *Il salut d’amor di Guilhem de Nivers*, 157 – 3.3.2. *Le salutacions*, 162 – 3.3.3. *Il Traummotiv*, 176 – 3.3.4. *Amans deu portar cor de ferre* (v. 2065), 190
- 201 *Capitolo IV*  
*Flamenca e il rinnovamento della fin’amor*  
4.1. Per una nuova “ottica d’amore”, 202 – 4.1.1. *Flamenca, Alis e Margarida*, 202 – 4.1.2. *Flamenca, la “soleilla” s-velata*, 213 – 4.2. Per un nuovo “linguaggio d’amore”, 255 – 4.2.1. *L'ensenhamen alle dame*, 255 – 4.2.2. *La semina delle parole*, 266

8 *Indice*

275 *Conclusioni*

293 *Bibliografia*

## Prefazione

di Maurizio Viridis

Questo studio fa luce e costituisce un nuovo valido apporto interpretativo, critico e filologico, sul complesso rapporto, riscontrabile pressoché a ogni livello d'indagine, tra la lirica trobadorica e il duecentesco *Roman de Flamenca*, espressione tra le più rilevanti della cosiddetta "eccezione narrativa" occitana, secondo la felice definizione a suo tempo datane da Alberto Limentani.

Proponendosi di indagare la tessitura intertestuale del romanzo relativamente ai generi e ai modelli del grande canto cortese, l'autore, Andrea Macciò, giovanissimo e promettente filologo, centra l'attenzione sulle varie funzioni narrative alle quali questa stessa intertestualità assolve: dal sovvertimento ironico ai meccanismi narratologici quali, tra gli altri, l'anticipazione degli eventi, offrendo in tal modo una ricca e dettagliata panoramica dei modi di riuso di temi e stilemi trobadorici già individuati, nei tempi più recenti, dalla critica e dalla filologia che di questo romanzo si è occupata, o rilevati e approfonditi qui dallo stesso Andrea Macciò.

Questi dimostra inoltre di sapersi destreggiare tra i problemi determinati dalla tradizione formulare, vero e proprio stigma della letteratura medievale, riuscendo a discriminare tra un'interdiscorsività ordinaria, motivata anche dalla semplice natura dialogica del linguaggio, un'intertestualità intenzionale ed evidente (come nel caso delle ricorrenti inserzioni di testi lirici o delle citazioni esplicite), e quella "vischiosità" intertestuale riscontrabile quando ad ampie coincidenze verbali corrispondano, nondimeno, coincidenze tematiche precise: è il caso del grande apporto che il poemetto della *Cort d'Amor* (anch'esso una delle "eccezioni narrative" occita-

ne) dimostra di aver dato all'autore e al testo di *Flamenca*, come il Macciò ben mette in evidenza; ma lo stesso potrà dirsi anche dei componimenti di Rigaut de Berbezilh, tra i modelli finora non sufficientemente segnalati o indagati dalla critica.

Dopo uno studio scrupoloso sui caratteri, le dinamiche e la psicologia dei protagonisti del *récit*, Archimbaut de Borbon e Guilhem de Nivers (condotto sempre alla luce di un sistematico confronto coi modelli che ne sono stati i presupposti sostanziali e il cui riuso si dimostra talvolta rovesciato, ironico e brillante), l'indagine compiuta da Andrea Macciò sulla struttura formale del testo ha consentito di fare emergere come e su quale ordito di generi e sottogeneri del *Trobar* sia intessuta, più o meno velatamente, la trama della narrazione (si pensi all'inserzione della *kalenda maia* o al riuso del genere minoritario e tipicamente occitano del *sirventes-joglaresc*). E non poteva certo mancare il riferimento alla "poesia dialogata": dalla *tenso* al *joc partit*, dal *tornejamen* alla *cobla tensonada* soprattutto, dal momento che il cardine del romanzo si va costituendo, com'è noto, nel dialogo frammentato, dilazionatissimo e sorvegliato, in chiesa, tra la bella reclusa Flamenca e il suo futuro amante travestito da chierico. L'autore di queste pagine in tal caso mette chiaramente in luce come, a differenza dell'usuale *enchâssement* narrativo (espediente non certo esclusivo di quest'opera ma tipico pressoché di tutte le "eccezioni narrative"), l'innesto che allude alla famosa *cobla* sia in *Flamenca* smagliato e quasi dissolto nel tempo del racconto, e nella diegesi, a dimostrazione del fatto che, rispetto alle precedenti *novas* occitane, il romanzo di *Flamenca* si allontana maggiormente dal tracciato della tradizione, acquisendo nuova autonomia e nuova luce, e proponendosi quale frutto ormai maturo di una narrativa d'*oc* (tanto in senso linguistico che culturale) dotata di una propria, raggiunta indipendenza. Di notevole interesse si dimostra altresì l'ampio studio dedicato ai rapporti intercorrenti tra il romanzo e l'epistolografia erotica in versi dei *salutz d'amor* (genere d'altronde ibrido, in un certo senso, a cavaliere tra lirica e narrativa), che avvalorava una volta di più la cospicua presenza di Arnaut de Ma-

ruelh e di Amanieu de Sesacas (ma anche di Raimbaut d'Aurenga e Folquet de Romans) tra i modelli più frequentati dal romanziere. La presenza e l'influenza del *salut d'amor* nel romanzo è dimostrata ancora dal ricorso al *Traummotiv*, consistente nel *transfert* spirituale dell'io lirico in visita alla donna amata e culminante nel *joi*: un ampio spazio di approfondimento di questo motivo è stato infatti dedicato soprattutto dagli autori delle epistole metriche.

Se dunque dalle immissioni dei generi lirici nel *récit* deriva, come il Macciò mette chiaramente in luce, una vera e propria trasformazione degli stessi caratteri distintivi della poesia trobadorica, allo stesso modo si assisterà con *Flamenca* a un pieno rinnovamento dell'idea, della psicologia e dell'etica della *fin'amor*, reso evidente soprattutto dall'indagine svolta dall'autore sul *coté* femminile del romanzo. Questo è rappresentato, com'è ovvio, dall'eroina epoinima (sempre però accompagnata dalle damigelle Alis e Margarida), il cui (*n*)omen di "Flamenca", afferente alla sfera semantica della fiamma, del fuoco e della luce ("*soleilla*", come il testo ha a definirla) suggerisce una volta di più l'apporto fornito all'anonimo narratore dalla tradizione dei *salutz* e, tra gli altri modelli, dai componimenti di Rigaut de Berbezilh.

Il *typus* della *domna* di ascendenza trobadorica è stato completamente rovesciato, nel romanzo, da un suo inedito protagonismo. Non più *imago* astratta, ideale e tendente a coincidere con la sua stessa assenza (come nel caso delle tante dame della lirica), Flamenca infatti si emancipa sperando, proprio nella reclusione dentro la torre che la rinchiude e la nega, cioè dalla dimensione di *turris eburnea* in cui si trova, una *Bildung* che la porterà a uscire e a rinascere quale soggetto attivo della letteratura (protagonista del romanzo e creatrice, dentro la *fictio*, di poesia) e finalmente a darsi, lei stessa con piena ed acquisita autonomia soggettiva, all'amore di chi la corrisponde. Anziché tracciare l'evolversi del desiderio verso una sublimazione che alla perfine lo delude, dunque, il nuovo amore di Guilhem e Flamenca muove da un semplice atto di volontà degli amanti per concludersi pure, in ogni caso, nel pieno soddisfacimento dei sensi, tra l'altro replicato e replicabile all'infinito.

Sempre sulla traccia di un puntuale raffronto del romanzo con i testi della lirica, Andrea Macciò seguirà la lenta e difficile gestazione di una *fin'amor* oramai in grado di superare una tradizione oramai irrigiditasi in uno stereotipo non più produttivo, attraverso la piena riscoperta, per via narrativa che travalica la lirica, dell'*altro/a*, e avanzerà contestualmente una felice e fine quanto inedita chiave di lettura psicanalitica dei momenti più salienti che hanno portato alla maturazione di questo nuovo amore (il trauma della *Tempelbegegnung* o colpo di fulmine indotto in Guilhem dalla vista, in chiesa, della mano di Flamenca che si svela, l'incontro degli sguardi tra i due amanti e il conseguente scambio dei cuori). Si tratta di una concezione certo più matura della relazione amorosa, libera dall'ansia di possesso dell'altro (da cui promana ogni gelosia) e preservata, allo stesso tempo, dalla *recreantise* generata dalla perdita di sé nell'altro e dalla conseguente inadempienza ai propri doveri sociali: inclinazioni patologiche opposte ma convergenti, che si rispecchiano negli spazi della torre in cui la donna è segregata e nell'alcova degli amanti, carcere nuovo e altrettanto nocivo. In tutto ciò Flamenca e le due damigelle si dimostrano le vere garanti della nuova relazione, al punto da teorizzare, con sparsi *ensenhamen* rivolti alle fanciulle, la nuova concezione dell'amore e del ruolo attivo e costruttivo di cui anche il *coté* femminile della coppia si trova ora investito.

In conclusione, Andrea Macciò non ha tralasciato di rendere debitamente conto delle più valide e autorevoli proposte d'interpretazione del testo avanzate dalla critica: dall'imprescindibile Alberto Limentani a, tra gli altri, in specie, Roberta Manetti e Lucia Lazzerini, cercando di offrire altresì il proprio originale contributo con ulteriori riscontri testuali, pur sostenendo la necessità di tenere sempre in considerazione il *sensus litteralis* del romanzo, la sua datità testuale, specialmente in riferimento ad alcune pericopi dai cui *colores* trapela un erotismo a volte alluso, altre volte vivido ed esplicito, che diverte, comunque mai nascosto e anzi giocato proprio su quelle intertestualità e interdiscorsività che l'autore ha investigato e riproposto in questo volume.

## Introduzione

Nel presente lavoro ci si propone lo studio delle fonti provenzali del *Roman de Flamenca*, opera che orbita nell'area della letteratura occitana eloquentemente definita, a partire da Alberto Limentani, con l'espressione di "eccezione narrativa", causa il «quasi mono-lirismo della poesia provenzale»<sup>1</sup>, un "mono-lirismo" tanto più sorprendente se confrontato con la produzione letteraria d'*oïl*<sup>2</sup>. Presumibilmente collocabile nel tardo Duecento, quando ormai la crociata anti-albigese e le successive rivolte dei conti di Tolosa si erano da tempo concluse con la perdita d'indipendenza dei baroni meridionali e l'occupazione francese del Mezzogiorno, il nostro *roman* può così rappresentare «il momento in cui civiltà meridionale e civiltà francese trovano un primo punto d'incontro»<sup>3</sup>. E tuttavia *Flamenca*, a cui bene si attaglia la qualifica di *archi-littéraire* che ne dà Sarah Kay, elude i consueti tenta-

1. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977, p. 25. «À côté de la poésie des troubadours, de ces quelque deux mille cinq cents textes attribués à quatre cent soixante auteurs qui, en deux siècles et demi, inventent pour l'Occident l'amour et la poésie, le roman occitan médiéval fait pâle figure. Moins d'une vingtaine de textes, souvent anonymes, conservés par des manuscrits uniques, amputés parfois jusqu'à n'être plus que des fragments ou des ébauches dont la qualité, pas plus que l'appartenance au genre romanesque, ne frappe le lecteur comme une évidence». J.-C. HUCHET, *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1992, p. 9.

2. Con pochi altri *récits*, infatti, *Flamenca* condivide simile particolarità; si tratta di opere diegetiche di natura epica, come la *Canso d'Antiocha*, il *Rollan a Saragossa* e il *Ronsasvals*, il *Girart de Roussillon*, il *Fierabras*, il *Aïgar et Maurin*, il *Daurel et Beton*, la *Canso de la Crosada* di Guilhem de Tudela, la *guerra de Navarra* di Guilhem Anelier de Toloza; *novas rimadas*, come le tre di Raimon Vidal: *Abrils issia*, *Castia-Gilos*, *En aquel temps* e le *Novas del Papagay* di Arnaut de Carcasses; romanzi, come il *Guilhem de la Barra* di Arnaut Vidal de Castelnoudary, il *Blandin de Cornualha*, il *Roman de la reina Esther* di Crevas de Caylar, il *Roman d'Arles* di Bertran Boisset, lo stesso *Flamenca* e il *Jaufre*.

3. A. LIMENTANI, *Nouvelles remarques sur Flamenca*, «Cultura Neolatina» 38 (1978), p. 147. Traduzione mia.

tivi di schedatura volti a una catalogazione entro le rigide tassonomie dei generi letterari<sup>4</sup>: tali rubricazioni risultano infatti troppo spesso inadeguate alla definizione di capolavori che, compendiando in sé tutta la tradizione che li ha preceduti e con essa dialogando, riescono a porsi *di là* da questioni puramente formali e descrittive, situandosi su un piano *metaletterario* in cui sembra che si giochi, anzi, con quelle stesse definizioni, delle cui liste e dei cui canoni non rimane che l'eco spettacolare proiettata dalla lanterna magica di una festa, il giorno delle nozze di Flamenca e Archimbaut (vv. 596-704). Allo stesso tempo, tuttavia, dietro il gioco apparente, traspare in filigrana tutta la serietà di un rinnovamento del *déjà-écrit*.

Il nostro romanzo si propone infatti la riscrittura e la rifunzionalizzazione dell'esperienza lirica trobadorica che, informando l'intelaiatura del discorso narrativo, ne è, *e converso*, profondamente modificata (basti pensare all'irruzione del *tempo* e dell'*altro* nell'atemporalità dell'universo individuale della *canço*); di più, tale ricerca è posta essa stessa in *récit*: i due protagonisti della *co-bla* dialogica al centro della *fiction* cercano infatti di trovare le parole in grado di esprimere ciò che altri hanno detto prima di loro e, sillaba dopo sillaba, di restituire senso a tutta una tradizione. L'opera non si chiude, allora, nelle angustie di un tardo manierismo, nella variazione giocosa e virtuosistica del medesimo motivo ma, attivando un processo dinamico di significazione, rimette in discussione il materiale ereditato dalla tradizione, distanzandosene allo stesso tempo (dove il grande impiego dell'ironia e

4. «Le "eccezioni narrative" dei Provenzali presentano spesso caratteri "di confine", che inducono a inscrivere sotto la categoria critica di "generi in contatto": fra narrativa, epica e didascalica le frontiere sono valicate di continuo, e la lirica esercita su ogni esperienza un suo influsso penetrante». A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., p. 18. L'autore di *Flamenca*, al v. 250, specifica come *novas* il proprio componimento: «pero a mas novas vos torn». La critica moderna, da parte sua, ha proposto una miriade di etichette che non hanno fatto altro se non sottolineare la natura poliedrica del testo: «Dans ce siècle de recherches, *Flamenca* a été défini roman de mœurs, roman historique, tragi-comédie de la jalousie, synthèse de la chevalerie et du clergé, roman à thèse, *ars amatoria*, évocation d'une époque perdue, mais aussi nouvelle. Vu la variété des nuances que présente le récit de *Flamenca*, cette œuvre était et reste difficile à classer». U. LIMACHER-RIEBOLD, *Entre «novas» et «romans». Pour l'interprétation de «Flamenca»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 118.

un conseguente ripensamento della *fin'amor*) e contribuendo a conferire a ciò che la precede la giusta profondità di un'epoca ormai alle porte. Ciò detto, nelle pagine di questo volume ci si propone il difficile compito di fare luce sul retroterra provenzale dell'opera e, conseguentemente, di contribuire a definire la prospettiva che la stessa ci offre del suo passato letterario. Già da tempo è stata riscoperta l'effettiva importanza delle reminiscenze trobadoriche di cui il testo si mostra dovizioso e alle quali però, forse per via di un *coté romanesque* messo in risalto dalla sua stessa eccezionalità, è stato spesso anteposto lo studio delle fonti francesi e latine<sup>5</sup>.

Certo, in un esame delle fonti lirico-trobadoriche di un'opera dal carattere *archi-littéraire* qual è *Flamenca*<sup>6</sup>, la cospicua mole di recuperi attuati dalla tradizione poetica precedente, ininterrotta per tutta la lunghezza del componimento (8095 versi), può certo indurre uno sguardo rimasto aderente alla superficie dell'opera ad archiviare le proprie indagini all'insegna della formula heideggeriana *die Sprache spricht*, "il linguaggio parla" e, in quanto sedimentazione storico-culturale determinata da leggi universali, plasma il mondo e i suoi individui. Se una simile osservazione si declina al *Roman de Flamenca*, ciò starebbe a significare che il gravoso Codice o canone di un *Trobar* in maiuscolo, ipostatizzato, agirebbe sul romanzo e anzi lo scriverebbe per tramite di un *automaton* senza nome, quasi sonnambulicamente diretto dalla propria memoria linguistico-letteraria e sotto la forza inerziale di una tradizione che opera nei singoli testi (e nei rispettivi autori) come *sistema modellizzante secondario*<sup>7</sup>. Tutto ciò può risultare ancor più

5. «Il est vrai d'ailleurs (et là je fais la critique de moi même) que l'on a quelque peu exagéré en assérant une suprématie de la tradition française sur la tradition provençale de *Flamenca* [...]». A. LIMENTANI, *Nouvelles remarques*, cit., p. 142. E ancora: «Much of its thematic material derives more clearly from the lyric tradition than from any group of narrative texts». S. KAY, *The contrasting use of time in the romances of Jaufré and Flamenca*, «Medioevo romanzo» 6 (1979), p. 62.

6. S. KAY, *Le 'Roman de Flamenca' et le problème du déjà-dit*, «Revue des langues romanes» 92 (1988), p. 43.

7. Seguendo le teorizzazioni di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, se il linguaggio in quanto strumento primario di comunicazione intersoggettiva è definito per ciò stesso *sistema*

vero considerando il fatto che, nella poesia medievale romanza, «la formularità si pone come un procedimento tecnico istituzionalizzato [...]. Chiunque si occupi di questa poesia dal punto di vista di un'ispezione sulla sua compagine cultural-linguistica, sa quanto sia facile cadere nei tranelli comportati dalla tradizione formulare»<sup>8</sup>. Concetti, espressioni, marche stilistiche, isotopie o metasememi ricorrenti e altri procedimenti retorici (persino citazioni puntuali, talvolta) possono essere tutti tracce o frammenti di una ben determinata posizione discorsiva: nient'altro che ideologemi, «dato che molte parole e forme conservano le armoniche contestuali che le collegano a un ambiente, a una professione, a una concezione del mondo; [...]»<sup>9</sup>.

Il caso di *Flamenca* si rivela però molto più complesso ed esige uno sguardo che non si fermi alle apparenze dell'interdiscorsività, ma che, al contrario, sappia cogliere tutta l'esperienza poetica velata dalla tessitura del discorso narrativo seguendone il percorso scavato sotto la superficie della diegesi, così da sondarne i vari significati che assume alle diverse profondità in cui essa si registra attiva<sup>10</sup>.

*modellizzante primario* in relazione alle altre forme di comunicazione, gli altri sistemi fondanti sul linguaggio e componenti testi di natura sociale e culturale (nel caso nostro, la tradizione poetica dei trovatori) diverranno consequenzialmente *sistemi modellizzanti secondari* per gli individui. A. BERNARDELLI, *La narrazione*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2003, p. 44.

8. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., p. 252. D'altronde, in epoche anteriori alla diffusione della stampa tipografica, le opere «dovevano essere infatti fortemente soggette ad una forma di continua riscrittura e rielaborazione per *interferenza* e con diversi ambiti discorsivi (cfr. Poiron 1981)». A. BERNARDELLI, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 47. Va detto che il rilievo assunto dalla formularità nella tradizione letteraria medievale rischia di non essere pienamente compreso (e tenuto in debito conto) proprio da chi, come noi figlio dell'Ottocento, porta con sé l'idea «che il riferimento ad altri testi o opere possa minare in qualche modo l'*originalità* stessa della creazione artistica o letteraria» (corsivo mio). A. BERNARDELLI, *Il concetto di intertestualità*, in Id. (a c. di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010, p. 11.

9. C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 92.

10. «Se trouve ainsi mis en abyme le caractère clandestin de la poésie dans les *novas* supportant la structure profonde de l'oeuvre dans le temps où le discours narratif [ ] prolifère en surface». J.-C. HUCHET, «*Trouver*» contre livre, «*Revue des langues romanes*» 92 (1988), p. 33. Relativamente ai concetti di intertestualità e interdiscorsività, cfr. A. BERNARDELLI, *Il concetto di intertestualità*, cit., pp. 103-118.

Evitando l'arenamento in uno sterile filologismo, in ogni caso, il presente lavoro non attenderà tanto alla catalogazione metodica dei numerosissimi *loci paralleli* ravvisabili tra il romanzo e le sue fonti<sup>11</sup>, quanto si prefiggerà il confronto tra queste e le modalità del loro riuso all'interno del testo di cui ci occupiamo e, dunque, della funzionalità che ivi assumono.

11. L'annotazione sarà tanto più rilevante se si considera il fatto che la poesia medievale romanza assume la formularità come un vero e proprio procedimento tecnico istituzionalizzato. «Chiunque si occupi di questa poesia dal punto di vista di un'ispezione sulla sua compagine cultural-linguistica, sa quanto sia facile cadere nei tranelli comportati dalla tradizione formulare». A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa*, cit., p. 252.